



**NARATIVNÍ  
ZPŮSOBY  
V ČESKÉ PRÓZE  
19. STOLETÍ**

Alice Jedličková a kol.

# NARATIVNÍ ZPŮSOBY V ČESKÉ PRŮZE 19. STOLETÍ

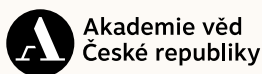
**Alice Jedličková a kol.**

---

Recenzovali: Mgr. Ivana Taranenková, Ph.D.; doc. Mgr. Robert Adam, Ph.D.

Na obálce je použit obraz *Metamorfóza* od Vojtěcha Jehličky.

Publikace vznikla v rámci grantového projektu GA ČR GA18-04420S a 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.



Katalogizační údaje jsou k dispozici v Národní knihovně ČR.

Vydává Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1  
a Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1  
Praha 2022

Editorka Alice Jedličková

Odpovědná redaktorka Stanislava Fedrová

Jazyková redaktorka Jana Kolářová

Grafická úprava, obálka a sazba Stará škola (staraskola.net)

Vydání první

Authors © Alice Jedličková, Stanislava Fedrová, Zuzana Fonioková, Zdeněk Hrbata, Michal Charypar,  
Jiří Koten, Kateřina Piorecká, Pavel Šidák, Richard Změlík, 2022

Cover illustration © Vojtěch Jehlička, 2022

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022

© Univerzita Karlova, 2022

ISBN 978-80-7658-056-5 (pdf, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-246-5455-3 (pdf, Univerzita Karlova)

ISBN 978-80-7658-055-8 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-246-5453-9 (Univerzita Karlova)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. doi 10.14712/9788024654553



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



# Obsah

## **Předmluva editorky / 11** **Alice Jedličková**

---

## **Krátký úvod do diachronní poetiky vyprávění / 17** **Alice Jedličková a Michal Charypar**

Rekapitulace zdrojových metodologií / 17

Cesta postklasické naratologie k diachronii / 17

Cesta české poetiky prózy k teorii vyprávění / 21

Od historické poetiky žánrů, subjektů a míst k diachronní poetice vyprávění / 23

Metoda a předmět: diachronní poetika a vyprávění / 23

---

## **Autorita vypravěče a její role v utváření dobových žánrů** **Mezi Pravdou a Prášilem / 35**

### **Jiří Koten**

Pojem autorita / 35

Ilustrace lidovýchovnou povídkou / 36

Narativní autorita v historizující próze. Sondy a komparace / 40

Bard a zábavný vypravěč / 40

Historik, nebo ironik? Raná povídka Václava Klimenta Klicpery / 42

Postoj básníka / 45

Střídání vypravěčských postojů v Tylově a Chocholouškově próze / 48

Postoj znalce: od citace z dějepisu k příběhu v dějinách / 54

Intermezzo: Od čeho odvozuje svou autoritu národopisec? / 56

Narativní autorita v humoristice / 59

Komparace: parodista a satirik / 62

Sonda: Nerudův očítý svědek – pobavený i hloubavý / 64

Narativní autorita v utváření společenské prózy. Texty a kontexty / 67

Sonda: Jak postupuje „pítevník“? / 67

Příbuznost autority v mravoličném a sociálním románu / 71

Závěry / 75

---

## **Vypravěčský komentář: poučovat, přesvědčovat, vychovávat / 81**

### **Pavel Šidák**

- Rekapitulace dosavadního výzkumu / 81
- Předběžný návrh typologie vypravěčských komentářů / 84
- Komentáře k příběhu / 87
  - Interpretace příběhu / 87
  - Naučné komentáře / 89
- Komentáře ke světu / 97
  - Komentáře moralizující a výchovné / 97
  - Zobecnění / 104
  - Zacílené zobecnění / 107
    - Humoristická varianta / 108
    - Kulturní schematismy a předsudky / 109
    - Figura „dříve a nyní“ / 116
- Komentáře k vyprávění (metanarativní) / 119
  - Jednoduché komentáře: orientátory / 120
  - Rozvinuté komentáře / 123
    - Mezi textem a peritextem / 124
    - Intertextualita / 127
    - Střet literární konvence a skutečnosti / 130
    - Autentifikační strategie / 132
- Komunikační perspektiva vyprávění / 135
  - Oslovení čtenáře / 136
  - Vespolnost / 138
  - Předjímání čtenářské reakce / 140
  - Fingovaný dialog / 144
  - Simulace orálního vyprávění / 146
- Závěry / 146
  - Parametry pozorování / 147
  - Od ustálení komentářového schématu k figuře / 148
  - Dynamika proměn / 148

---

## **Percepční a kognitivní perspektiva. Od věděni k vnímání a úsudkům / 153**

### **Richard Změlík**

- Teoretické východisko a vymezení pojmů / 154
- Nerudova arabeska: v hlavní roli pozorovatel / 156
- Arbesovo romaneto: mezi věděním, empirií a klamem / 162
- Funkční korelace mezi kognitivní a percepční perspektivou / 172
- Závěry / 178

---

## **Řeč postav. Proklamace a komunikace / 181**

### **Alice Jedličková**

- Rozsah a analytický dosah pojmu / 181
- Když postava dostane vlastní hlas: zaostřeno na dětského mluvčího / 187
  - Dítě jako subjekt. Pluralizace komunikačních funkcí / 187
  - Dítě přírody a člověk společenský / 201
  - Rozhoduje žánr, nebo vypravěč? / 207

Intermezzo: Řeč o řeči / 210

Lidová řeč pro lid? Konkurence mluvenosti vyprávění a řeči postavy / 214

Od hlasatele (daleko) ke konateli. Postava, jednání a řeč ve vyprávěních o minulosti / 221

Závěry / 236

---

## **Čas dějin a čas fikční.**

### **Temporalita a výstavba vyprávění v historizující próze / 241**

#### **Kateřina Piorecká**

Psaní dějin a vyprávění. Ahistorický historismus / 241

Zpráva o události v dialogu postav / 243

Prototypní dialogická struktura: Lindova *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav* / 244

Sonda: Chocholoušův *Jih* / 247

Explikativní retrospektivy. Osvěta a poučení nade vše / 249

Sonda: *Tataři u Holomouce* Josefa Kajetána Tyla / 251

Zpětné předjímání: *Anežka Přemyslovna* Václava Beneše Třebízského / 254

Mezi konstrukcí a rekonstrukcí: Sabinova *Osudná kniha* / 257

Ruiny, fragmenty a tajemné elipsy / 259

Sonda: Máchův *Návrat a Křivoklad* / 259

Kolárovi *Pekla zplození*: dějová norma a „abnormita“ / 262

Vyprávěcí postupy a dějové zlomy / 264

Umění vyprávět (dobrodružně): Havlasův román *V družině dobrodruha krále* / 264

Téma nedávné minulosti a jak se s ní vypořádat: Svátek, Sabina, Krouský / 266

„Historický obraz naší doby“: Krouského *Usmířenec* / 267

Semknutá zápletka a příběh člověka v dějinách: Jiráskovi *Skaláci* a *Psohlavci* / 270

Závěry: od epizod ke konzistentnímu příběhu / 274

---

## **Zápletka a kompoziční strategie / 279**

### **Michal Charypar**

Vymezení základních pojmů / 279

Zápletka a kompozice / 282

Typ semknuté zápletky / 282

Sonda: Figura odhalení identity postav a rodového tajemství / 284

Typ rozvolněné zápletky / 288

Řetězová a pásmová kompozice zápletky / 290

Kompoziční techniky: rámeček, vložené vyprávění, paralelismus, průběžný motiv / 292

Zápletka, děj a postavy / 295

Epické atributy postavy / 296

Syntagmata, skupiny, shluky postav a děj / 303

Analogie mezi postavou-typem a zápletkou? / 305

Sonda: Postava mstitele a příběh pomsty / 307

Morfologie milostné zápletky / 310

Ideální a problémový milostný pár / 312

Sonda: Figura náhodného setkání v lásce / 316

Krise páru a milostný trojúhelník / 318

Překračování neviditelných hranic / 322

Závěry: konstanty a proměnné / 325

---

## **Popis: jedinečná reprezentace ve stínu kulturních schémat / 329**

**Stanislava Fedrová**

Popis jako postup, funkce a modus reprezentace / 329

Příběh a jeho svět. Dobové normy a konvence / 336

Typizace a textové moduly. Individualizace a schematizace / 337

Sonda: Mignon jako prototyp půvabu / 344

Postava krásy a epistemická sebereflexe vypravěče / 346

Deskriptivní figura: znaky řádu a sociální obhajoba / 352

Vnější charakteristika jako soubor předpokladů pro jednání postavy / 358

Sonda: Protagonista a antagonist / 358

Kontrast postav jako sociokulturní konstrukt / 361

Epistemologická logika popisu / 366

Psychofyzický paralelismus / 366

Fyziognomické usuzování / 369

Paradigmatická logika popisu / 378

Závěry / 384

---

## **Incipity a explicity historických próz. Kontext evropského románu / 389**

**Zdeněk Hrbata**

Vymezení pojmů / 389

Iniciální znaky světových historických románů / 392

Incipity české historizující a historické prózy / 396

Závěry / 417

---

## **Závěry průzkumu / 421**

**Alice Jedličková**

Nálezy, náměty, návaznosti / 421

Konceptualizace narativních dominant / 451

---

## **Pracovní slovník pojmů diachronní poetiky vyprávění / 457**

**Zuzana Fonioková a Alice Jedličková**

---

Summary / 487

Ediční poznámka / 493

Vedlejší výstupy z projektu / 495

Citované prameny / 498

Sekundární literatura / 510

Další literatura předmětu / 527

Jmenný rejstřík / 535



**Jaroslavě Janáčkové a Lubomíru Doleželovi**



# Předmluva editorky

*Předmluva u knihy, laskaví posluchači a spanilé posluchačky,  
jsou brejle, které pan spisovatel laskavému čtenáři,  
jakmile knihu otevře, na nos posadí, aby v jeho knize našel,  
co tam není, anebo aby tam nenašel, co tam je.*

František Jaromír Rubeš

Čtenář se nemusí po přečtení motta obávat, že by nebyl dodržen žánrový standard odborné monografie: následuje úvod obsahující záměr práce, kritéria vymezení předmětu, badatelské hypotézy, metodologická východiska a úskalí takto nastaveného výzkumu i rozvržení předkládané publikace. K žánru předmluvy se coby editorka uchyluji ze dvou důvodů. Zaprvé mi dovoluje rozšířit zorné pole od výkladu diachronní poetiky vyprávění k úvaze o některých aspektech rozpravy v našem oboru. Zadruhé mi dovoluje formulovat v první osobě jednotného čísla osobní stanovisko. Naproti tomu plurál, se kterým se čtenář bude setkávat v celém následujícím výkladu, není formální. Je výrazem kolektivní výpovědi o sdílených poznatcích, k nimž v projektu zkoumajícím narativní způsoby<sup>1</sup> dospěli: Stanislava Fedrová, Zuzana Fonioková, Zdeněk Hrbata, Michal Charypar, Alice Jedličková, Jiří Koten, Kateřina Piorecká, Pavel Šidák a Richard Změlík.

Jestliže je povinností odborné publikace komunikovat s předchůdci a nositeli aktuálního stavu vědění, pro náš výstup je důležité, abychom v něm zachovali i naši vzájemnou komunikaci. Projekt vznikl jako dosti hlučný polylog. V nejobtížnějších (pro některé ze zúčastněných opravdu velmi těžkých) časech pandemie jeho hlasy slábly; ale po celou dobu ho provázelo dialogické čtení. Mním tím nejen diskusi nad

---

1 GA ČR 18-04420S, Proměny narativních způsobů v české próze I.

pracovními verzemi výkladu, ale také souběžné čtení primárních textů se sdílením leckdy drobných, ale v tu chvíli takřka vzrušujících objevů ve vyprávění. Dialogičnost se promítá i do podání našeho výkladu: v proodkazování kapitol, přejímání výstižných pojmenování, navázání na výklad a výjimečně i alternativním názoru.

Následující plurál je ten zahrnující, zevšeobecňující: v humanitních vědách se pravidelně pyšníme tím, že jsme rozpoznali důležité procesy kulturní komunikace. Připouštíme-li bytí literatury jako otevřený proces, proč bychom procesuálně neměli chápat také diskurz našeho oboru? A to i přesto, že poznání v určitou chvíli upevňujeme knižní publikací? V očekávání hotového, autoritativně podaného vědění vidím nejen požadavek jeho vědeckosti (zřejmá metoda, ověřitelná data, vyargumentovaná interpretace, vyvození závěrů), ale také ozvěnu nejrůznějších podob autoritativnosti, až autoritářství v české společnosti. (Možná čtenáře nepřekvapí, že autorita vyprávěče vyvstala jako jedna z klíčových kategorií našeho zkoumání.) I přes toto očekávání si troufám uvést naši práci jako „záznam bádání v pohybu“. Metafora pohybu tu má dvojnásobný význam: jedná se o pilotní český projekt, s nímž – abych replikovala metaforu, již si oblíbily dvě přední podporovatelky diachronní naratologie Monika Fluderníková a Eva von Contzen – naskakujeme do rozjetého mezinárodního expresu. Druhý typ pohybu je inherentní naší společné práci, míním jím posuny v metodě vyvolané vlastnostmi materiálu a evolucí jeho badatelského „zprocesování“. Co to konkrétně znamená, je objasněno v každé kapitole a shrnuto v závěru, a to včetně deziderat, která z tohoto procesu vyplynula.

S podnětem pokusit se o týmový průzkum vyprávění přišel Jiří Koten, kolega, který se už několik let až s jakousi urputností zabývá narativními fenomény, jejichž teoretizaci provází historickými příklady nebo je sleduje v diachronní perspektivě. Nadhodil i první výzkumné otázky: Jsou vlastnosti modernistického narativu vpravdě radikálními změnami? A víme opravdu, co se vlastně mění? Nebo ještě jinak: Kolik toho dokážeme říci o vyprávění v 19. století? – O urputnosti tu mluvím proto, že český naratologický výzkum nemá personální, natož institucionální záze-  
mí, v němž by nový odborný vstup mohl být podroben kolegiální kritice a autor tak mohl očekávat perspektivní revizi a kreativní aplikaci svého návrhu. Z nepočetné skupinky českých badatelů, kteří se do naratologických výzkumů razantně pustili na začátku tisíciletí, se někteří obrátili k jiným metodám, zvláště širším kulturním studiím (což je ostatně model dobře známý z vývoje mezinárodní naratologie), a nových mnoho nepřibývá. Příležitost k prezentaci výsledků poskytuje už nějaký čas Brněnský naratologický kroužek, který se nebrání ani dalším metodám; v průběhu našeho projektu vznikla z pravidelného setkávání na Dílnách diachronní naratologie naprosto neformální, interdisciplinární skupina, která soustavnou reflexi naratologických metod a jejich aplikaci v diachronním výzkumu různých literatur různých období přijala jako společný jmenovatel své práce. Přestože je tato aktivita neformální, kopíruje svým půdorysem mezinárodní projekty, o jejichž výstupech bude řeč v metodologickém úvodu; jeví se mi v tuto chvíli jako nadějná perspektiva. Také proto, že proběhnuvší diskuse mi nabídlly jiné perspektivy a ukázky vědění, které mi je dovolily pochopit a promítnout do vlastního uvažování. Tyto diskuse

mi také identifikovaly zřetelného adresáta mého psaní: odborníka, který sice sleduje trochu odlišný historický (respektive kulturně situovaný) předmět, ale velmi ho zajímá, jak k tomu svému přistupuji a jakým způsobem reaguji ve své metodě na specifičnost narativní literatury 19. století.

V projektu, z něhož vzešel koncept diachronní poetiky, se zcela nevyhnutelně sešli literární historici s teoretiky – a zcela nevyhnutelně a někdy ne úplně snadno se adaptovali na způsob psaní, který bude dobře čitelný i pro druhou skupinu odborníků. Snaha vyhnout se scholastickým debatám o naratologických termínech ovšem není dána jen tím, že nenaratology nezajímají, ale také tím, že toto psaní má bezpečné zázemí v propracovaném pojmovém aparátu a obecně v usilování o respekt k povaze historického materiálu.

Na otázku „pro koho píšeme?“ jsme si odpověděli i vypracováním doprovodného Pracovního slovníku pojmů diachronní poetiky vyprávění. Původně jsme byli jeho primárními uživateli my sami, protože aktivní práce s pojmy nás nutila k zpřesněným formulacím jejich obsahu i k jejich doložení názornými a přesvědčivými exemplifikacemi z analyzovaného materiálu. Současně slovník implikuje návrh pro domácí naratology, jaký dal před třiceti lety titul knihy naratology Seymoura Chatmana – pojďme se domluvit (třeba na termínech). Instrumentalizace pojmů mi snad dovoluje vyslovit naději, že v knize alespoň zalistují studenti; byť jsem si dobře vědoma toho, že v současnosti preferují anglojazyčné publikace doporučených autorit.

A zase jsem skončila u pojmu autorita. Přivádí mě k další úvaze o současných parametrech vědeckého psaní. Vlastně trochu závidím exaktním vědám aditivní princip poznání, respektive jeho zprostředkování. V jejich diskurzu je závažnou chybou přehlédnout nejnovější příspěvek, který byť i drobně mění aktuální stav poznání. V humanitních vědách je někdy chybou přehlédnout ten nejstarší (přátelé Lubomíra Doležela rádi citují jeho bonmot o tom, že literární vědec má u Aristotela začít, aby u něj nemusel skončit). Někdy naše myšlení překvapivě posune zapadlá, několik desítek let stará studie. V postklasické naratologii je naopak nemyslitelné, byť už nesmírně náročné, nesledovat aktuální vývoj té její větve, k níž se upíná náš vlastní výzkum. Jako by však metodologická pluralita a komplementarita přístupů k literatuře a možnost aktualizovat ty starší nepřipouštěla, že některá literárněvědná práce metodologicky zastarala, jako se to děje v jiných disciplínách. Starší průzkum shodného předmětu může někdo jiný z dobrých důvodů považovat za podstatný, ale pro řešení konkrétní naratologické otázky už nemusí být relevantní. K současným trendům vědeckého diskurzu patří i terciární psaní, na němž v uznávaných nakladatelských domech v zahraničí stojí i celé edice. Ale zdá se mi, že požadavky na terciární psaní začínají být tak vysoké, že ztěžují to sekundární, ba hrozí mu povrchností. A hlavně berou badatelům čas a síly potřebné k průzkumu primárních textů, obecně vlastního předmětu bádání. Ve vztahu k našemu psaní chci zdůraznit, že zkoumání velkého objemu literárních narativů a subtilní analýzy narativního diskurzu nemůže provázet komplexní terciární studie; vlastně do našeho příspěvku vzhledem k zaměření na instrumentalizaci dosavadních poznatků o vyprávění ani

nepatří. Každá kapitola specifikuje své pojetí problému a nástroje; čtenář nakonec uvidí, že materiál nás místy přivedl k reflexi vědění z oblasti, na něž jsme na začátku projektu ani nepomysleli.

Mám-li tuto úvahu završit odpovědí na otázku, proč jsme takto psali, zdůrazním, že z hlediska literární vědy je to psaní komplementární ke zkoumání makropoetik a ke zkoumání okruhu pro českou kulturu zcela zásadních látek, jejich recepce a opakovaných přepisů, namnoze reagujících nejen na dobové kulturní potřeby, ale i jmenovitou společenskou objednávku: Z jiné strany totiž nasvětlují konstanty české (ale vlastně nejen české) kultury, i to, jak obtížné bylo se od nich odpoutat, a to i ve sféře fikčního vyprávění. Jak podnětné se takové psaní ukázalo pro sebereflexi teorie vyprávění, se píše v metodologickém úvodu a v jedné každé kapitole. O nálezech, které se nám jeví významné pro rozvíjející se diachronní poetiku vyprávění, pak píšu v závěru monografie.

V knihách tohoto typu se obvykle připojuje poděkování; přestože ve mně tento žánr vzbuzuje veliký ostych, zkusím mu dostát: Děkuji Jarce Janáčkové, že mi celou dobu věřila, že takovou práci zvládnou; děkuji Daniele Hodrové, třebaže projevovala pochybnosti, že mi po celou dobu laskavě a trpělivě naslouchala; děkuji Michalu Kosákovi za podporu přípravy knihy. Děkuji externistce Zuzaně Foniokové za velký díl práce na slovníku a za to, že se dokázala vmyslet do potřeb bohemistů. Stanislavě Fedrové děkuji za (ostatně předvídatelně dobré) nápady při tvorbě monografie, externistovi Danielu Kubcovi za redakční spolupráci a Janě Kolářové za pečlivé redakční čtení. Zdeňku Hrbatovi jsem vděčná za komparatistický vhled do výzkumu, Michalu Charyparovi pak za zásadní podíl na vymezení historického okruhu próz a spravedlivě přísný dohled nad korektností dat, v němž mu zdatně sekundovala Sára Valová. Jiřímu Kotenovi přátelsky spílám za to, že mě/nás „do tohoto podniku navezl“, ale oceňuji jeho metodologický dohled. Oceňuji statečnost, s níž Kateřina Piorecká rezignovala na poznatky fascinující historika, a děkuji jí za čtení našich prvotních výstupů. Pavlu Šidákovi jsem vděčná za naše společné „dialogické“ čtení textů primárních. Cením si toho, že externista Richard Změlík přes prvotní odpor nakonec dokázal své vyhraněné scientistní psaní sblížit s rozpravou o poetice. Děkuji lektorům této publikace Ivaně Taranenkové a Robertu Adamovi za jejich připomínky. Zvláště děkuji našim zahraničním oponentům Anně Kobyliňské, Dobromiru Grigorovovi a Marcinu Filipowiczovi, opravdu si vážím toho, že byli ochotni vyjádřit se k projektu v jeho průběhu i osobně. A nakonec: všichni děkujeme přátelům z oboru, kteří si v přívětivých dobách osobního setkávání i v nejnepříhodnějším období virtuálních schůzek našli čas ke sledování a komentování našich příspěvků. Nejen diskuse a kritika, ale i kolegiální podpora je ve výzkumu důležitá.







# Krátký úvod do diachronní poetiky vyprávění

ALICE JEDLIČKOVÁ A MICHAL CHARYPAR

## Rekapitulace zdrojových metodologií

Metodologie, kterou jsme zde rozpracovali, vychází z propojení *literárněhistorického* a *poetologického* přístupu a zformovala se jako průnik poznatků z několika badatelských tradic a literárněvědných subdisciplín. Soustředujeme se ve výkladu na ty, které jsme skutečně využili, ať už využitím míníme badatelskou inspiraci, aplikaci konkrétních postupů a kategorií nebo citaci výstižného uchopení problému. Jak afirmativní postoj ke zdrojové metodologii, tak její revize mají stejný důvod: pracujeme s ní tak, aby nám dovolila co nejlépe popsat a analyzovat materiál; jinak řečeno revize pojmosloví či postojů předchůdců je vždy produktem, nikoli cílem výzkumu. Do vyhodnocení východisek a předpokladů našeho bádání příležitostně pronikla i širší reflexe stavu a procesů probíhajících v literární vědě v závislosti na stavu české společnosti (například evoluce naratologického bádání v domácím prostředí). I proto se v reflexi metod nemůžeme vyhnout jisté disproporcionalitě: postavení naratologie, respektive mnohočetných směrů postklasické naratologie v mezinárodním výzkumu je zcela odlišné než u nás, kde její akční rádius zůstává nadále skromný; naopak domácí tradice teorie a poetiky prózy je mnohem bohatší, navíc vyprodukovala jedinečnou českou subdisciplínu, historickou poetiku. Postup našeho výkladu osciluje podle potřeby mezi chronologickým a problémovým řazením.

## Cesta postklasické naratologie k diachronii

V průběhu devadesátých let minulého století se jednotlivé přístupy naratologického bádání diferencovaly natolik, že se David Herman coby editor svazku (1999), jehož cílem bylo poskytnout orientaci v tomto množství, rozhodl převést označení

disciplíny do plurálu *narratologies*. Nakonec se ovšem pro tuto pluralitu metod – a hlavně aplikací analýzy vyprávění – prosadil zastřešující pojem *postklasická naratologie*. Lze jej číst jako pojem chronologicky popisný, ale leckteré rekapitulace vývoje naznačují, že je v něm obsaženo i vymezení vůči limitům *naratologie klasické*, založené na strukturalismu (srov. Fludernik 2000; Phelan – Rabinowitz 2005). S dopady tohoto procesu, totiž odmítání strukturalistických pojmů i myšlenkových schémat typu binárních opozic jsme se v hledání vhodných analytických nástrojů museli také vyrovnávat; rozhodující však pro nás nebyla inovativnost přístupu, nýbrž jeho adekvátnost vlastnostem historického materiálu.

Obecně můžeme léta na přelomu tisíciletí označit za období transformace a hlubkové sebereflexe disciplíny. Od poloviny devadesátých let jsou příznačné práce usilující o shrnutí dosavadního zkoumání narativního diskurzu v instruktivní a instrumentální teorii vhodné pro literárněvědnou analýzu v širším smyslu.<sup>1</sup> Úvahy o genezi, kritické vyrovnání se strukturalistickou fází a vyznačení perspektiv (Alber – Fludernik 2010) ukázaly, že postklasická naratologie sice neaspiruje na univerzální disciplínu, rozhodně se však chce stát flexibilní metodologií, schopnou přispět jiným oborům v jejich poznání právě skrze zkoumání narativních textů a praktik v daném diskurzu. A to nejen v kultuře, jejíž reprezentační, diskurzivní a distribuční postupy se dynamicky mění s postupující digitalizací, ale i ve velkém rozpětí společenské praxe: v odhalování konstrukce identit a vzniku diskriminačních schémat, ve zpracování životní (zvláště traumatické) zkušenosti, v průzkumu mocenských strategií a mediálního diskurzu. Tato pluralita ovšem neznamená, že se postklasická naratologie vzdává výzkumu literárního vyprávění, jeho poetiky a jeho funkce v dobové kultuře.

Už na přelomu tisíciletí se předmětem diskuse stal dosavadní deficit naratologů v diachronním výzkumu (Nünning 2000; Nünning – Nünning 2002) a Monika Fluderniková (2003) vyzvala k „diachronizaci“ naratologie. Reakce na tuto výzvu jsou několikerého druhu a dobře nasvětlují jak vlastnosti a sklony zkoumání narativního diskurzu, které se v něm za desetiletí jeho fungování usadily, tak původ podnětů ke změnám. Zde chronologii záměrně narušíme a začneme aktuálním, ve chvíli vydání naší publikace možná už dokončeným mezinárodním projektem. Jeho průběh totiž někteří účastníci našeho výzkumu kolegiálně sledovali, ba i k němu přispěli. Pod pracovním názvem *Handbook of Diachronic Narratology* jej iniciovali přední naratologové nejstarší generace, Peter Hühn, John Pier a Wolf Schmid. Primární složkou výkladu je naratologická kategorie, její prehistorie, konceptualizace a diskuse o jejím pojetí až po aktuální konsenzus nebo alternativy. Jevy, které daná kategorie uchopuje, jsou ilustrovány na materiálu z vybrané kultury a historického období, respektive epochy, určených odborností

1 Potřebu nalézt konsenzus v množství částečně se překrývajících, částečně protichůdných pojmů, jež se naratologům za předchozí léta podařilo vyprodukovat, demonstruje srovnávací tabulka pojmů in Martínez – Scheffel (1999: 26).

a zájmy vykladače.<sup>2</sup> Diachronní reflexe pojmu je tu metodologicky jednotící silou jednotlivých pojednání. Ta na sebe tedy ve volbě materiálu ani historicky nemusí navazovat. Dále vznikají různě diachronně nastavené práce soustředěné k jednotlivým kategoriím: například průřez utvářením zápletky od raně novověké anglické literatury až do současnosti (Dannenberg 2008); některé z nich i v soustředění na literární narativ dovedou zúročit interdisciplinaritu postklasické naratologie a například poznatky kognitivních věd, jako je tomu v případě kolektivní monografie *The Emergence of Mind* (Herman ed. 2011), jež na vybraných narativech popisuje způsoby zobrazení práce lidské mysli od počátků anglosaské literatury až do nejnovější doby.

K zatím nejsoustavnější diachronní aplikaci naratologické analýzy dospěl výzkum antické literatury (jeho průkopnicí byla už od devadesátých let Irene de Jong) a starší literatury, prováděný často na mezinárodní bázi, ovšem se základnou v německé medievistice. Obecnou výzvu Moniky Fludernikové konkretizovala ve svém programním *Manifestu* (2014, česky 2019a<sup>3</sup>) Eva von Contzen. Svůj rozvrh „naratologie středověku“ vysvětlila právě absencí historického respektu v naratologických kategoriích s poukázáním na to, že většina kategorií narativního diskurzu vyvstala z analýz novověkých, moderních, ba modernistických narativů, a nelze je tedy přímočaře aplikovat na narativy středověké. Neodpovídají ani vlastnostem dobového narativního diskurzu, ale ani způsobům myšlení a hodnotovým modelům, z nichž středověká vyprávění vycházejí. Za zásadní chybu pak von Contzen prohlásila opomíjení dobové textové praxe, respektive nezáměr o podmínky a zvyklosti dobové literární komunikace, jež se v posledních letech staly klíčovými faktory zkoumání předmoderní literatury. (Dodejme, že ještě nakladatelská praxe v 19. století nám zabránila činit zásadní závěry o některých subtilních vlastnostech narativního diskurzu, které se odrážejí i v grafické podobě textu.) Svou tezi von Contzen názorně ilustrovala v příspěvku ke kolektivní publikaci *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum* (von Contzen – Kragl eds. 2018). Zpochybnila v něm užitečnost rozlišování mezi vypravěčem a autorem ve středověkém, konkrétně anglickém narativu s argumentací, že dominantní je v něm obsah, sdělení určitého typu zkušenosti. Subjektu vyprávění vymezila pouze tři role: zjednodušeně roli podavatele cizí zkušenosti, ztotožnitelného s autorem, roli podavatele vlastní zkušenosti, tj. postavy ve světě příběhu, a konečně roli nezjevného zprostředkovatele

---

2 Tolik je nám známo díky aktivní účasti kolegů Jiřího Kotena a Bohumila Fořta. Táž skutečnost ovšem současně poukazuje na limity našeho vědění. Snadno se může stát, že v současném množství naratologických projektů a publikací, jež by se jako informační zdroje nebo možné protějšky našich analýz mohly stát součástí našich úvah, nám některý unikne, nebo některý aktuálně vzniklý nezvládneme zapracovat. Poukažme při této příležitosti na to, že zde chceme hlavně načrtnout logiku poměrně pozdní „diachronizace“ naratologie a důsledky, které z toho vyplývají pro náš vlastní výzkum.

3 Český překlad byl doplněn komentáři z pozic medievistiky, současné naratologie a tradice české teorie vyprávění (Jaluška 2019, Fonioková 2019, Jedličková 2019b).

obsahu vyprávění. Pro teoretiky vyprávění, kteří dlouhodobě usilují o propracovanou obecnou klasifikaci narativních jevů, je taková revize nejspíš obtížně akceptovatelná. Z diachronního pohledu se ovšem ukazuje podnětná jako pokus o diachronní aplikaci naratologických kategorií, vyvažující mezi setrvalou snahou etablované teorie narativního diskurzu upevňovat své základní koncepty jako univerzální a stanoviskem, podle něž každý historicky a kulturně specifický materiál vyžaduje jedinečnou metodu analýzy a potenciálně generuje badatelský idiolekt. Jak upozornila Markéta Kulhánková (2019), diskusi o adekvátnosti takové redukce pro potřeby analýzy středověké literatury zahajuje hned další příspěvek svazku (Praet 2018), který v tvorbě autorů tzv. loirské školy shledává hru s fikcionalitou a věrohodností příběhu, založenou mimo jiné právě na diferenciaci subjektů díla. Analýzy konkrétních textů tu mají funkci ilustrativně-interpretativní a prozrazují badatelské preference přispěvatelů. Vzápětí následující kolektivní monografie *Handbuch historische Narratologie* (von Contzen – Tilg eds. 2019) je nastavena systematictěji i v diachronii rozebíraného materiálu. Tři epochy – antika, středověk a raný novověk – jsou pojednány vždy chronologicky podle jednotlivých prizmat výzkumu: V první části monografie je to *narativní praxe*, přehled zavedených narativních forem a jejich komunikačních funkcí v dobovém společenském kontextu a případné teoretizaci vyprávění. Druhá, klíčová část zahrnuje analýzy literárních děl z oněch tří epoch podle základních kategorií příběhu (postava, děj, prostor) a vybraných parametrů narativního diskurzu (vztah autora a vypravěče, perspektiva, čas). Třetí část přináší shrnutí výsledků výzkumu v jednotlivých zastoupených filologiích. Odhlédneme-li od nastavené plurality kultur, jež představuje zásadní přesah projektu, tato kolektivní monografie je nám blízká ve dvojitě směřu: Zaprvé tím, že v jedné své vrstvě předkládá paralelní pojednání kategorií vyprávění v literatuře určitého období, tedy právě to, o čem usilujeme v našem projektu. Dále tím, že nekonstruuje pouze ideově komplexní metodologii, které konkrétní materiál může klást odpor, ale ponechává rozpracování daného pojmu na analytických a pojmoslovných potřebách plynoucích z průzkumu vybraných narativů.

Všimněme si, že velké projekty s diachronní perspektivou (ať už se týká disciplíny samé, jako *A Companion to Narrative Theory*, Phelan – Rabinowitz eds. 2005, historie pojmů a historických vlastností vyprávění) se hlásí k žánru „příručky“: tj. přehledové publikace, jež přístupným způsobem shrnuje poznatky určitého oboru a současně tím legitimizuje nadřazení systematického přístupu chronologickému. Přesto lze říci, že diachronní naratologie je ustavena jako jedna z větví postklasické naratologie i jako historická disciplína svého druhu. Projekt zkoumající soustavně vlastnosti narativního diskurzu v rámci jedné lingvoliterární komunity, navíc také, v níž literatura představuje v určitém období jeden z klíčových diskurzů ustavení kulturní identity vůbec, jako je tomu v případě kultury české, se tak z hlediska nadnárodního výzkumu jeví jako logický krok. Na otázku, jak se to jeví v kontextu domácí tradice, odpovíme v následujícím výkladu.

## Cesta české poetiky prózy k teorii vyprávění

České bádání o vyprávění je ve srovnání se západoevropským kontextem nastaveno v důsledku vnějších historických okolností odlišně. Není třeba v něm prosazovat diachronizaci naratologie, protože fáze strukturalistického univerzalizismu i postklasické diferenciacie českou literární vědu minula; metodologie, které se na ní podílely v devadesátých letech, teprve začínaly vstupovat do výzkumu kultury. Domácí teorie či spíše poetika vyprávění má svou jedinečnou evoluci, historicky vycházející z poetiky prózy pěstované ruskou formální školou a z tradice německé morfologie promítnuté do narativní poetiky: první z nich je Petschova monografie *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934), o níž se ve svých *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) opřel i Felix Vodička, druhou Lämmertovy *Bauformen des Erzählens* (1955). Obě práce díky svému metodologickému východisku zahrnují do svých úvah i klasifikaci různých forem, mohli bychom říci slohových útvarů či *textových typů* uvnitř narativu (první z nich ostatně mohla být pro Vodičku podnětem v jeho úvaze o funkční zástupnosti vyprávění a popisu). Prudce se rozvíjející strukturalistická naratologie pronikala do uzavřeného českého prostředí nesoustavně v jednotlivých publikacích. Jistou náhradní úlohu a současně úlohu zprostředkovatelskou plnila od sedmdesátých let polská teorie komunikace; produktivně tyto podněty zužitkovala v analýzách narativních poetik autorů 19. století zvláště Jaroslava Janáčková (1975 a další práce).

Svébytným příspěvkem ke zkoumání narativního diskurzu byly už od šedesátých let studie Lubomíra Doležela, vycházející z průzkumu *epického stylu*, tedy kategorie, kterou můžeme jinými slovy označit také jako *globální narativní modus*. Aplikoval ji jako generalizující kategorii historickou, když rozlišil *epický styl základní*, vyvozený z próz 19. století, a *epický styl moderní*, jehož ustavování konstatoval mezi dvacátými a třicátými lety století dvacátého (Doležel 1960). K tomuto historizujícímu rozlišení jej vedlo konstatování zásadní proměny vztahu promluvy vyprávěče a řeči postav v modernistické próze; změna je podle něj patrná především v rozmytí předělů obou promluvových pásem a vyvolaná užitím inovativních prostředků reprezentace řeči a kontextových postupů. Jednotlivé typy narativních výpovědí (popřípadě celých promluv) rozlišuje Doležel s pomocí sady distinktivních znaků formálního, sémantického, slohového a výpovědního charakteru; právě promluvové předěly se ocitají v ohnisku pozorování. Tento přístup a jeho jednotlivé aspekty (například problém subjektivizace vyprávění) pak podrobně rozpracoval v práci, z níž – byť ne exkluzivně, jak ještě vysvětlíme – jsme převzali označení našeho výzkumu: V knize *Narativní způsoby v české literatuře* (anglicky poprvé 1973, v českém překladu 1993; v přepracované české verzi 2014) rozvinul vstupní teoretické úvahy o koncept fikčních světů a narativní autentifikační strategie. Doleželův lingvostylistický přístup dlouho zůstal autoritativním základem zkoumání narativního diskurzu v českém prostředí (možnosti a limity jeho aplikace zde objasňujeme v kapitole věnované řeči).

Významným impulzem se pro domácí výzkum stalo také české vydání Stanzelovy *Teorie vyprávění* (1979, česky 1988), jehož vliv je patrný zvláště v interpretačních pracích první poloviny devadesátých let; k parametrům vyprávěcích situací se mnozí interpreti vracejí dodnes. Další rozvoj naratologického bádání (stejně jako jiných metodologií) byl ovšem na počátku devadesátých let brzděn oslavným návratem k tradici českého strukturalismu. Po fázi zaplňování mezer z minulosti se naratologie ocitla v konkurenci celé řady dalších možností nebývale rozšířeného metodologického spektra. Přesto se v ní právě tento postup, tedy zaplňování mezer – svým způsobem nevyhnutelné pro pochopení myšlenkových pohybů disciplíny, ale přece jen v disproporci vůči jejím aktuálním trendům – zopakoval. Přelom tisíciletí (tedy dobu, kdy se postklasická naratologie definitivně odděluje od své strukturalistické minulosti) charakterizuje v českém prostředí stále ještě „naratologická retrospektiva“, vydávání a komentování kanonických prací strukturalistického ražení.<sup>4</sup> Zdá se, že retrospektivní přístup postupně ukončily hlavně vnější faktory vědeckého provozu: dostupnost nové zahraniční literatury a nutnost badatelské adaptace na parametry mezinárodní spolupráce. Monografické příspěvky zaměřené na narativní diskurz se držely zřetelného vymezení problematiky, například subjektů narativního textu a interpretativně pojaté autorské poetiky (Kubiček 2001), či v souladu s principy poetiky historické určité umělecky vymezené sféry, například poetiky modernismu pozorované na průsečíku narativní perspektivy a reprezentace prostoru (Jedličková 2010).

Rázným zásahem do rozvíjejícího se domácího naratologického myšlení byl vstup teorie fikčních světů spjatý s českým vydáním Doleželových *Heterocosmik* (1998, česky 2003), který s sebou nesl i seznámení se zdroji teorie a pracemi jeho předchůdců. Vstup to byl nanejvýš vlivný a inicioval nejen vznik celé řady ohlasových prací, ale i mezioborového badatelského kruhu. Navíc se tento směr bádání osvědčil jako schopný komunikovat s aktuálním průzkumem různých mediálních forem konstruování fikčních světů v digitálním světě, zastoupeným zvláště projekty pod vedením Marie-Laure Ryanové a Mariny Grishakovy. Není divu, že razantní odlišnost uchopení narativu jako logické konstrukce na nějaký čas dokonce odsunula zkoumání narativního diskurzu do pozadí. Od doleželovské fikční sémantiky se k fikční pragmatice produktivně posunul Jiří Koten (2013), který, synekdochicky a samozřejmě zjednodušeně vyjádřeno, ve své práci založené na teorii řečových aktů zaměnil předmět „fikcionalita konstruovaného světa“ za „fikční výpověď“. Jeho práci tu však zmiňujeme i proto, že zahrnuje možná první důsledně diachronní pojednání naratologické kategorie. V jejím závěru najdeme analytickou kapitulu věnovanou zobrazení mysli postav v českých prózách vybraných z období od

---

4 „Zakladatelské“ studie francouzské strukturální naratologie z šedesátých let 20. století, strukturalisticky založené teorie vyprávění z let sedmdesátých, popřípadě práce z kategorie úvodu do teorie vyprávění [mj. Todorov 2000, Kyloušek ed. 2002, Scholes – Kellogg 2002, Chatman 2008, Rimmon-Kenanová 2001]. Vznikají také domácí práce, které tuto starší metodologii rekapituluji (Bílek 2003, Kubiček a kol. 2013).

padesátých do sedmdesátých let 19. století. Soustavný diachronní postup pak Koten zvolil v práci o narativním komentáři (2020). Chronologický průřez rétorickým, respektive v autorově terminologii „rétorizovaným“ (Koten 2020: 32) vyprávěním je v českém naratologickém bádání výjimkou; jak už bylo naznačeno dříve, právě odtud vzešel podnět pro naše společné zadání.

## **Od historické poetiky žánrů, subjektů a míst k diachronní poetice vyprávění**

Další zdroj poetologických zkušeností představuje jedinečná metodologická linie spojená s institucí, jež tvoří i zázemí našeho projektu: je to historická poetika, která se utvářela zvláště v kolektivních pracích iniciovaných a vedených Vladimírem Macrou a Danielou Hodrovou, počínaje genologicky zaměřenou kolektivní publikací *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů* (1987). Volně na ni navázala dvojsvazková kolektivní práce *Proměny subjektu* (Hodrová ed. 1994), jejíž druhá část zahrnovala studie věnované autorskému vyprávěči (Jiří Holý) či rozdílu mezi vyprávějícím a prožívajícím já (Marie Mravcová), obě soustředěné na interpretaci českých próz meziválečného období a metodologicky formované hlavně stanzelovským konceptem vyprávěcích situací. Českou literaturu a zvláště prózu 19. století nejpodrobněji analyzuje tematologicky osnovaná *Poetika míst* (1997). Dovršením této poetologické linie je trojdílný soubor kolektivních monografií, spojených zaměřením na poetiku literárního díla 20. století (*...na okraji chaosu...*, 2001; *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz*, 2002; *Na cestě ke smyslu*, 2005) s několika kapitoly soustředěnými k narativní kategoriím (příběhu, postavě, času, respektive časoprostoru, kompozici). Metodologický základ jednotlivých zkoumání je tu odlišný: Hrbatovo pojednání prostoru se opírá o tematologii, poetiku postavy spojuje Daniela Hodrová především se svou vlastní teoretizací (*Hledání románu*, 1989), k popisu narativních strategií spojených s kategorií času využívá Alice Jedličková systém Genettův (1972, česky část 2003). Pozornost vykladačů je tu zaostřena na inovativní díla, která originálními strategiemi narativního diskurzu znejistují svět příběhu nebo opakovaně rozrušují řád, který mohl být skrze ně samé nastolen. Právě vědomí jistého zvykového uplatnění tohoto přístupu bylo důležitým faktorem našeho uvažování o diachronním záměru.

## **Metoda a předmět: diachronní poetika a vyprávění**

Na úvod je třeba říci, že naše metoda se formovala nejen v návaznosti na domácí badatelskou tradici a aktuální stav světové naratologie, ale také v konstelaci několika dalších faktorů: z naší vlastní zkušenosti literárních historiků a teoretiků a její výměny, z formulace obecného pojetí narativu a v úzké vazbě na prohlubující se znalost vybraného historického materiálu. Důraz na *metodologickou zkušenost*

namísto vědění má pádný důvod. Literární historici v projektu přivykali zaostření na konkrétní narativní způsob, které se jim leckdy mohlo jevit v neprospěch dalších zajímavých parametrů díla, a také posunu od zjišťování původu jevu směrem k jeho fungování v daném kontextu; zadáním i ambicí zúčastněných naratologů zase bylo překonat sklon jejich vlastní disciplíny k selektivitě, o níž tu už byla řeč v předchozí rekapitulaci vývoje naratologického výzkumu. Pro všechny zúčastněné se pak jako velká výzva ukázalo psaní o tom, co se příliš neproměňuje, ba zůstává v zásadě stabilní. Tuto globální vlastnost české literatury 19. století už dříve konceptualizoval Aleš Haman v titulu své monografie *Trvání v proměně* (2007). Kromě historické logiky naratologie samé je tu ovšem i logika zkoumání narativních postupů, která vyžaduje často velmi detailní analýzy, zahrnující rovněž lingvistické parametry textové výstavby.

Rekapitulace metodologických předpokladů a výzkumných záměrů historické poetiky a rozvíjející se diachronní naratologie ukazují, že uchopení materiálu musí nutně vyvažovat mezi několika úskalími: jednak tíhnutím historické poetiky ke komplexní interpretaci, jednak selektivitou naratologické analýzy, pro níž vždy byly a zůstávají atraktivní postupy zjevně rozrušující ustálený vzorec a přechodová pásma jevů, a konečně globálním srovnáváním celých epoch, které je patrné v nejnovějších příspěvcích diachronní naratologie. Přejít na rovinu situovanou někde mezi oběma rozpětími předmětu a badatelskými žánry proto není snadný. V závislosti na povaze problému jsme uplatňovali různě široký záběr analýz a komparací. Abychom tuto přechodnost znázornili čtenáři ve struktuře výsledného celku, využili jsme žánrové specifikace podkapitol: *Sonda* tu povětšinou označuje analýzu sledovaného jevu soustředěnou kolem jednoho či dvou srovnávaných reprezentativních textů, doprovázenou odkazy na jejich typově blízké okolí; druhou alternativu sondy představuje konkretizace zastřešujícího narativního způsobu. *Intermezzo* hlavní linii výkladu sice přerušuje, avšak zároveň nezbytně doplňuje: pojednává problém vyvstalý z materiálu, který se svým charakterem vymyká převažujícím vlastnostem sledovaného korpusu. *Intermezzo* tak nejen zvýrazňuje to, čím se pojednávané narativy odlišují a čím vynikají (v tom se shoduje se zavedeným postupem naratologické studie), ale z jiného úhlu nasvětluje i to, co je vlastní ostatním dobově souběžným narativům, respektive jiným žánrům.

Analytické nástroje jsme vybrali ze tří hlavních zdrojů: Prvním z nich je systematická klasifikace narativních jevů, která se opírá o kategorie jazykového systému. V klasické naratologii tak svůj popis narativního diskurzu (postaveného do opozice k příběhu) založil Gérard Genette. Z české tradice zkoumání literárního stylu (pozorovaného v opozici ke stylu prostě sdělovacímu) vyšel ve své teoretizaci narativních způsobů v užším smyslu Lubomír Doležel (1960, 1993 a 2014); do svých úvah vnesl i hledisko diachronní, aplikované ovšem spíše na prototypní narativy abstrahované z množiny historických realizací. Druhá zdrojová oblast zahrnuje několik nejnovějších příspěvků ke zkoumání narativního diskurzu, jejichž záměrem je překlenout diskrepance v diskusí o klíčových kategoriích narativu, jako je zápletka či perspektiva (např. Kukkonen 2014, Schmid 2010). A konečně větev naratologického bádání,



kteřou bychom mohli označit (ostatně již zavedeným způsobem) jako *rétorickou*. Se svou detailní analýzou narativních kategorií má blízko k genettovské analýze diskurzu, sledováním textových typů, pro ně příznačných postupů a jejich funkcí se blíží české funkční stylistice, hlavně však vnímá narativ jako komplexní komunikát, který komunikaci tematizuje, projektuje a jako tištěný text do ní skutečně i vstupuje – tím se rétorická naratologie blíží lingvistické pragmatice. Protože je zvláště citlivá na projevy řízení čtenáře, respektive manipulace a persvaze, má o to blíže k rétorice a o to blíže k tomu, co nás v našem výzkumu zajímá – protože to primární průzkum textů ukázal jako podstatné. Aníž bychom se mohli odvolávat na nějakou autoritativní klasifikaci, řadíme zde k rétoricky orientovaným naratologům trojici badatelů, z jejichž prací jsme podstatně čerpali. Zaprvé je to německý anglista Helmut Bonheim, který na začátku osmdesátých let 20. století v jistém smyslu završil morfologickou tradici zkoumání vyprávění a napojil ji na zkoumání narativních způsobů coby promluvových typů. Pilířem jeho zkoumání je pojem způsobu, modu (*The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, 1982): i proto jsme se zmiňovali, že náš koncept narativních způsobů má kromě Doležela ještě dalšího předchůdce, u nějž má tento pojem širší rozpětí. Jako základní mody určil Bonheim *řeč, zprávu, popis a komentář*. V českém prostředí tento jednoduchý inventář, stejně jako jiné narativní kategorie, patrně zastínila stylistická diferenciací slohových útvarů, v níž komentář jako samostatný útvar logicky nefiguruje, a pak samozřejmě dominantně lingvistický přístup k subformám promluvových pásem vypravěče a postav. Předpokladem rozšíření narativních modů je akceptování *pásma řeči vypravěče* jako syntetizujícího složení vícerozličných textových typů (slohových útvarů). V práci *Příběh a diskurz* (1978, česky až 2008), zastupující druhou fázi klasické naratologie, věnoval Seymour Chatman podrobnou pozornost vypravěčskému komentáři: a zatímco titul jeho knihy odkazuje k příznačnému strukturalistickému dělení složek narativu, Chatmanova typologie komentářů se opírá o komunikační pojetí narativu, respektive o chápání řeči vypravěče jako souboru *řečových aktů*. Později v práci *Dohodnuté termíny* (1990, česky 2000) Chatman přidává k Bonheimovým základním modům ještě pro anglosaskou tradici příznačný *argument*. Možná naše čtenáře až překvapí, jak užitečné bylo tento přídavek instrumentalizovat v průběhu analýz. A také potvrdí to, co známe už z Vodičkových *Počátků krásné prózy novočeské*: zjištění, že vyprávění může vykonávat popisnou funkci, a obráceně; i tato funkční zástupnost se v našem materiálu ukázala jako jeho historicky relevantní vlastnost. Trojici doplňují nebo spíše jako celek zastřešují práce Jamese Phelana, který rétorickou naratologii rozvíjel od devadesátých let (1994, 1996, 2005), často ve spolupráci s Peterem Rabinowitzem (2005), naposledy pak v diskusi s Matthewem Clarkem – *Debating Rhetorical Narratology* (2020). Zdůrazněme zde shodu s jeho pojetím vyprávění jako *tematizace* a současně *konstrukce určité komunikační situace*, v níž zdánlivě očividní účastníci dialogu ve světě příběhu nemusí být jeho pravými adresáty; jednotlivě jsme Phelanovy podněty zpracovali ve vícerozličných kapitolách.

Vybraná kombinace přístupů úzce souvisí s naším obecným pojetím předmětu zkoumání, totiž narativu. Zdůrazněme tu, že vyprávění primárně nechápeme

jako průmětnu literárních záměrů, nýbrž přistupujeme k němu jako k verbálnímu útvaru, který prostřednictvím příběhu znázorňuje a pomocí narativních strategií organizuje individuální i kolektivní zkušenost a uvádí ji do vztahu k životnímu a společenskému řádu dané doby. Jako dominantní účel narativního diskurzu se v této perspektivě jeví *representace*. Zadruhé narativ pozorujeme jako sdělení s komunikačním záměrem a s určitou konstelací implikovaných i tematizovaných subjektů komunikace. To znamená jako text, který komunikaci reprezentuje jako součást světa příběhu, ale také ji nastoluje mezi subjektem narativního diskurzu a předpokládaným čtenářským publikem a využívá k řízení čtenářského rozumění; v této perspektivě vyniká jako funkce narativního diskurzu *interpretace*. Pozorování vzájemného vztahu těchto složek fungování narativu patří k hlavním parametrům našeho výzkumu.

Skutečným primárním předmětem našeho zkoumání (ne však cílem poznání, respektive komplexní interpretace) je individuální literární dílo, jehož vlastnosti se snažíme uchopit s pomocí zavedených, popřípadě aktualizovaných kategorií narativní poetiky, a popsat na průsečnici roviny synchronní (tj. dobového žánrového pole a frekventovaných, tedy patrně typických a preferovaných vlastností literární komunikace) a roviny diachronní (proměny či stabilita žánru a autorské narativní poetiky). Z hlediska způsobu práce s literárním materiálem představuje východisko naší práce *deskriptivně-analytická poetika*,<sup>5</sup> jež se řadí k textocentrickým přístupům. Vzhledem k metodologické pluralitě současného humanitního bádání snad není třeba zdůrazňovat, že ji chápeme jako komplementární k výzkumům zaměřeným na společenské podmínky a okolnosti fungování daného diskurzu. Jde o to, popsat vybrané narativní postupy v jejich konkrétní funkci na úrovni díla, shledat případné pravidelnosti či posuny v jejich výskytu a funkci na úrovni autorské poetiky, zjistit, zda se jedná o vlastnosti v synchronním pohledu typické, identifikovat ty, které se jim vymykají, a konečně zařadit je na oné průsečnici synchronního a diachronního kontextu.

Jak uvidíme v průběhu výkladu, zahrnuje tento postup určitý inventář nástrojů a postupů, nepředstavuje však nedotknutelnou a jedinou metodu výkladu. Aby získali skutečně relevantní poznatky, reagují jednotliví autoři na specifické vlastnosti zvoleného materiálu, ať už adaptací pojmů, zavedením pojmu nového, nebo i radikálnější změnou přístupu. Svědčí o tom přizpůsobení výchozí množiny kategorií,

5 Můžeme mluvit také o poetice „technické“, zaměřené na dynamiku postupů užitých v narativním diskurzu, tj. textových typů užitých ve výstavbě vyprávění, zvláště pak promluv diferencujících nebo naopak spojujících řeč postav a vypravěče. Lubomír Doležel upozornil, že jako genealogického předchůdce takového rozlišení lze chápat Wilhelma von Humboldta, který dělí dva proudy poetiky: „technickou“, jež je teorií žánrových struktur a norem, a „estetickou“, jež se stará o popis a pochopení literárních děl v jejich jedinečnosti (Doležel 1996: 341–342). Návaznost Doležel spatřoval ve Vodičkových *Počátcích krásné prózy novočeské*, jež chápe jako zakladatelskou práci české teorie narativního textu, zvláště systematiky forem řeči, kterou později sám rozpracoval. V této práci také shledal onu „klikatou metodu“, postupující od analýzy k pojmové abstrakci a zpět.

kteří jsme vybrali na základě rétorického pojetí vyprávění, rozvržení narativních způsobů a předpokládaných vlastností materiálu. Původní typologie vypravěče se diferencovala na strategie budování vypravěčské autority a typy a funkce narativních komentářů; vzhledem k povaze vypravěčské autority se zamýšlený výklad perspektivy zaostřil na perspektivu percepční a kognitivní. Zamýšlené zkoumání vztahu vypravěčské zprávy a deskriptivní reprezentace vygenerovalo jako zásadní téma funkční zaměnitelnost narativního a deskriptivního způsobu. Zároveň se ukázala jako produktivnější jiná než původní relace narativních kategorií: narativního způsobu a složky příběhu. Jako relevantní také vyšlo najevo zkoumání deskriptivních vzorců ve vztahu k typologii postav, kterou generoval záměr zkoumat zápletku a zvláště předpokládaná zápletková schémata. Analýza uspořádání narativního textu, respektive kompozičních postupů, se rozdělila do tří kapitol: do zkoumání zápletky, temporálních strategií narativního diskurzu a poetiky incipitů a explicitů. Obě posledně jmenované si vynutily přihlídnutí k dobovému pojetí času a dějin. Asi nejvýrazněji se musela adaptovat výchozí optika zkoumání řeči postav, původně míněná jako průzkum narativních způsobů v užším slova smyslu, tedy jako subtilně odlišených realizací výpovědi a promluv. Jako mnohem produktivnější se ukázalo zkoumání globálních poměrů řeči vypravěče a postav a specifické podoby jejich funkční zástupnosti, a podobně jako v případě popisu i vztah řeči postav k rozvržení světa příběhu.

Aplikace diachronní poetiky vyprávění předpokládá připravenost badatelů vyřadit se s dynamikou, ale stejně tak s přetrvávajícími vlastnostmi literárního procesu, v němž koexistují konvenční, tradicí ověřené a čtenářským úspěchem stvrzené složky s jejich dílčími transformacemi a možná nepočitelnými inovacemi, které mohou mít efemérní charakter anebo se postupně, zprvu například v rámci jednoho žánru nebo ve spojení s tématem, prosadit a zařadit do stálého repertoáru postupů. Naše chápání literárního procesu se proto situuje v blízkosti *synopticko-pulzační teorie*. V průběhu inspirativní diskuse o metodologii literárních dějin,<sup>6</sup> motivované rekapitulací výsledků a podnětů dlouhodobého projektu *Diskurzivita literatury 19. století v česko-slovenském kontextu*, konstatoval literární historik a znalec literatury 19. století Dalibor Tureček, že přes veškeré úsilí o vypracování metodologických rámců a úvahy o filozofii dějin jsou ve výsledku konkrétní přístup a vymezení oblasti průzkumu v zásadě volbou arbitrární. Peter Zajac, spoluautor projektu, který do literárněhistorické metody zavedl pojem pulzace, zdůraznil, že ve zkoumání diskurzivity literatury nejde o vymezení hranic a období, nýbrž poetik, respektive *makropoetik* či *diskurzů*, jež podstatně přehodnocují dřívější pojetí literárních směrů jako vývojových fází literatury. Literární diskurzy 19. století (jak už napovídá obecný obsah pojmu) podle něj představují určitý soubor pravidel komunikace, globálních modů zprostředkování kulturních obsahů a hodnot, ale i konkrétních postupů, množinu, která není kompletně nahrazena jinou, nýbrž zůstává nadále přítomna v literárním repertoáru.

---

6 Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 17. dubna 2019.

Situace, kdy literární historie přestala považovat periodizaci za nevyhnutelnou metu své práce a literární vývoj vidí spíše jako proces složený z množství stavů, které se navzájem liší rozsahem stabilního jádra a intenzitou proměn, jež mohou být jak inovativního, tak retrospektivního charakteru (a ten vůbec nemusí znamenat petrifikaci něčeho přežitého), se z našeho pohledu jeví jako vstřícná vůči aplikaci poetologického přístupu. Se zástupci konceptu diskurzivity se shodujeme v chápání poetiky jako *množiny vlastností literárního (narativního) diskurzu, na základě jejichž aktuální přítomnosti, míry zastoupení, distribuce a vzájemné konstelace lze identifikovat manifestní, ale i latentní příklon díla k určité makropoetice nebo naopak její relikty, popsat typický inventář žánrové poetiky v určitém autorském okruhu, stopovat proměny nebo připustit stabilitu poetiky autorské.*

Úvaha o tom, jak konkretizovat rozpětí zkoumaného narativního materiálu tak, aby byl dostatečně reprezentativní pro přesvědčivou identifikaci dominantních jevů a konstatování jejich stability nebo naopak případných proměn, má i svůj zcela praktický rozměr: materiál musí být zvládnutelný vzhledem k výjimečné subtilnosti analýz na jedné straně a možnostem badatelského týmu na straně druhé. Zkoumaný korpus fikčních narativů je proto vymezen na základě několika faktorů. Prvotní je poetologická hypotéza o dvou rámcových stavech: Tím výchozím je pluralita podob zjevného vypravěče a zřetelné, až manifestní strategie řízení čtenářského publika na začátku třicátých let 19. století. Druhým rámcem je postupné tlumení vypravěčské rétoriky, které se sice v některých žánrech prosazuje už v padesátých letech, důslednějším se však stává v průběhu let osmdesátých. A výzkumná otázka zní: jaký byl v mezidobí vnitřní pohyb vyprávění? Jinak řečeno: jak se uplatňovaly a kombinovaly jednotlivé narativní způsoby v žánrovém poli prózy? Může vyhodnocení poetologických nálezů z obsáhlého korpusu textů rámcovou hypotézu ospravedlnit? Na otázku po povaze takto vymezeného literárního materiálu nevyhnutelně navazuje otázka metodologická. Práce věnované poetice prózy v předcházejícím období – starší Vodičková (1948) i recentní příspěvky Lenky Kusákové (2003, 2012) k poznání povídky – přesvědčivě ukazují zásadní funkci žánrového rámce a jeho subžánrových variací v literárním procesu. Potvrdí se tato funkce a efektivita genologického přístupu i v našem výzkumu?

Dodejme, že průzkum narativní poetiky 19. století byl také podnícen častým opakováním teze o modernismu, který podle ní zásadním způsobem, zvláště skrze subjektivizaci narativního diskurzu, znejišťuje dosavadní epistemickou bázi vyprávění a mění strukturu příběhu ze sledu chronologicko-kauzálně provázaných událostí v dění v subjektivním čase. Jsou opravdu všechny vlastnosti modernistického narativu dílem nějakého subjektivizujícího převratu, nebo je možné jejich zárodečné podoby identifikovat už dříve, a to v nenáhodném, ale s jistou logikou narativu spojeném výskytu?

Do primárního průzkumu (pokud by snad vznikla nejistota, co jím míníme, pak prostě zacílené pečlivé čtení primárních textů) jsme zahrnuli co nejširší okruh fikční prózy, jež vznikla ve sledovaném období: nejen díla výjimečná, která svými vlastnostmi z dobové umělecké produkce vynikala nebo z různých důvodů vyvolala velký ohlas, tj. taková, jež literárněhistorický výzkum makropoetik identifikuje jako

*literární událost*, ale také prózy, které dobový literární diskurz (a často souběžně i kulturní a vůbec společenský diskurz) stabilizují. Nevyhýbáme se ani komerčně produkovaným dílům s funkcí čistě zábavnou, pokud jsou jejich vlastnosti relevantní pro pozorování daného jevu (například zápletkových schémat). Právě toto rozpětí nám usnadňuje pozorování proměn poetiky nejen v jednotlivých, leckdy i subtilních vlastnostech, ale také v jejich vzájemných konstelacích, v nichž se inovativní prvky mohou setkávat s odporem stabilizovaných složek narativu.

Nezkoumáme fikcionalitu analyzovaných textů, protože je pro nás samozřejmostí, že náš korpus tvoří texty fikční. Zajímá nás samozřejmě rozvržení fikčního světa (světa příběhu), ale primárním předmětem pozorování jsou z tohoto pohledu spíše autentifikační strategie vyprávění, postupy, jimiž vypravěč upevňuje věrohodnost příběhu a svoji autoritu zprostředkovatele vyprávění. Rozhodli jsme se také vypustit ze zkoumání některé žánrové oblasti – vedlo nás k tomu nejen množství materiálu, jež by i přes právě uvedená omezení bylo nutné zvládnout, ale ještě více metodologická potřeba co nejpřesněji vymezit okruh analyzovaných problémů. Mimo naši pozornost zůstávají díla vycházející z folkloru (pohádky, adaptace pověstí), mimo centrum zájmu pak narativní texty kolísající mezi faktuálním a fikčním modem (díla memoárová, fejetonní a cestopisná); k takovým textům přihlížíme pouze okrajově, pokud například přesvědčivě rozšiřují žánrovou paletu uplatnění sledovaného jevu. Totéž vzhledem k našemu zaměření platí pro veršovanou epiku, s níž náš předmět sdílí strukturu příběhu, ne však základní modus podání.

Zaznamenáváme přednostně ty jevy, které se výrazně profilyovaly v období ohraničeném třicátými až osmdesátými lety 19. století a jsou pro sledovaný úsek charakteristické nebo svými vlastnostmi na zavedené narativní jevy poukazují. Nezabýváme se proto soustavně jejich předhistorií, jež se v jednotlivých případech mohla utvářet kdykoli dříve, tzn. fakticky od antiky až do výchozí hranice 1830. Výklad konkrétního jevu si však někdy vyžádá dílčí vhled do historie žánru, stavu prózy v předchozích letech nebo jako náznak proměny doklad jejího rozvinutí z let následujících.

Metodologicky je pro diachronní zkoumání literatury zásadní otázka, zda je u konkrétního díla vhodnější určit jeho časovou příslušnost vročením (někdy může hrát roli i přesnější údaj), nebo spíše v širším rozpětí. Všechny myslitelné fáze produkce a distribuce textu, probíhající v 19. století standardně na ose vznik textu – časopisecká publikace – knižní publikace – reedice, stejně jako doba uplynulá mezi nimi, mohou totiž být pro diachronní výzkum relevantní. Každá z uvedených kategorií je však současně z nějakého důvodu problematická; navíc je leckdy třeba zohlednit i speciální případy. Vznik textu sice obvykle jen těsně předcházela jeho otištění (psát na objednávku, zejména pro časopisy, patřilo k běžné dobové praxi), někdy ale také naopak mohla mezi napsáním a vydáním textu uplynout řada let, mimo jiné vinou nakladatelských poměrů.<sup>7</sup> Některé texty byly poprvé publikovány

---

7 Např. v dopisu ze 17. 4. 1888 píše Sofie Podlipská: „Nikdo nic nechce. [...] Jedna práce moje leží mi už devět let v šuplíku. Ať leží dál. [...] Myslím si, že jsem ji tedy nenapsala“ (Podlipská – Geisslová 2017: 205–206).

nebo se knižního vydání dočkaly až dlouho po smrti autora: například Máchova próza *Cikáni* byla napsána roku 1835, ale v úplnosti vyšla až 1857. Příklad, kdy uplynula značná doba mezi časopiseckým a prvním knižním otiskem za autorova života, nasvědčuje, že dílo dokázalo znovu oslovit jinou generaci čtenářů v odlišné literární a společenské situaci. Reedice byly obecně méně časté u předbřeznových autorů než později (nepočítáme-li posmrtná vydání, za která nakladatelé neplatili autorový honorář). Například Sabinova novela *Hrobník* vyšla po časopiseckém vydání (*Květy* 1837) za života autora ještě čtyřikrát knižně (1844, 1857, 1862, 1874), kdežto próza *Osudná kniha* (*Květy* 1866) byla knižně vydána až nedávno (2013). Musíme tak předpokládat, že konkrétní dílo mohlo působit na literární dění nejen v tzv. *prvotní recepci vlně* (Tureček 2012: 107n), spojené nejčastěji s prvním vydáním, ale různou měrou i ve své další publikační historii.

Jako nejvýznamnější časový údaj se pro naše zkoumání jeví rok prvního otištění díla. Váže se nejčastěji k časopisecké publikaci, která v daném období obvykle předcházela prvnímu knižnímu vydání. I tomu však přikládáme vysokou relevanci. Znamenala svého druhu stvrzení díla, jeho rozšíření pomocí nakladatelských sítí a ve srovnání s publikací v periodiku také jistou vyšší míru publicity: časopisecké otisky se mnohdy nedočkaly kritických ohlasů, kdežto následné knižní ano. Jen tam, kde se text poprvé objevil až po smrti autora, jeví se jako vhodnější upřednostnit před vydáním dobu vzniku textu. Genezi autorského textu logicky zohledňovat nemůžeme. K dalším knižním vydáním výjimečně přihlížíme tam, kde jsou skutečně relevantní z hlediska jeho znění: u autorských zásahů do jeho komplexního utváření (například dvojí různé zakončení Pfliegerova románu *Z malého světa* ve vydáních z let 1864 a 1872).

Neuvažujeme o jiných než česky psaných textech – zvláště proto, že textaci narativu vidíme jako úzce spojenou s jazykem. Je to ovšem volba, proti níž by mohla být vznesena námitka, že se jednak vyhýbá historické souvztažnosti česko-německé, jednak opomíjí aktuální metodologický trend směřování ke konceptu transkulturních dějin (*Jak psát transkulturní literární dějiny*, Petrbock a kol. eds. 2019). Argumenty pro naše rozhodnutí jsou různého řádu. Už bylo řečeno, že narativní dílo chápeme primárně jako komunikát – psaný autory, kteří si češtinu zvolili, byť mohli mít i druhou možnost v němčině, a určený čtenářskému publiku, které je připravené, ochotné číst česky, takovou četbu preferuje nebo ji už považuje za základní. Vybrali jsme tedy texty utvářející jednu z lingvoliterárních komunit,<sup>8</sup> jež ve srovnávací perspektivě mohou zkoumat transkulturní dějiny. Pragmaticky vzato by pokus zanořit se s vyhraněnými parametry pozorování narativu do dvojjazyčného terénu, který je teprve předmětem soustavného popisu, nejspíše vedl k tříštění pozornosti a tím i fragmentarizaci výsledků. Navíc náš zájem není genetický (kde je

8 Naratologie má vyzkoušeno interlingvistické zkoumání vyprávění jen v omezeném rozsahu – pouze synchronně a v oblasti vymezené právě jazykovými faktory: Například odlišnosti v podání polopřímé řeči vyvstávají ve srovnání jazyků vyznačujících se sousledností časů a těch, v nichž tento jev zastaral a systém slovesných časů se zjednodušil.

původ daného narativního prostředku), ale jaká je, respektive může být jeho funkce v kontextu dobového žánrového pole.

Už tu bylo řečeno, že naši metodu lze označit jako textocentrickou, tedy klasifikací, jež u stoupců jiných přístupů může nést negativní konotaci spjatou s limity takového průzkumu. (K úvaze nad stavem humanitních věd obecně je jisté to, že s obráceným pohledem, totiž názorem, že některá metoda je příliš „kontextualistická“, se setkáváme jen v neformální rozpravě. Snad proto, že pojetí kontextu vlastně žádné limity nemá?) Jsme si vědomi, že narativní literatura je komplexní jev: je to komunikace tematizovaná, textem projektovaná, realizovaná v recepci pasivní i ohlasech kritických i uměleckých. Jsme si také vědomi, že popisujeme jen část tohoto obsáhlého komunikačního řetězce, byť právě komunikačním strategiím věnujeme zásadní pozornost. Uvědomujeme si, že opakování určitých schémat, konstrukcí, vyprávěcích postupů, typů postav či motivů, jež se z retrospektivního pohledu jeví jako „charakteristické“ pro určité období, je namnoze podmíněno praxí nakladatelského trhu, tedy poptávce po „zboží“, jež je ozkoušené a dobře známé. Tržní úspěch díla zajišťuje aplikace kategorií a schémat, které lze dobře konceptualizovat v nakladatelské reklamě – příběh je „dojemný“, „národně výchovný“, „vzrušující“, „dobrodružný“, „ze života“, a slibuje čtenářskému publiku zážitek vyvolávající empatii. Naopak novátorské, experimentální počiny nejsou obvykle obecně přístupné, a tudíž jsou pro nakladatelský provoz riskantní. Tím spíše se proto ukazuje jako vhodné vést pozorování výstavby vyprávění všemi oblastmi literární produkce, protože právě taková perspektiva dovoluje ukázat dobové konvence a na jejich pozadí jevy, které se s nimi kříží. Vedle již zmiňované koexistence repertoáru makropoetik a dílčích postupů je třeba připomenout také souběžnou tvorbu autorů z různých generací, kdy nové konkuruje starému, aniž by ho zcela vytěsnilo, takže tvorba starší generace si může udržovat, nebo dokonce znovu obsazovat své „ztracené pozice“ z dřívějšíka.

Jak už bylo vysvětleno ve vztahu k omezení na jednu lingvoliterární komunitu, podrobná analytická perspektiva naší práce nám nedovoluje sledovat soustavně vliv zahraničních žánrových modelů či konkrétních literárních předobrazů, jejichž vliv se mohl projevit jak krátce po jejich rozšíření v zahraničí, tak s odstupem i několika desetiletí, aniž by tím v českém prostředí ztratil na aktuálnosti. Konkrétně se k zahraničním vzorům, a to spíše jako k repertoáru možností, obrací kapitola věnovaná kompozičně-komunikačním strategiím v próze s historickou tematikou.

Pojem *repertoáru možností* je pro nás důležitý: naše vědění o literatuře zahrnuje povědomí o celé škále narativních postupů, s nimiž jsme se setkali v četbě děl z různých literárních epoch, při soustředěném zkoumání některých z nich i zprostředkovaně jako s exemplifikacemi a teoretizacemi v naratologii, která, jak už jsme připustili, historicky tíhla spíše ke zkoumání průlomů do narativních konvencí. Tato abstraktní poetika vyprávění samozřejmě nelegitimizuje retrospektivní pohled na historicky situované vyprávění, ale vede nás k tomu, abychom individuální dílo chápali jako množinu výběrů z dobově dostupného inventáře možností a na jeho pozadí rozpoznali případnou změnu, byť nemusí mít nutně radikální charakter, ale může znamenat rozšíření onoho inventáře.

Ty nejhlubší základy, ba úhelné kameny naší metody bychom mohli pojmenovat slovy našich uznávaných předchůdců: první z nich, Jaroslava Janáčková, ji jednoduše shrnula jako „pročtení skrz naskrz“ (Janáčková 2014: 59). Lubomír Doležel zase konstatoval, že poctivá diachronní poetika si vynucuje „klikatou metodu“, to jest postup od „od analýzy konkrétních jevů k rozpracování abstraktních teoretických pojmů. Analýza se zpřesňuje teorií, teorie se obohacuje analýzou“ (Doležel 1996: 343). Nejen proto, že na jejich práci bohatě navazujeme, ale i pro tuto jasnozřivost jim knihu připisujeme.







# Autorita vypravěče a její role v utváření dobových žánrů Mezi Pravdou a Prášilem

JIŘÍ KOTEN

## Pojem autorita

Autoritu vypravěče sice Gérard Genette mezi klíčové kategorie narativní analýzy nezahrnul, plně si však uvědomil její důležitost. Na začátku čtvrté kapitoly *Rozpravy o vyprávění* (1972) konstatoval, že váha faktů v příběhu pokaždé závisí na autoritě vypravěčské instance, která zajišťuje jejich výklad. Platnost informace je tedy založena ve způsobech, jimiž se ve vyprávění něco oznamuje nebo tvrdí (Genette 1980: 161–162).<sup>1</sup> Stupeň autoritativnosti úzce souvisí s kapacitou vypravěčova vědění. Jinými slovy, *autorita vypravěče* v konkrétním narativním textu je vybudována na postupech, jejichž prostřednictvím jsou narativní informace regulovány a ověřovány. Zatímco francouzský teoretik přisoudil ve svých úvahách zásadní váhu relativní „míře vědění“, naše pozornost bude směřována jinam. Důležitější otázky pro nás jsou: K čemu vypravěč vědění potřebuje? Odkud ho čerpá? Jaký postoj zaujímá k zobrazenému? A především: Jaké dopady má konkrétní způsob „informování“ na výslednou podobu narativního žánru?<sup>2</sup>

---

1 Narativní informace podle Genetta závisí jednak na distanci od toho, co se vypravuje, jednak na perspektivě, kterou Genette vysvětluje jako „znalostní kapacitu toho či onoho účastníka příběhu“ (Genette 1980: 162).

2 Inspirativní prací nám byla také kniha Paula Dawsona *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction* (2013). Dawson si povšiml, že uplatnění nadosobního a rétorického vypravěče (pro Dawsona je určující „vševědoucnost“) v současné literatuře nevyplývá z kapacity nelimitovaného vědění, nýbrž spíše z dostatečné autoritativnosti této strategie a také z možnosti promlouvat jako „koherentní narativní osoba, která funguje jako zmocněnec autora“ (Dawson 2013: 54). Podle našeho soudu se Dawsonem popsaný stav podobá situaci v české výpravné próze 19. století – autoritativní vypravěč byl

Takový přístup vyzkoušeli už v práci *Povaha vyprávění* (1968) Robert Scholes a Robert Kellogg, kteří zkoumali narativní autoritu na širokém vzorku od nejstarších literárních děl napsaných v klasických jazycích až po angloamerický modernismus (Scholes – Kellogg 2002: 236–266). Od způsobů, jimiž vypravěč představuje vyprávěné, odvodili klasifikaci základních *vypravěčských postojů*. Vyložili například autoritu inspirovaného pěvce, který spoluutvářel mohutnou formu hrdinského eposu, autoritu „histora“, jenž dokázal vyprávěné představit jako přesvědčivé zobrazení dějin, nebo autoritu očitého svědka, jež konstitovala v rozličných epochách rozmanité narativní útvary – včetně biografického, společenského nebo introspektivního románu. Podobně jako Scholes a Kellogg budeme ve vybraném materiálu usilovat o nalezení dobově příznačných narativních postojů. A následně se budeme tázat, jaké má uplatnění konkrétního postoje dopady na poetiku výpravných žánrů v české próze 19. století.

V takto široce pojatém rámci diachronního pozorování narativní literatury nepředpokládáme, že se nám v dobovém materiálu podaří jednoznačně identifikovat způsoby upevňování vypravěčské autority s plošnou platností. V jednotlivých textech pravděpodobně rozpoznáme složitější konfigurace postojů, změny pozic zaujímaných vůči příběhu, ale i souběžné působení zdánlivě „překonaných“ postojů. Při sledování jevu předpokládáme dynamiku, která byla na základě sady markerů a typických vlastností poetik vyššího řádu (tradičně označovaných jako literární směry) popsána jako „pulzace“ (srov. Tureček a kol. 2012, Haman – Tureček 2015, Tureček – Zajac 2017, Tureček 2018b). Ostatně i zkušenost vyvstala ze čtení nezaostřeného na narativní rysy poetiky nám umožňuje formulovat hypotézy: například Máchův vypravěč se projevuje jako básník, ale může zaujmout i postoj historika. Tylův vypravěč si upevňuje autoritu jako historik, ale připomeneme si, že působí i jako moralista a vychovatel. V Rubešově humoristickém vyprávění rozpoznáme hned několik postojů v koordinaci s parodickým modem. Popsání škály vypravěčských postojů bude vyžadovat obnovené čtení prizmatem poetiky vyprávění.

## Ilustrace lidovýchovnou povídkou

Nejvhodnější bude, když pojem vypravěčské autority a její souvislosti s mezemi vědění vysvětlíme na konkrétním příkladu. Povídková črta *Dvě svatby najednou* od Františka Pravdy vyšla poprvé v katolickém listu *Blahověst* roku 1848 (knižně in *Sebrané povídky pro lid* 12, 1898). Dopsána byla v předcházejícím roce. Příběh byl vystaven na zrcadlových vyprávěních o dvou mladých párech, jejich seznámení, námluvách a svatbě. Jedna dvojice se brala z lásky. Do manželství vstoupila s křesťanskou pokorou. Druhému páru sňatek vyjednali. Více než na svátosti dbalo se na okázalost a veselí. Vyprávěním o dvou současných svatbách je zakončena první

---

užitečný zejména ke konstituci rozmanitých žánrů, v nichž je zužitkován určitý druh vědění [znalost mravů, historie, regionu atp.].

část povídkové kompozice. Uplatňuje se v ní převážně *nadosobní vypravěč*, jehož podání Jonathan Culler charakterizoval jako „nevyvratitelná narativní konstatování“ (Culler 2005: 65). V literární fikci platí konvence, že nadosobní vyprávění „má autentifikační sílu“ (Doležel 2014: 57); na pomyslné stupnici je vrcholem možné autoritativnosti. Výroky typu „V Lubech, ve vesnici asi půl hodiny od fary Vitické vzdálené, stojí na vršku výstavný statek jako nějaký dvorec“ (Pravda 1898: 230) čtenář automaticky akceptuje, aniž by musel hloubat, odkud všechno vypravěč zná nebo „ví“. Jinak ovšem funguje vyprávění podané z perspektivy *vypravěče-postavy*, ať už svědka, nebo aktéra příběhu. To je případ dalších částí *Dvou svateb*.

Jakmile jsou ve světě příběhu sňatky dokonány, ve vyprávění dochází k perspektivnímu posunu. Konstatuje se nejprve, že jeden sňatek vedl ke štěstí, druhý k neštěstí (tamtéž: 255). A doslova se říká, že toho se dočkali „přemnozí, kdož tenkrát žili a svatbám byli přítomni a mezi nimi také velební páni na Vitické osadě: farář a kaplan“ (tamtéž: 256). Znalost příběhu tedy nepatří nadosobnímu vypravěči, ale byla načerpána v kraji. Spolehlivé, až úplné poznání příběhu pojišťuje časový odstup od završeného děje. Konvencionální autorita vyprávění poklesla k „nižší“ autoritě postav, očitých svědků, jež se realizuje hned několika způsoby – z kratšího úseku vyplývá, že vypravěčem byl od počátku kaplan. Vyprávění vložené do kaplanova záznamu patřilo „ctihodnému“ faráři. Zdánlivé oslabení narativní autority tak vyvažuje její opakované upevňování – nejprve zaznělo svědectví důstojného faráře, který kaplanovi vypravoval o někdejším štěstí jedněch a neštěstí druhých svatebčanů. Následně bylo znovu ověřeno očitým svědectvím kaplana, který se seznámil s poměry a všechny události si mohl dobře „srovnat“. K řeči kaplana, jenž se v závěru stává přiznaným autorem celého příběhu, patří také závěrečný komentář namířený k Bohu s prosbou o více takových rodin, jako je ta, již založil šťastnější z obou párů.

Zrekapitulujme si ještě jednou proměny vypravěče a způsoby zachování autoritativního vědění: jako čtenáři nejprve čelíme konvencionalizované autoritě nadosobního vypravěče. Po splynutí vypravěčské instance s osobou kaplana dochází k zajištění vědění důvěrnou znalostí poměrů v pastorační komunitě a také očitým svědectvím vypravěče-postavy: ctihodného muže, faráře, od jehož lidské i církevní autority lze odvozovat i vypravěčskou spolehlivost. Ale i toto trojnásobné upevnění narativní autority se reálnému autorovi, knězi Vojtěchu Hlinkovi, pravděpodobně nezdálo dostatečné. Povídkovou črtu proto podepsal jménem vypravěče-postavy, totiž fiktivního kaplana „Pravdy“. Vypravěče tím představil jako tlumočnicka nadosobních norem („pravdy“) a autoritu vyprávění tím počtvrté pojistil fiktivním mluvčím jménem. Redaktor *Blahověsti*, Václav Svatopluk Štulc, Hlinkovu povídku vydal pod fiktivním příjmením. Hlinka ho následně převzal jako pseudonym. Vlastnímu psaní tím přisoudil autoritu „zmocněnce pravdy“, bez ohledu na to, jak se konkretizoval vypravěčský postoj v textu: ať už šlo o vyprávění založená na konvencionální autoritě, na autoritě rétorického vypravěče, na autoritě vypravěče-postavy, nebo, jak jsme si právě doložili, na kombinaci několika možných způsobů.

Přesvědčili jsme se, že autoritativní vypravěč lidovýchovné povídky se řídí paradigmatem křesťanské morálky; zkráceně bychom jej mohli označit jako

*paradigmatika*. Zkusme se ale zamyslet nad kořeny tohoto vypravěčského postoje: nepochybně pochází z výpravných žánrů exemplárního typu, v nichž se vypravěč projevoval vydatnými interpretačními a hodnotícími komentáři. Příklad můžeme vzít z raně obrozenecké prózy Jana Rulíka, jehož vypravěče popsala Jaroslava Janáčková jako „přemoudrého“, „vemlouvavého“, místy až „nepříjemně vtíravého“ (Janáčková 1985: 19). Naléhavé moralizování zůstává častým průvodním znakem i v Pravdových povídkách. V některých z nich se odrážejí žánrové zvyklosti a poučování bývá vystupňováno v explicitu. Platí to například o povídce *Po německu vzdělaný Čech* (*Opavský besedník* 1863, knižně in *Sebrané spisy* 2, 1872): „Příklad Jilmův budiž výstrahou. Čeští rodiče mu obětovali všecko, co měli, čeští krajané ho poctili svou důvěrou. On je zradil. Všickni jsou s ním nespokojeni. Příbuzní se trápí nad hanbou, co jim udělal; otce již uvrhla do hrobu. Syn se nebojí kletby: jeho vzdělaný duch je nad takové malichernosti povýšen“ (Pravda 1872: 308). Závěrečné (odmítavou ironií ještě zesílené) zdůraznění výstražné funkce připomíná exemplární kompozici: příběh (*imitatio*) se ukazuje jako druhotná ilustrace morální teze (*moralisatio*), k níž vypravěč, zaujímavý postoj katechety, od počátku směřoval. Ne vždy je ve výkladech stejně explicitní. V jiných povídkách si vystačí s uzavřeným průhledně poučným příběhem. Manželskou harmonií končí například *Zralých Jan si hledá nevěstu* (knižně in *Povídky z kraje* 2, 1851), *Štěpánův Vít učí se na kněze* (knižně in *Povídky z kraje* 3, 1852) nebo *Žárlivý Adam* (knižně in *Povídky z kraje* 4, 1853). František Pravda se v těchto povídkách pravděpodobně inspiroval v postupech švýcarského romanopisce Jeremiase Gotthelfa. Není jisté bez zajímavosti, že první část jeho románového diptychu *Uli, der Knecht* (1841) vyšla v roce 1849 česky v překladu Josefa Kajetána Tyla jako *Vojta, chudý čeledín: čtení pro lid*.<sup>3</sup> Vypravěč tu uzavírá příběh šťastným koncem podaným v přítomném čase. Podobná zakončení nacházíme ve značném počtu Pravdových povídek. Příběh prózy *Zralých Jan si hledá nevěstu* je ukončen nastolením harmonického stavu, v němž „vede se všem dobře“ (Pravda 1875: 189).<sup>4</sup>

Z příkladu *Dvou svateb* už ale víme, že odvozování vypravěčské autority výhradně z postoje *paradigmatika*, jemuž za zdroj vědění posloužily převzaté křesťanské principy, by bylo zjednodušeným závěrem. František Pravda nebyl jen konzervátorem exemplárních postupů. Některé prvky jeho autorské poetiky se jeví méně tradicionalisticky.<sup>5</sup> Vypravěč také dokáže zaujmout postoj *očitého svědka*, zaznamenavatele malých historií v kraji. Jeho vědění pak vyplývá z precizních pozorování. Očité svědectví je vyztuženo životní zkušeností, která posiluje oprávnění kárat,

3 Druhá část, *Uli, der Pächter* (1849), vyšla česky s titulem *Vojta, poctivý nájemník. Čtení pro lid* v překladu Jana Václava Rozuma hned v následujícím roce.

4 Srov. Gotthelf 1850: 334. Figuru konečného „šťěstí, které spolu měli až na věky“ známe z pohádek, jinak ale patří k příznačným postupům zakončení vyprávění už od časů středověké epiky.

5 Pravdova poetika je stabilní, přece jen se ale zdá, že v druhé polovině šedesátých let a na začátku let sedmdesátých ubývá nabádavých komentářů, vypravěč je víc pozorovatelem než katechetou. Ukázky k ilustraci očitého svědectví vybíráme z autorových povídek z počátku sedmdesátých let.

soudit, nebo naopak shovívavě hodnotit, udělovat rady, výstrahy a varování. Piliřem vypravěčských komentářů zůstává konzervativní hodnotová hierarchie: „Protivuje se moudrému člověku pohled na mladého nedospělého kuřáka, jakýchž nyní přemnoho vidíváme v městech i ve vesnicích. Holobradí hejskové vykračují si s dýmku nebo s doutníkem v ústech a nedbají na nikoho, počínajíce si hrdě a drze“ (*Pozůstalost bohatého pijáka*, *Moravan* 1870; *Pravda* 1875: 272–273). Vypravěčovo vědění se opírá o spolehlivou paměť, znalost toho, jak to ve světě příběhu chodí, individuální i nasbíranou kolektivní zkušenost: „Říkali, že bude tuhá zima [...]“, „Podruh Bouchal pravil: ‚[...] velké mrazy budeme míti v zimě‘“ (*Pozůstalost syna nádenníkova*, *Moravan* 1871; tamtéž: 315).

Pokusme se sumarizovat: Lidovýchovná povídka s dlouhou tradicí (Pravdovy povídky vycházely v letech 1848 až 1874) názorně ukazuje, jak důležitá pro vyprávění byla „dostačující“ narativní autorita. V žánru založeném na formativní a persvazivní funkci byla nezbytná. Naše pozorování rovněž potvrdila zjištění citovaných amerických naratologů, podle nichž způsoby upevnování narativní autority nelze spojovat jen s jedním jediným narativním postojem (Scholes – Kellogg 2002: 241). Právě v podobách a konfiguracích vypravěčských postojů tak rozpoznáváme vhodný parametr pro zkoumání diachronní poetiky.

Rétorický vypravěč používající *komentáře* k nabádání a poučování, k výstrahám a varování přешel do obrozenské literatury ze starší tradice (Koten 2020: 103–105) a jeho výskyt a využití jsou průkazné v trvání skoro celého 19. století. U Pravdy již ustupují vroucí a hluboce procítěné komentáře,<sup>6</sup> jejichž projevy jsme detekovali v počátcích obrozenské literatury (zmíněný vypravěč Rulíkuv → Šidák: 97–99). Přesto je zjevné, že postoj paradigmatika, u kterého ve své tvorbě setrval František Pravda a který najdeme i v oblíbených „kukátkách“ Václava Kosmáka ještě na sklonku 19. století, jako vypravěčský postup postupně zastarával.<sup>7</sup> Vypjaté moralizování se dokonce stalo vděčným objektem parodie, jak ukazují třeba Arbesovy *Mravokárné románky* (*Slavia* 1878, knižně 1880): postoj moralisty autor explicitně paroduje v příběhu s titulem *Můj přítel mravokárce, neboli: Kárej, kde co pokárání hodno* (1880). Ve srovnání s postojem paradigmatika či nadosobního vypravěče-moralisty působí jako inovativní způsob získávání autority zavedením vypravěče-postavy, která je očitým svědkem a těží z toho jistotu pro svůj postoj. Takové vyprávění se nemůže spoléhat ani na konvenci „nevyvratitelných narativních konstatování“, ani na nelimitované znalosti zjevného vypravěče-tvůrce příběhu. Autorita bývá prověřována kombinací parametrů: časovým odstupem od završeného děje, vážným postavením vypravěče (kněze, mentora, učitele) ve světě příběhu, souladem zastávaných hodnot a role v ilustrativním příběhu, nebo hlubokou osobní zkušeností načerpanou ve světě příběhu. Bez těchto parametrů prozy, ať už přejaté

6 Tento typ komentářů je příznačný pro barokní poetiku, stopy jeho přítomnosti jsou v lidovýchovné próze 19. století posud patrné.

7 K tomuto tvrzení nás opravňuje celkový ústup didaktismu z obrozenské literatury po polovině 19. století (viz např. výklad o národopisné povídce → 56).

jako překlady Gotthelfa, nebo původní, jako jsou Pravdovy povídky, nemohly plnit funkci poučných příběhů – postrádaly by totiž potřebnou autoritu.

## Narativní autorita v historizující próze Sondy a komparace

### Bard a zábavný vypravěč

Nyní přesuneme pozornost ke způsobům upevňování vypravěčské autority v próze s historickým námětem. Připomeňme, že Felix Vodička registroval v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) touhu po českém Walteru Scottovi a nemožnost „za daných literárních podmínek tento sen vyplnit“ (Vodička 1994: 305). Historická próza vyžadovala narativní instanci, která dokáže přesvědčit znalostí dějin a současně obstát jako zábavný vypravěč.

Pod pojmem zábavný vypravěč zde rozumíme spíše konkrétní postup regulování informace v narativním textu. Vypravěč zůstává skrytý, spoléhá se na svou konvencionální autoritu a koncentruje se na vyprávění dobrodružného děje. U čtenářů vyvolává dojem, jako kdyby „nehodlal podat“ nic jiného než dějové sledy. Jinak řečeno, projevuje se jako instance děje, která nijak nezastiňuje jeho chod a nebrzdí jeho spád. Postoj historika je možné měřit mírou začleněného vědění o minulosti, respektive prokázanou znalostí konkrétní historické epochy. Slovy György Lukáče bychom mohli hovořit o „pronikavém pozorovateli“ dějinných procesů (Lukács 1976: 35). Soustředíme-li pozornost na raně obrozenskou prózu, zjistíme, že její autoři nedokázali postoj historika zaujmout. Zobrazení české historie podléhalo naprosto zidealizovaným představám. Dobové umělecké požadavky navíc vyústily v mohutné vytěžování básnické rétoriky (srov. Koten 2020: 145), jež mělo namnoze za důsledek upozadění děje. Vhodné označení pro narativní postoj v počátcích novočeské historizující prózy je proto *bard* či věštec se smyslem „pro velikost, vznešenost, sentimentalitu, ctnost a přírodnost“ (Vodička 1994: 141).

Za prototyp postoje barda můžeme označit vypravěče v *Záři nad pohanstvem* Josefa Lindy (1818). Na rozdíl od starších lidových knížek tematizujících minulost a žánrově často označených jako „historie“ či „kronika“ nespočívá těžiště *Záře* v zábavném ději, nýbrž ve způsobu básnického podání. Vědění vypravěče-barda bylo odvozeno ze schopnosti „zření do starých dob“ (vypůjčujeme si slova třetího duanu v *Ossianovi*<sup>8</sup>). Tímto způsobem vyvolává Lindův rétorický vypravěč dávné věky a slibuje, že bude „vypravovati o dnu památném, drahém z hlubokosti věků“ (Linda 2011: 14). Uplatnění tohoto postupu ukazuje autorův smysl pro estetickou, ale i mravní kvalitu, kterou si troufáme spojovat s přetrvávajícím vlivem klasicistní poetiky. Podobný vypravěčský postoj se paralelně uplatňoval v dobové i pozdější

8 „Zřím do dob starých, však tyto matné jsou před Ossianovýmá očima“; Macpherson 1903: 28.



veršované epice, například u Vojtěcha Nejedlého. V úvodu jeho básnických skladeb (například *Otokar* 1–3, 1835; *Vratislav* 1–2, 1836; *Václav*, 1837) jsou vlastenečtí čtenáři vybízeni, aby se vytrhli z přítomného věku a věnovali pozornost ctnostem, slávě a šlechetnosti minulých dob.

Narativní autorita pramenící ze schopnosti minulost umělecky *evokovat* nebyla v poli tuzemské literatury třicátých let produktivní jenom u Lindy či v poezii. Dokazuje to například úvod povídky *Statný Beneda aneb Založení probošství Vyšehradského* (1830). Podepsána byla Mírumilem Kutnohorským. Za tímto pseudonymem se ve skutečnosti skrývala jména Josefa Kajetána Tyla a Josefa Mírumila Pohořelého, který pravděpodobně byl spoluautorem<sup>9</sup> Tylovy prvotiny. *Statný Beneda* začíná apostrofou nastavovanou řetězem epitet: „Pražané vlasti milovní, též i vy jinochové jarobujní, co z oudolí polabských a co od kolébky Vltavy tichoproudne putující k městům pražským, navštěvujete veleslavný Vyšehrad [...]“ (Tyl 1955: 9). Slavnostní rétorikou se dále slibuje poučení o založení vyšehradského chrámu. Vypravěč nepotřebuje uvádět, odkud načerpal historické informace, protože „rozhrnul [...] širou tmou věků dávných a vyňal z ní a vystavěl několik obrazů, vám, milí krajané, k potěšení [...]“ (tamtéž: 10). Počáteční postoj barda s roznícenou obrazností je však dále korigován projevy skromnosti a nezkušenosti. Jako kdyby si vypravěč nebyl jist, který z postojů na čtenáře nejlépe zapůsobí. Střídavě zaujímá postoj barda (vyprávění je, jak bylo uvedeno, přetíženo básnickou rétorikou) a snaživého učitele, jenž kultivuje čtenáře znalostí o místě, které má klíčový význam pro kult národa. Když je žádoucí rozvíjet dobrodružnou zápletku, ustoupí do pozadí. Abychom shrnuli, vypravěč *Statného Benedy* vyzkoušel několik forem autority, které jsou příznačné pro počátky historizující prózy; zapůsobit na publikum s přesvědčivostí historika (již by mohl slibovat podtitul povídky) ale rozhodně nedokázal.

Snahu o zvládnutí historizujícího žánru lze pozorovat i v autorské poetice Jana Jindřicha Marka (Jana z Hvězdy). Felix Vodička nacházel její zdroje jednak v zastarávající rytířské povídce (v žánru lidových „historií“ a „kronik“), jednak v estetické normě Jungmannovy doby, jež se nejvýrazněji uplatnila ve zmiňované próze Lindově. S obojím lze souhlasit. U Marka sice nadále pozorujeme vydatné vytěžování básnických prostředků, přesto je patrné, že se autor už nesnažil narativní autoritu odvodit ze schopnosti vyvolat působivý obraz starobylých časů. Pozornost měl v první řadě přitahovat dobrodružný děj. Nejoblíbenějším zápletkovým půdorysem v jeho drobných povídkách bylo vysvobození hrdiny či hrdinky ze zajetí budoucím milostným protějškem a postupné překonávání překážek v lásce. Marek přebíral zápletkový půdorys z Chateaubriandovy *Ataly* (1801), ale vyhýbal se tragickému konci: to platí například o povídkách *Radomíra*, *Jiří z Doupova*, *Čechové před Medyolánem* z roku 1824 (vše knižně in *Konvalinky* 1, 1824) nebo *Čechové v Prusích* (*Jindy a nyní* 1833, knižně in *Drobné povídky* 1, 1845). V uvedených povídkových textech je vypravěč převážně nadosobní, tedy takový, jehož vyprávění diskurzivně nezastiňuje

9 Nález Stanislavy Mazáčové; srov. heslo věnované Pohořelému in *Lexikon české literatury* 3/II, s. 972.

děj. Pokud vypravěč tematizuje svoji zprostředkovatelskou funkci, jako například v povídce *Čechové v Prusích*, pak jen jako „servisní“, podřízenou příběhu: „Málo slov nám zbývá ještě k dokončení příběhu našeho. Toliko podotknouti třeba, že další chování panenské věstkyně upravdilo vyřčení biskupovo, který se byl za její obrácení zaručil; [...]“ (Marek 1845a: 32–33). Komentář v závěru jen ohlašuje blížící se konec vyprávění a spěje k sumarizaci zbývajících děje. I to je vstřícné gesto vůči publiku, aby nemuselo zvažovat, jak vše nakonec „dopadlo“ s tou či onou postavou. Markův *zábavný vypravěč* neusiluje či nedokáže zaujmout postoj historika, naplno funguje pouze v jedné z dvojice obligatorních „autoritativních“ složek žánru – je instancí napínavého děje.

## Historik, nebo ironik? Raná povídka Václava Klimenta Klicpery

Přesvědčili jsme se, že se v historizující povídce na počátku časového rozpětí, které zde sledujeme, uplatnily různé vypravěčské postoje (bard, vychovatel, zábavný vypravěč). Autoritu odvozenou ze schopnosti uplatnit znalost dějin nebo, přesněji řečeno, ze schopnosti přesvědčit čtenáře, že vypravěčovo vědění dokáže historické znalosti obsáhnout, mezi nimi potvrdit nemůžeme. (Už u Marka jsme mohli pozorovat, že zápletky je sice situována například do časů dobývání pohanských Prus nebo před dobývaný Milán, ale kromě historických osob nemají dějinné okolnosti na děj žádné dopady.) Historie zůstávala pouhou inspirací, respektive dějovou okolností. Vzory velkých světových autorů však zvyšovaly nároky na tuzemskou tvorbu. Snahu dosáhnout přesvědčivějšího historického vyprávění prostřednictvím vhodně ustavené narativní autority se nyní pokusme vyložit na příkladu povídek Václava Klimenta Klicpery.

V povídce *Pindar a Korinna* (*Almanach aneb Novoročenka*, 1823) rétorický vypravěč zprvu zaujímá postoj vychovatele. Motivaci svého vyprávění objasňuje v apostrofách dívek a krajanek, jež si umínil kultivovat antickým příběhem o lásce a múzách. Vemlouvavý hlas následně ustupuje scénickému dialogu. Vyprávění tak místy připomíná jen poznámky („lekne se, sebere se ale lehce a brzo, a odpoví s pozdviženým okem“; Kusáková 2005: 91). Celkově zvolený narativní způsob nepodporuje rozvíjení děje, ba ani nevyvolává dojem dramatický, nýbrž idylický. Vypravěč v každém případě vůbec neprokládá znalost dějin. Povídka si sice bere z historie námět, autoritu potřebnou pro konstituci historického žánru však naprosto postrádá, protože vlastně nepotřebuje: hlavní je názornost příběhu.

O pět let později Klicpera vydal *Točník* (knižně in *Almanach dramatických her* 4, 1828) – povídku, kterou Vodička ocenil jako text s iniciačním významem pro pozdější historizující prózu Tylova či Máchova (Vodička 1994: 314). Pro nás je nejzajímavější předmluva, stylizovaná jako dopis laskavému příteli, ve které vypravěč zaujímající postoj autora vysvětluje, že se pokusí vyhovět aktuální poptávce po tvůrcích jako „Waltr Skott, Washington Irving, Koopr atd.“ (Klicpera 1828: 5). Následuje část, kterou můžeme chápat jako rámcové vyprávění o původu povídky. Vypravěč se v „listu

příteli“ prezentuje jako objevitel a překladatel starobylého rukopisu, jenž líčí „scénu ze života krále Václava IV.“ (tamtéž: 7). „List“ má ambivalentní roli ve vztahu k narativní autoritě: na jedné straně ji posiluje, na druhé ji podrývá.

Vypravěč je nálezcem rukopisu, což v čase rukopisných objevů představuje neobyčejně autoritativní postavení. V odkazování na manuskript můžeme spatřovat upevnění postoje *historika*, který nepíše o minulosti ve stavu vytržení (jako *bard*), nýbrž objevuje zprávu o historických událostech v zachovaném prameni a dostatečně vzdělán jej překládá. I dále můžeme potvrdit výskyt projevů znalosti dějin, například když rétorický vypravěč přerušuje vyprávění a ze současné perspektivy doplňuje hypotézu o stavu v minulosti: „Tehdáž musilo okolí Komárovské velikou podobu míti s tím, které nyní okolo sesutého hradu Valdeku vidíme. Hutě stály bezpochyby na tom samém místě, kde až podnes stojí [...]“ (tamtéž: 18).

Strategii s nalezeným rukopisem ale můžeme číst i právě opačně – jako ironickou distanci od příběhu, za jehož pravost rámcový vypravěč podepsaný jako Klicpera odmítá ručit. Manuskript objevil v „plesnivé knize“, kterou koupil u kramáře. Takové okolnosti oslabují věrohodnost nálezů. Naznačují tak, že pod maskou *historika* by se mohl skrývat jenom zábavný vypravěč, jehož Klicpera použil proto, aby napodobil dříve vyjmenované vzory, úspěšné autory historické prózy. Strategie s nálezem pergamenu v *Točníku* není jen rámcovým kompozičním postupem, ale má dopady na možné upevnění nebo znejistění vypravěčské autority a čtenářské vnímání autenticity příběhu. Vypravěč na jedné straně používá postupy *historika*, který pracuje s písemným pramenem, orientuje se v dobovém místopisu, a na druhé straně se zbavuje odpovědnosti za důvěryhodnost zobrazené historie poukazem na náhodné získání zdroje. Proto můžeme o *Točníku* uvažovat jako o iniciačním textu tuzemské prózy s historickou tematikou: autor v něm experimentoval se způsoby, jak vybudovat vypravěčskou autoritu potřebnou ke zprostředkování příběhu z dějin.

Podívejme se na další povídky z první poloviny třicátých let. Klicpera dále zveřejnil prózy *Vítek Vítkovič* (knižně in *Almanach dramatických her* 6, 1830) a *Věnceslava* (*Květy české* 1834, knižně 1849); pozorování můžeme doplnit ještě o původně německy psanou povídku *Die erste Mühle in Prag* (*Bohemia* 1831[?], v počestěné verzi jako *První mlejn v Praze*, knižně in *Zábavné spisy* 1, 1847). Vyprávění plní primárně konstrukční funkci, tj. koncentruje se na výstavbu napínavého dobrodružného děje. Ve *Vítkovi Vítkoviči* je titulní hrdina, nevlastní bratr kněžny Boženy, podezírán Přemyslovcem Oldřichem, že mu ukládá o život a usiluje o získání knížecího stolce pro sebe. Značný podíl na výstavbě narativního textu má řeč postav. U Klicpery, zkušeného dramatika, nás to nepřekvapuje: děj rozvíjejí dominantně dialogy, a mnohá vysvětlení vztahů mezi událostmi, příčin a následků nepodává vypravěč, nýbrž postavy (→ Piorecká: 244–249). Přerušování vyprávění komentářem je spíše ojedinělé. Pokud k němu dojde, komentáře se obracejí nejčastěji k čtenářskému publiku: „Bezpochyby že všickni naši čtenářové hned při prvním okamžení ve Všeboru outlou dívku, a sice jmenovitě slečnu Novomětelskou poznali?“ (Klicpera 1830: 149). Vypravěč zde apeluje na pozornost, požaduje angažované sledování postav a bere v potaz i nároky čtenářů:

Tu se zdá nám místno býti – ačže nás snad mnozí čtenářové ze širokosti ve vypravování trestati budou – bychom i dívku Boženu, dceru totiž rolníkovu, štětcem poněkud rozsáhlejším vyobrazili.

Divná věc zajisté, že naši historikové, kteří vesměs o rolníku Přemyslovi – ačže od Libuši stavem svým tak vzdálen nebyl, jako dcera Křížinova od vývodu Oldřicha – tak mnoho ví a vypravují (dokud totiž ještě rolníkem byl), o kněžně Boženě – jediného tu Balbína vyjímám, její vlastnosti vychvalujícího! – tak kratičké a nepatrné zmínky činí. [...] Hájek sám o Boženě tak jen asi praví, že byla dcera rolníková, zdravá a krásná, to jest: dívka selská, jakož ji sobě bledí a churaví obyvatelé velikých měst vesměs obrazují. Avšak o Boženě, té právě dívce rolnické, kterou sobě vývoda český, on, jenž u dvora císařského vychován, dívky knížecí znal, ba s dcerou královskou po několik let ve stavu manželském živ byl, zamiloval, nepíše ani slova. (Klicpera 1830: 23–24)

Vypravěč nejprve obhazuje potřebu zabývat se obsírně postavou i s vědomím toho, že tento výklad čtenáře nemusí bavit a může jej vnímat jako brzdu dobrodružného děje. Pokračuje reflexí dějepisných znalostí a vyjadřuje podivení, proč dějepisci s výjimkou Hájka a Balbína mlčí o postavě Boženy. Naznačuje tím, že jeho vyprávění má zázemí v dobově autoritativní historiografii (postoj historika, znalce dějin), ale také ospravedlňuje motivaci věnovat se osobě dosud opomíjené, a to jejím zapojením do děje i jejím podrobnějším popisem. Podobných „vystoupení“ rétorického vypravěče, jež mají charakter naukových vsuvek (například pasáž o vzniku Sázavského kláštera), je v textu nemnoho. Narativní text je tím pádem pouze „nastavován“ o informace, které dobrodružnému syžetu charakter „historie“ dodávají. Podobná charakteristika platí i pro *Věnceslavu*: Příběh je senzační, vyskytují se v něm téměř nadpřirozené jevy. Hrdinka, bliženko Václava II., královna opakovaně zachraňuje před úklady cizích i tuzemských nepřátel. Její příběh podává nadosobní vypravěč soustředěný znovu zejména na dobrodružný děj. Vedle zábavné autority se uplatňuje opět menšinově autorita znalce dějin, nejvýrazněji ve vedlejší linii o Závišovi z Falkenštejna, jehož historické osudy jsou shrnuty v rozsáhlé několikastránkové pasáži na začátku páté kapitoly. Klicpera se možná rozhodl postavu dobově zvažovaného autora *Rukopisů* postavit do příznivějšího světla, než jak bylo v dosavadní historiografii obvyklé.

K pozorováním připojme ještě *První mlejn v Praze*; byť je třeba mít na paměti, že jeho česká verze vznikla s nepřehlédnutelným časovým odstupem a částečně tedy za proměněné komunikační situace. Klicpera tentokrát vypravěčovo vědění opřel o jiný zdroj autority: paměť důstojného starce, mlynáře Smýkala, jenž vypravěči poskytl námět. Vypravěč, který je v rámcovém vyprávění Smýkalovým hostem, si uvědomuje, že mlynářovo vyprávění připomíná „poněkud ohřívanou báji o ďablovu mlejně na chlumu vídenském“ (Klicpera 1847: 11). Slibuje vyprávění svého zdroje ověřit – tedy zaujmout postoj historika. Postup zde využitý má v rámci žánru svůj vzor třeba u Waltera Scotta – v *Robu Royovi* (*Rob Roy*, 1817, česky 1927) se čerpá ze sepsaných pamětí, v *Legendě o Montrosovi* (*A Legend of Montrose*, 1819, česky 1954) rovněž z vyprávění váženého starce.

Příkladem Klicperových povídek ze dvacátých a třicátých let 19. století ilustrujeme etapu hledání narativní autority „dostačující“ pro prózu, která dokázala obstát jako přesvědčivější zobrazení historie, než byly lidové „historie“ a „kroniky“. Klicperova povídková tvorba je dokladem, že ve sledovaném období se ještě žádný z postupů neustálil a neautomatizoval. Vypravěč se stavěl jako vychovatel (v *Pindarovi a Korinně*) nebo se pokoušel fungovat jako instance zábavného děje (ostatní povídky). Historické „znalosti“ se nepromítly do vypravěčského postoje dostatečně synteticky. Vypravěčské postupy, které by mohly text ve vztahu k minulosti autentifikovat (odkazování na prameny, zaštiťování se spolehlivými svědky, naukové vsuvky a výklady historie), se zatím vyskytují spíše nahodile, někdy je jejich společné využití dokonce kontraproduktivní. Vyprávění tím pádem buď ztrácí historický charakter (*Pindar a Korinna*), nebo je lze nadále chápat jako žánr, v němž je vypravěč povolán publikum v první řadě bavit, zatímco schopnost zaujmout postoj historika teprve hledá a příležitostně objevuje.

## Postoj básníka

Paralelně s upevňováním autority znalce dějin pozorujeme na výpravných textech sledovaného období přetrvávající tendenci k vytvoření „básnické prózy, jež by byla esteticky rovnocenná poezii“ (Haman 1968: 147). „Pronikání, střetávání a křížení či převrstvování různých jevů“ (Martin Hrdina, in Tureček a kol. 2012: 85), které konstatovala současná literární historie při hledání markerů směrových poetik 19. století, se v souladu s očekáváním projevuje i na úrovni narativních postupů.

Dokladem uvedené tendence je v první řadě próza Karla Hynka Máchy. Zatímco Jan z Hvězdy či Klicpera používali vypravěče souvisle řetězcího události a vyprávění příležitostně „vycpávali“ naukovým komentářem vztaheným k historickému pozadí, Mácha vypravěče v převažující míře postavil do odlišné role. Jeho vypravěč nepotřebuje prokazovat historické znalosti, protože svoje úsilí upíná k básnické evokaci fikčního světa a jeho součástí. Nezaujímá ani postoj zábavného vypravěče; v *Křivokladu* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861) narativní jednotky nefungují jako složky dějového sledu, nýbrž jako informace a indicie, které se nepodílejí primárně na výstavbě zápletky, nýbrž na výstavbě celkové atmosféry (srov. Koten 2010: 185–193, → Piorecká: 259–262). Vypravěč používá *perspektivu* způsobem, který Jana Mukařovského přivedl k přirovnání Máchových próz k filmovému vyprávění (Mukařovský 2001: 348). Máchův vypravěč totiž není vědoucí, dokonce působí, jako kdyby se sám *dohadoval faktů*: král je například popsán nejprve pouze jako jezdec „asi třicetiletý“, vysvítá z něj „jakási vznešenost“ a vypadá, „jako by na hodech zajmut a semto zavezen byl“ (Mácha 2008: 124, zvýr. JK). Také kat je zobrazen nejprve zvnějšku, aniž by byla jeho identita ihned prozrazena. Postava krále ani není uvedena vypravěčem, nýbrž se sama představuje v řeči, když Václav slibuje, že neuprchně. V návaznosti na pozorování Mukařovského a dalších nemůžeme podobné pasáže označit za události zakládající zápletku, nýbrž spíše za „živé obrazy“ (Mukařovský 2001: 349).

Zopakujme, že v *Křivokladu* vypravěč příliš nedbá o to, aby si upevňoval postoj historika (jediným historickým faktem v příběhu je zajetí krále), ani o upevnění postoje zábavného vypravěče. K výstavbě syté dobrodružné zápletky by potřeboval stylově méně komplikovaný jazyk, jenž by čtenáři umožnil soustředit se na téma, respektive na dějový spád. Mácha postupoval odlišně. Jeho vyprávění poutá pozornost – podobně jako básnictví – k estetickým kvalitám diskurzu, „k sobě samému“. Neznamená to samozřejmě, že například Jan z Hvězdy či Klicpera nepoužívali prostředky básnického jazyka. I v jejich povídkách Labe „co stříbrná tkanice se vine“ (*Volšanský zámek*, knižně in *Drobné povídky* 1, 1845; Marek 1845a: 77) a „vichr rozkřídlený Vltavou zmitá“ (*Vítek Vítkovič*; Klicpera 1830: 11). Avšak přirovnání, metafory, epiteta a perifráze jsou v jejich textech omezeně dávkovány a distribuovány na zavedených místech. Básnický styl se koncentruje nejčastěji do lyrických popisů v úvodech celých textů či kapitol. Primární funkce narativu se realizuje dějem podaným jednak vypravěčskou zprávou, jednak rozvíjeným v dramatických dialogích (byť jejich řeč je rovněž básnická, ale postavy jejím prostřednictvím jednají). U Máchy je poměr děje a básnického líčení opačný. Vyprávění je obrazné, dominuje v něm smyslová vizualita. Příklad za všechny: příjezd zajatců na hrad v *Křivokladu* je událost; Máchovi však posloužila hlavně jako příležitost k rozvinutí kontrastní obrazotvornosti, která se projevuje střídáním rudé barvy svítání a mlžné šedi. Věž lidomorna, symbol věznění a utrpení, je „začervenala“, „krůpěje krve na ní vyvstávají se zdály“, „nad mlhu krvavé vycházelo slunce a řada oken hradních planula v červené záři“ (Mácha 2008: 127–128). Účinek výjevu je zesílen personifikací (věž se potácí v mlze) a přirovnáními. Událost, která se ve vyprávění mohla odbyť třeba i stručnou větou, je rozložena do podání okolností ve třech odstavcích s citem pro detailní zaznamenání strnulého obrazu. Vypravěč zaujímající postoj básníka se ale nespokojil jen s vizualitou, ale připojil i efekty „akustické“: řeč neposouvá děj, jen zvukově doplňuje obraz, jako volání z věží; kat skřípe zuby, král Václav skřípe zuby, vržou těžká hradní vrata (tamtéž: 270–271).

Máchův vypravěč tedy, abychom zrekapitulovali, využívá spíše než vědomostní kapacitu literární dovednosti k tomu, aby vyprávění pojal jako působivou báseň. Zdá se nám, že od barda Lindova typu se odlišuje větším úsilím o uměleckou originalitu. Jinak řečeno, není pěvcem inspirovaným múzami, je *básníkem* sebevědomě předvádějícím svou kreativitu. Zatímco napodobování zavedených epických vzorů (chybí například motiv „zření do dávných dob“) je potlačováno, vrchovatě předváděny jsou původní styl, nápaditá obraznost a výrazová harmonie. Obvyklejší perspektivě se vypravěč blíží v pasážích epické sumarizace, v nichž se projevuje jako (téměř) vševedoucí. Platí to také o komentáři na konci druhé části, ve kterém se slibuje odtajnění povah hlavních hrdinů. Přerušeni vyprávění komentáři jsou jinak ojedinělá, převažuje zmíněná perspektiva záznamového zařízení, tj. kamery a mikrofonu. Takový postup umožňuje vystavět vyprávění jako monumentální obraz a jako romantický povahopisný rébus. V případě postavy kata je tajenka vyřešena na konci *Křivokladu*, když se vyjasňuje rodový původ jeho neštěstí. V případě krále rébus zůstává nerozluštěn. Připomeňme zde Janského čtení povídky (Janský – Jirátková 1941), jež naznačuje

spojení mezi královou povahou a vinou na smrti Jana Nepomuckého, která hrozí panovníkovi věčným zatracením. Tajenky tematické (tělo zbrojnoše světélkující ve Vltavě) fungují souladně s básnickým stylem, který Šalda vystihl slovy „stínovost, přeludnost, hádankovost“ (Šalda 2003: 84).

Vypravěče odvozujícího svou autoritu od dovednosti předvést básnický originální narativní diskurz ale nechceme spojovat jen s Máchou, i když právě on může přímo zosobnit současnou představu o českém romantičnu (Tureček 2012: 99). Podle Turečka je ale „okamžik Mácha“ spíše výslednicí dění v diskurzivním poli sledované literatury (tamtéž), takže je legitimní sledovat analogické postupy i v dalších autorových poetikách. Příležitostně zaujímání postoje básníka jsme už doložili na Janu z Hvězdy či Klicperovi; zhruba od konce třicátých let jeho projevy prokazatelně oslabují. K usilování o autoritu básníka bychom ve třicátých letech podle našeho soudu mohli počítat i vypravěče povídky *Svatba na Sioně*, kterou Josef Kajetán Tyl vydával na pokračování v *Květech českých* ve stejném roce (1834) jako *Křivoklad*, ježž Tyl zřejmě redigoval před započítím psaní *Svatby* (knižně in *Spisy* 11. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859). Povídku zahajuje popis přetížený básnickými figurami. Úvodní motiv noci je vybaven dvěma epitety (noc je „všekojitelná“ a „černorouchá“), rozvitou metaforou a personifikací, jež působí až pleonasticky („noc-panovnice“ – „opanovala zem“; Tyl 1955: 179). Básnická rétorika ale neustupuje ani v dalším vyprávění, alespoň ne v míře, kterou jsme pozorovali u vypravěčů soustředěných na dobrodružný děj. Básnický jazyk je přesto nejmarkantněji vytěžován v začátcích číslovaných kapitol, zde například incipit sedmé:

Tmavošedé mraky zatemňovaly co potrhaný závoj noční oblohu, na nížto se podobou ouzkeho srpů skvěla bledolící luna. Z druhé strany, hluboko za horami, ozývala se temným zvukem letní bouře, ten jediný hlas, co se slyšeti dával po utichlé sice, avšak před nastávajícím rozkacením živil v tesklivém čekání spočívající krajině. Časem otvíral se sirovitý klín tmavého mračna a na okamžik ojasňovaly se věže sionské září žlutěrudou, hned opět zastřeny jsouce nočním stínem anebo se jevíce v polovičném světle zahalené luny. (Tyl 1955: 215)

Ukázka dokládá míru zatížení narativního textu obraznými pojmenováními (epiteta, přirovnání, metafory). Hra s barevnými kontrasty (světlo – stín) připomíná vyprávění příjezdu krále v Máchově *Křivokladu*. Vyprávění opakovaně vyvolává působivé atmosférické obrazy nočních bojů, zajetí v ponurých kulisách, Roháčových výstupů v sionských síních, úniku ze zajetí za běsnící bouře. Děj místy ustupuje do pozadí. V popředí jsou „gotické“ výjevy, a především titánská postava protagonisty, který se podobá Máchovu katovi. Přece jen můžeme konstatovat i odlišnosti: dobrodružná zápleтка je u Tyla „syťější“, vyúsťuje závěrečnou léčkou a vysvobozením hrdinů z Roháčova zajetí v úkrytu rakve. Druhá zásadní odlišnost je perspektivní: zatímco Mácha se vyhýbal zobrazování fikční mysli a vědomí postav zaznamenával prostřednictvím líčení chování (skřípění zubů krále a kata), Tylův vypravěč používá *psychonaraci*. Přesněji řečeno, vnitřní život postav zůstává v dosahu jeho vědění:

„Mocí násilnou zapojaté předsevzetí, odřeknutí se dle návrhu Prostředkova lásky k Ludmile, zvrátilo se dobou touto v mysli vášnivého muže [...]. A že se nespustí z dráhy k cíli tomu vedoucí, sliboval sobě při pohledu na spanilou dívku přísahou velikou“ (Tyl 1955: 223). Vnitřní drama, které Tylův nadosobní vypravěč v poměrně dlouhé pasáži interpretuje, bychom u Máchy sotva objevili, narušovalo by „filmový efekt“, dovolující udržení tajemství. V Tylově vyprávění sice máchovské obrazy rovněž najdeme („Roháč mezi řeči její byl se neživému stroji podobal [...]“; tamtéž: 204), transparentnost fikčních myslí však anuluje záhadnost a niterná tajemství příznačná pro Máchovu poetiku. *Svatba na Sioně* v každém případě není povídkou, ve které by vypravěč usiloval o vybudování autority historika (kromě reálií postavy a dějiště je historie nepodstatná); významněji neposiloval ani autoritu vypravěče koncentrovaného na dobrodružný děj (příběh zajetí a osvobození je podobně jednoduchý jako v *Křivokladu*). V popředí stojí expresivní zobrazování Roháčova teroru a názorné popisy přízračných bojišť, popravišť, hradu a podhradí. Rozdíl mezi postojem básníka a autoritou historika (i zábavného vypravěče) je dostatečně markantní v konfrontaci s Tylovou pozdější tvorbou, jak se pokusíme doložit v následujícím rozboru. Měla by nás přesvědčit, že požadavek hlubší historické znalosti byl zároveň pravděpodobnou příčinou ústupu autority básníka, který se v historizující próze znovu zřetelněji vynořil v sedmdesátých letech 19. století.<sup>10</sup>

## Střídání vypravěčských postojů v Tylově a Chocholouškově próze

Dosavadní pozorování historizující prózy nás přivedlo k závěru, že autoři ve třicátých letech teprve objevovali postupy, jimiž dokázali založit prozaický žánr postavený na příběhu z dějin. Jak se situace měnila ve čtyřicátých letech a dále? Podařilo se v tomto období vytvořit vypravěče s dostačující kapacitou k tomu, aby dokázal představit přesvědčivé zobrazení historie?

Začneme u tvorby Josefa Kajetána Tyla, v jehož historizující próze jsme detekovali vícero vypravěčských postojů, ať už šlo o barda, vychovatele a zábavného vypravěče (*Statný Beneda*) či básníka (*Svatba na Sioně*). Tyl sám později, v článku *Úvahy, literární obrazy a charaktery* (*Časopis Českého muzeum* 1846–1847), ve kterém se vyjadřoval k umění Jana z Hvězdy, naznačoval, že pro historickou povídku

10 Doplňme jen, že autoritu básníka si upevňují např. vypravěči v próze Julia Zeyera, který postupně směřoval k estetice „obnovených obrazů“. Nepřekvapí nás, že se zde znovu vydatně uplatnily básnické popisy či perspektiva kamery a mikrofonu. Např. v románu *Ondřej Černyšev* (*Lumír* 1875, knižně 1876) objevujeme sáhodlouhé, až divadelně působící monology, které (často i na několika stranách knihy) pronášejí umírající postavy. V *Románu o věrném přítelství Amise a Amila* (*Lumír* 1877, knižně 1880) zase vypravěč velmi málo zobrazuje fikční mysl, spoléhá se spíše na básnické líčení vnějších stavů (jasných či truchlivých zraků, vzdychání, úsměvů či slzení). Stručně řečeno, básnický postoj a působivé „filmové efekty“ našly znovu uplatnění v tvorbě, pro kterou byl aspekt „krásného“ diskurzu mnohem podstatnější než znalosti historie.



jsou estetické kvality podstatnější než schopnost vyvolat zdání fakticity. Od konce třicátých let se v autorově tvorbě zřetelně uvolnil přetížený básnický jazyk. Z toho plyne, že Tylův požadavek uměleckosti si musíme vyložit v první řadě jako dovednost poskládat poutavou zápletku, která by vyhovovala vkusu čtenářů uvyklých na kratochvilné čtení (například v *Pražském poslu*). Bylo by ale nepřesné označit Tylovy vypravěče zábavnou nálepkou. Tyl hovořil také o odlesku starých časů, „jeho mra-  
vů“ a „ohlas[u] jeho smýšlení“ (cit. dle Máchal 1903: 779).

Škálu vypravěčských autorit uplatněných v Tylově historizující próze od konce třicátých do padesátých let tedy můžeme vystihnout jako interval mezi postojem zábavného vypravěče na jedné a úsilím o přesvědčivější postoj *historika* na druhé straně. K blízkosti „zábavní“ autority můžeme přiřadit například prózy *Alchemista* (*Vesna* 1837, knižně in *Kusy mého srdce* 1, 1844), *Zlatníková milenka* (*Květy* 1838, knižně in *Spisy* 11. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859), *Růže z keře nízkého* (*Květy* 1844, knižně in *Sebrané spisy* 10. *Drobnější povídky historické* 2, 1858) nebo pozdější diptych *Uhlíř a vládkyňa* (*Pražský posel* 1851) a *Syn vládkyňův* (*Pražský posel* 1852, oboje knižně in *Sebrané spisy* 10, 1879). Například v povídce *Růže z keře nízkého* funguje historie jako pouhá kulisa pro napínavý děj založený na často opakovaném postupu shledání poztracených členů rodiny. Šťastné rozuzlení se znovu a znovu odkládá – ztracený syn řezbáře Šlechty se totiž vrací z ciziny zrovna v okamžiku, kdy se Šlechta a jeho dcera Eliška dostávají do osidel zákeřného a chlípného konšela Polharta. Když už se zdá, že dojde k nápravě bezpráví, objeví se další úklad nebo překážka. Uzel je nakonec rozpleten až při slyšení u krále Václava IV. „Lidový“ panovník s pomocí dívky Běty, jež už dříve uprchla z Polhartova područí, vysvobozuje Elišku a trestá viníka. Dojde i k nápravě rodové křivdy. „Obraz z dějin domácích“ tak nabízí spíše onen odlesk starých časů, dějiny nepotřebuje, vypůjčuje si z nich jen královskou figuru, která napravuje zdánlivě nenapravitelné škody jako *deus ex machina*.

V dalších Tylových povídkách ze čtyřicátých let se prosazuje přece jen výraznější autorita vypravěče historika. Nejsilněji se tak děje v povídkách, u nichž už titul naznačuje, že relevance vyprávění spočívá v předložení historických událostí.<sup>11</sup> V hodnocení optikou počátku 20. století, kterou se díval Jan Máchal, když o autorovi psal kapitolu do *Literatury české 19. století*, už Tylův vypravěč jako historik neobstál. Zvláště v porovnání s pozdějším Jiráskem se Máchalovi vypravěčský postoj v Tylově próze jevil pořád jako vychovatelský (Máchal 1903: 780–781). Úsilí uplatnit ve vyprávění vyšší míru historického vědění je ale podle našeho soudu nepopíratelné, jakmile porovnáme práce ze čtyřicátých let s prózou dřívější (kteřou jsme zde ilustrovali jednak Klicperou, jednak Máchou, ale i ranějším dílem Tylovým). V povídkách ze čtyřicátých let jsou historickým konfliktem založeny zápletky – například v *Dekretu kutnohorském* se děj rozbíhá sporem o hlasy na univerzitě, který zároveň funguje

11 Platí to například o *Rozině Ruthardově* (*Vesna* 1839, přeprac. knižně 1844), *Dekretu kutnohorském* (*Květy* 1841, knižně in *Sebrané spisy* 5, 1858), *Tatarech u Holomouce* (*Pražský posel* 1846, knižně in *Sebrané spisy* 11. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859) nebo *Braniborech v Čechách* (*Pražský posel* 1847, knižně in *Sebrané spisy* 12. *Drobnější povídky historické* 3, 1859).

jako překážka ve slibně se vyvíjejícím vztahu českého mistra Bočka a dcery německého doktora Anselma. V *Rozině Ruthardově* plní podobnou funkci dobývání Kutné Hory Albrechtem Habsburským v roce 1304. V *Tatarech u Holomouce* je zápleтка založena vpádem Tatarů na Moravu, v *Braniborech v Čechách* zase bédami obyvatel za „zlých let“ braniborského poručnictví nad králem Václavem II. Bez zázemí historických událostí by se zápletky, byť realizované na osobní rovině, nerozvinuly: Mistr Boček z *Dekretu kutnohorského* by se možná stal manželem nakonec nechtěně Hedviki; a naopak písař Otík by bez prokázaného hrdinství v boji proti Tatarům možná nikdy nezískal respekt původně nepřejícího tchána, mečíře Protivína.

Historické události ale neleží jen v zárodku zápletek. Vypravěč z nich učinil rámec, do nějž zasazuje fikční děj ilustrující (slavnou nebo těžkou) dobu. Události sice nebývají nutně hlavním předmětem zobrazení, ale jsou ústředním tématem rozmluv postav a vložených vyprávění. „Vypravování ze starodávných časů“ už není jen příběhem ozdobeným dobovým koloritem, například povídku *Braniboři v Čechách* uvádí rozsáhlý třístránkový výklad sumarizující historické události před započatím vlastního příběhu a interpretující stav země jako tragický.

Podobným shrnutím dějepisu (započatým sebereflexivním komentářem, ale přecházejícím ve zprávu o dalším dění a vleklém odchodu Braniborů z Čech) je narativní text i zakončen. Vypravěčův příběh o povstání šlechtice Ctibora proti cizí nadvládě je doslova vložen do rámečku předešlých a následujících historických událostí. Za pozornost stojí také zjevná odlišnost jazykové perspektivy mezi rámcovým a „vnitřním“ vyprávěním. Patetický styl zvláště v incipitu napodobuje vznešený styl kronikářů či letopisců, přesněji řečeno, naplňuje Tylovu představu, jak by takový styl měl vypadat. Úvodní a závěrečné shrnutí má ráz slavnostní, je podáno značně zaujatě. Dávkuje hodnotící adjektiva (hrdinský král, velký Otakar, osiřelá země), respektive působivá metaforizující a personifikační epiteta.

V *Dekretu kutnohorském* sice letopisecký rámec chybí, v zakončení narativního textu se ale vyskytuje zpráva o „známých“ následcích, které dekret přinesl Čechům i Němcům na univerzitě. Vypravěč, který bavit zápletkou, přivedl vyprávění před koncem opět k „velké“ historii, již konkretizoval příběhem z časů, které si podle jeho soudu nezaslouží být zapomenuty. Slavnostní „historický“ rámec v úvodech a v zakončeních povídek se tak zautomatizoval a začal fungovat jako *textový modul*, jímž vypravěč od počátku vyprávění prokazoval, že je vybaven dostačující historickou znalostí, přisoudil si autoritu historika. Do historických okolností pak zasadil svůj pokus o poutavý příběh.

Úsilí o přesvědčivější postoj znalce historie není průkazný jen v rámcových textových modulech, ale pronikl i do „jádra“ vyprávění. V kapitole o vypravěči zaujímavým postoj básníka jsme si povšimli incipitů kapitol, ve kterých bylo vyprávění přerušováno proto, aby vypravěč navodil působivou atmosféru. Například ve *Svatbě na Sioně* sloužily popisné pasáže v úvodech kapitol jako jednotky signalizující atmosféru. Vypravěč jimi sugestivně evokoval ponuré dějiště a dodával příběhu „romantický kolorit“ (Vaněk 2020: 270). Odlišnost postojů básníka a historika se projevila i zásadně rozdílnou funkcí popisných pasáží v začátcích kapitol. Zatímco

básník používal atmosférické popisy, historik zařazuje naukové pasáže poučující o minulosti:

Od Zderazu dolů k hradbám Starého města Pražského táhla se toho času podobou jakéhosi předměstí nevelká osada, jsoucí větším dílem vychudlé hnízdo lidu bez jistého výdělku, a poněvadž se tenkrát v Praze veliký počet podobného lidu nacházel, bylo tu skoro pořád živo. (Tyl 1964: 63)

Vypravěč *Braniborů v Čechách* sice promlouvá z časoprostorové perspektivy, kterou sdílí se svým publikem, ale projevuje se jako informovaný znalec, jehož prostřednictvím je možno poznávat „historickou topografii“. Podobnou funkci mají naukové komentáře i rozsáhlejší výklady, v nichž se vysvětlují historické okolnosti: v *Rozině Ruthardově* například přemyslovský zisk polské a uherské koruny v páté kapitole, v *Dekretu kutnohorském* třeba fakt, že spor o hlasy nesouvisel s Viklefovým učením (začátek jedenácté kapitoly).

Textové moduly, jež v počátku nebo v závěru vyprávění shrnují historii (1), odkazování na spolehlivé zdroje, kterého jsme si povšimli už u Klicpery (2), a konečně popisy, komentáře a výklady s naukovou funkcí (3), to všechno jsou postupy, kterými vypravěč dokazoval dostatečnou znalostní výbavu, aby mohl přesvědčivě vyprávět o minulosti. V samotném vyprávění vypravěči nadále zůstávali především instancí zábavného příběhu – v narativním textu se obvykle střídá vyprávěný děj s jednáním postav v masivně využívaných dialogích. Systematickým<sup>12</sup> zařazením postupů příznačných pro „historika“ ale Tyl proměnil své zábavné povídkové psaní v historizující (stále ještě ne historický!) narativní žánr. Dodejme ještě, že autoritu historika zde neměříme historickou fakticitou, nýbrž právě začleněním postupů, v nichž vypravěč prokazuje svoje dějepisné znalosti. Jinak řečeno, autorita historika je založena na schopnosti vyprávět příběh z minulosti, který nemusí být historicky přesný, ale který je čtenářům předkládán tak, aby jej jako historii přijali.

Pokusme se nyní ukázat, zda tři základní postupy konstituující autoritu historika a tím do značné míry i historický žánr fungují nejen v Tylově autorské poetice. Také v próze Prokopa Chocholouška můžeme hovořit o vyvážené konfiguraci postojů původce zábavného (a případně poučného) děje a historika.

Zopakujme si postupy, které jsme registrovali u Tyla, patřil k nim (1) textový modul uvedení či vřazení do historického kontextu. Tento prvek nacházíme běžně i u Chocholouška. Jeho první větší román *Templáři v Čechách* 1–3 (1843) otevírá desetistránkový *Úvod*, ve kterém je předsazen výklad dějin templářského řádu. Chocholouškův úvod se od Tylových incipitů liší jazykovou a ideologickou perspektivou. Nepůsobí jako nápodoba letopiscova patetického vyprávění, nýbrž jako soudobé

12 Zde je patrný rozdíl mezi Klicperou a Tylem, respektive mezi historizující povídkou třicátých a čtyřicátých let. Většinu popsaných postupů jsme evidovali už u Klicpery. Jejich rozmístění však bylo proměnlivé, působí náhodně jako nastavení textu. U Tyla se postupy mění v očekávané figury, jimiž si vypravěč buduje autoritu už promyšleně a v souladu s požadavky žánru.

historické pojednání, které dokonce odkazuje na zdroje, v *Templářích* na Pelcloyv poznatky o vojenském řádu z roku 1789 (Chocholoušek 1843a: viii).

Úvod k *Templářům* je v korpusu Chocholouškových žánrových prací pravděpodobně nejextenzivnější. Poté, co vypravěč prokázal dostačující znalosti, snaha o historickou přesnost ustoupila úsilí o co nejpoutavější syžet. Jak si povšimla Magdaléna Pokorná, Chocholoušek použil scottovské rozvržení postav (srov. Pokorná 2001) a vystavěl zápletku, která připomíná *Ivanhoa* (*Ivanhoe. A Romance*, 1819, česky 1865) i konečným nastolením klidu v království. Textový modul v úvodcích vyprávění mívá ale podobu stylově a rozsahově variabilní. Rozsáhlý je například úvod k *Přivítanovi, kmetu staropražskému* 1–2 (1855), ve kterém se nápodoba „letopisecké“ dikce uplatňuje. V novele *Dcera Otakarova* (*Květy* 1844, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1852) je úvod stručný jako zpráva o událostech, ale podobně jako v Tylových *Braniborech v Čechách* je zde zdůrazněna vlastenecká perspektiva. Ještě stručnější výklad historie v rozsahu méně než jedné strany se objevuje v románu *Dvě královny* 1–3 (knižně 1855). Vypravěč se tu vyvaroval jakéhokoliv hodnocení, soustředil se na strohý nástin situace, od které se začíná zápleтка. Jen ojediněle historická expozé chybí úplně a vypravování překotného děje se rozbíhá *in medias res* (například povídka *Jan Pancéř*, *Lumír* 1851, knižně 1900; → Hrbata: 415).

Dalším prostředkem Tylovy historizující povídky, který jsme popsali (2), bylo prokazování znalosti pramenů. Chocholoušek tyto postupy rovněž využíval – sice v míře proměnlivé, ale vcelku pravidelně. V románu o Přivítanovi, který v dobrodružné linii vypravuje o tragické lásce dětí stoupenců nesmiřitelných šlechticů a do historické linie vkládá vlastenecký apel kritizující závislost nesvorných Čechů na německém císaři, vypravěč parafrázuje *Kosmovu kroniku*. Konkrétně vychází z třetí knihy, v níž děkan pražské kapituly zmiňoval hrůzy občanské války a dovolával se Ježíšova trestu na násilnicích: „A takové události se dály mezi Vyšehradem a městy pražskými každodenně, tak že souvěký letopisec český Kosmas nám toho již ani líčiti nechtěl, ano prý bylo až příliš šeredné; otcové cedili prý krev dětí a děti otcův svých [...]“ (Chocholoušek 1855: 64). Právě Kosmas byl podle všeho Chocholouškovým výhradním pramenem, jak dokládá převzetí detailního popisu Přivítanovy potupné exekuce (smýkání po ulicích Prahy s prašivým psem na zádech a useknutí vousů), které je doplněno o vyprávění o smrti protagonistovy utrápené dcery. Do historické osnovy tak byly dosazeny další události už původní románové zápletky.

Prokazování znalosti pramenů nebo textů za prameny Chocholouškem považovaných patří k příznačným vlastnostem jeho vypravěče. Dalším, a řekli bychom nejkrajnějším postupem je jejich přímé zapracování do narativního textu. Tento postup nacházíme například ve *Dvoře krále Václava* (psáno do 1864, knižně 1868), ve kterém se v líčeních bojů s Tatary objevují opakovaně parafráze skladby *Jaroslav z Rukopisu královédvorského*. Zapuštěním domnělého pramene si vypravěč jednak upevnil postoj historika, jednak citací údajného barda zesílil „epický“ ráz velkolepé události:

[...] tatarský tábor u veliký zmatek přišel, s velikou chrabrostí, ano zoufalostí na nepřítele, a strhl se boj vztekly. „Byl ryk a sténání žalostivé; křesťané počali utíkat, Tataré je divým davem hnáti. Aj, tu Jaroslav jako orel letí, tvrdou ocel na mohoucích prsech, pod ocelí chrabrost, udatenství, jarota mu z žhavých prsou plála. Rozkacen hnal jako lev drážlivý, když mu teplou krev se udá zřítí, když nastřelen za lovcem se žene; takto zřítiv se, v Tatory trčí. Češi za ním jako krupobití. Vrazil kruto na Kublajevice (Petu chána), byla půtka ovšem velelitá. Srazili se oba oštěpama, zlomili je oba velkým praskem. Jaroslav, všečen v krvi s ořem zbrcen, mečem Kublajevice zachvátil, od ramene šourem kyčlu protknul, takže padl bezduch mezi mrchy; – zarachotil nad ním toulec s lukem. Ulekl se všečen lid Tatar lýtých, paloval tam, odkud slunce jasně vstává. Byla prosta Hana Tatar vrahův. (Chocholoušek 1868: 161)

Pro postoj historika jsou dále příznačné postupy, které jsme už popsali jako (3): popisy krajiny svědčící o znalosti jejího stavu v minulosti, interpretační komentáře a naukové výklady. Chocholoušek má přitom v oblibě, podobně jako později Václav Beneš Třebízský, zvláště srovnání současné kulturní krajiny s dávnými hvozdy (Podrobněji k Beneši Třebízskému → Hrbata: 398–402; o figure „dříve a nyní“ → Šidák: 116–119).

Abychom shrnuli: potvrdilo se, že Chocholouškův vypravěč zaujímá podobně jako vypravěč Tylův postoj historika explicitně v rámci příběhu, které se ustálily jako textové moduly, v naučných komentářích a obsáhlejších výkladových vsuvkách. Prokazována je rovněž znalost pramenů i soudobých historických pojednání. Čtenářův zájem o historickou krajinu vypravěč aktivizuje srovnáním se současností. Popis prostředí přestává sloužit evokaci atmosféry, stává se zdrojem faktů spojených s dějem. V *Dceři Otakarově* (1844) podává Chocholouškův vypravěč příběh Přemyslovny Blaženy způsobem, který bychom dnes mohli nazvat *historickou spekulací*, když spojuje osud dcery Přemysla Otakara I. s charismatickou Vilemínou z Milána. V *Křižácích* (knižně in *Sebrané spisy* 1, 1852) zase autor doplnil narativní text o poznámky, ve kterých objasnil, jak se používaly dobové zbraně, jak trestala práčata apod.

Ve srovnání s Tylem je pro Chocholouškovu poetiku příznačná vyšší míra *narativní zprostředkovanosti*. Řečové jednání (srov. pojem *dramatického dialogu* → Piorecká: 248) si nadále udržuje postavení významné dějotvorné složky (platí zvláště pro pozdější cyklus próz *Jih* 1–3 [prózy jednotlivě od 1844, souborně knižně 1863–1864], které byly inspirovány jihoslovanskou epikou); u „staršího“ Chocholouška se ale vyskytují i rozsáhlejší pasáže koncipované jako vypravěčské zprávy o bojích a šarvátkách, o pohybu jezdců v krajině apod. Zatímco Tyl zprostředkovanost v podání historických (ne však současných) dějů spíše potlačoval, Chocholoušek dává vševědoucímu vypravěči příležitost, aby se projevil coby vypravěč rétorický. Ten čtenářskému publiku usnadňuje orientaci v ději, připomíná postavy a události předchozího vyprávění a zdůrazňuje roli spoluúčastníka poznávacího procesu: „i musela se tedy šlechta podrobiti výminkám, od měst jí stanoveným, jež jsme v rozmluvě Velflovcově s králem seznali a jichžto vypočítáním trpělivost

laskavého čtenáře nadužívati nechceme“ (*Jirina*, knižně 1846; Chocholoušek 1846: 116–117). Reflexe toho, co mělo či nemělo být řečeno, co je očekáváno čtenářem, ale vypravěč to vynechá, patří k inventáři *vypravěčských komentářů* Beneše Třebízského (→ Piorecká: 257).

Chocholoušek tak v české próze upevnil jednu z podob postoje historika, která si i v konkurenci dalších alternativ udržela svou funkci od čtyřicátých zhruba do poloviny sedmdesátých let 19. století. Jaroslava Janáčková její trvanlivost názorně ukazuje na příkladu *Jiráskových Skaláků* (1875) a zároveň konstatuje, že tato podoba v sedmdesátých letech pomalu zastarávala (Janáčková 1978: 69–72).

Je zřejmé, že historik a s ním spojený vlastenecký *vychovatel* fungovaly jako „symbiotické“ postoje, které jednak reagovaly na dobové umělecké normy, jednak vyplynuly ze sociokulturní situace doby předbřeznové, jež si, jak trefně poznamenal Vladimír Macura ve *Znamení zrodu* (1983), ještě neuvědomovala meze „entuziazmu vlastenectví“ (Macura 2015: 134). Vypravěč proto vystupoval v roli autority, která své publikum převádí přes pomyslný práh neznalosti slavné minulosti. Proto byl znalcem, poučoval a varoval, radil a vysvětloval. Postoj historika byl v dobové próze pouze jednou z možností, jak vystupovat ve vztahu k utvářejícímu se „národnímu“ společenství autoritativně. Narativní postoj, který se ustálil v próze čtyřicátých let v díle autorů jako Tyl a Chocholoušek, se stal konstitutivní součástí historizující prózy minimálně na třicet dalších let, a to přesto, že povídka s námětem z historie ztrácela postavení výsadního žánru. Dokonale si ho osvojili i Václav Kliment Klicpera, Jan z Hvězdy, později například Bohumil Janda Cidlinský, Václav Beneš Třebízský, Václav Vlček nebo Ivan Klicpera. Vycházel z něj, jak bylo řečeno, i začínající Alois Jirásek.

## Postoj znalce: od citace z dějepisu k příběhu v dějinách

Ve čtyřicátých a padesátých letech se autorům historizující prózy jen zřídka podařilo vytvořit vypravěče, který by dokázal uplatnit historickou znalost přímo v ději. Předěly mezi postojem historika a postojem zábavného vypravěče pociťujeme nejméně ostře v povídkách, v nichž události příběhu fungují jako synekdocha dějinné události: v Tylových *Tatarech u Holomouce* (1846) hrdinství Otíka a Protivína zastupuje společné vítězství Čechů a Moravanů;<sup>13</sup> v Chocholouškových *Dvou královnách* (1855) pletichy Elišek Přemyslovny a Rejčky ilustrují dobový svár lucemburského a šlechtického tábora.

Nejméně obvyklé a v sledovaném kontextu proto inovativní jsou postupy, jež poučení o „velké“ historii předvedou názornou formou. Vhodným příkladem je čtvrtá kapitola novely *Hlatipisec* (německy *Jugendfreund* 1834 jako *Der Krystallograf*, česky *Květy* 1837 jako *Hlatipisec*, knižně 1846) Jana Erazima Vocela, která začíná ustáleným

13 Kateřina Piorecká v tomto sjednocení shledává vzor pro řešení dobově aktuální otázky moravského separatismu (→ Piorecká: 251).

způsobem: vypravěč v roli vykladače objasňuje oblibu věd a umění na rudolfinském dvoře. Popíše komnaty Václava Budovce z Budova, v nichž se schází dvorská elita, a představí celé defilé postav rudolfinského dvora, kam vedle Budovce patří Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic, Alžběta Vestonie, mincmistr Šlik, matematici Hájek z Hájků a Jan Kepler, Šimon Lomnický z Budče, Jan Jesenius. Přichází Tycho de Brahe a Budovec jej žádá o horoskop. Astronom hostiteli, Harantovi a Jeseniovi jednomu po druhém oznamuje, že jim hvězdy určily „smrt z ruky katovy“ (Vocel 2020: 60), Lomnickému pak zvěstuje potupu a předjímá tak historické události. Ty však nejsou součástí vlastního příběhu o shledání syna s otcem, jenž od císaře získá zpátky ztracenou prestiž. Jde pouze o to, že Vocel k zasazení příběhu do historického kontextu nevyužil výklad, nýbrž modus *showing*, tj. předvedení situace v komunikační interakci postav. Prokázal, že autorita znalce dějin může být uplatněna i bez „nastavování výkladů“, ve vyprávění zachovávajícím neintervenční odstup zábavného vypravěče.

Šedesátá léta 19. století „jsou obvykle líčena jako doba odklonu od historismu, dominujícího české literatuře po celou první polovinu století“ (Vaněk 2020: 272). Václav Vaněk ale upozorňuje, že éra po polovině století přinesla proměnu historického vědomí do podoby, v níž přestaly stačit „poutavé příběhy z minulosti“ (tamtéž). Tento nerovnoměrný proces se začal projevovat záměrným oslabováním autoritativního vykladače českých dějin. Vypravěč méně poučoval, méně vychovával, začal upouštět od jednoznačných hodnocení. Mnohem více prostoru dopřával také prožívání postav. Jinak řečeno, jako další stadium autority vypravěče – znalce historie se prosadila perspektiva „pronikavého pozorovatele“, jakého pro historickou prózu požadoval již citovaný György Lukács (1955). Příznaky proměňujícího se vypravěčského postoje se v sedmdesátých letech objevují u Václava Beneše Třebízského a začínajícího Aloise Jiráska, byť se konkrétní stylizace jejich vypravěčů liší. Například ústřední metafora trnové koruny ve stejnojmenném románu Beneše Třebízského (*Blahověst* 1879, knižně 1881) nepochází od autoritativního vypravěče, nýbrž je jako hodnocení zkušenosti určité doby vložena do řeči postav: exulanta a také posledního ze zelených lancochů, který naplno zakusil útrapy třicetileté války. Dominantním prostředkem ukázání a vystupňování historické tragédie je strádání zakoušené postavami: plukovníkem Kladivákem, praporem Damiánem Slavíkem či jeho nevěstou Andělkou. V dodatečně dopsaném epilogu (1883) vypravěč dokonce kapituluje před neúprosně plynoucím časem – kam se poděl kozlík dudáka Krakuleho, přesně neví, „bezpochyby že opelichal a se rozpadl“ (Beneš Třebízský 1984: 317).

V Jiráskových *Skalácích* (1875) se vypravěč projevuje ještě jako autoritativní znalec, ale zároveň už jako pronikavý pozorovatel. Děj je konstruován tak, aby dospěl k událostem, které působí historicky věrohodně, respektive odpovídají historickým faktům – například bezpráví na sedlácích přivede hrdiny románu na myšlenku deputace k císaři. Do Vídně se vydávají „historický“ rychtář Nývlt (v románu označovaný jako „Rychetský“) a „fiktivní“ postava Baltazar Užďan. Jedinečný fikční příběh přestává být ilustrací dějinných událostí, ale stává se jejich součástí, svět příběhu spoluutváří obraz minulosti. (Podrobná analýza tohoto prostoupení dvou časů → Piorecká: 270–274.) Narativní autorita znalce se uplatňuje jen příležitostně

za účelem konkretizace robotních podmínek či v rekapitulaci toho, jak se dobová zkušenost usadila v lidové tradici (rčení „Pořídíš jako sedláci u Chlumce“). Postoje znalce a zábavného vypravěče byly sloučeny do role zprostředkovatele událostí, jejichž historicitu čtenář vyrozumí z příběhu. Teprve od sedmdesátých let proto můžeme bez zaváhání hovořit nikoli o historizující, nýbrž skutečně historické české próze.

## Intermezzo: Od čeho odvozuje svou autoritu národopisec?

Čtenáře dnešních dob dost možná napadne, že analogicky k historické povídce mohly fungovat i další prozaické žánry úročící poznání různých oborů. Například u národopisné prózy se zdá oprávněně předpokládat, že *autorita vypravěče národopisce musí fungovat podobně jako autorita dějepisce*. Tedy že i v tomto žánru bude vypravěč nastavovat text naukovými explikacemi. Konfrontace s konkrétním materiálem – byť se omezujeme jen na segment národopisné prózy – nás ale vyvádí z omylu. Srovnávací sondu spustíme v prózách Boženy Němcové vzniklých v druhé polovině čtyřicátých let. Všechny tři vybrané prózy tematicky, ale i uměleckou metodou stojí na hranici dokumentu a fabulace. Navazují na *Obrazy z okolí domázeckého* (Česká včela 1846); jde o črty *Dlouhá noc* (tamtéž), *Domácí nemoc*. *Obrázky z nynějšího českého života* (tamtéž) a *Obrázek vesnický* (Česká včela 1847; všechny čtyři texty knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875). Vypravěčka v nich čerpá národopisné znalosti z osobní zkušenosti, z paměti, z dlouhotrvajícího pozorování. Podle jejího svědectví se například přástevnícká slavnost „dlouhá noc“ s postupujícím časem proměnila ve venkovský bál či besedu. V čase vyprávění je rituální podoba obyčejů již vyprázdněna. Vyprávění začíná tím, co je o slavnosti „známo“: „V krátkosti dlouhou noc popíšeš, jak se dříve slavivala“ (*Dlouhá noc*; Němcová 1951b: 16). Jak si při analýze autorčiny poetiky povšiml již Felix Vodička (1958: 289), od vstupního popisu se ostře přechází k jedinečné události, zde spojené s postavami Madlenky Říhové a kovářova Jiřího. Příběhem je *popis* slavnosti *epizován*. Ale funguje to i obráceně: detailní popisy a vysvětlení obyčejů jsou do vyprávění relativně „nenápadně“ zapuštěny (viz rozlišení *deskriptivního postupu a funkce* → Fedrová: 335). Líčí se, jak se dívka češe, jak se strojí, šněruje, co se nosí na stůl, co se děje při muzice, jak je slavnost zakončena. Vyprávění končí rozhovorem ústřední dvojice, která z odstupu roku vzpomíná, jak během dlouhé noci našla svoje štěstí.<sup>14</sup> Platí, co konstatuje Jaroslava Janáčková: Němcová od raných národopisných obrazů kladla důraz na poznávací hodnotu, přitom ale zůstala naprosto antididaktická (Janáčková 1985: 37–40). Zřetelná je tu odlišnost od historické povídky čtyřicátých a padesátých let, kam vypravěč soustředěný na výstavbu zábavného děje vkládal historická poučení. Němcová postupovala spíše opačně: představení obyčejů provedla prostřednictvím

14 Pripomeňme si znovu Gotthelfova či Pravdova zakončení, v nichž se děj uzavírá zpečetěným štěstím a dosaženou harmonií.



vložené jímavé zápletky. Dávkuje poznání v příběhu, který není třeba nastavovat autoritativním poučováním.

Podobné postupy Němcová využila i v dalších dvou prózách, které podle Aleše Hamana působí jako „reportážní popis“ (Haman 1968: 170). *Domácí nemoc* se začíná jako rozhovor vypravěčky s Aničkou. Vypravěčka vzpomíná a zmiňuje stesk rodičů po vlasti. Navazuje Anička a vypravuje svůj příběh stýskání po domovině, který prožila, když pobývala u strýce ve Vídni. Do Aniččina příběhu je dále vloženo vyprávění cizí babičky. I ona prodělala „domácí nemoc“. Ve Vídni si nerozuměla s rodinou vlastního poněmčeného syna, s Aničkou společně plakaly. Vyprávění se zcela vyhýbá autoritativnímu hodnocení. Plně se spoléhá na autoritu očitých svědků, respektive v případě Aničky a babičky i postav, vypravěček vložených vyprávění. Povídka je založena na trojím svědectví, na podobné *zkušenosti*. Rozhovor s přítelkyní uvozuje i *Obrázek vesnický*. Metoda je shodná, z obecné rozpravy o nešťastných dopadech spekulativních sňatků se znovu přejde k jedinečnému příběhu: vypravěčka naslouchá vyprávění přítelkyně, která převypravuje příběh selky Hany. Ta byla rodiči donucena vzít si ženicha, přestože milovala jiného; její milý neštěstí neunesl, ona sama nakonec zemřela rovněž nešťastná. Znovu tedy jde o trojitě svědectví: vypravěččino, přítelkynino, Hanino. Poznání pramenící ze zkušenosti je stejně jako v *Domácí nemoci* prověřeno trojím svědectvím a shodně učiněnou zkušeností. Na rozdíl od historizující povídky, ve které snadno dokážeme rozhodnout, kdy vypravěč baví dějem, kdy si upevňuje postoj historika a kdy se projevuje jako vychovatel, Němcová v národopisné próze dokáže vše nenásilně sloučit.

Některé z ještědských povídek Karoliny Světlé jsou pojaty jako lokální mikrohistorie. Proto nepřekvapí začlenění textových modulů, které se podobají postoji vypravěče historika. Vysvětluje se v nich původ příběhu: tak je tomu v povídce *Lamač a jeho dítě* (*Zlatá Praha* 1864 jako *Lamač a jeho dcera*, knižně 1872)<sup>15</sup> či v povídce *Z Ještěda* (1867), jež syntetizuje lokální pověsti. Povídka *Přišla do rozumu* (*Ženské listy* 1878, knižně in *Kresby z Ještědí*, 1880) nese podtitul *Ke charakteristice pohorského lidu našeho* a signalizuje tak národo- i povahopisný záměr. Instance vypravěče tu kolísá mezi *nadosobním* a *retorickým* typem; vypravěčka se v narativním textu konkretizuje jako znalce místních zvyklostí:

Byltě představený s oběma stranami obdálečně spřízněn, a příbuzný smí u nás nejen zpříma mluvit i raditi, nýbrž očekává a žádá se to i od něho co povinnost.

Ustoupit takovému rádci a uposlechnout jeho rady nikdy za hanbu neb zbabělost si nepokládá, naopak bývá na to hrdým, že dopřál slechu slovu dobře míněnému, moudrému, třeba mu ta moudrost v něm nebyla právě příliš po chuti. (Světlá 1880: 25, zvýr. JK)

15 První zmíněná povídka je od druhého vydání pojmenována *Lamač a jeho dítě* (1872). Národopisný úvod je na rozdíl od dějepisného pojat subjektivně, vysvětluje se v něm, jak se příběh dostal k autorce. V *Lamačovi a jeho dítěti* zaujatý postoj předjímá další vyprávění – obsahuje např. horoucí vyznání milovanému kraji, líčí se, jak se vypravovalo „Pražáčce“ „důvěrně na falousku“ (Světlá 1955: 523).

Z úryvku je zřejmé, že vypravěčská instance není nadosobní. Sice o sobě mnoho neprozrazuje, příběh ale podává z perspektivy „našince“. Autorita není konvenční, nýbrž podložena znalostí, jak to „bylo“ a jak to „chodí“ „v našich horách“. Lokální znalost a zkušenost zde platí víc než neomezené vědění – vypravěčka si například nemůže vzpomenout na dceru předka Rokelských nebo hodnotí události z perspektivy „celé vesnice“. S perspektivou „znalce kraje“ či „našince“ jsme se setkali již v úvodním rozboru výstavby narativní autority u Františka Pravdy. Světlá postupuje podobně. Zatímco u Němcové jsme si povšimli přímého svědectví, které bylo přesně a slovo od slova zaznamenáváno vypravěčkou (dalo by se hovořit o perspektivě mikrofonu), Světlá vědomostní kapacitu vypravěčky odvozuje od znalosti zvyklostí a „řádu věcí“ v kraji, v němž se o příhodách Andulinky povídá. Ale platí to i pro „karakteristiku“ pohorského lidu: Andulinka „přišla do rozumu“, protože pochopila, že ji manžel má raději než původní oplakávaný milý – protože dokázala docenit hodnoty, jako je vzájemný respekt a spolehlivost. Perspektiva našince naznačená titulem vyznívajícím jako citace lidového hodnocení je zřejmá i v perspektivě jazykové: vyprávění absorbuje obraty podještědské mluvy („To svatá panna ví, kterák ji mládenci do kostela dostali“; Světlá 1880: 41)<sup>16</sup>. Stejně jako u Němcové používá Světlá *vypravěče-svědka*. Necituje přímo cizí řeč ve vložených vyprávěních, prostě převypravuje, co se „u nás“ ví.

Shrňme poznatky vyplývající ze srovnání historizující povídky s povídkou národopisnou. V žánrech na první pohled spojených znalostí určitého oboru, dějepisu či národopisu se ve výstavbě narativní autority souběžně používaly disparátní postupy. Postoj historika byl podepírán „nastavováním“ vyprávění o dějepisné komentáře a výklady. Pokud ale vypravěč zrovna nezaujímal postoj historika (popř. vychovatele), „stahoval se do pozadí“, tj. přijal modus nezjevného vypravěče, aby nechal vyniknout zábavnou fázi děje. Teprve později, systematictěji až v sedmdesátých letech, se vypravěč prózy s příběhem z minulosti začal projevat jako historik jinak – ubral na interpretacích a explicitním hodnocení a historické vědění začal významněji integrovat do příběhu. To je podstatná proměna postoje vypravěče: namísto historika předvádějícího své znalosti se stává pozorovatel událostí, který nabízí vhléd do jejich souvislostí. V národopisné próze usilují Němcová a později Světlá o zachování vzdělávacího působení literárního díla, ale esteticky toporné vychovatelské autority se zbavují a odmítají poznávací složkou vyprávění okatě „vycpávat“. Jejich vypravěčská autorita plyne z pozorování, znalostí osvojených vypravěčem skrze vlastní zkušenost a trpělivé naslouchání druhým. Často jde o svědectví vypravěče-postavy, jemuž je někdy přisouzen post hlavního zprostředkovatele příběhu. Kolem poloviny 19. století dochází k jistému epistemickému obratu. Závazná hodnocení a postoje, k nimž nabádal autoritativní vypravěč, se začínají jevit jako postradatelné; jako dostačující zdroj poznání slouží příběh sám.

16 Podrobněji o vypravěči používajícím lidový jazyk píše Alice Jedličková (2019). V návaznosti na tento typ vypravěče bychom mohli uvažovat i vypravěče odvozujícího svou autoritu znalce i ze schopnosti výstižně předvést lidovou řeč příznačnou pro konkrétní lokalitu.

## Narativní autorita v humoristice

Dosud jsme se zabývali narativní autoritou, k jejímuž upevnění vypravěč potřeboval buď ověřenou znalost (hodnot, historie, obyčejů), nebo dovednost, kterou „předváděl publiku“ v narativním diskurzu (básnickou výmluvnost, zábavnost založenou na podání napínavého děje). Zdá se, že znalost či dovednost bude potřebovat i vypravěč humorista: Zdrojem humoru může být třeba znalost lidských povah, jež dovoluje spředení příběhu, nebo také dovednost pobavit způsobem podání – pravděpodobně ovšem je, že takový vypravěč dokáže zúročit obě možnosti. Oba zdroje autority humoristy vysvětlíme na příkladu humoresky *Veselá předmluva k smutné povídce o jednom nešťastném bačkoráři, z něhož si nepřítivný osud ke vši jeho bídě naposledy ještě blázna udělal, ale přece to zas trochu napravil* (Paleček 1843) od Františka Jaromíra Rubeše.

Pojďme nejprve prozkoumat, jak v případě vypravěče zastávajícího *postoj humoristy* funguje „znalost“ fakt světa příběhu. Ve *Veselé předmluvě k smutné povídce* je sice příběh představen jako „na slovo pravdivá historie“, ale vzhledem k tomu, že se podle vypravěče udál „toho roku, když ten velký vítr byl“ (Rubeš 1960: 240), je jasné, že zobrazované skutečnosti nepotřebují autentifikaci. V humoristice je zábavnost relevantnější než spolehlivost vyprávěných faktů. Ba naopak, faktické přešlapy a prohršky narativní autority jsou v humoreskách dovoleny, protože mohou být dalším zdrojem pobavení publika. Komplexní zaměření na zábavnost dokládají vymyšlená mluvící jména postav, která jsou zdrojem jednoduché charakterové komiky. Najdeme je v humoristické próze celého století: od Uryela Křesiva u Hýbla (*Justýnčin mistrovský kus, Rozmanitosti* 1818, knižně 1917) přes Bendlova Matesa Rypáka (*Tatínkovy juchty, Humoristické listy* 1860, knižně in *Tatínkovy juchty a jiné historky*, 1921) po Čechova Matěje Broučka. V Rubešově povídce vystupuje Kašpar (jmenovaný i jako Kašpárek) Kohoutek a jeho žena Katrle Kohoutková (majitelka obchodu s kuřaty).<sup>17</sup> Podobně fungují i názvy měst a vísek na čele s Kocourkovem. A nedůvěryhodné či okatě smyšlené jsou i příběhy, v jejichž základu často stála anekdota, kterou můžeme s Jaroslavou Janáčkovou označit za „třeba nicotnou nebo trapnou“ (Janáčková 1983: 331). Tak je tomu i ve *Veselé předmluvě*: Kohoutek věří, že bude bohatcem, prorokoval mu to učitel, věštila mu cikánka. Jenže přijde o živnost, při hledání pokladu si rozkope chalupu, nakonec se ozebračí v loterii. Anekdoticke vyústění pak přinese až závěrečný zvrát, když kapitulující Kohoutek ve zcela zničeném domě náhodně objeví vytoužený poklad.

Pointa příběhu vyprávěného humoristou se ale nemusí opírat jen o anekdotický příběh, nýbrž také o způsob podání (vypravěčský styl), popřípadě o uspořádání složek narativního diskurzu do zábavného celku. Jonathan Culler v návaznosti na Williama Labova upozorňuje, že smyslem narativního díla nebývá výhradně podání

---

17 V dalších povídkách Rubešových defilují např. Antonín Prášil (vypravěč novely *Pan amanuensis na venku*, 1841, přeprac. 1845), pan Trouba (stejnomená povídka, 1842) nebo pánové Cvrček, Čáp a Melounek a hostinský Korbilius (*Ostří hoši*, 1843).

toho, co se stalo, nýbrž někdy jen předvedení působivého „poskládání“ vyprávění (Culler 2005: 49–50). To pravděpodobně napadlo i Rubeše, který se nespolehl jen na pointu banální anekdoty rozvedené do příběhu, nýbrž i na zdržování vyprávění. Dochází k němu nejen ve výstavbě příběhu (oddalováním nepravděpodobného rozuzlení), ale dokonce oddalováním započetí samotného vyprávění. Rubešův vypravěč totiž v nepoměru k vyprávění nafoukl předmluvu.

V předmluvě vypravěč vystupuje jako profesionální bavič či jako bonvivánský mluvka zasvěcující publikum do pravidel života v měšťácké společnosti. Smyslem nastavování předmluvy do podoby, v níž je těžké neztratit nit, není poučení.<sup>18</sup> Jde tu spíše o porušování komunikačních zásad nadsazené tak, až publikum baví. Rubeš tuto techniku použil opakovaně, poprvé v *Dlouhé předmluvě ku krátké povídce* (1841). I v této próze vypravěč zdržoval příběh, jehož původ byl naprosto nevěrohodný: k vypravěči se jeho záznam dostal na papíře, ve kterém mu tetička poslala koláče. Potvrzuje se, že dobrá zábava nepotřebuje ani ověřitelná fakta, ani kompetentního autoritativního vypravěče. Rubešovy experimenty s nafukováním paratextů dospěly až k úplné eliminaci příběhu: V povídce *Předmluva, pomluva a domluva* (*Paleček* 1843, knižně in *Spisy* 4, 1862) je text vystavěn jako sled úvah a sentencí, pro jejichž rozvíjení vypravěč úplně zapomněl na ohlášený příběh. Autorita vypravěče se hroutl přímo „před očima čtenářů“: jeho omluvy a kapitulace v důsledku nezvládnutí narativního žánru jsou zdrojem humoru a zábavy samy o sobě. Postoj vypravěče se v takové povídce bez pointy podobá modernímu baviči, který může mít u vděčného publika úspěch už jen tím, že se objeví na scéně s už známým a třeba jen mírně pozměněným číslem.

Na postoj humoristy zaštitěný uměním skládat zábavný diskurz se nyní podívejme podrobněji. Původ má ve starších žánrech integrujících rozmanité epizody, příhody či exempla do jednoho narativního textu. Zázemí české tvorby tohoto žánru lze hledat v německé sentimentalistické povídkové tvorbě a humoristice, která hojně sázela na digrese a oslabování syžetu, jak prokázal Václav Smyčka (2018). Příběh je oslabován nebo přerušován. Složky příběhu jsou různě přemístovány, výsledkem je svěbytná narativní kompozice. Tento postup objevujeme například v satirické próze Josefa Jaroslava Langer *Den v Kocourkově* (*Časopis Českého muzeum* 1832). Předmluvu vypravěč umístil zcela mimo zažitý pořádek doprostředka (paragraf devět), „proto [...], že to v obyčeji není“ a „všecko neobyčejné člověku se líbí“ (Langer 1832: 40). Nejen předmluvu, ale celý „spisek“ Langerův následně vypravěč v metanarativním komentáři parodicky označuje za vypravování pro vyvolávání a prodlužování dlouhé chvíle:

Je-li vám tedy čtení spisku tohoto dlouhou chvílí způsobiti musí a v takovémto stavu rád si člověk zazívne, rozvrhl sem práci svou na paragrafy, jak jen možno stejné, abyste

18 Proto také v následující kapitole Pavel Šidák používá pojem kvazi-naučný komentář (→ Šidák: 91).

si po každém pohodlně zazívnutí mohli. U měření částek těch použití sem se osmělil za míru zívání svého, kterážto míra dosti spravedlivá i poctivá jest.

Psal bych více: než – paragraf sem právě dovršil: račtež zívati.

Konečně prosím ještě, abyste tuto moji „předmluvu“ ve slovníku srdce vašeho vymazali a na to místo „omluvu“ zaznamenati sobě neobtěžovali. Bolelo by mne to, kdybyste v opravování tomto pochybiti měli a kdybych někdy, nahlížeje do některých exemplářů, našel tam – „domluvu“. (Langer 1832: 43)

Ukázka naznačuje, že předmluva ke *Dnu v Kocourkově* posloužila pravděpodobně jako inspirace pro Rubešovu *Předmluvu, pomluvu a domluvu*. Ale hlavně je názorným dokladem způsobu, jímž je v humoristické próze rozvracena narativní autorita. Vypravěč podkopal zavedené literární postupy i svou konvenční autoritu, aby uspěl s jejich parodováním a upevnil si tak „náhradní“ autoritu humoristy. Umístění předmluvy doprostřed narativního textu ale není jediným dokladem kombinatorické narativní hry: v paragrafu 10 vypravěč uvažuje, že by se některé paragrafy vypravovaly znovu. Nuda, která je dle parodických komentářů smyslem vyprávění, by ještě zesílila. Při rekapitulování událostí by publikum ještě více zívalo. V závěru textu vypravěč oznamuje, že by byla škoda nepopsat půl stránky navíc, když ještě zbývá papír. Mohli bychom říci, že opětovně podrývá svou autoritu zaujetím postoje „grafomana“.

Postoj humoristy, který je založen dovedností poskládat narativní diskurz (v němž je jeho *vypravovatelnost*, tedy atraktivita pro čtenáře, nadřazena uvěřitelnosti a ověřitelnosti),<sup>19</sup> jsme dosud popisovali převážně na příkladech textů s vypravěčem, který vystupuje jako autor či vydavatel, jako je tomu v Rubešově triádě „předmluv“. U Langerova sice vystupuje vypravěč-postava, ale příběh je natolik fantaskní a neuvěřitelný, že vypravěče stejně vnímáme spíše jako původce textu. Doložme si ale, že postoj humoristy funguje podobně i u vypravěčů-postav.

Nejnázornějším příkladem je Rubešova novela *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou* (knižně 1841, přeprac. 1845). Vypravěčem „Obrázků ze života“ je čerstvě absolvovaný právník Antonín Prášil. Pro srovnání si připomeňme vypravěče „Pravdu“, který se zrodil jako spolehlivý zaznamenavatel a autoritativní vykladač historií z kraje, v němž žije. Vypravěč Prášil je jeho pravým opakem. V příběhu je Prášilovým úkolem vytvořit novelu, neboť ta mu zajistí vytoužené místo u advokáta Štíky, ctitele tohoto žánru. Podle Prášilova přítele, Štíky mladšího, je to snadné. Prášilovi radí, ať postavy nechá „křížem a krážem zamilovat“, „naházej do toho marcipánových srdcí a perníkových kominíků, slzí a smíchu, tance a mrzutosti“, „neudělej k tomu žádného konce“ (Rubeš 1960: 11).<sup>20</sup> K vytvoření novely tedy podle jedné z postav nejsou potřeba ani mimořádné dovednosti, ani hluboké znalosti. Jen

19 Pojem *vypravovatelnost* (*tellability*) označuje určitou kvalitu, které musí příběh dosáhnout, aby „stál za vyprávění“; srov. Labov 1972.

20 Postava zde vystupuje v roli, kterou v dobové literatuře obvykle plní rétorický vypravěč coby tvůrce příběhu (např. u Josefa Kajetána Tyla, u Vítězslava Háalka a dalších).

je potřeba zúročit znalost narativních konvencí a klišé, která zaručují čtenářský úspěch. Novelistická zápleтка snese rozmanité přísady: pečlivá pozorování i na-prostou fantazii. Prášil podle rady do vyprávění zahrne, co vidí. Popisuje komické figurky v dostavníku, svoji vícenásobnou nehodu se zánovním kabátem, dokonce se dostane do vězení, přičiní se o přítelovo štěstí. Ale řetězící se epizody se mu zdají pro novelu nedostačující. Vypravěč-postava se ocitá v situaci obdobné „předmluvám“ – souvislý děj se zřetelnou zápletkou se mu nedaří vytvořit. V kapitole *Dokončení* se Prášil svěřuje spolecestujícímu se svým spisovatelským debaklem. Vše se ale v dobré obrací díky náhodě. Spolecestující je advokát Štika, adresát zamýšlené novely, a Prášilovo vyprávění se mu líbí.

Prášilova „sentimentální cesta“ se nám ukazuje jako dílo přechodové. Integruje do sebe dva humoristické typy. První jsme už poznali na příkladech z Langera a z Rubešových parodických předmluv, jejichž vypravěč si upevňuje autoritu humoristy tím, že autoritu jako takovou podvrací, stejně jako může parodovat jiné literární konvence či předmět zobrazení. V novele *Pan amanuensis na venku* je zpochybnění autority obsaženo už ve jménu vypravěče, který je ochoten udělat cokoliv pro zábavu. Vrátime-li se k našemu srovnání, pak Prášil je antagonistou Pravdy. Ve Štikově návodu na novelu ovšem nechybí poučka „vem oči do rukou“: Prášil, rozpačitý coby tvůrce zápletky, se projevuje jako bystrý pozorovatel. Všimá si radostí i trapností dostavníkového cestování a pozoruje rázovité figurky českého venkova. Text, stěží ospravedlnitelný jako novela, ale přijatelný jako humoreska a parodie, má nově i žánrové náležitosti vážnějších „obrázků ze života“. Zdá se nám, že s postojem *očitého svědka* městských i venkovských poměrů do žánru vstupuje přesvědčení, že zdrojem humoru může být i pečlivě odpozorovaná skutečnost, a že v něm proto můžeme spatřovat příznak proměny žánrového paradigmatu. Detailněji se na ně zaměříme v následujících dvou kapitolách.

## Komparace: parodista a satirik

Humoristické hry s kompozicí lze označit za parodické postupy, neboť parodie má „textovou nebo diskurzivní povahu (v protikladu k satíře)“ (Hutcheon 1985: 32). V humoristice první poloviny 19. století jsou parodické postupy nejběžnější.

V dobovém literárním materiálu objevujeme i formy, které mají původ ve starší literatuře. Platí to například o Rubešových povídkách *Stoletý kalendář* (vycházela na pokračování v humoristickém časopisu *Paleček* od roku 1841) nebo *Kupte sobě kalendáře – lháře* (*Paleček* 1842). V prvním případě vypravěč paroduje kalendářový žánr a zpochybňuje tak paradigmatickou autoritu. Čtenáři uvyklí na autoritu církevního slova často vnímali kalendář jako univerzální autoritativní návod plný praktických rad, vysvětlení přírodních jevů a sumu pranostik. Rubešův vypravěč se sice za pravdivost vlastního kalendáře zaručuje, následují však zcela nevázná pojednání o jednotlivých měsících. Například květen je laciný měsíc, protože „slunce topí zadarmo“ (Rubeš 1844b: 67). V případě povídky *Kupte sobě kalendáře – lháře* Rubeš parodoval s rabelaisovským gustem i jarmareční vyvolávání.

Objektem parodií byly i další prozaické subžánry – například dopisy, v nichž roli pisatele často zaujala groteskní postava postrádající jakoukoliv autoritu. Už na sklonku dvacátých let přinášely Lindovy *Rozličnosti* dopisy z Kocourkova, který se stal českou obdobou Wielandovy Abdéry, města symbolizujícího provinční hlupáctví. Epistolární formy využil Čelakovský (*Patrní dopisové nepatrných osob*, 1830), Langer (*Den v Kocourkově* začíná dopisem Kocourkovana Martina Dotloulkala) a často i Rubeš. Například v *Smutném vyražení ve Hvězdě* (*Paleček* 1842) vystupuje vypravěč vůči venkovskému adresátovi jako autorita z velkoměsta, jako suverénní znalec společenských požitků a kratochvílí. Znalcem ale samozřejmě není, naopak je sběratelem malérů. Podobně je vystavěno i *Putování Šárkou* (knižně in *Povídky, obrazy ze života, národní pověsti a báchorky* 1, 1847). I zde zaujímá vypravěč postoj zasvětilce do radovánek pražské společnosti. Jenže vyličené putování se vůbec nevydaří podle představ a končí se schlíplým návratem umožněných a žíznivých výletníků do Prahy. Vyznění vyprávění je v obou případech ironické.

Parodie „žánrového“ postoje nacházíme i u Prokopa Chocholouška, kterého jsme dosud poznali jako autora prózy s historickým námětem. V letech 1847–1848 vydával sborník *Kocourkov čili Pamětihodnosti prevelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho*, ve kterém jsou některé humoresky pojaty jako vyprávění z dějin věhlasné obce. Doložme si to na povídce *Chytrý kousek Kocourkovanů? Ne, byla to kaňka*, který vyšel s podtitulem *Historická pověst z dějepisu kocourkovského* (*Kocourkov* 1847). Vypravěč se stylizuje jako „spravedlivý dějepisec“, který v duchu pravidel historikova řemesla opírá svou autoritu výhradně o spolehlivé prameny. V narativním textu dokonce používá vysvětlivky, které patří do repertoáru vypravěčů-historiků (podrobněji → Šidák: 89–90). V nich se mj. vyznává z posedlosti přesně zaznamenat historii: „Třeba byl sebevětší nesmysl, jen když je historický!“ (Chocholoušek 1847a: 43). Na konci prvního oddílu dokonce zastavuje vyprávění a odmítá pokračovat, než dohledá další prameny, a čtenáře prosí, aby „jen asi čtyry léta posečkal“ (tamtéž: 45). Ve druhém oddíle mu naopak s metodou historikovy práce dochází trpělivost – kdyby měl zachovat věrnost pramenům, tak „by to uherský měsíc trvalo, než bychom se ku konci dostali“ (Chocholoušek 1847b: 7). Vyprávění parodující autoritu historika doprovází jinak triviální anekdotický příběh, který vygraduje quijotovským útokem Kocourkovanů na stádo ovcí. Zábavnost povídky přizívují hlavně „vstupy“ rétorického vypravěče, který rozporuplně prezentuje okázalou smyšlenku jako historii vyčtenou z ověřených pramenů. Nakonec se počáteční snaha vydávat se za znalce prostě vytrácí – protože se nedaří.

V materiálu první poloviny 19. století jsou obvyklejší parodie žánrové než důkladnější parodie stylu či konkrétních předloh. V Langerově *Dnu v Kocourkově* přináší pan Vševěd Kocourkovskou kroniku a vypravěč-postava si v ní „říká“. Jazyk kroniky napodobuje starobylé rukopisy. Parodovány jsou bajky, rytířské historie, ale i Komenského *Labyrint*. Ve vlasteneckém dojmání nad alegorickými sochami v kocourkovském muzeu je parodován postoj barda, ba dokonce bychom mohli zvažovat parodii Lindova stylu: „O zlatí věkové, dávno uplynulí! Blažení dědové, jenžto ste sochy tyto hotovili; blažení i vy, jenžto ste viděli tyto ctnosti ještě v plné krásotě své!“ (Langer 1832: 286). V první polovině 19. století ale zůstávají parodie cizího

autorského nebo dobového stylu ojedinělé. Častěji se objevují až v poslední čtvrtině století (například Čechova parodie lartpourlartistního stylu v *Pravém výletu pana Broučka do Měsíce*, 1888).

Postoj parodisty se v první polovině století často pojil s postojem satirika. Satira předbřeznové doby ovšem působí krotce. U Langera je například opatrně zobrazeno defilé alegorických soch představujících Spravedlnost a Vlastenectví nebo další. Háv jinotaje se autorovi jevil dostačující, vypravěč se tím pádem mohl zdržet explicitních depreciativních soudů. V Chocholouškových *Životopisech znamenitých Kocourkovanů* (Kocourkov 1847) je založen satirický účinek na popletené kocourkovské perspektivě, která vypravěče vede k obhajování lidských nekvalit jako znamenitých vlastností. Ne vždy je ale vypravěč zastávající postoj satirika v autoritativním hodnocení zdrženlivý. V satirě Josefa Kajetána Tyla na falešné *Vlastence* (*Květy* 1836) si vypravěč-postava upevňuje autoritu aplikací „správné“ ideologické perspektivy, která mu dovoluje odhalit pana Medopila jako oportunistu a pokrytce. Z jeho domu vlastenecky založený vypravěč znechuceně utíká. Hrdina druhého oddílu povídky, bezejmenný chudý vlastenec, má naopak vypravěčovy sympatie a povídku uzavírá ocenění „ctnosti a zásluhy jeho“ (Tyl 1981: 238). Vypravěč-postava si díky vhledu do pravého vlastenectví vytvořil autoritu, která mu dovolila jak satiru na pseudovlastence, tak zaujetí výchovného postoje.

U satiry založené na kompromitujícím zobrazení ovšem není vypravěčská autorita obligatorním činitelem. Dokládá to například žánr tzv. kukátek. Tylova práce *Masopust. Kukátko postavené v hluku a tísni pražského života* (*Květy* 1839) je vystavěna jenom jako záznam řeči pozorovaných postav. V *Několika obrázcích z kukátka Palečkova* (Paleček 1842) zase šifrou podepsaný Václav Filípek pouze popisuje a vyhodnocuje situace: „Tuto je vidět vlastence, kterak vlasti oběti přináší; klade totiž na oltář vlasti rozličné knihy, a tam je – prodává“ (Filípek 1842: 59). Ironický „obrázek“ znovu nevyžaduje autoritativní interpretaci.

Shrňme: vypravěč zaujímavější postoj parodisty autoritu potřeboval k tomu, aby ji mohl odhalovat jako vratkou, nepodloženou a směšnou. „Znalec“ přírodních jevů vykládal úkazy nevěrohodně, „znalec“ velkoměstských zábav usvědčoval sám sebe, že je ve společnosti toporný a nešťastný. „Znalec“ historie neměl trpělivost s metodou historické práce apod. Satirik, který účinek zakládal na výsměšném zobrazení „vážné věci“, s narativní autoritou pracoval fakultativně. Pokud si hodlal vyznění pojistit, protože chtěl například zároveň zapůsobit jako vychovatel, autoritu si upevnil (v Tylově povídce *Vlastenci*), jindy (u Langera, v žánru kukátek) se spolehl výhradně na čtenářovu schopnost rozpoznat díky předchozí čtenářské zkušenosti ironické či výsměšné zobrazení.

## Sonda: Nerudův očitý svědek – pobavený i hloubavý

V knize *Záludný svět Povídek malostranských* postavila Dagmar Mocná do protikladu rubešovskou a nerudovskou fázi humoresky. Konstatovala, že vedle progresivního typu nerudovského si starší typ uchoval dlouhou životnost (Mocná 2012: 117).



Podle Mocné se ve své době *Povídky malostranské* (1878) „mohly zdát humoreskami více, než jimi skutečně byly“ (tamtéž: 112). Jinak řečeno, uvažování o vybraných Nerudových povídkách jako o „stadiu“ humoresky považujeme za případné. Už v Rubešově novele *Pan amanuensis na venku* jsme pozorovali, že její humorný efekt nebyl založen jen na podrývání autority vypravěče, nýbrž i na drobnokresbě jím pozorovaných figurek. Vypravěč marně skládající sentimentální zápletku se předvedl jako bystrý pozorovatel nerudovsky řečeno „různých lidí“.

V počátcích Nerudovy prozaické dráhy zase nacházíme postupy, které známe z repertoáru Rubešova nebo Chocholouškova. Například „masopustní arabeska“ *Páně Kobercova ženitba* (*Rodinná kronika* 1863 jako *Páně Kobercovo ženění*, knižně in *Arabesky*, 1864) začíná odstavcem, v němž jsou za sebou skládány ironické sentence a vypravěčská zobecnění. Jejich původcem je bonvivánský vypravěč s autoritou znalce staromládeneckých mravů. Příběh sám je průhlednou anekdotou, v níž si titulní hrdina dělá podobně klamně naděje jako například Jeremiáš Houžvička z Rubešovy povídky *Nešťastné námluvy pana Jeremiáše Houžvičky, od něho samého vypravované* (*Paleček* 1842). Přece jen ale v *Páně Kobercově ženitbě* objevujeme zárodky postupů příznačnějších pro Nerudovu vrcholnou tvorbu: hluboký zájem o nitro postavy, snahu o kresbu „podivínství“, jež i v humorném podání spočívá na „psychologickém základě“ (Haman 1968: 61). Autoritativní vypravěč pozvolna ustupuje do pozadí a dává přednost zobrazení hrdinových vnitřních pochodů, ať už vnitřní přímou řečí, nebo ho nechává promlouvat nahlas o vlastních pocitech v hostinci, kam dochází za přáteli. Výroky a domněnky postavy přestávají být interpretovány: jinak by vypravěč musel rozkrýt jejich groteskní mylnost. Proto také závěr příběhu nevyzní směšně, ale spíše tragikomicky: vychází najevo, že pan Koberec je obětí sebeklamu.

Naším cílem zde není popis a analýza Nerudovy autorské poetiky, která byla už znamenitě probádána (mj. Haman 1968, Tureček 2007, Mocná 2012). Jejím prostřednictvím tu chceme ilustrovat ústup autoritativního vypravěče v žánrovém segmentu humoristiky od konce padesátých let 19. století, který se nám dnes může jevit jako inovativní postup. Pro Nerudu je upozadování autoritativního vypravěče přímo příznačné a souvisí i s transformací humoresky, kterou popsala Mocná. Účinek Nerudova vyprávění čím dál méně závisel na roli rétorického vypravěče, který se proměnil v pozorovatele či zaznamenavatele událostí. Patrné je to i v humoresce *Páně Liebeltův špaček. Epos v proze* (Čech 1864). V porovnání s *Páně Kobercovou ženitbou* zcela zmizela rozvinutá rétorika expozice. Aniž by je výrazněji přerušoval, tíhne vypravěč k prostému přiřazování drobných „výstupů“ (Haman 1968: 67). Pana Liebelta sledujeme v dialogických situacích, jako je roztržka s domovnicí, když mu ulétne milovaný špaček, při seznámení s Emilkou, rozhovoru na komisařství, v redakci atd. Když už je sled juxtaponovaných scének přerušen, vypadá to následovně:

Nedivte se starému mládenci! Nikdo se o něho nestará, jak a zdaž se baví, zdaž se veselí. On jest opuštěn o jmeninách, o narozeninách svých, kdežto vy se bavíte v milém kruhu rodinném, on jest i tenkrát sám a sám, kdy vy byste považovali osamotnělost za neštěstí

největší. Tím těsněji přilne k onomu malému světu, který sobě sám byl utvořil. Když jsem vídal pana Liebelta a špačka jím vychovaného, vzpomněl jsem sobě vždy na pavouka věžňova. (Neruda 1952: 414)

Vypravěčský komentář je obhajobou pana Liebelta i staromládeneckého života obecně. Může se zdát, že vypravěč promlouvá z perspektivy důvěrně známé zkušenosti se samotou a opuštěností. Teprve v posledním souvětí se představuje jako pozorovatel, který pana Liebelta pravidelně vídal a naučil se porozumět jeho pocitům, jeho životní situaci. Posun perspektivy je klíčový: Nerudův vypravěč neopírá svou autoritu o kompetenci představit čtenáři příběh groteskní postavy, nýbrž o schopnost podstatu směšnosti hlouběji prohlédnout, rozpoznat všechny její stránky a odhalit její melancholické rozměry. Postoj vypravěče patří *očitému svědkovi*, který ručí za to, co viděl a poznal. Nic na tom nemění ani parodický podtitul, ani závěrečná slova připomínající postoj barda („Tím končí píseň má o páně Liebeltově špačku“, tamtéž: 426). Zůstává dobře odpozorovaný a autenticky působící příběh.

Perspektiva vnímavého a empatického pozorovatele tak neutralizuje postoj humoristy, který je konstitutivní složkou žánru, a dovoluje, aby vyprávění prostoupil melancholický životní pocit. Některé humoresky jsou založeny na technice mikrofonu, to znamená, že děj se odehrává pouze v komunikaci postav. V humoresce *U divadelního abonenta* (Čech 1865) například v dialogích hašteřících se manželů.<sup>21</sup>

Pro Nerudovu povídkářskou poetiku je tedy příznačný postoj vypravěče-očitého svědka, jenž příběh zobrazuje jako malostranský rezident, jako znalec prostředí i postav, které sleduje po řadu let jejich života, ale i jako pozorovatel zaznamenávající dojmy aktuální. Postoj systematického pozorovatele ilustrujeme na povídce *Doktor Kazisvět* (*Národní listy* 1876, knižně in *Povídky malostranské*, 1878). Vypravěč si nemůže vzpomenout na křestní jméno doktora Heriberta, pamatuje ale slavnou příhodu, která „přišla i do novin“ (Neruda 1878: 126). Dobře zná Heribertův původ, reputaci jeho otce, ví, jak vypadá jeho dvorek, i když v jeho bytě nebyl. V textu jsou postupně dávkovány informace o doktorově zevnějšku, o tom, jak se Heribert choval na ulici, co běžně se stávalo v malostranských sadech. Vypravěč tak zosobňuje vědění čtvrti a tamější *veřejné mínění*: vypravuje, „co bylo vidět“ a co „se vypravovalo“. Když v závěru připouští, že neví, je-li Heribert dosud naživu, rozhodne se „poptat“, protože kapacity jeho vědění jsou doslova čerpány z vědění malostranského společenství.<sup>22</sup>

Jak jsme se přesvědčili, transformace humoresky, o které hovořila Dagmar Mocná, se v Nerudových povídkách realizuje také prosazením v žánru dosud

21 Jevy, které sledujeme u Nerudy, se vyskytují i v dalších autorských poetikách; povídka založená výlučně na technice mikrofonu a rozplétání řečové hry je např. i *Večer u koryta. Žert* (Květy 1870) Karoliny Světlé; podrobný rozbor viz Jedličková 2020d.

22 Vyprávění založené na znalosti komunity, do které vypravěč patří, se nám jeví jako jeden z dobově příznačných postupů, ve výkladu jsme si ho povšimli už v rozboru povídky Karoliny Světlé. Připomínáme jej znovu, abychom doložili, že povídka z venkova může být založena na stejných postupech jako povídka z města.

neobvyklého vypravěčského postoje. V „rubešovské“ fázi humoresky vypravěč svou autoritu odvozoval z postoje humoristy, kterému je vše (včetně „prášení“) dovoleno. Humoreska je totiž nekamuflovaná smyšlenka. Rétorický vypravěč pak ještě dokáže komičnost příběhu akcelarovat. U Nerudy je postoj humoristy nahrazen postojem očitého svědka a rétorický vypravěč může humor naopak tlumit. Z humoresky zůstává námět: komické námluvy, podivínské charaktery apod. a možný dějový zvrat, který však není zdrojem pointy. Doktor Heribert sice oživí „nebožtíka“, slávu, již nabyt, ale nedokáže zúročit. Humor se nakonec zdá být pouhou příměsí v žánru melancholické povídky „ze života“. Vyprávění nevyvolává dojem nevážné smyšlenky, protože se pevně opírá o přesná a spolehlivá pozorování. Proto působí spíše jako záznam ze skicáře, jako kazuistika, jako studie.

## **Narativní autorita v utváření společenské prózy. Texty a kontexty**

S povídkovou tvorbou Jana Nerudy jsme se přiblížili k próze, ve které se obraz jedince a vztahů mezi lidmi stal tematickou dominantou. Hned se vnučuje otázka, zda a do jaké míry etabloující se společenská próza potřebovala autoritativní vyprávění. A nabízí se i odpověď, že ano, a to v míře dost podstatné. S evropskými románovými vzory v zobrazení společenských mechanismů nám možná v paměti vyvstane Balzacův autoritativní vypravěč, jenž suverénně přerušil vyprávění, aby čtenáře poučil o fungování bankovníctví a trhu se směnkami. Mohlo by se zdát, že próza se soudobým tématem potřebuje vypravěče s vydatnou kapacitou vědění stejně jako próza historická. Znalce dějin zde jen nahradí znalec mravů a sociálních mechanismů. Hypotézu, byť se jeví jako pravděpodobná, musíme obezřetně ověřit. Už v případě národopisné povídky jsme se přesvědčili, že před autoritativním znalcem může dostat přednost postoj očitého svědka. Ten jsme detekovali i v humoristice, z níž se v důsledku působení této vypravěčské instance vyklubala „vážnější“ varianta prózy s humornými prvky.

Nyní obrátíme pozornost k pokusům o prózu se soudobým společenským tématem. Podle Daniely Hodrové se prosadila pod vlivem „lidového (bulvárního) románu typu *Tajností pařížských*“ (Hodrová 1989: 160), přičemž na dobrodružný syžet se postupně nabalovaly nejprve vlastenecké, později sociální ideje. Nástup románu nebyl proces jednosměrný a nepřetržitý. Jaroslava Janáčková jej nazvala „zadržlým rozvíjením“ (Janáčková 1989: 17). Nastupující žánr založený ze své podstaty na polyfunkčnosti a vícehlasí totiž vyžaduje nějakou pořádající instanci. Vystává tedy otázka, zda to má být výrazný autoritativní vypravěč.

### **Sonda: Jak postupuje „pitevník“?**

O prózu se soudobou tematikou se pokoušel už od poloviny padesátých let Gustav Pfleger Moravský. Od první prózy *Dvoji věno* (1857) využíval zjevného rétorického vypravěče. Komentáře, jimiž je vyprávění hustě protkáno, mají funkci kontaktní,

ba skoro aktivizační, jak zde upozorňuje Pavel Šidák, který mluví o tematizaci čtenářových „povinností“ a kompetencí (→ Šidák: 136–138). Vypravěč oznamuje svůj záměr („Chci Vám předvésti nějaký obrázek z venkova“; Pfleger Moravský 1857: 5), slibuje čtenáři zábavnou milostnou historii a uzavírá dohodu se zájemci: „Sledujte mne tedy, komu se líbí“ (tamtéž: 11). Průběžně také usnadňuje čtenáři orientaci ve spleťtém ději, připomíná, co už bylo odvyprávěno, a směřuje jeho pozornost: to by odpovídalo postoji zábavného vypravěče. Srovnáme-li ho však s vypravěčem v historizující próze, který se držel v pozadí a popřípadě se omlouval, když byl nucen spád překotné zápletky dočasně přerušit z důvodu vysvětlení nějaké historické okolnosti (třeba vypravěč Klicperova *Vítka Vítkoviče*), vidíme, že ve vyprávění *Dvojího věna* masivně distribuované komentáře děj spíše zastihují. Zápletka se zdá být geneticky propojena s „mravní rozprávkou“, jaké psali už na počátku obrození František Jan Tomsa nebo Jan Hýbl (srov. Kusáková 2003a: 27). Svůj vliv ale začínal mít fenomenální celoevropský úspěch dobrodružně výchovného románu (zejména Eugèna Suea) a také tzv. román „Nebeneinander“, v němž jsou řazeny „vedle sebe“ osudy postav z nejrozmanitějšího sociálního prostředí (šlechta, intelektuálové, řemeslníci, chudina). V české literatuře se o tuto variantu pod vlivem Karla Gutzkova pokoušel Karel Sabina, např. v románu *Na poušti* (částečný tisk *Jasoň* 1859 jako *Synové světla*, v úplnosti knižně jako *Na poušti* 1–4, 1863) nebo v pozdějším *Králi Ferdinandu V. Dobrotivém a jeho době* (1875). Vypravěč nerozsáhlého *Dvojího věna* představuje děj plný vášní, milostných překážek a úkladů, aniž by dokázal prosadit nějakou zobecňující znalost. Jeho diskurzivní manipulace do vyprávění nevnašejí žánrotvornou funkci: společenskou prózu dosud konstituovat nemohou.

Jako pokus o román mravů a milostných tajností působí následující Pflegerova próza *Dva umělci* 1–2 (1858). Přináší příběh malíře a hudebníka: oba nakonec získají uznání, překonají překážky v lásce, oba se ožení s vytouženou nevěstou. Vševědoucí rétorický vypravěč neúnavně oslovuje čtenáře, jako kdyby nesměl dopustit sebemenší ztrátu jejich pozornosti. A stejně „neúnavně“ předvádí svoje znalosti; soustavně zásobuje čtenáře „nejdůvěrnějšími“ informacemi potřebnými pro náležité pochopení děje: „Jenom počestný Bartoš ještě je neznámou osobou v tomto divadle: předvedu tedy i jeho původní životopis laskavému čtenáři“ (Pfleger Moravský 1858: 41). Pro podrobné informování o postavách neplatí žádná omezení: vypravěč cituje z jejich korespondence i z privátních deníků.

Vypravěč celkově působí, jako kdyby chtěl radost z rozvíjení příběhu a zaujatost pro postavy čtenáři doslova vnutit, aby je s ním sdílel: neustále používá přivlastňovací zájmeno náš (naši počestní, naši neznámí, naši cestující, naši přátelé atd.). Postavy oslovuje, projevuje jim účast, pláče a žehná jim. Svůj postup vyprávění komentuje s ohledem na to, že v první řadě jde o zápletku, i s ohledem na čtenářovu trpělivost: „Odpuštění, milý čtenáři, odpuštění, že jsem se odchýlil od svého předmětu. [...] Mám popisovati pět, jářku, pět hodin u stolu? [...] Ne, to neudělám!“ (tamtéž: 204). Abychom podtrhli podstatné: rétorický vypravěč *Dvou umělců* je sice vševědoucí a zná diskurzivní prostředky k upevnování své autority. Nevyužívá je však k přesvědčivé reprezentaci společenských jevů, nýbrž k zdůrazňování zábavnosti

příběhu, k jeho komentování, včetně vlastního citového prožívání, a k interakci se čtenářem. Pfliegerova próza tak přes svůj rozsah zůstává pouze nafouknutým vyprávěním o mravech a nemravnostech. V dojmavém prožívání zobrazovaných dějů snad můžeme identifikovat i postupy překonané sentimentální literatury; tato příměs v autorské poetice ostatně vedla k označení raného Pfliegera Moravského za rozjiténého šablonovitého romantika (srov. například Jakubec 1907: 461–462).

Posun k próze skutečně společenské nenastal v autorově díle ani s dalším románem *Ztracený život* 1–3 (1862). Oproti prózám z padesátých let se ale Pfliegerova poetika proměnila. Frekvence projevů zaujetí ze strany výřečného komentátora milostných peripetií a překvapivých událostí poklesla. Ubylo i navazování kontaktů s publikem. Ústupem vypravěče byla ještě více posílena složka dějová. Není náhoda, že skoro současně se vznikem románu vyšlo kompletní české knižní vydání *Tajnosti pařížských* Eugèna Suea (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843, česky 1962) a také *Pařížských Mohykánů* (*Les Mohicans de Paris*, 1854–1859, česky 1864) Alexandera Dumase st. Právě Dumasova hrdinu Salvatora protagonistu *Ztraceného života*, český karbonář Jaromír Olšovský, trochu připomíná. Narativní autorita přestala fungovat jako prostředek manipulace se zábavou, jako konstitutivní prvek mravoličného románu s povrchní psychologií. Naopak vypravěč více zobrazuje vnitřní život postav, a to polopřímou řečí i v rozsáhlejších pasážích (srov. Koten 2013: 136). Zaujetí téměř *neutrálního vypravěčského postoje* zásadním způsobem ovlivnilo podobu díla, jež žánrovým půdorysem odpovídá dobrodružné variantě románu mravů. Vypravěč sice zprostředkovává i hrdinův vnitřní zápas; dominantní je však napínavá zápletko, odvážné činy a osudová láska. Není proto ani potřeba, aby vypravěč prokazoval hlubší znalost společnosti.

Postupy, jejichž funkčnost si Pflieger Moravský ověřil v předchozí tvorbě, objevujeme i v rozsáhlé próze *Z malého světa* (1864, přeprac. 1872). Podle frekvence komentářů by se mohlo zdát, že autoritativní (poučený a poučující, průběžně hodnotící) vypravěč hraje znovu výraznější úlohu než ve *Ztraceném životě*, zároveň ale dokáže podle potřeby „mizet“ za událostmi. Dějová synopse je následující: Václav Procházka vede život ubožáka, netuší, že je ztraceným šlechtickým synem; v továrně, kterou uchvátil ziskuchtivý a bezohledný Němec Hütter, se nakonec stane odvažným vůdcem dělníků. Původ postav už není představen způsobem jako ve *Dvou umělcích*, kde vypravěč předvedl „laskavému čtenáři“ životopis hrdiny od narození. Postavy svoje osudy buď přímo vypravují jiným (Procházkova zpověď na konci první části), nebo je minulost zaznamenána v polopřímé řeči, v myšlenkách a dojmech hraběte Arnošta, který je Procházkovým skutečným otcem. Díky větší diferenciaci narativních postupů nabývá vyprávění povahy románového *vícehlasí*.

Román *Z malého světa* proto působí jako přechodová žánrová struktura. Zčásti zůstává mravoličným románem, v němž je v popředí jednání postav a jeho autoritativní hodnocení: vypravěč například ví, proč a jak se v Hütterově srdci „umístila ponenáhlu lakota“ (Pflieger Moravský 1872: 96); dokáže ale také zaznamenat proces spekulací, díky nimž se německý chudš ekonomicky prosadí. Jak dále shrnuje i Pavel Šidák (→ 92), vypravěčovy předvedené znalosti místy odpovídají postoji, který

bychom dnešním jazykem označili jako postoj „historika soudobých dějin“ či „historika sociokulturního“. To je zřejmé jak z krátkého časového odstupu usouvzažňování Prahy „okolo roku dvacátého“ s Prahou „za našich dnů“ (tamtéž: 120), tak ze zájmu o témata industrializace, technologií a režimu dělnické práce. Tyto výklady ovšem nejsou pouhými informativními dějovými odbočkami, ale přispívají k utváření světa příběhu (v němž postavy zastupují odlišná prostředí od nejvyšších vrstev po chudinské brlohy)<sup>23</sup> a jeho sociální dimenze v míře, jakou jsme během dosavadních pozorování zatím nezachytili.

Samostatnou kapitolou je tu vypravěčův znalecký postoj k sociální a individuální psychologii postav: vypravěč uvažuje o „labyrintu lidského utrpení“, „jednotlivci, rodině, člověčenstvu“, ale zařazuje i „metanarativní“ úvahu o možnostech, jak do poznání těchto skutečností vniknout, jak „vypsati“ život člověka (Pfleger Moravský 1872: 332). Sebe sama charakterizuje jako zkoumatele, který společenské jevy rozkládá pitevním nožičkem:

Seznámivše laskavé čtenáře krátce s udalostmi, ježto se přihodily v rodině Hütterů, chudých to tkalců přistěhovalých z Duryneků do Prahy, vracíme se k tomu, co se dělo s našimi známými v prvních letech čtyřicátých. Objevuje se nám tu zajímavý obraz poměrů společenských, jak se té doby vyvinuly na naší půdě domácí přispěním živlů, které byly a zůstanou našemu národu navždy cizí.

Kdo bedlivým okem zkoumá poměry tyto a rozloží pitevním nožičkem všechny obdoby sociálních zjevů, jež v létech čtyřicátých prochvěly velkou částí Evropy a nad nimiž tak mnozí ustrnuli, ten přiznati musí, že moc vládnoucí osudy národů často užívá prostředků záhadných, aby pošinula lidstvo kupředu. (tamtéž: 369)

Vypravěč románu *Z malého světa* zaujímá několik narativních postojů. (1) funguje jako instance zábavného děje, jež tvoří pevné podloží mravolichné složky: splétá totiž zápletku, v níž „sueovské“ a „dumasovské“ postavy vykonávají osudovou pomstu nebo ušlechtilé zachraňují chudáky. Je to ovšem vypravěč zjevný, rétorický. Prostřednictvím autoritativních soudů se projevuje jako (2) národně orientovaný vychovatel, jež straní hrdinům a odsuzuje jejich protihráče ve světě příběhu (k přesudečnosti „vlasteneckých komentářů“ → Šidák: 109–112). Když je potřeba proniknout do hlubších motivací postav a stavů hrdinů, dokáže vypravěč „zmizet“ a zprostředkovat jen (3) nekomentovaný „záznam“ vnitřních pochodů postav: můžeme tu snad hovořit o zárodku „postoje psychologa“. A vypravěč zaujímá i postoj historika, který se zde aktualizoval jako (4) postoj znalce soudobé společnosti, jejích vrstev a rozporů: spojuje národnostní střety s hospodářskou konkurencí, uvědomuje si dopady industrializace, zná propastné rozdíly v životních podmínkách společenských tříd, nahlíží proces emancipace dělnictva: jeho náznak v aktivizaci dělníků

23 Na Pfliegera Moravského mohl mít vliv i v letech 1868–1869 přeložený úspěšný román V. Krestovského *Petrohradské peleše. Kniha o sytých a hladových (Otechestvennye zapiski 1864–1866, knižně 1867)*, jehož skutečnou autorkou byla Naděžda Dmitrijevna Choščinskaja.

kolem pohřbu nešťastného druhá je asi nejorganičtějším prostoupením sociálního pohybu s jedinečnou událostí děje. Obecně však platí, že civilizační a sociální jevy charakterizují *svět příběhu*; *hybateli děje* však zůstávají antagonistické konstelace postav (Čech vs. Němec) a prvky romantické zápletky (utajený šlechtický původ, tajemná setkání). Projevy prosazujícího se žánru dospěly do situace, která připomíná počátky historizující prózy: důležitost konfliktů zakládajících žánr je zdůrazňována samostatně v narativním diskurzu. Do klíčových bodů rozvíjení děje vypravěč sociální konflikty neumísťuje. Hloubá o původu rozporů, zvažuje dějinný význam sociálního napětí. Jako analytik-„pitevník“ se spoléhá na výkladové pasáže, protože si pojišťuje čtenářské porozumění a zároveň nechává plynout napínavý děj poplatný schématu zaručujícímu čtenářský úspěch. Konkretizací vypravěčského postoje (4) jako *znalce sociální struktury* však Pflieger Moravský přece jen napomáhá v procesu utváření sociálního románu.

Pfliegerova poslední větší próza, *Paní fabrikantova* (Světazor 1867, knižně 1873), je opět více mravoličným než společenským románem. Autoritu vypravěče-znalce společenských vrstev, kterou objevil v předchozím díle, tu nahrazuje o něco propracovanější postoj psychologa, než jak jsme popsali jeho zárodek v románu *Z malého světa*. Předmětem zobrazení tu ovšem nejsou jen povahy hrdinů, ale například i společenské a rodové role a také aktuální stav a dění myslí, leckdy zobrazené polopřímou řečí, jež tento proces nasouvá do popředí. Podle Aleše Hamana je *Paní fabrikantova* dokladem toho, že autoři jako Pflieger Moravský nedokázali „překročit dobový kompoziční kánon a nalézt nové postupy“ (Haman 2007: 232). Podle našeho soudu nejde o zcela přesný závěr: Jak jsme mohli pozorovat, Pflieger Moravský nové postupy – ať už v zobrazování společenského prostředí a životních podmínek nebo individuální psychologie – prokazatelně objevil a dokázal i lokálně použít. Zažitá dějová schémata zajišťující čtenářský úspěch (zejména důraz na líčení mravů a tajností jako dominantní předmět zobrazení) jen tyto postupy nedovolovala rozvinout naplno. Zřejmě je to právě ve využití narativní autority: vypravěč předvádí velkou znalostní kapacitu, nedokáže však tuto autoritu učinit řídicím principem dějové tektoniky, tj. motivovat události střetem „jedince s poměry“. Jednání postavy je nadále častěji vyvoláno vnějšími faktory (tajemný původ, náhody) či naopak vnitřními silami (povaha, vášně apod.). Rozvinutí velké společenské prózy balzacovského typu brání lpění na osvědčených mechanismech mravoličné prózy, a zvláště potřeba nadále „výchovně“ působit, to jest jednoznačně interpretovat negativní a pozitivní síly ve světě příběhu.

## **Příbuznost autority v mravoličném a sociálním románu**

Podobně jako v historizující próze, v níž mělo profilování autority historika poměrně dlouhé trvání, i v próze zaměřené na společenská témata se autorita znalce prostředí či sociální struktury formovala postupně a prosazovala se v „těžké“ konkurenci s dalšími postoji příznačnými pro dobovou prózu (viz uplatňování zábavného a vychovatelského postoje u Pfliegera Moravského). Autoritativní vyprávění

bylo v každém případě klíčovou strategií: vědění vypravěče a preferovaný předmět zobrazení spoluurčovaly podobu konkrétních žánrových variant. Podívejme se nyní na poetiku Aloise Vojtěcha Šmilovského: přestože byl autorem drobnějších próz, pokoušel se i o prózu románového typu. Ve výkladu ji nepojednáme v chronologickém pořadí, nýbrž tak, abychom prověřili, zda a jak se lišily narativní způsoby ve srovnání s nepatrně starší autorskou poetikou Pfliegerovou.

Abychom dokázali, v jak složité konkurenci se prosazovaly inovativní postupy, začneme textem, jenž působí křiklavě tradicionalisticky, prózou *Kmotr Rozumec* (knižně 1872, začal vznikat o deset let dříve). Podtitul je výmluvný: *Mudroslovný román*. Rétorický vypravěč se od počátku ujímá role autoritativního vykladače. Titulní postava požívala v městě příběhu, Toužimi, neobyčejné vážnosti, „nic důležitějšího se nedálo, k čemu by nebyl radil kmotr Rozumec“ (Šmilovský 1872: 10). Vypravěč se často odvolává na obecné moudrosti, kolektivní zkušenost, na to, „co je známo“. O nadčasové a nadosobní pravdy se opírá i důvtipný kmotr. Kompoziční princip románu je poměrně jednoduchý: Obyvatel Toužimi se dostane do životních obtíží; přichází Rozumec, který nešťastníkovi vypravuje exemplární příběh. Posлуhač podobenství pochopí, akceptuje ho jako návod a zachová se podle něj. Nakonec se mu vede lépe. Role autority je tedy zdvojená. Opakovaně si ji upevňuje titulní postava v roli vypravěče vložených exempel, ověřuje ji ústřední vypravěč, který celou historii prezentuje jako hodnou zapamatování. Se stupňovitou autoritou jsme se setkali v samém úvodu našeho výkladu, v analýze Pravdovy povídky. Narativní postoj jsme charakterizovali jako *vychovatelský* či dokonce jako *postoj paradigmatica* (autorita vypravěče je odvozována z obecných křesťanských pravd). V *Kmotru Rozumcovi* je paradigmatickem hlavně titulní hrdina. Už v případě Františka Pravdy jsme typ narativní autority odvozené z lidové a místy až kazatelsky působící moudrosti označili za zastarávající, což konečně vedlo i k určitému potlačování didaktické autority a posilování očitého svědectví v postupující Pravdově tvorbě. Šmilovského *Kmotr Rozumec* je dokladem, že ještě v sedmdesátých letech mohly narativní způsoby založené na autoritě nadosobních paradigmat spoléhat na úspěch u čtenářů (I. L. Kober konečně ve stejné době, od roku 1871, vydával *Sebrané spisy Františka Pravdy*).

Šmilovský vydatně uplatňoval autoritativní vyprávění i v dalších prózách. Ustoupil sice od nekomplikované morality, v níž vypravěčské interpretace fungovaly jako pojistka, výsadní roli vypravěče však zachoval, byť někdy množství autoritativních soudů působí až úmorně. Jejich pravidelné rozmisťování v textu mu ale zaručovalo nepřetržitou kontrolu nad čtenářským pochopením dějů a charakterů. Uvedme si několik příkladů. V próze *Setník Dřevnický* (*Květy* 1872, knižně 1881) vypravěč zasahuje do děje spíše příležitostně, když interpretuje mravy, vyzdvihuje příkladné jednání hrdinů a odsuzuje úskočnost záporné ženské postavy. Šmilovský nedopřával tolik prostoru názornému zobrazování psychiky postav jako například Světlá nebo Pflieger Moravský, preferoval psychonaraci, která je plně ve vypravěčově režii a z níž lze snadno vyvodit jednoznačné závěry. *Setník Dřevnický* byl žánrově označen jako „obraz“ a manifestní role vypravěče je v něm vyvažována rozsáhlými dialogy. Obraz ze života *Starý varhaník* (*Květy* 1871, knižně in *Spisy výpravné* 1, 1880) podává



příběh, v němž nezdárný syn titulního hrdiny dokonce spáchá vraždu, aby získal otcovu schovanku. Interpretační část funguje v narativním textu nejen jako rovnocenná složka ke složce výpravné, ale text doslova „nafukuje“. Rétorický vypravěč doplňuje dosud chybějící fakta, neunikne mu nic, ví a prozradí, kdo z hrdinů spal v noci nejlépe. Vysvětluje každou pohnutku, nekompromisně rozkrývá a odsuzuje povahové vady, pitvá svědomí svých hrdinů a popisuje „tajné síly“ v srdcích postav. *Starý varhaník* je prózou, v níž byly možnosti autoritativního vyprávění zúročeny do krajních mezí. Narativní postoj bychom asi nejpřesvědčivěji charakterizovali označením *znalec povah a mravů*. I to je důvod, proč musíme opětovně hovořit o mravoličné variantě románu. V *Parnassii* (*Osvěta* 1874, knižně 1874) konstelace měšťanských postav a jejich střetnutí s venkovskou původností spolu s tíhnutím k sentimentalizujícímu podání přiřazuje vyprávění k žánrové variantě salónního románu. V próze *Za ranních červánkův* (*Osvěta* 1875, knižně in *Spisy výpravné* 3, 1883) napravuje venkovské nešvary a spojuje rozdělené milence Josef Dobrovský, považovaný venkovany za přeživšího dobrého císaře Josefa II. Vypravěč sice využívá všechny dříve popsané postupy: baví čtenáře zápletkou, v níž jsou potrestány pletichy, nahlíží „do srdce“ postav a zobrazuje, co postavám „hýbalo duši“, autoritativně soudí povahy. Do narativního textu jsou rovněž vřazeny pasáže příznačné pro postoj historika: „Celý rok 1802 strávil Dobrovský u vlídném milosrdných bratří ošetřování. Letní měsíce v zahradě. Zamíloval botaniku [...]“ (Šmilovský 1875: 863). V incipitech kapitol (například třetí, čtvrtá) se objevují reflexe, patetické komentáře odkazující k vlastenecké minulosti, úvahy o životě, připomínky přísloví; vzhledem k rozsahu a hloubce těchto zobecnění tak můžeme v této próze shledávat zárodek filozofickohistorického románu.

Pokud máme rozsáhlejší prózám Šmilovského podložit žánrový půdorys, pak jde opět o mravoličnou variantu. Hlavním nástrojem zůstávalo autoritativní vyprávění, které jednoznačně interpretovalo postavy a usměrňovalo čtenářské porozumění. Předepisovalo, jak si vykládat charaktery, předvádělo důsledky mravního nebo nemravného jednání. Jestliže Pflieger Moravský zobrazoval bezprostředně stavy mysli postav a prokazoval, že si osvojil dovednost vystavět vyspělejší psychologické vyprávění, u Šmilovského je polopřímá řeč využívána zřídka. Uplatněné psychonarativní techniky obvykle doprovázejí kategorické soudy. Působí to ve výsledku, jako kdyby se Šmilovský odmítal vzdát totální kontroly nad vyprávěním. Dominantní postoj znalce pak podle poměru vyprávění a vypravěčského komentáře posouval dílo k specifické žánrové variantě, například do blízkosti filozofickohistorického románu.

Požadavky společenského románu, v němž by se vypravěč projevil jako znalec sociální struktury a jejích mechanismů, Šmilovský nenaplňoval. Jeho vypravěč se soustředil na individuality, často na jejich šablonovitou protikladnost, o zobrazení fungování komunity neusíloval. Pravděpodobně nejbližší má ke společenské variantě románu „tragédie ze vsí“ (podtitul románu) *Martin Oliva* (1874). Pokud bychom četli od konce, nabudeme dojmu, že jde znovu o mravoličnou prózu, ve které rétorický vypravěč slibuje potrestat špatnosti a líčí dobrý konec, zesílený mravným

gestem smíru. Ale postavy v románu nejsou jednoznačné. Titulní hrdina se v části zápletky podobá vražedníkovi Josefovi ze *Starého varhaníka* (pouze náhoda mu totiž zabránil v zabití vlastní ženy). Vypravěč zpochybňuje možnost úplného a spravedlivého poznání člověka. Jinak řečeno, nepoužívá v románu jen autoritativní hodnocení, ale z jednání postav se pokouší vyvozovat zobecnění (→ Šidák: 82, 104–107). Narativní postoj je přirovnáván k práci „pítevníka“, jenž pátrá „po pranervech, z nichž řinou se pohnutky k činům“ (Šmilovský 1874a: 160).

Připomeňme si, že metaforu pitevního nožíku známe už od Pfliegera Moravského, který se s podobnou precizností pokoušel o rekonstrukci soustavy sociálních „zjevů“. Šmilovský zde postupuje obdobně. Vypravěč se staví jako medicínský specialista, vystupuje jako analytik motivací jednotlivců, který si pro svá pozorování nárokuje nadčasovou platnost. Jeho postoj se začíná blížit podobě narativní autority, která by dokázala přispět ke konstituování přesvědčivé společenské prózy. Dodejme ještě, že vyprávění je od počátku autentifikováno jako skutečná historie, již není možné čtenářům „tajit“; narativní autorita je tímto gestem zesilována.<sup>24</sup>

S rámcovým vypravěčem, který se představuje jako znalec „skutečné“ historie, se opět přibližujeme k autoritě, která je upevňována přímou zkušeností nebo očitým svědectvím. Vzestupu tohoto narativního nástroje jsme si všimli u Nerudy. Protože postavě svědka nemusí být vše známo, její vyprávění neposkytuje výsadu naprosté kontroly nad fakty příběhu; jeho předností je ovšem přímá účast na zobrazovaném dění.

Ukazuje se tedy, že próza se soudobou tematikou se mohla opírat i o jiné zdroje, než je mravoličný žánr s autoritativním vypravěčem. Vypravěče-postavu, respektive postoj očitého svědka používal v utvářející se společenské próze i Jakub Arbes. Z jeho pestrého díla byla dosud největší pozornost věnována žánru románetu, v němž se nejčastěji uplatňoval vypravěč-postava. Podle Jaroslavy Janáčkové byl inspirován funkcí vypravěče v díle Jana Nerudy, avšak aktualizován podobou „Pražana znalého chudoby, existenční nezakotvenosti a také sociálních a socialistických teorií, s nimiž sympatizuje“ (Janáčková 1975: 84). Tento „vynavač rozumu a strážlivého pozorování“ (tamtéž) tedy „přešel“ z románet i do Arbesových sociálních románů.

Arbesův očitý svědek používal k upevňování svojí autority autentifikační postupy, které jsme pozorovali i u Šmilovského. Vyprávění je prezentováno jako zprostředkování pravdivých faktů, jež nelze před čtenářem zatajovat, nelze je „přibásňovat“ či „komolit“. V románetu *Můj přítel – vrah* (psáno 1880, knižně in *Románetta* 3, 1884) vypravěč například konstatuje, že chce „převzítí prostý úkol pouhého

24 Šmilovský tento postup využil např. i v prózách *Starý varhaník* nebo *Za ranních červánkův*. V dalších prózách (*Parnassie*, *Starohorský filozof*, *Osvěta* 1877, knižně in *Spisy výpravné* 3, 1883) se vstupuje do fikčního příběhu *in medias res*. Ve zmiňovaném *Kmatru Rozumcovi* je narativní autorita odvozována ze zcela neskrývaného autorského postoje, poměřovaného dokonce autoritou kazatelny (srov. Šmilovský 1872: 3–4). Autorita v lidovýchovné próze nevyžaduje přesvědčivost, je odvozována ze schopnosti „znát“ spořádaný život.

zpravodaje“ (Arbes 1884: 183). Výsledkem je zaujetí postoje, který se konkretizuje v podobě autora uplatňujícího takřka reportážní postupy.

Vyložíme si to detailněji na Arbesově románu *Kandidáti existence* (Lumír 1878, knižně 1878). Vypravěč se tady nestylizuje jako medicínský specialista, který vědecky pitvá povahy a společenské jevy. V první řadě baví čtenáře napínavým dějem plným nočních setkání, úprků před policií, tajných schůzek a navazování vězeňských kontaktů. Příběh plný neuvěřitelných náhod se často opírá o typ senzační zápletky rozřešené nalezením ztracených členů rodiny; to se v románu přihodí hned několikrát: hrdina Smidarský se ujme odloženého dítěte, v závěru se s ním shledává, vychází najevo, že nalezená dívka je zároveň ztracenou dcerou padoucha Nadasdiho apod. Vypravěč hledá pravdu a rozuzluje děj. Dokáže se projevit i jako osobní zkušeností vybavený znalec doby politického absolutismu, kdy „kvetlo i uduvačství“ a „kuběna byrokratismu slavívala často triumfy“ (Arbes 1878a: 10). Sociální teorie, utopické sny a reformy průmyslových závodů ale řeč vypravěče nevykládá, nýbrž předvádí přímo jako polemiky a besedy, jichž se vypravěč zúčastnil a byl nejen svědkem, ale i aktérem. Pokud bychom hovořili o technice mikrofonu, záznam řeči zde nabývá podoby téměř reportážní. Postava vypravěče naslouchá blouznivému řečnění Smidarského o Saint Simonovi a Proudhonovi, luští zápisky o „otázce dělnické“ a s neskrývanými sympatiemi čte dopisy, v nichž je popisována organizace pokrokového průmyslového závodu.

Arbesův román můžeme chápat jako příklad alternativních vypravěčských postupů, jichž mohli využít autoři prosazující se společenské, respektive sociální prózy a jež mohly vést k emancipaci od mravoličné prózy. Žánr zde nebyl konstituován postojem analytika společnosti, který autoritativně interpretoval hlavní téma člověka a jeho životních podmínek. Arbesova próza se opírala o reportážní postupy, na nichž byl vystavěn efekt intenzivního prožívání děje, ale také efekt osobní zkušenosti se zobrazovaným prostředím. Jinak řečeno, Arbes dokázal, že pilířem sociálního románu nemusí být jenom „znalosti“ autoritativního vypravěče, nýbrž i pátrání, postupné rozkrývání a objevování skutečnosti skrze postoj očitého svědka či přímo aktéra společenských změn.

## Závěry

Jádrem naší kapitoly bylo pozorování důležitého, avšak často opomíjeného aspektu narativního podání – vypravěčské autority. V žánrovém průřezu sledovaného období se potvrdilo, že „základní výbavou“ vypravěče byla schopnost uplatnit dostatečnou míru vědění, a to hlavně v oblasti, která měla určující význam právě pro příslušný narativní žánr. Jinak řečeno, vypravěčská instance potřebovala disponovat kapacitou k tomu, aby na čtenáře působila fakta ze světa příběhu jako přesvědčivá a ověřitelná.

Značně autoritativní jsou vyprávění se zastřenou zprostředkovaností, tj. s nadosobním vypravěčem, jenž funguje jako spolehlivý, nezpochybnitelný zdroj

narativních informací. S ohledem na dominantní předmět zobrazování můžeme hovořit o zaujetí postoje *zábavného vypravěče, jenž diskurzivně nezastiňuje děj*. V české próze 1830–1880 byl tento postoj nejproduktivnější na počátku časového intervalu. Spolukonstituoval zejména žánr kratší dobrodružné povídky, a to nejčastěji s námětem z historie (například Jan z Hvězdy: *Drobné povídky* 1–2). Postoj zábavného vypravěče byl používán po celé námi sledované období, vždy už ovšem v koordinaci s dalšími souběžně zastávanými postoji. Přítomnost zábavného vypravěče byla důležitá v historizujícím žánru. Například v próze třicátých a čtyřicátých let (v našich sondách Václav Kliment Klicpera, Josef Kajetán Tyl, ještě Prokop Chocholoušek) vypravěč fungoval jako instance napínavého děje. Masivní výskyt dialogů<sup>25</sup> v prózách uvedených autorů ještě více zesiloval zdání minimální zprostředkovanosti. Postoj zábavného vypravěče se uplatnil také v lidovýchovné povídce (typicky František Pravda zhruba od poloviny století), a to opět v příběhové složce, která byla následně interpretována vypravěčem zastávajícím postoj vychovatele, nebo v románu mravů (Gustav Pflieger Moravský v prózách z přelomu padesátých a šedesátých let).

Na počátku (přesněji před započítím) sledovaného období jsme registrovali *postoj vypravěče barda*, jenž původ vědění odvozoval z tradice a z rozjitření obrazovnosti, jež dovede vyvolat výjevy z hlubin minulosti. Prototypem postoje barda je Lindova *Záře nad pohanstvem* (1818). Nešlo o dlouhodobě produktivní postoj (v našem výkladu povídka *Statný Beneda* autorské dvojice Tyl – Pohořelý), přesto jeho stopy nacházíme ještě například u Václava Beneše Třebízského v sedmdesátých letech.<sup>26</sup> Ve třicátých letech byl postoj barda vystřídán vypravěčem, jenž si upevňoval autoritu jako *básník*. (Tento postoj jsme popsali v sondách do textů *Křivokladu* Karla Hynka Máchy a *Svatby na Sioně* Josefa Kajetána Tyla). Pro básníka se vědění nezdá důležité a vypravěč tedy nemusí být vševědoucí; tím spíše pak může spíše než odhalovat tajemství jejich hloubku amplifikovat. Na rozdíl od barda, jehož vyprávění je slavnostní evokací hrdinských skutků minulosti, autorita vypravěče-básníka vyplývá z dovedností v podání příběhu, respektive jeho jednotlivých složek, „obrazů“. Působivosti vyprávění je dosaženo estetickými aspekty narativního diskurzu. Tento postoj byl v historizující próze oslabován od konce třicátých let 19. století. Ustoupil potřebě věrohodnějšího podání minulosti, jež si vyžadovala autoritu historika. Stopově se ale vždy znovu objevoval, masivní uplatnění pak našel na sklonku sedmdesátých let zvláště v tvorbě Julia Zeyera.

V próze celého sledovaného období byl často vytěžovaným vypravěčským typem zjevný vypravěč *rétorický*. Oslovoval čtenáře, orientoval ho v zápletky, manipuloval s fikčními fakty. V lidovýchovné próze, jejíž tradice sahala hluboko do minulosti, odvozoval svou autoritu ze znalosti poučného příběhu, jež dokázal náležitě vyložit.

25 K *dramatickému dialogu* jako prostředku narativní výstavby → Piorecká: 248–249.

26 Např. v incipitu k *Anežce Přemyslovně* (1878) vypravěč zastávající postoj autora klade listy s vypravováním „z hlubin duše“ na hrob zemřelého otce a výjevy z minulosti interpretuje jako svoje zření.

Zaujímal *postoj vychovatele*, ba někdy skoro katechety, který se ostatně obracel na publikum uvyklé na autoritu kazatelny. V nejstarší konfiguraci koordinoval postoj zábavného vypravěče s postojem *paradigmatika*, tj. znalce a hlasatele nadosobních křesťanských pravd. Výskyt této tradicionalistické konfigurace lze potvrdit například ve vývojově nejstarším segmentu povídkové tvorby Františka Pravdy, pak už se jeví jako zastarávající, přestože nevymizel zcela (najdeme ji například v románu Aloise Vojtěcha Šmilovského *Kmotr Rozumec*). Od poloviny století pozorujeme projevy odlehčení či potlačování vychovatelských postojů. Dodejme jen, že postoj *vychovatele* nemusel být pokaždé vyztužen vypravěčskou vševědčností. Znalost poučného příběhu mohla pocházet i ze světa příběhu, od vypravěče-svědka nebo protagonisty. Příběh potom nepůsobil jako druhotná ilustrace výchovné teze, jak tomu bylo u Pravdy. Příběhy vypořehnuté nebo vypořehované snad můžeme spojit s úsilím o realističtější podání.

Vypravěč prózy ve sledovaném období dokázal zúročit soudobé poznání. Prostřednictvím znalosti národní minulosti si například upevňoval autoritu *historika*. V historizující próze byly běžnou konfigurací postojů buď historik a zábavný vypravěč (například Jan z Hvězdy, Václav Kliment Klicpera), či historik a (nejčastěji vlastenecký) vychovatel (například Josef Kajetán Tyl). Naše deskriptivní poetika eviduje kvalitativní posun v práci se znalostí historie ve čtyřicátých letech 19. století. Vypravěč nastavoval příběh o ustálené *textové moduly* (nejčastěji v úvodu), v nichž shrnujícím způsobem vykládal pro pochopení příběhu relevantní historický úsek, popřípadě v závěru dovozoval jeho následky. V dalších extenzích příběhu srovnával přítomnost s minulostí, odvolával se na letopisce, citoval z pramenů. Přechody mezi historickými rámci a vloženým zábavným dějem (a obráceně) ale v próze Tylově či Chocholouškově působily dosti ostře. Vypravěč, který objevoval historii přímo v příběhu a který působil méně naukově, se v české próze vyskytl teprve ke konci našeho intervalu (nejzřetelněji u Aloise Jiráska, → Piorecká: 270–276). Proměna ve způsobu budování vypravěčské autority se časově překrývá s přechodem od historizující prózy k próze skutečně historické.

Zatímco konstituování historického žánru se nám ukázalo jako přímo závislé na autoritě vypravěče, v sondách do národopisné prózy jsme zjistili odlišné postupy. Ve snaze o autenticitu a o přímou zkušenost se zobrazovanou skutečností se Božena Němcová či Karolina Světlá opíraly o autoritu vypravěče-postavy, o perspektivu *očitého svědectví* či o perspektivu mikrofonu, jakéhosi „prvotního folkloristického záznamu“. Podobný trend, jenž, jak jsme si povšimli výše, zasáhl i lidovýchovnou prózu, se promítl i do prózy se soudobou tematikou od šedesátých let, ať už byla situována do venkovského (například „kresby“ Karoliny Světlé) nebo do městského prostředí (povídka Jana Nerudy). Jako *znalec prostředí* vystupuje konečně i vypravěč-postava v prózách Jakuba Arbesa. Jeho přímou zkušenost se zobrazovanou societou bychom mohli popsat jako jedno z prvních užití *reportážních postupů* v románu. Postoj očitého svědka má dopady i na zprostředkované poznání: životní podmínky zobrazovaných postav vypravěč spíše studuje a objevuje, než že by je autoritativně vykládal či hodnotil.

Průzkum narativní autority v próze se soudobou tematikou ukázal, že ve sledovaném období bychom jenom stěží mohli používat označení společenská próza. Vypravěč se totiž projevoval převážně jako znalec mravů. Vědomostmi o prostředí sice disponoval (Gustav Pflieger Moravský: *Z malého světa*), ale nedovedl je ještě přetavit v zásadní konflikt, do něž by se zapojovaly jak síly individuální, tak sociální. Opakuje se tedy situace známá z historické prózy, ve které znalosti, které jsou pro žánr určující, zůstávají nejprve v pozadí příběhu, jejich váhu vypravěč zdůrazňuje „samostatně“ v narativním diskurzu. Autoritativní postupy se uplatnily hlavně v mravoličné složce románů, ve kterých vypravěč předepisoval, jak rozumět zobrazeným charakterům, indiskrétně zobrazoval tajnosti postav, káral nepravosti a velebil ctnostné chování. V próze se soudobou tematikou lze přibližně od šedesátých let 19. století potvrdit zárodečný výskyt postoje *psychologa* (mj. promyšlené zobrazování fikční mysli formou polopřímé řeči) i velmi pozvolné prosazování postoje analyticky založeného *znalce sociální struktury* (Gustav Pflieger Moravský i Alois Vojtěch Šmilovský vypravěčský postoj v určitých pasážích přirovnávali k medicínskému specialistovi, který pitvá lidské charaktery a životní podmínky).

Přestože se nám narativní autorita ukazuje jako klíčový element ve výstavbě dobové prózy, objevujeme i žánry, jež dokázaly zúročit hru s rozkládáním sotva vybudované vypravěčské autority. Máme tím na mysli zvláště vypravěče zaujímajícího postoj *parodisty* (cca do konce čtyřicátých let), méně už *humoristy*, jenž vydatně uplatňoval autoritu očitého svědka a znalce prostředí. To mu umožnilo rozvinout nenáročnou zápletku humoresky do životně podstatného příběhu; v důsledku toho docházelo k žánrovému křížení humoresky s povídkou (sedmdesátá léta). Jak bylo zřejmé ze sond do díla Františka Jaromíra Rubeše a Josefa Jaroslava Langera, parodovány byly postoje historika, ale i paradigmatica, životopisce, novelisty, a dokonce i kompetence spisovatele, jenž usiluje o koherentní narativní text. Situaci v parodické humoristice tedy směle označme za potvrzení, že autoritativní vyprávění bylo zcela zásadním prvkem v poetice dobové prózy. Dokonce natolik zásadním, že na jeho humoristickém rozleptávání bylo možné postavit účinek nejednoho prozaického útvaru.







# Vypravěčský komentář: poučovat, přesvědčovat, vychovávat

PAVEL ŠIDÁK

## Rekapitulace dosavadního výzkumu

Jedním z výrazných rysů české prózy sledovaného období je vysoká frekvence vypravěčských komentářů, které, jak ukázal náš průzkum, procházejí napříč nejrůznějšími žánry a autorskými poetikami. Míra jejich přítomnosti i distribuce naznačují, že mají potenciál podílet se na utváření specifické podoby prózy sledovaného období. V pluralitě podob se totiž mnohdy vyjevují její základní vlastnosti. Přesto zatím byla vypravěčským komentářům věnována jen skromná pozornost (typicky jsou tematizovány v rámci analýzy poetiky určitého autora či konkrétního díla 19. století; srov. Janáčková – Komárek 2001, Mocná 2007, táž 2014a atd.). Absence systémového uchopení komentářů je o to překvapivější, že jevy návazné, respektive z komentářů přímo vyvstávající – například vzdělávací, výchovný či moralistní ráz literatury daného období, její národní angažovanost atd. – jsou popsány bohatě.

Dosavadní historická poetika byla ponejvíce orientována tematologicky za aplikace sémiotické analýzy; názvuky diachronní poetiky narativu najdeme ve Vodičkově poetologické analýze (1948) charakteru obrozenské prózy (srov. Doležel 1996, Jedličková 2004). Ale ani v tak podrobném rozboru, jaký Vodička věnoval próze Lindové a několika dalším autorům, kteří s komentáři pracovali (např. Jan Jindřich Marek), není tomuto jevu vyměřen samostatný prostor. Přesto o jejich povaze můžeme z textu leccos odvodit, například z poznatků o rétorickém vypravěči, emocionalitě apod. (srov. Vodička 1994: 183n). Teprve v době souběžné s naším průzkumem vznikla monografie věnovaná přímo komentářům. V *Poetice narativního komentáře* (2020) Jiří Koten sleduje vývoj a funkce komentáře v celé časové rozloze české literatury; k jeho výměru komentáře se ještě vyjádříme. V kapitole věnované novočeské literatuře je obsaženo rovněž období, jímž se zde zabýváme; Koten z něj vybírá komentáře pětice autorů (Rubeš, Tyl, Pravda, Šmilovský, Hálek) jakožto

synekdochických zástupců určitého žánru. Ambice pojmout, a přitom názorně ilustrovat historický celek české literatury mu však logicky nedovoluje analyzovat komentáře prózy 19. století podrobněji.

Soustavný přehled problematiky vypravěčského komentáře nenabízí ani obecná poetika. Typologii vypravěčského komentáře nabídla pozdní strukturální naratologie zaměřená k analýze diskurzu; východiskem pro mnohé práce se stal návrh předložený v Chatmanově práci *Příběh a diskurz* (1978). Dočítáme se zde: „Ve vypravěčských řečových aktech, které přesahují rámec vyprávění, popisování nebo identifikování, se ozývají náznaky *propria persona*. Nejlepší bude označovat je jako komentáře (i když pokrývají celou škálu řečových aktů). Protože je komentář arbitrární,<sup>1</sup> projevuje se v něm hlas zjevného vypravěče výrazněji než v jakémkoli narativním prvku prostém explicitní autoreference“ (Chatman 2008: 240). Jinak řečeno, komentář je příležitostí k autotematizaci vypravěčského subjektu, a obráceně: přítomnost zjevného vypravěče vytváří optimální předpoklad ke komentování kterékoli složky světa příběhu, narativního diskurzu nebo vztahu narativu k vnějšmu světu. Chatman odlišuje komentář *implicitní* (ironický) a *explicitní* (tamtéž: 240–267). Implicitní komentář vzniká na základě komunikační situace, kdy „mezi mluvčím a posluchačem probíhá tajná komunikace, která je v rozporu s vypravěčovými skutečnými slovy a realizuje se na účet jiné osoby“ (tamtéž: 241). Kategorie *explicitní* zahrnuje jednak komentáře k příběhu, jednak *sebereflexivní* komentář k vyprávění. Komentáře k příběhu rozeznává Chatman tři: *interpretaci*, tj. „přímé objasnění podstaty, významu či smyslu nějaké složky příběhu“; *soud*, tj. „morální nebo jinak hodnotově zatížené mínění“; a *zobecnění*, které odkazuje „z fikčního světa ven k realitě, buď k ‚univerzálním pravdám‘, nebo skutečným historickým faktům“ (tamtéž: 240). Rozlišení komentáře explicitního a implicitního a explicitního k příběhu a vyprávění je zřetelné a dobře použitelné. Problematické se v kontextu našeho bádání jeví vnitřní strukturace explicitního komentáře k příběhu, zejména „zobecnění“: jednak samo slovo zobecnění (*generalization*) implikuje pouze ony „univerzální pravdy“ (zobecnění ve významu sentence, přísloví atd.), jednak – a to je podstatné – ony obecné pravdy odkazující mimo fikční svět odporují vymezení komentáře „k příběhu“. Ježto „zobecnění“ jak ve významu jím implikovaném (tedy sentence), tak ve významu definovaném Chatmanem je v našem literárním materiálu velmi časté, pojmový obsah níže upřesníme.

Chatmanovu typologii přejímá Shlomith Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* (1983); komentář je v její stupnici „vnímatelnosti“ (*perceptibility*) vypravěče (míněno čtenářem v recipovaném vyprávění) zařazen na šestý, tj. nejvyšší stupeň (Rimmon-Kenanová 2001: 105). Spojení komentáře a zjevnosti vypravěče je mimochodem jediný moment, kdy se tohoto tématu dotkl Gérard Genette, a to v jednom ze zakladatelských textů klasické naratologie, ve studii *Hranice vyprávění* (1966).

1 V citovaném překladu (Chatman 2008: 240) je výraz „svévolný“, v originále *arbitrary*, tj. arbitrární, volitelný, nikoli nutný. Dáváme proto přednost vlastnímu překladu; podobně doslovný překlad „overt“ jako „odkrytý“ (vypravěč) nahrazujeme ekvivalentem „zjevný“.

Komentáře sice řadí do „situačně ukotveného diskurzu“ (Genette 2002b: 105), zároveň však za jedinou „pauzu ve vyprávění“ označí popis (tamtéž: 66). Podobně okrajově se téma komentáře objeví i u dalších teoretiků: celkem pochopitelně se tak děje v generativním modelu vyprávění Wolfa Schmid, motivovaném snahou „rozepsat“ všechny složky narativu v pomyslném procesu od výběru z množiny dění až po prezentaci, tj. textaci vyprávění. Schmid rozlišuje rovinu *diegesis* (vyprávěný svět, svět příběhu) a *exegesis*, implikující i „příběh vypravování“ samotného (Schmid 2004: 46), která sestává ze „zobecnění, komentářů, úvah, metanarativních poznámek vypravěče“ (tamtéž: 41); tímto výčtem Schmid komentáře opouští.

Novější naratologická zkoumání týkající se problematiky *metanarace* a *metafikce* jsou pro nás relevantní jen částečně – týkají se totiž jen výseku problematiky, chatmanovských „komentářů k vyprávění“. Uvedme jako příklad text Ansgara Nünninga *On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary* (2004) věnovaný metanaraci, již Nünning definuje jako „vypravěčův komentář k procesu narace“ (Nünning 2004: 12); navazuje přitom na zkoumání metafikce uskutečňované Wernerem Wolfem (1993). Nünning chce „rozvinout soubor deskriptivních kategorií pro analyzování metanarativních struktur a pro rozlišení různých typů metanarace“ (Nünning 2004: 21). Pro typologizaci metanarace stanovuje Nünning čtyři „deskriptivní kategorie“: *formální* typ metanarace, *strukturní*, *obsahový* a *recepční* typ. Tyto čtyři kategorie mu pomohou odlišit osmnáct parametrů (např. recepční typ odlišuje tři parametry: metanarativy simulující oralitu vs. simulující literárnost, metanarativy redukující distanci vs. metanarativy zvětšující distanci a metanarativy kompatibilní s iluzí vs. metanarativy rušící iluzi; tamtéž: 38).

Na základě těchto parametrů Nünning stanoví dvanáct funkčních typů metanarace; stejně jako Chatman připomíná, že metanarativy vždy plní více funkcí zároveň, nicméně že „pro účely teoretické diferenciacce lze předpokládat, že jedna funkce bude převládat“ (tamtéž: 40). (To je ostatně přístup, který nevyhnutelně budeme aplikovat i při diachronní analýze: zaměříme se na funkci dominantní a budeme se snažit postihnout i ostatní v poměru k ní.) Nünningovo výsledné schéma funkce metanarativů je škálováno podle klesající kompatibility komentářů s „diegetickou iluzí“, tedy nezprostředkovaným předváděním světa příběhu, respektive narůstajícím rozrušováním této iluze.

V českém prostředí si komentářů, respektive „modů komentování“, všímá Daniela Hodrová v obsáhlém projektu poetiky „literárního díla 20. století“, *...na okraji chaosu...* (2001). Na rozdíl od výše citovaných prací komentáře nemarginalizuje: „Komentovaný text – modus komentování – se zdá být velmi charakteristický pro beletristické dílo od romantismu po sklonek 20. století“ (Hodrová 2001: 300). Těžiště komentáře klade jednak do metatextového prologu a epilogu, jednak do poznámky chápané v širším smyslu (jako poznámka pod čarou, marginálie, poznámka za textem či uvnitř textu), jež se k textu váže různě těsně (tamtéž: 297). Jak poznámka, tak další metatexty jsou však u Hodrové spíše textovým projevem empirického (popřípadě u „nalezeného rukopisu“ fiktivního) autora, kdežto to, co Chatman

rozumí komentářem, je vždy dílem vypravěče. Hodrová zahrnuje do své klasifikace poznámky ke všem literárním druhům a od různých původců, jakož i poznámky, které odpovídají charakteru komentářů („poznámka učená – vážná či parodická“, tamtéž). Určuje také šest základních typů, vzhledem k rozdílným parametrům však není účelné vztahovat je k typologii Chatmanově. Některé kategorie ze systému Daniely Hodrové jsou však pro popis typických vlastností vyprávění 19. století velmi užitečné. Platí to pro „poznámku vydavatelskou“, která pojmenovává jev v daném období velmi častý: Hned na počátku námi sledovaného období stojí Klicperův *Točník* (knižně in *Almanach dramatických her* 4, 1828), s prologem stylizovaným jako list příteli (podrobný rozbor → Koten: 42–43).

Vydavatelská poznámka-prolog může mít různé funkce, a to i v rámci díla jednoho autora. Srovnajme pro názornost dva případy próz Svatopluka Čecha. Obecný princip „nalezeného rukopisu“ se uplatňuje v povídce *Jestřáb kontra Hrdlička* (*Lumír* 1876, knižně 1878): vydavatelská poznámka tu vyznívá melancholicky, tj. v duchu vyústění příběhu. Naopak v *Pravém výletu pana Broučka do Měsíce* (1888) je vydavatelská poznámka rafinovaně využita jako součást hry s fikcemi rovinami příběhu i k realizaci satirického záměru. Zatímco ve 20. století jsou takovéto prology většinou známkou experimentu, v 19. století provázejí i vyprávění v tomto smyslu konvenční. Nicméně tu jde převážně o jevy paratextové, respektive *peritexty*, zatímco vypravěčský komentář je zásadně složkou vlastního narativního diskurzu.

Nejnovější práce Jiřího Kotena (2020) vychází z pojetí Chatmanova: ve shodě s ním chápe Koten komentáře jako řečové akty, jež náleží vypravěči, systematizuje ho a doplňuje na základě Jakobsonova modelu komunikační situace. Komentář se podle Kotena může vztahovat ke všem jakobsonovským složkám komunikačního aktu – k *vysílateli* (soudy), *kontextu* (zobecnění), *zprávě*, tj. k oblasti příběhu (interpretace a výklady), ke *kódu*, tj. k vyprávění (sebereflexivní komentáře), ale např. i k *příjemci* (prosby a apely). V jednotlivých kapitolách soustředěných k deskriptivní poetice komentářových forem pak Koten ukázal především žánrotvorné funkce „narativní rétoriky“: ve starší literatuře například spojil výskyt komentářů s konstituováním naukových či výchovných žánrů.

## Předběžný návrh typologie vypravěčských komentářů

Naše typologie vypravěčských komentářů rámcově vychází z typologie Chatmanovy, výrazně ji ovšem modifikuje. K základní kategorizaci – komentáře k příběhu a k vyprávění – si povaha zkoumaného materiálu vynutila zavést další kategorii, a sice komentáře *ke světu*. Komentáře k příběhu, jež Chatman specifikuje jako hodnocení (soud) a zobecnění, totiž mají, jak ostatně sám připouští, tendenci hranice příběhu překračovat. Jestliže jeho „zobecnění“ je na tomto překročení založeno, pak ovšem narušuje logiku své podřazenosti kategorii komentáře *k příběhu*. Průzkum vybraného materiálu tento fakt mnohonásobně potvrzuje. Pokládáme tedy za neadekvátní

omezovat platnost a zacílení zobecnění jen na svět příběhu. Zároveň se nám jeví příliš široké chatmanovské pojmy *interpretace* a zejména *soud*. Účelná se proto jeví specifikace komentářů pro sledované období zásadních: a to s funkcí *moralistní, naučnou, výchovnou* a *vlastenecky deklarativní*, jež spojuje vysoká míra působení na čtenáře. *Komentáře k příběhu* i *komentáře ke světu* proto popisujeme jako *ilokuční akty* ve smyslu Austinově: jsou to řečové akty, které vykonávají určité mimořečové jednání: v prvé řadě moralizují (varují, chválí, vytýkají, přejí, žádají, dávají vzor...), dále poučují, vychovávají (vyzývají, odrazují) atd. Jako specifickou, avšak dobově výraznou skupinu komentářů vydělujeme ty řečové akty, jež jsou užity v rámci vlastenecké agitace (chválí českou věc, podněcují k věrnosti vlasti, vzbuzují hrdost na vlast, nebo vlastenectví dávají antagonistickou podobu a zobrazují a ve čtenářově vnímání fixují negativní vlastnosti Němců apod.). Tyto řečové akty skutečně v míře více než výrazné jdou nad rámec konkrétních příběhů, k nimž se vztahují, a přesahují do sféry aktuálního světa.

Kategorizace komentářů k příběhu a ke světu ponecháváme v platnosti jako paralelní parametr vedle kategorizace na základě ilokuční funkce. Jednotlivé komentáře-ilokuční akty totiž mohou mít platnost komentáře k příběhu i ke světu. Komentáře poučující tendují spíše k pólu komentářů k příběhu, do velké míry totiž slouží k orientaci čtenáře v rozvoji děje (mohou se tak stýkat s „interpretací“). Čistým typem komentáře k příběhu je *interpretace*, která vysvětluje jevy představeného světa (např. motivaci jednání postav), ale nejde za rámec příběhu. Naopak u komentářů moralistních (*soud*) jsme zjistili větší míru vztažení ke světu mimo příběh; komentáře k příběhu a ke světu se tu stýkají, ba přesahují.

V autorských poetikách se některé komentáře natolik ustalují ve své strukturaci i významovém základu, že je můžeme označit za *narativní figuru*. Platí to například pro komentář ke světu příběhu, který je formálně založen na konfrontaci někdejšího a současného stavu věcí (krajiny, obydlí, ale třeba i mravů či duchovních hodnot). Označili jsme jej proto figura „dříve a nyní“. Jeho formální homogenitu přitom provází polyfunkčnost (různost ilokucí), a pojednáme ho proto samostatně.

Jako figuru pojímáme i „zobecnění“. Náš výměr tohoto komentáře se od Chatmanova dosti liší. Jestliže u Chatmana to byl komentář, který ukazuje „ven“ z fikčního světa, mimo příběh, pro nás tuto funkci převzal odpovídající a logičtěji umístěný (tj. nikoli v rámci komentářů k příběhu) komentář ke světu. „Zobecnění“ je pro nás zúžení Chatmanova pojetí – komentář, který ukazuje „ven“ z fikčního světa, pro nějž je typická sevřená forma sentence či maximy. Tuto formu jsme v daném materiálu shledali jako natolik výrazně exponovanou, že ji můžeme vyčlenit jako zvláštní komentářový typ.

Bez výhrad přebíráme Chatmanovu kategorii *komentářů k vyprávění* – s tím, že i do nich mohou pronikat ony ilokuční akty pojmenované výše. Komentáře k vyprávění se ve zkoumaném období ukazují jako výrazně produktivní a bohatě strukturované a při jejich popisu využijeme některé podněty pojetí Nünningova. Do oddílu věnovaného komentářům k vyprávění zařazujeme jak komentáře čistě metanarativní, tak komentářové typy spjaté s komunikativností dobové prózy.

I naše typologie komentářů je založena s vědomím, že jednotlivé komentáře mají často vícero funkcí, jež se mohou navzájem překrývat. Pro náš materiál je typické překrývání vlasteneckého komentáře s komentářem naučným a zejména moralistním, dále hodnotícího se zobecněním, a všech těchto typů – snad poněkud překvapivě – s komentáři k vyprávění. Distribuce problematiky do podkapitol je tedy vzhledem k přechodné povaze komentářů vždy nutně zjednodušující.

Na rozdíl od výše uvedených teoretických pojetí, jež ke komentáři přistupovaly jako k *a priori* jasně vymezenému jevu, konstatujeme, že hranice mezi komentářem a jiným typem textu nejsou vždy zcela zřetelné. Platí to zejména pro situace, kdy komentující vypravěč zpřístupňuje mysl postavy; rozlišit pak mezi tím, zda se jedná o vypravěčské zvolání či „vnitřní řeč postavy“ (zvolání či otázky realizované neznačenou přímou či polopřímou řečí), bývá obtížné.<sup>2</sup> Tato rozmytá řečová hranice bývá znakem totožných hodnotových východisek postavy a vypravěče, a posiluje tak jednoznačnost podávaného příběhu; nejistota subjektu původce tak nic neproblematizuje, naopak. Ve vyprávění, v němž vypravěč účastně sleduje a průběžně komentuje vnitřní zápas intelektu a emocionálních podnětů hrdiny, může vyvstávat otázka, zda jde spíše o reprezentaci postavy samé a jejího – často běžnou zkušenost a senzitivitu překračujícího – sebeprožívání, nebo součást narativního diskurzu, který je více prezentací *postojů* vypravěčského subjektu, a tedy prostředkem řízení čtenářských sympatií či antipatií.

V *Lásce k básníkovi* (1860) Karoliny Světlé sledujeme studenta Oskara písíciho zprvu jakoby mimoděk, při vypisování učiva, básně:

Byl to podivný pohled naň, jak ubledlý, s urychleným dechem, s zahaleným okem nad stolem se klonil, plně, jako by kouzelné moci podlehal, list za listem, arch za archem, neumdlévaje ve své tajemné práci, ačkoli již byla dávno půlnoc odbila.

Tu [...] procitl konečně a hledí jako s oblak spadlý na papír před sebou – [...]

*Je to možná? Vždyť je arch před ním místo citátů plný – veršů! [...] Tedy to bylo předce pravda? Nelze více pochybovat? – Ale, můj bože! což to mohlo vskutku být, že právník, a ještě k tomu takový kovaný, všem ostatním za vzor daný, napsal verše!* (Světlá 1860: 13–14, zvýr. PŠ)

Celý zvýrazněný úsek textu naznačuje, že adept básnictví je navštíven mimořádným tvůrčím vytržením, jež se ocitá v rozporu s jeho běžnou a jemu předvídanou i připisovanou zkušeností. (Specifičnost básníka jako subjektu ostatně sugeruje už titul prózy, v němž je charakterizován určitý případ lásky.) Vodítko pro rozlišení, zda je

2 Toto splývání bylo již konstatováno: „Jestvuje všeobecne známy jav: rečnícka otázka a rečnícke zvolanie. Niektoré podoby tohto javu sú zvlášť zaujímavé v súvislosti s problémom ich miesta v kontexte. Sú akoby na samej hranici autorskej a cudzej reči (zvyčajne vnútornej) a často sa priamo začleňujú do tej alebo inej reči, t. j. možno ich interpretovať aj ako otázku alebo zvolanie autora, ale zároveň aj ako otázku alebo zvolanie samého hrdinu, ktorými sa obracia sám k sebe“ (Vološinov 1986: 349).

okouzlení básnickým výkonem nekritickým sebezpozorováním postavy, či adorací i jinak zaujatého a vznětlivého vypravěče, tu chybí; nástrojem (i tak někdy nejistého) rozlišení se čtenáři může stát až komplexní poznání vztahu narativního diskurzu k příběhu protagonisty.

## Komentáře k příběhu

### Interpretace příběhu

V počátečních dekadách 19. století se interpretační komentáře vyskytují zejména v „podpurné“ funkci doprovázející a stvrzující mimetické zobrazení, často v podobě explicitního dovysvětlení motivací jednání postav, dořečení důsledků událostí a podobně. V povídce *Arnošt a Bělínka* (knižně in *Mařenčin košíček* 1, 1821) Magdaleny Dobromily Rettigové nalzáme závěr s podvojnou funkcí resumé a výkladu: „Takový nešťastný konec vzaly tři osoby, ježto by dlouhý a šťastný věk byly trávití mohly. Jediné provinění, jediný krok se stezky ctnosti uvedl je do labyrintu ouzkostmi naplněného až naposledy k brzkému hrobu. A od té doby se vesnický lid obává v soumraku do oudolí zeleného jíti, neb pověrečlivá mysl jejich ukazuje jim ducha Bělinčina, an sedí na sedátku zeleném a pláče“ (Rettigová 1821: 62). Zřetelně sem proniká tendence moralizující a výchovná: interpretující příběh vyzdvihuje Rettigová jeho morální aspekt („jediné provinění“) a strach okolí spojený s příběhem vysvětluje poukazem na pověřivost (výchovná složka). – Jednoduchou realizaci interpretačního komentáře najdeme v povídce Josefa Kajetána Tyla *Statný Beneda aneb Založení probostství Vyšehradského* (1830). Scénu, kdy si z Benedy jeho milá tropí žerty a on se hněvá, vypravěč komentuje účastným zvoláním: „Nebohý! Měť on čtveráčivou nevinnost a hravé dráždění Liběnino za trpký posměch a novou hanu“ (Tyl 1955: 22). Interpretace důsledků jednání (u Rettigové) nebo chování postavy (u Tyla) nedodává čtenáři nové informace, jen zdůrazňuje informace již známé.

Ve *Statném Benedovi* se interpretace uskutečňuje ještě jiným zajímavým způsobem: „A proč se medle cítil Vratislav uraženu býti pohaněním Wipertovým? Nahledněte, krajané, do letopisů tehdejších časů, a snad, čeho jste žádostivi, se dozvíte. Byltě Wipert – jak nás tito ujišťují – kmen štěpu královského“ (Tyl 1955: 24). Vypravěč nastolí rétorickou otázku, angažuje čtenáře, nabídne autentifikaci pomocí pramenů – a uzavře komentářem naučným, po němž následuje historiografický exkurz o Wipertovi, jenž interpretuje danou scénu, zde za pomoci nových informací.

Předjímáním čtenářského hodnocení je uvozena rozsáhlá interpretace, jež tvoří incipit Máchova *Večera na Bezdězu* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861) a počínající slovy „Bude snad mnohemu podivné, že obrazy ze života mého s večerem počínám, jako by v tak mladistvém již věku nade mnou se soumračilo?“ (Mácha 2008: 83). Téměř polovinu krátké povídky tvoří komentář přerůstající v úvahu založenou na analogii denní doby a lidského života, výrazně subjektivní a vymezující se proti tradičnímu náhledu („Neb člověk dítětem vstoupí ve svět tento“; tamtéž),

který vysvětluje nejen náhled vypravěče na lidský život, ale také kompozici povídky i celého cyklu, jehož prvním číslem se má povídka stát. Tylův a Máchův komentář je ukázkou funkce interpretačního komentáře, kdy se události či chování postav vysvětlují na základě širšího (často historického) kontextu. Zatímco u komentářů naučných jde o kontext samotný, zde jsou v popředí důsledky jeho působení pro danou situaci, respektive příběh.

Chocholoušek v próze *Travič* (*Květy* 1843, knižně 1844) stylizuje interpretační komentář jako společné „my“, zahrnující vlastní chápání i porozumění čtenářské obce: „Carsy i poštovní vozy přepadal [...] což ovšem poštovským a konduktorům vhod nebylo, poněvadž takto o mnohý vejdělek přišli, [...] – a tudy sobě snadno slova našeho konduktora vyložíme, který [...] spřežení k rychlosti popoháněti dal“ (Chocholoušek 1843c: 395, zvýr. PŠ). Ani tato interpretace nedodává nové informace; její funkce spočívá v usouvztažnění dvou aspektů děje (Carsyho obvyklé činnosti a konduktérova aktuálního spěchu), jež by si čtenář mohl dát do souvislosti sám. Vypravěč mu ale nedůvěřuje a chce jeho porozumění textu kontrolovat; jednotlivý komentář je tak projevem obecné tendence vypravěče k udržení kontroly nad vyprávěním i jeho recepcí.

Za zásadní projev interpretačního komentáře považujeme jeho spojení s angažováním čtenáře, jež jsme pozorovali už u Máchy. Komentář k příběhu interpretující určitou událost či situaci, jež by bez vysvětlení mohla zůstat nejasná, zároveň angažuje čtenáře s jeho zkušeností s obvyklým scénářem a jednáním za takových podmínek – jako u Chocholouška v *Templářích v Čechách* 1–3 (1843): „Lehce porozumí každý, že vše, co se dříve jednalo a řečnilo, již napřed umluveno bylo, neb se obával Valdek předce odporu některých rytířů mladších, ještě dílem neporušených“ (Chocholoušek 1843a: 103). V *Anežce Přemyslovně* Václava Beneše Třebízského (1878) zase čteme předpoklad čtenářského podivení či nesouhlasu: „Vy nad touto smělou řečí převozníkovou vrtíte hlavami? / Nevíte-li, že převozníci, kterýmž hlavy na vodách zešedivěly, rozumí hukotu vln a ví navlas, cože ty vody chtějí?“ (Beneš Třebízský 1878: 265). Opět zde pozorujeme strategii angažování publika, avšak v opačné podobě, a to provokací. Vypravěč tentokrát předpokládá, že čtenářská reakce na řeč postavy vyvstává z nedostatečné zkušenosti či znalosti poměrů. Navíc mu tato strategie dovoluje vyzdvihnout zkušenostní převahu postavy i svou vlastní autoritu poučeného znalce (→ Koten: 54–56).

Interpretace se může dít i za angažování publika, k němuž se vypravěč připojuje, aby stvrdil psychologickou motivaci postavy – například v Chocholouškově *Traviči* (1843) zdůvodňuje její přijetí myšlenky na pomstu: „Dívka [...] klonila se více k zásadám mužským [...], tudy si vysvětliti můžeme, že z prvního účinku bolesti nad smrtí nejvejš milovaného otce se probravši, nehořekovala marně dlouho [...], a proto se nedivme, že ošklivost ku Pacherottimu cítíc, předce celým ohněm se chopila návrhu jeho“ (Chocholoušek 1843c: 402). Úzké provázání interpretací s obracením se ke čtenáři je typickým příznakem vysokého stupně „komunikativnosti“ prózy, v níž funkci reprezentační průběžně doprovází funkce interpretační a persvazivní, jak dále doložíme.



Pozdější uplatnění interpretačního komentáře, jak ilustrujeme citací z Jiráskova *Pokladu (Světlozor 1881, knižně 1885)*, je spojeno i s dodáním nových informací: „Co pověděl, bylo pravda. Proto abbé nemohl odpovéděti, proto také se žlučí pobouřenou odcházel; on to byl, jenž nechtěje uznati práva moci světské [...] bez dovolení úředního v městečku bratrstvo založil“ (Jirásek 1885: 111). Fakt, že bratrstvo založil abbé, čtenář do té chvíle neznal, a interpretace se tak stává složkou rozvíjení děje. Zatímco komentáře autoritativního vypravěče historizující prózy měly charakter sumarizující a repetitivní, komentáře převážně nezjevného, respektive jen výjimečně a střídavě komentujícího vypravěče historické prózy jsou zdrojem informací o vývoji děje. Oslabování vzdělávací funkce komentáře (vysvětlování, upevňování) ve prospěch narativních fakt je jedním z méně nápadných projevů kontinuální proměny, kterou tu zatím opišeme jako posun od interpretace k reprezentaci.

Interpretace příběhu realizované explicitními vypravěčskými komentáři jsou ovšem často vyjadřovány, a dokonce i nahrazovány jinými prostředky. Vypravěčské interpretace vnitřních procesů postav se přestávají vyčleňovat a stávají se průběžnou složkou *psychonarace* (srov. pojem explikativní psychologie → Jedličková: 202), jež se projevuje například zdůrazněním kauzality psychologických reakcí, jako je tomu v líčení komplikovaného duševního stavu hrdinů v *Bratrech* Matěje Šimáčka (1889): „Tak jeden u druhého předpokládal tajeň pravých citův a přetvářku, a právě proto jeden druhému se vyhýbal, nechtěje spatřiti domnělou pravou tvářnost“ (Šimáček 1889: 139).

## Naučné komentáře

Jednou ze základních funkcí vypravěčského komentáře je poučování čtenáře. Tvar poučného komentáře je dosti proměnlivý, a to i ve vztahu k žánru textu. Na začátku námi sledovaného období, tj. v letech třicátých, jsme konfrontováni s poučnými komentáři zejména ve formě drobných „komentářů-vysvětlivek“. V žánru historizující prózy je čtenář seznamován s dobovými reáliemi, v příbězích ze současnosti pak s reáliemi okolního světa (zejména světa pocítovaného jako „cizí“, „exotický“). V historizující próze nejde ještě o vybudování celistvějšího obrazu minulosti; naučné komentáře usnadňují porozumění příběhu: tak u Tyla ve *Statném Benedovi*: „V Boleslavi, na hradě starožitném, druhy od bratrovraha Boleslava nákladně vystaveném, jež ale nyní biskup Jaromír v držení měl“ (Tyl 1955: 18). U Rettigové nacházíme hojněji vysvětlení zvyků a pověr v jejich propojení s namnoze mytizovanou národní minulostí: „jetýlek čtyřlístkový ale od dávnověkosti jakožto znamení štěstí se považuje; není tedy divu, že Marynka, [...] jej sobě co strážce toho štěstí přivlastniti toužila“ (povídka *Jetýlek*; Rettigová 1835: 16); „Prostosrdeční staří Čechové měli jsou za to, že na kterém domě vlaštovka hnízí, jistě požehnání Boží bývá. Ještě potud se toto přísloví sem tam udrželo, a aspoň v žertu se říkává: ‚Tudy mnoho vlaštovek hnízí, když se chce říci: ‚Ten jest od Boha důstatečně požehán‘“ (Rettigová 1834: 14). Komentáře mají čtenáře vést ke sdílené moudrosti (či rozpoznání milé pošetilosti) našich předků, naučnost je u Rettigové v návaznosti na tradici sentimentální četby

často zhodnocena mravoučně (na výklad o vzniku a vlastnostech ozvěny navazuje etická maxima: „Bylo by k přání, aby tento příběh Narcisa [...] a prostořeké Ozvěny stal se příkladem výstrahy všem oněm, jenž chybám takovým se odevzdávají neb odevzdati chtějí“ (tamtéž: 13).

Pozorujeme tu také odstupňovanost poučení: zatímco u Rettigové byla naučnost zaměřena na čtenáře neznalého, u Tyla pozorujeme zacílení na čtenáře vzdělanějšího. Čtenáře schopného přijímat i netriviální poučení pramenící z novějšího vědeckého poznání předpokládá také komentář v Máchových *Cikánech* (psáno 1835, knižně 1857), který dimenze popisovaného jezera vědecky zdůvodňuje pravěkými procesy: „Jestliže, jak mnozí učenci jistí, v pradávných časích celá země česká jen jediné veliké jezero byla, tedy jest toto malý pozůstatek z oné nesmírné vodní hladiny“ (Mácha 2008: 173).

Větší míru naučnosti si v letech čtyřicátých vyžádala autorita vypravěče-historika (→ Koten: 48–54), jenž potřeboval ve čtenáři vybudovat znalostní zázemí o různých historických dobách. Rozsah, umístění i dikce naučných komentářů ve vyprávění se zde velmi různí. Někdy se na místo naučného historického komentáře nasouvá i celý dějepisný výklad: Prokop Chocholoušek v historickém úvodu svého románu *Templáři v Čechách* (1843) shrnuje dějiny templářského řádu (podrobněji → Koten: 51–52). Historický výklad v úvodu navíc vytváří pro vypravěče příležitost, aby v dovětku k vyprávění explikoval další vývoj a připojil k němu razantní politická hodnocení. Historické romány Chocholouškovy zachovávají historické naučné komentáře v expozicích kapitol i v pozdější době (v *Popravě českobrodské [Rodinná kronika 1864, knižně 1867]*: „Byloť tehdaž, jak jsme již s počátku byli pověděli, tré papežův“; Chocholoušek 1864: 3; *Dvůr krále Václava* [psáno do 1864, knižně 1868] počíná líčením skvělosti doby Václava I.: „A jakž jinak? Král sám stál v popředí básníků a dvůr jeho stopoval vše, co vynikalo v národě chrabrostí a uměním, slovem co vynikalo věhlasem bohatýrským“; Chocholoušek 1868: 87). Ani rétorika vypravěče-historika se totiž v rámci poměrně stabilní románové poetiky autorovy nemění.

Rozsah naučných komentářů narůstal i v próze ze současnosti: v *Harfenici (Květy 1841, knižně 1845)* Jana z Hvězdy naučný komentář k „vlašské škole“ přejde srovnáním s Čechami v komentář k aktuálnímu světu, kde se ocenění vnějších kvalit italského zpěvu mísí s emocionálním pohnutím plynoucím z domácích lidových písní:

Na koncert houslí následovala árie [...]. Nebylať to píseň některého na slovo vzatého maestra, nýbrž píseň prostá, kterou v Čechách slycháme téměř za každým řadem ženců: Sil jsem proso na souvrati atd.

Jesti to prostomilá, vši pretenze prázdna píseň, jenž lahodným nápěvem a stále se vracujícím refrémem svým sluch i srdce posluchačovo tak mocně jímá, že člověk, chtěj nechtěj, poddati se musí tklivé zádumčivosti. [...] Vláská škola má před naší cosi zvláštního. Naše zpěvkyně málo co vědí o ruladách a asonancích, trylkách a jiných [...] ozdůbkách, kterými vláské pěvkyně ucho posluchatele v skrejších jeho nejtajnějších [...] polechtávají. (Marek 1845b: 146–147)

Léta čtyřicátá přinášejí ještě jednu výraznou podobu naučného komentáře: totiž tu, jež odhaluje parodický potenciál naučných komentářů. Kvazi-naučný komentář funkčně využívá například František Jaromír Rubeš, který často ironizuje postavy, jež přeceňují jak své vzdělání, tak orientaci v mravech, postavení ve společnosti apod., srov. v povídce *Srdce a klobouk* (knižně in *Sebrané spisy* 3, 1860):

Kdo se šťastně zamilovat chce, má zapotřebí dvou věcí, jak ze zkušenosti víme: *dobrého srdce*, a jak se z historie pana Pelíška dovíme, *dobrého klobouku* [...] dobrého však srdce proto, aby okázal, že je člověkem, a aby, pakli studoval, říci mohl: Homo sum, nil humani a me alienum esse puto, což po česku: Milovali jiní, ten a ten a ten; cožpak nejsem já též z záhonečku toho křen? (Rubeš 1960: 133–134, zvýr. FJR)<sup>3</sup>

Léta padesátá se jeví být posledním obdobím, kdy dominují komentáře-vysvětlivky. Nalezneme je v próze historizující (Václav Kliment Klicpera, *Svatý Ivan*, asi 1850, knižně in *Spisy* 9, 1863) i próze ze současnosti (František Pravda, *Ona má rukavičky!*, knižně in *Povídky z kraje* 5, 1853). Nový typ komentáře pozorujeme ve venkovských prózách, kde se zhruba od padesátých let výrazně prosazuje národopisný zřetel, který se promítá do zobrazení světa příběhu a prostupuje všechny složky narativního diskurzu. Typické je to pro Němcovou, která volí takové chronologické členění vyprávění, aby jí dovolilo pojednat co nejvíce zvykosloví rozprostřeného v cyklickém přírodním i křesťanskými svátky řízeném čase (srov. → Koten: 56–57). Folklorní jevy jsou ponejvíce přímo demonstrovány postavami v žitém zvykovém čase, nebo vysvětlovány v řeči postav například dospělou osobou dětem, ale také předkládány vypravěčem městskému čtenářskému publiku, o němž předpokládá, že o lidových zvycích má omezené nebo žádné povědomí.<sup>4</sup> Němcová vyniká v tom, že folklorní vysvětlivky dovede jednoduše zapracovat do zprávy o jednání postav: „Stará matka zastřela okno bílým šatem a do plápolající na ohništi hranice hodila tři buzalky, zažehnavajíc takto bouřku“ (v povídce *Chyže pod horami*, almanach *Máj* 1, 1858, knižně in *Sebrané spisy* 3, 1862; Němcová 1953b: 207).<sup>5</sup> Na přelomu padesátých a šedesátých let se začínají objevovat srovnání byvšího nebo zacházejícího světa se současným stavem, tedy varianta figury „dříve a nyní“ (→ 116–119). V Chocholouškových historizujících prózách mají často funkci autentifikační vztaženou k místu – juxtaponují tehdejší stav se současným. U Němcové, ctitelky pozitivních změn, mohou taková srovnání naznačovat pokrok: tak je tomu v expozici povídky *Dobry člověk* (*Posel z Prahy* 1858, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875):

3 Citovaný latinský výrok jsou slova Publia Terentia s významem „Jsem člověk, nic lidského mi není cizí“.

4 V těchto textech často nacházíme i vysvětlivky přímo v textu vyprávění, v závorkách, a vysvětlující folkloristické poznámky pod čarou, podobně jako poznámky dějepisné v prózách s historickými náměty.

5 Komentář doprovázejí poznámky pod čarou, které vykládají význam slov „stará matka“ a „buzalky“.

Před dvaceti lety, když ještě železnic v Čechách nebylo, více bývalo viděti na Vídeňské silnici těžkých nákladních povozů, kteréž výrobky z kraje do císařské residencí dovážely a tamodtud jiné potřebné zboží nazpět přivážely. – Tehdáž jezdíval pravidelně každý měsíc od Náchoda k Vídni a zase zpátky pantáta Hájek, znám po celé té čáře silniční a v hospodách raději vidán než pán v kočáře, neboť mnoho dal utržiti. (Němcová 1953b: 137)

Vypravěč si tu srovnáním současného s dřívějším vytváří příležitost uvést do kontextu titulního hrdinu, povozníka Hájka, a vzápětí může jeho dobrotu dosvědčit ochotou, s jakou zadarmo převážel spolu s nákladem také chudé učedníky a budoucí služtičky.

Od let šedesátých se začíná formovat próza s ambicí reprezentovat společenské poměry. Naučné komentáře se v ní vyvíjejí směrem k delším exkurzům, jež od delšího odstavce sahají až po několik stran a pracují spíše na bázi stylistického postupu výkladového a autonomizují se v útvar výkladu, často doprovázeného úvahou (typ komentáře k příběhu se zde přibližuje komentáři ke světu). Zřetelné známky tohoto postupu pozorujeme u Gustava Pflgera Moravského v románu *Z malého světa* (knižně 1864, přeprac. 1872). Naučné komentáře se zde týkají novější historie, a to oblasti dosud málo sledované, totiž hospodářské, především nedávné industrializace Prahy. Často přibírají další funkce, typicky jsou spojeny s vlasteneckým východiskem (komentuje se např. fenomén národního obrození), jež se spojuje s obecnými úvahami o lidské rovnosti a dospívá k odsudku „cizího“, tj. povětšinou německého. Pflgerovy komentáře-výklady jsou natolik autonomní, že by vlastně mohly fungovat samostatně jako eseje; vypravěč tento fakt nijak nemaskuje, nýbrž naopak zdůrazňuje, a z toku narativního textu je explicitně vyčleňuje metanarativním komentářem („Použijeme těch několika okamžiků [...], abychom učinili malou vycházku a laskavého čtenáře seznámili s [...]“; Pflger Moravský 1872: 283). Tyto dlouhé pasáže přinášejí sice objasnění celé řady jevů včetně hypotéz o jejich původu, některé však vysvětlují spíše na základě předsudků než analýz: Němci jsou tu „živl[y], které byly a zůstanou našemu národu navždy cizí“ (tamtéž: 369).

Sklon rozvíjet komentáře do délky přetrvává i v sedmdesátých letech. Typickým reprezentantem naučného komentáře je vesnický román *Martin Oliva* (1874) Aloise Vojtěcha Šmilovského. V jeho úvodu čteme explicitně formulované stanovisko vypravěče, jenž příběh vnímá jako ukázkou chodu světa, z níž má čtenář čerpat poučení. Toto poučení vypravěč postuluje jako záměr a smysl celého textu: „Pravdu tu uvidíme vtělenou v osudech manželův Olivových, jež v této knize krajanům předvádím. Kojím se nadějí, že vděčně přijmou kus skutečnosti [...]“ (Šmilovský 1874a: 44). Vypravěč zaujímá jasná hodnotová stanoviska: je hajitel svého národa, prostého lidu, zároveň silně zaujatý antisemita. Naučné komentáře v *Martinu Olivovi* často přecházejí v úvahové pasáže mířící leckdy až k vyložení povahy lidstva, světa či dějin (kde jeví tendenci k fatalismu):

Podivnější než všechny úkazy přírody na nebi i zemi jsou cesty života lidského. Kdož řídě se zdravým nepředpojatým rozumem a zkušenostmi, kterých pracně nasbíral na pouťi

své po zemi, jest s to, aby určil napřed, než co díím, jen předvídal, co potká v životě přítele jeho, jehož útroby jsou mu knihou otevřenou, o lidech, jichž důkladně neznáme, ani nemluvě? Kdož, a byť sebe moudřejší, nesklonil kolikrát pokorně pyšnou svou hlavu a nezvolal: Divná náhoda, divný osud! (Šmilovský 1874a: 43)

Vážná, až děsně vážná jest hra života, ač lidé, jež v ní buď s komickými, nebo tragickými posuňky úlohy své odřikávají, ne mnohem více jsou než stíny, jež slunce všehomíra jakoby mimochodem vrhá na bílou, mrtvou stěnu. [...] A konec hry? Věčně stejný. (tamtéž: 160)

Rozsáhlé naučné komentáře-výklady, které jsme prvně detekovali v pokusu o velký příběh s národnostně-sociálním konfliktem Gustava Pflergera Moravského, rozvíjí v osmdesátých letech Jakub Arbes ve svých sociálních románech. Ve *Štrajchpudlicích* (*Květy* 1880 jako *Epikurejci*, knižně jako *Štrajchpudlici*, 1883, nedokončeno), nalézáme hojně rozsáhlé komentáře-výklady k historii obecné i dílčí (dopravy, oblékání, kultury, každodenního života), k morálce, sociologii či k „filozofii dějin“. Vypravěčské komentáře, původně jedna z alternativ vypravěčovy řeči, tak přecházejí ve výklad nejen ve smyslu užitého slohového postupu, ale často se z nich stává relativně autonomní útvar narativního diskurzu. Arbesovy komentáře jsou svou formou blízké komentářům výše zmíněného Pflergera Moravského – oba autoři se pokoušejí proniknout do problémů sociálních (svědčí o tom míra znalosti problematiky, již vypravěč demonstruje), avšak promítnout je do výstavby děje jako jeho zásadní hybatele se jim nepodařilo: oba pracují s motivy, událostmi a rekvizitami ještě romantickými, leckdy i příznačnými pro román gotický (tajemná místa, nejasná identita postav, ztracené a znovunalezené děti z vyšších vrstev vychované v křiklavě odlišném prostředí apod.). Fakt nedokončenosti *Štrajchpudlíků* je možná vyložitelný i z tohoto hlediska – tedy na základě neústrojnosti zvolené kombinace (srov. Kotenem diskutovaný Hamanův soud o Pflergerově neschopnosti „nalézt nové postupy“ kompozice; Haman 2007: 232).

V letech šedesátých a sedmdesátých jsou již zřetelně rozlišeny naučné komentáře určené čtenáři poučenému a nepoučenému. Pro první případ uveďme dva doklady – Karla Sabinu a jeho historický román a salonní román *Sofie Podlipské*. V závěru Sabinovy prózy *Osudná kniha* (*Květy* 1866) si slovo bere vypravěč-historik, jemuž jde zejména o obecnou povahu historie, její poznatelnost a její vztah k současnosti (k časové konstrukci v této próze → Piorecká: 257–259). Tyto komentáře stojí v kontrastu k dřívějším poučným a vysvětlujícím komentářům historizující prózy: míří totiž k promýšlení historie jako teoretického problému, k otázce poznání.

Čtenáři kultivovanému a přemýšlivému jsou určeny také psychologické výklady ústící v reflexi literárních mechanismů v *Nalžovském* (1878) *Sofie Podlipské*: „Román má úlohu jíti životu na stopu. On sleduje jeho kroky hodinu za hodinou, sečítá dni a noci, naslouchá dechu spícího hrdiny a sprádá své nitky ze vzdechů a z bezděčných jeho pocitů. Pero románu nesmí se lekati žádné všednosti, ani liknavého proudění života“ (Podlipská 1878: 300). Komentář poučný je zároveň komentářem metanarativním (sám je součástí románu, k němuž se komentář vyjadřuje);

metanarace tu stvrzuje závažnost aktuálně čteného textu a skrze obraznost jej – jako součást literatury a konkrétní realizaci komplexního žánru – nobilituje.

Jiný případ zde ilustrujeme dílem Václava Kosmáka. V jeho regionálně usazené a dobovými čtenáři oblíbené lidovýchovné próze je zjevná projekce čtenáře jako člověka, jemuž je nutno vše podrobně vysvětlit, a to včetně reálií příběhu. V románu *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila, pololánika z Drnkálova (Moravská orlice 1874, knižně 1877)* vidíme další příklad toho, jak nasvětlení situace ve světě příběhu přechází ve výklad obecných pravidel vztahených přes čtenáře k aktuálnímu světu:

Kostelník byl, jak obyčejně, krejčím. Mnohý z vás se zajisté již divil, proč mají u nas krejčí kostelnictví takřka v nájmu. Udám vám příčiny.

Za 1. V každém kostele je potřebí někdy nějaké správy na rouchách. Je-li kostelník krejčím, uvidí to a spraví sám za levný peníz.

Za 2. Každý krejčí jest čistotný, [...]

Za 3. Každý krejčí jest čiperný a rychlý a provine se všude jako mřínek [...]

Za 4. Každý krejčí jest od moresů a uhlazených mravů a hodí se k obsluze pánů.

Za 5. Jak by se hodil řezník nebo kovář se svými „miliony hromů a sakrů“ do sákristie? (Kosmák 1877: 65–66)

Dobré vlastnosti krejčích jsou přidávány a zobecňovány až nadsazeně, vypravěč si vytváří příležitost pro vtip založený na slovní hře – s Jiřím Kotenem bychom řekli, že zaujímá postoj humoristy (→ Koten: 59–62).

O vypravěči Kosmákově platí, že promlouvá jako znalec svého kraje, jehož znalost ovšem nepředpokládá u svého čtenáře. Tato stylizace je v případě venkovských příběhů běžná, nalezneme ji u široké plejády autorů generace dvacátých, třicátých a čtyřicátých let. V povídkách Antoše Dohnala (pseudonym či spíše komplexní literární mystifikace jejich redaktora Leopolda Josefa Hansmanna) z let šedesátých posiluje důkladné vysvětlování představu vypravěče jako „solidního“ venkovana. Snad nejdůkladnější a pro současného čtenáře zároveň nejzábavnější deskriptivní postup najdeme v expozici povídky *Franta na vojně (Moravské noviny 1861–1862, knižně in První povídky hanácké, 1906<sup>6</sup>)*, kde vypravěč předkládá náčrtek dějiště povídky provedený s pomocí souboru značek a doprovázený legendou, aby si jeho čtenář mohl všechno názorně představit. Výraznou míru poučnosti nacházíme u další regionální autorky, Františky Stránecké; jako lidový mluvčí, poučující svého městského čtenáře, se stylizuje vypravěč Hálkův (např. v povídce *Na vejminku, Osvěta 1873, knižně in Jiné tři povídky, 1874*: „Býváť to v našich krajinách obyčejem, že od pohřbu rovnou cestou jdou k muzice, k veselé muzice, k pravým to hodům, k hejření“; Hálek 1874: 209) či vypravěč(ka) Karoliny Světlé (*Hubička, Osvěta 1871; Přišla do rozumu, Ženské listy 1878, oboje knižně in Kresby z Ještědí, 1880*). Postoj lidového znalce kraje a jeho zvyků, a zvláště příběhů ale najdeme už v jejich povídkách ze

6 Neúplný text vyšel knižně už roku 1896, byl však tehdy mylně přisouzen Františku Matoušovi Klácelovi.

šedesátých let: *Lesní panna* (Boleslavan 1863, knižně in *Spisy* 2, 1878), *O krejčíkově Anežce* (1860).<sup>7</sup> Princip nedostatečné znalosti místních poměrů či falešných předpokladů na straně čtenáře s oblibou využívá také Jan Neruda. Proslulá povídka *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (*Národní listy* 1876, knižně in *Povídky malostranské*, 1878) začíná předjímáním reakce čtenáře, který pomýleně vychází ze své aktuální zkušenosti, zatímco vypravěč může poukázat na „dříve“:

Mnohý lehkovážný sobě snad pomyslí, že odevření nového krupařského krámu nebylo ani tak zvláštní událostí. Ale takovému bych řekl jen: „Ty nebohý!“ [...] Tenkrát, když venkovan snad po dvacet let nebyl v Praze a pak Strahovskou branou přišel až do Ostruhové ulice, byl zde kupec na témž rohu jako před dvaceti lety, pekař pod tímž štítem a hokynář v tomtéž domě. (Neruda 1878: 141)

Vypravěčův a čtenářův horizont se liší; vypravěč se sice prezentuje jako znalec lokality, ale zaujímá k ní odstup: obyvatele Malé Strany nazývá „domorodci“ (tamtéž). Oponování předkládanému čtenářskému názoru navíc vypravěči dovoluje ironizovat lokální obecné mínění, a tím naznačit, že hrdinův záměr byl v důsledku tohoto nepříznivého nastavení předem odsouzen k nezdaru.

Jak se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jeví užití naučného komentáře v próze s historickou tematikou? Kupříkladu u Václava Beneše Třebízského bývá naučení překryto komentáři moralistními a vlasteneckými. Informace o minulosti je typicky podána jako hodnocení, v citovaném případě odsudek „černých duší“, tj. lidí, kteří v časech před národním probuzením v touze po získání moci sloužili panstvu: „A nejhůře bylo, když se mezi tím lidem samým vyskytly černé duše; bohužel, že ani těch nescházelo. Politujme jich; ale neklňme jim. [...] Páni odměňovali takovéhle černé duše hodnostmi: ten dostal rychtářské právo, jiného zase musili chtěj nechtěj v obci zvoliti konšelem“ (*Bludné duše, Osvěta* 1879, knižně 1882; Beneš Třebízský 1882a: 48). Povahu a užití naučných komentářů u Beneše Třebízského ovlivňuje především jeho záliba ve stylizaci orálního vypravěče, který promlouvá k aktuálně přítomnému auditoriu; tento vypravěčský postoj upevňuje opakováním výzev „poslouchejte“, „povím vám“ apod. (K tématu se vrátíme podrobněji později →135nn.)

Z odlišné pozice a s odlišným účinkem pracuje s poučným komentářem Zikmund Winter. V jeho *Rakovnických obrázcích* 2 (1888) jsou historiografické komentáře užity jednak ke kontextualizaci příběhu v širším rámci dějin, jednak upozorňují na to, že i konkrétní jednání zobrazené jako součást děje bylo v dané době zvyklostí, má své historické zázemí (scéna, v níž je pánům, přihlížejícím mučení vězně, přineseno jídlo, končí dovětkem: „Páni při trápení jídali“; Winter 1888: 50). Winterovy komentáře se často od historického objasnění jednání či událostí v ději vážou k pramenům, ke konkrétním archivním listinám, z nichž vyprávění čerpá,

7 Ke stylizaci lidového vypravěče u Háalka a Světlé srov. Jedličková 2019a.

a také k historiografově práci. Komentáře vázané na prameny nemají pouze funkci autentifikační (byť je nicméně primární), v zájmu dějepisné přesnosti rozšiřují vyprávění o fakta, která do děje samotného nevstupují – například v povídce *Jiřík z Kozlan, odpovědník a škůdce zemský* (*Světobzor* 1882, knižně in *Rakovnické obrázky* 2, 1888) jsou při zmínce o postavách odpovědníků v poznámce vyjmenováni i další –, anebo upozorňují na mezery v histori(ografi)ckém poznání. Takové postupy posouvají Winterův text směrem k dokumentárnímu psaní (jehož zárodky jsme zmínili u Sabinovy *Osudné knihy*).

Z hlediska četnosti užití komentářů se od Beneše Třebízského i od Wintera výrazně liší Alois Jirásek. Ten ve svých pracích z téhož období (*Skaláci*, 1875; *Na dvoře vévodském*, *Světobzor* 1877, knižně 1881; *Sousedé*, *Květy* 1882, knižně 1884; *Poklad*, *Světobzor* 1881, knižně 1885) pracoval s naučnými komentáři – stejně jako s jinými typy komentářů – jen střídavě, a to zvláště v rámcových pasážích textu (srov. rozbor incipitu *Skal* → Hrbata: 412–415). Uvnitř textu šlo spíše o drobnější poznámky (vedle komentářů historicky naučných často též národopisné či vlastivědné). Hlavní váhu popisu minulých dob zde nese děj (rozbor *Skaláků* → Piorecká: 270–272).

Průzkum naučných komentářů ukazuje, že i přes jejich původní vztah k příběhu mohou vysvětlovat nejen svět fikční, ale vztahovat se také ke světu aktuálnímu – respektive že je k němu lze vztáhnout, má-li čtenář v textu další vodítka, proč tak učinit. Časté jsou průniky s komentářem moralistním a výchovným, který se logicky pojí s prózou toho zaměření, zvláště s „lidovými“ (zejména v próze lidovýchovné – srov. níže Tylovu povídku *Opatrnost koruna moudrosti* → 99).

Zkusme nyní funkci naučného komentáře jemněji odstínit. Zejména na počátku námi sledovaného období jde o prvotní orientaci čtenáře, o němž vypravěč předpokládá, že má znalostí jen málo. Komentáře se týkají různých oblastí života a jsou typické pro zábavnou četbu a historizující prózu. Tento postoj ke čtenáři sice v pozdějších obdobích zcela nemizí, ale komentář bývá vázán na specifické oblasti života a zkušenosti, jako je například vojenský život v Holečkově *Obšitu* (*Národní listy* 1886, knižně 1887). Jiný typ představují komentáře, které se vztahují ke speciálním tématům, ale určitou čtenářskou znalost už předpokládají a usilují o její prohloubení. Takové komentáře se týkají zvláště psychologie, mravů či otázek v nejširším slova smyslu filozofických, například mezi poznatelností mysli druhého, smyslu dějin apod. a najdeme je zejména v próze se záběrem společenským (respektive sociálně zúženým salónním, typicky např. v *Povídkách* 1, knižně 1880, *Povídkách* 1–2, knižně 1883 a 1885, Ferdinanda Schulze).

Poučení, které komentáře poskytují, je někdy nutné pro orientaci nepoučeného (například historicky) čtenáře v ději. Neméně četné jsou však komentáře, které nezbytné nejsou, a stávají se prostředkem upevnění postoje rétorického vypravěče jako znalce světa, a tím i jeho narativní autority (srov. k tomu Koten 2020: 136 a → Koten: 54–56; v rámci tohoto výkladu autor také ukazuje, jak se postoj znalce stane u Františka Jaromíra Rubeše předmětem humoristické ironizace → Koten: 59–60). Je-li ovšem upevnění narativní autority hlavním smyslem komentáře, pak bychom mohli spíše mluvit o komentáři *kvazi-naučném*.



## Komentáře ke světu

V úvodu jsme vysvětlili, co nás vede ke korekci Chatmanova systému – k přidání kategorie *komentář ke světu*. Komentáře, jež v české próze 19. století nacházíme, jdou velmi často „za rámec vlastního příběhu“, a tento jev souvisí s polyfunkčností dobové prózy. Komentářem ke světu míníme ilokuční akty příběhem stimulované, avšak jdoucí za jeho rámec a vztahující se k podstatnému výseku aktuálního světa, leckdy i k jeho celku. Nejvýraznějším takovým ilokučním aktem je moralizování a vychovávání, ostatně v části prózy hypertrofované a genologicky fixované v pojmu „lidovýchovná četba“.

## Komentáře moralizující a výchovné

Naznačili jsme, že naučné komentáře mívají často moralistní tendenci, respektive že bývají provázány s komentáři moralistními. Vlastní moralistní komentáře mají zejména funkci persvazivní, apelují na čtenáře, chtějí ho varovat před hříchem (a špatným koncem), přitáhnout ho k mravnému chování, vzbudit v něm lítost, nutí ho se kát. Časté je v nich vyjádření víry, že daný ilokuční akt přinese výsledky: „Proto jsme o tom zde promluvili a doufáme, že nám laskavý čtenář nezazlí, nýbrž slova naše pováží a pak dle síly své pracovati bude, aby [...] zbytečné tejrání zvířat zamezil“ (Josef Kajetán Tyl, *Mají se zvířata trýzniti?*, *Pražský posel* 1846; Tyl 1986: 86).

Z časového hlediska nelze dominantní výskyt mravoučných komentářů specifikovat, vyskytují se po celé naše období; z hlediska genologického dominují v sentimentální a lidovýchovné próze, jsou typickým znakem těchto žánrů. Značné je jejich funkční rozpětí: zatímco u Šmilovského je moralistní komentář v *Kmotru Rozumci* (→ 103) součástí „návodu k řádnému životu“ ve světě příběhu, Beneš Třebízský ve svých prózách s historickou tematikou moralizuje i retrospektivně, ať už předky velebí a srovnání vychází v neprospěch mravů současníků, nebo jim vytýká nemravý, v jejichž důsledku trpí národ ještě dnes; Sofie Podlipská pak v subžánru salonního románu stahuje problém morálky do intimní sféry jednotlivce. To jsou však spíše výjimky, hlavní funkcí moralistních komentářů je mířit ven z textu, do aktuálního světa, v něm se mají tyto komentáře realizovat jako perlokuční akt.

Mravoučné komentáře mohou být účinně navázány na komentáře k vyprávění: „Ze všech Čertováků má ovšem Josef pro nás největší důležitost, neboť bude on jednou z nejprvnějších osob naší truchlohry. Uvidíme, že šel nepravou cestou, uvidíme však také, že tato nepravá cesta [...] přivedla jej [...] na cestu pravou a dobrou“ (Šmilovský 1874a: 19). Citát ze Šmilovského románu *Martin Oliva* ukazuje jev pro moralistní komentáře sledovaného období typický. Spoluzahrnutím sebe sama a čtenářstva do téhož společenství pozorovatelů dává vypravěč najevo, že čtenář nemá ani šanci rozumět příběhu jinak. Komentáře poučující a moralizující totiž odlišuje vedle vlastního tématu právě jejich formulace. Zatímco komentáře naučné mohou být podány jako prosté konstatování, komentáře moralizující jsou typicky formulovány jako otázka, oslovení čtenáře, jako fingovaná výpověď čtenáře a vypravěčova

reakce na ni a podobně – tedy tak, aby se zvýšil jejich apelativní účinek, aby čtenář měl dojem živé komunikace s vypravěčem.

Důležité je připomenout, že možnosti moralizování se nevyčerpávají komentáři. Přímá a „zpřímá“ moralizující řeč postav je častá v prózách zaměřených na výchovu mladých dívek (v raném obrození u Marie Antonie, u Magdaleny Dobromily Rettigové), v nichž se vyjadřují autoritativní postavy. V prózách Josefa Kajetána Tyla bývá moralizování distribuováno mezi vypravěče a postavy. Na rozdíl od moralizujících postav autorek třicátých let však jde o řeč nestrojenou, často vtipnou.

Ve třicátých letech je moralizování konstitutivní vlastností sentimentální literatury; příležitost k němu je vytvořena příběhem, který často zblízka sleduje dobrou postavu stíhanou špatným osudem. Typicky se moralistní komentář objevuje v zobecňujících sentencích a v závěrečných poučeních v prózách Marie Antonie (jejíž beletrii předchází tvorba náboženská – některé její aspekty, mj. právě ony „pastorační“, do autorčiny beletrie přecházejí). Tak je tomu v závěrečném komentáři k *Myrrhovému věnečku* (1828), který je od konce vyprávění graficky oddělen a jen volně navázán na předcházející příběh. Liší se i žánrově, svým charakterem se blíží kázání, a to včetně závěrečné obřadní formule:

Konečně obě tyto vzácné rodiny z lásky a srdečné oddanosti poddaných svých se těšice, ve společném se radování blahá trávily léta.

Tak i nám bude, když po zdejším trpělivě přestálém trápení tam v blažená se dostaneme sídla [...] tam teprv budeme kliditi, co zde jsme zasívali. Věřme, že práce naše není daremná v Pánu, i naše vynasnažení bez odplaty neodejde. O, tehďaz nebudeme toho, co jsme trpěli, litovati, až na tvář Boží budeme patřiti, až přejdeme a překročíme tam, kde již nižádné více proměny není, nýbrž kde trvanlivé a nepřetržené blahoslavenství nás očekává!

Dejž nám to Bůh v nebesích. Amen! (Marie Antonie 1828: 129–130)<sup>8</sup>

V *Keři rozmarýnovém* (1830) zaujímá vypravěčka postoj přímé apelace na „vlastenky“ – morální výzvu spojuje s kultivací vlasteneckého prostředí:

K závěrce tohoto spisku nemohu nežli vlastenky své ke ctnosti, nábožnosti a k trpělivému snášení bíd vezdejších u všeliké strasti a opuštěnosti příkladem Bolestiníným povzbuditi. Bez truchlivosti nemůže býti žádná dokonalá radost, [...], a pak celá věčnost nebude s to,

8 V posmrtném druhém, anonymně upraveném vydání z roku 1865 byly tyto komentáře modifikovány. Je to modifikace příznačná: spočívá zejména v krácení a v mýcení míst, která výrazně přesahují žánrové znaky prózy. Srov. totožnou pasáž, kde první věta, epilog vlastního příběhu, je zachována, následující komentář je zkrácen téměř na polovinu, a závěrečné, homiletické „Dejž nám to Bůh v nebesích. Amen“ úplně chybí: „Obě vzácné rodiny trávily blahá léta, milovány od svých poddaných, těšice se vespolek ze svého štěstí. / Tak i nám bude, až po zdejším trpělivě přestálém trápení v blažená sídla se dostaneme. [...] Tam teprva budeme kliditi, co zde jsme zaseli. Ó, pak nebudeme litovati, že jsme tu trpěli, až na tvář boží budeme patřiti, až vejdemo tam, kde trvalé blahoslavenství nás očekává!“ (Marie Antonie 1865: 102).

rozdělití přátelství a lásku, která jest založená v Kristu Ježíši Pánu našem. (Marie Antonie 1830: 140)

V obou citovaných explicitech sumarizujících osud postav se snoubí ilokuční akt povzbuzení, dodání útěchy s tendencí výchovnou (apel na čtenáře je nepřehlédnutelný). Hlavní mohutnost morálního apelu je ovšem u Antonie v pásmu řeči postavy: také řeč postavy tu mnohdy limitně připomíná žánr kázání, je nabádavá, často propletená citáty z Písma svatého. Poetika Marie Antonie není nikterak nová. Řeč postavy, která s vypravěčem sdílí hodnoty a přesvědčení, a jen tak dokládá jeho hodnotový svět, popsal Jiří Koten (2020: 117) jakožto typický prostředek, jež v lidovýchovné povídce znala již předchozí generace (jako třeba Jan Rulík).

Do hodnotového a žánrového okruhu katolického náboženství jsou vepsány rovněž některé (ne všechny) moralizující komentáře Magdaleny Dobromily Rettigové, opět persvazivní a vkládané do závěrečných pasáží textů. Jako příklad uvedme zakončení povídky *Jetýlek* ze sbírky *Kvítky májové dcerám českým i moravským věnované* (1835):

Vezměte si závistníci všickni příklad z této události, že Bůh od všelikého neštěstí a oukladů nepřátelských, své vyvolené divotvorně chrání, a že často takový tajný nepřítel sám do té jámy padá, kterou bližnímu svému kopal, k jehož štěstí časem proti své vůli ještě přispěje, z čehož prozřetelnost božská věčně velebená budiž, že dobrý zlým v moc nejsou vydáni, a řízení osudů lidských sama sobě zanechal. (Rettigová 1835: 23)

Stejně tak bychom mohli citovat příklady ze sbírky *Narcisky* (1834). Ilokuční platnost je zde zcela zřetelná: předložení (výchovného) příkladu a rázné oslovení jasně identifikované, negativně označené skupiny projektovaných čtenářů. Zásadní roli moralizujících komentářů v *Kvítky májovém* signalizuje fakt, že morální sentence nebo rčení často tvoří názvy povídek, například *Když ouzkost největší, tu pomoc boží nejbližší* či *Nevinnost vždy nad nepravostí zvítězí*. Tento jev nalezneme ještě v letech čtyřicátých v lidovýchovné próze Tylové: *S poctivostí nezahyneš. Příběh ze života řemeslnického* je název povídky z roku 1846; podobně *Opatrnost koruna moudrosti. Příběh z venkovského života* z téhož roku (oboje *Pražský posel* 1846, knižně in *Drobnější povídky prostonárodní, báchorky a básně*, 1859).

Moralistní étos zejména v zobecněních je běžnou výbavou prózy celých třicátých a čtyřicátých let a v žánru lidovýchovné prózy zůstává základním prostředkem ještě v následujících desetiletích. V úvodu Tylovy povídky *Zloděj. Pravdivý příběh (Sedlské noviny* 1849, knižně in *Drobnější povídky prostonárodní, báchorky a básně*, 1859) nalezneme ilokuční akt „zákazu“. Zároveň tento komentář signalizuje fakt, že vyprávění se má stát zdrojem poznání příčin mravního pádu:

Kdo v teplém hnízdě sedíš, neodsuzuj člověka jedním rázem, když z nouze něco hloupého, něco nedovoleného vyvede. Kdožví co bys ty vyvedl, kdyby ti hladem žaludek kručel a kdyby ti mráz kosti lámal [...]

Z následujícího pravdivého příběhu poznáš, milý čtenáři, z jakých nepatrných příčin mnohdy zločin pochází. (Tyl 1977: 255)

V explicitu povídky se objeví ilokuční akt „varování“: „Vypravovat jeho kousky při novém řemesle, to nebyl oučel těchto řádků; my chtěli na něco jiného pozornost upoutat, a dej Bůh, by se nám to alespoň dílem bylo povedlo. Dejte pozor! Jak malé, nepatrné bývají někdy příčiny – a jak veliké, hrozné následky!“ (tamtéž: 268). Zvolání „dejte pozor!“ apeluje na čtenáře, na jeho uvážlivost ve světě aktuálním. Vyprávěč přitom zdatně zvládá podat příběh, jehož protagonista, mladičká, dosud hodný učedník se na základě souběhu okolností dostává „na cestu zločinu“. Jde o povrchní výchovu v dětství, a hlavně nedostatečné výchovné působení mistra, ale i náhodu, lhostejnost jiných dospělých k hrdinově ještě dětské bezradnosti, již nakonec využívá ke zkáze chlapcově a ve svůj prospěch listivý tovaryš coby špatný rádce. To vše dělá ve výsledku z příběhu sociálně přesvědčivou výpověď.<sup>9</sup> – Aplikace kompozičního schématu, kdy jsou explicitní moralistní či výchovné komentáře umísťovány do rámce díla, tedy na místa důležitá a čtenářsky nepřehlédnutelná, svědčí ovšem o tom, že u cílového čtenáře *Sedlských novin* (1849) coby periodika určeného venkovu autor předpokládal potřebu explicitních komentářů: ty se sice vztahují k příběhu, ale současně jsou čtenáři předkládány jako autonomní pravdy k osvojení.

Jinak ovšem Tyl v téže době pracuje s moralistním komentářem mimo oblast lidovýchovné prózy. Ilustrovat to můžeme příkladem z novely *Divadelní ředitel* (*Vlastimil* 1840, knižně in *Sebrané spisy 7. Drobnější povídky novověké 2*, 1858). V ní je příležitost pro moralizující komentář vytvořena soucitným zvoláním adresovaným postavě:

Politováníhodný otče! [...] Co jsi patnácte let bolestně ukrýval a tajil – hanbu svou i dítěte svého –, to dnes původem jejím na světlo přišlo. Avšak co pravím? – Hanbu? Může-liž patrná vina cizí člověku na cti škoditi? Může-liž dítě odpovídati za skutky rodičů? – Ó světe, světe! Jak úzké je tvé srdce! – jak zkrivená mysl tvá! (Tyl 1974a: 96–97)

Moralistní komentář tady není stylizován jako konstatování, ba truismus, ani jako přímý apel či otázka na čtenáře (což je dobová norma), ale jako zvolání, rétorická otázka, která neočekává odpověď, protože je rétorickým vyprávěčem adresována jednak do světa příběhu, jednak ke „světu“, jemuž synekdochicky vytýká pokřivenou „morální zásadovost“ jeho obyvatel, jež bývá v tomto světě často příčinou nespravedlivých odsudků.

Silná linie moralizující tendence trvá v lidovýchovné próze let padesátých. Pozorujeme tu umenšování náboženského prvku a posilování věcného přístupu beroucího v potaz například aspekt „zdraví lidu“ či ekonomický aj. (srov. v *Pravdově Ona má rukavičky!*, knižně in *Povídky z kraje 5*, 1853): „V Čechách ještě, zvláště

9 Srov. též Otruba 1977: 395.

v některých krajinách, zrostlého a silného lidu snadno nalezneš; kde rozmazaný, zkažený a rozkošnický život nevedou, kořalky, nečistoty, tělesné osláblosti, škodlivých zvyků a hříšných náruživostí se vystříhajíce, tam i tělo prospívá, zdraví a síla mu slouží, čerstvostí a velikostí se vyznamenává.“ Pravda 1853: 31, „Škoda, že dříve moudře a dobře hospodařiti nezačala, mohla již hezký peníz pro budoucnost v zásobě míti“, tamtéž: 34–35). Stylizace Pravdova vypravěče výchovné prózy vynikne ve srovnání s Rettigovou: viděli jsme, že její vypravěč zprostředkovává dané, obecné pravdy a poučení z nich plynoucí. Takové komentáře nalezneme u Pravdy také, ale objevuje se tu i jiný typ: komentáře vypravěče stylizovaného jako pamětník, kronikář, který příběh sám prožil či u něhož byl přítomen: vizme hodnocení postavy v povídce *Matěj sprosták* (knižně in *Povídky z kraje* 1, 1851): „Kdo ho znal, tak jako já, musil si ho pro mnohé a krásné ctnosti vážiti“ (Pravda 1851: 127). Název povídkového souboru *Povídky z kraje* se vztahuje ke kraji vypravěčovu, jež vypravěč dobře zná a o němž přináší svědectví – tím jej autentifikuje a činí jej hodna čtenářovy pozornosti (srov. Koten 2020: 134).

V druhé polovině století pozorujeme globální úbytek moralizujících komentářů. Zásadně se redukuje, popřípadě ruší autonomní moralizující pasáže. U Beneše Třebízského zůstává sice morální apel hojný i v prózách s historickou tematikou, není ale vždy explicitní, bývá obsažen v jiných typech výpovědí. A to zejména v exklamacích, rétorických otázkách, přacíích větách, jako v ukázce z románu *Bludné duše* (*Osvěta* 1879, knižně 1882): „Někdy chodívá a plížívá se za člověkem trest vzápětí. Škoda, že ne pokaždé!“ (Beneš Třebízský 1882a: 265).

Své místo si však moralizující komentář zachovává v lidovýchovné próze; ještě v letech osmdesátých se setkáváme s komentáři analogickými těm z první půle století. Nalezneme je nepřekvapivě v tvorbě pozdních exponentů lidovýchovné prózy, autorů narozených v letech třicátých a čtyřicátých, Aloise Vojtěcha Šmilovského, Františky Stránecké, Václava Kosmáka, a v okruhu těchto autorů také nalezneme některé z nejvýraznějších zástupců moralistního komentování vůbec. Pro dva posledně jmenované moravské spisovatele je příznačný i explicitní náboženský étos. V povídce *Sirota* (*Vesna* 1886, knižně in *Povídky, obrazy a črty* 1, 1889) Františky Stránecké zazní v poslední větě zřetelná aluze na slova Kristova (Mt 25,40): „Kéž by mnoha, mnoha jiným [...] tanula na myslí slova nejvznešenějšího lidumila: ‚Cožkoliv jednomu z nich učiníte, mně samému jste učinili!‘“ (Stránecká 1889: 127, zvýr. FS). Právě tato slova pohnou hlavní hrdinku příběhu k soucitu se sirotkem. Je zde zřetelný stabilní motiv lidovýchovné prózy: dobročinnost není motivována poznáním potřeb druhých a potřebou hrdiny jednat, ale primárně křesťanskou morálkou. Ta již ale není jedinou, samozřejmou ideologií. Např. v povídce *Všední obrázek* (*Vesna* 1887) je citován malthusiánský názor, že ne všichni lidé mohou být nasyceni – „novodobý filozof Malthus praví: ‚Komu při tabuli Páně místa se nedostává, vzdal se a čekej, až jej nemoc a smrt odklidí, aby místa zbylo povoláním?‘ / Ne tak! Stůl Páně jest tak obsáhlý“ (Stránecká 1889: 277) – a vypravěčka cítí potřebu s filozofem polemizovat a jeho tezi vyvrátit.

Moralistní komentář prochází u Stránecké celým textem. Jakožto sentenci jej nalézáme již v nadpisech: srov. povídku *Uchráněný peníz – poklad v nouzi. Obrázek*

ze života (*Obzor* 1887, knižně in *Povídky, obrazy a črty* 1, 1889), což je postup známý již z díla M. D. Rettigové. Konvenční postup zachovává autorka i umístováním komentářů do úvodů a do závěrů textů. Morální aspekt mají u ní i jiné typy komentářů, zejména figura „dříve a nyní“, a lidovýchovný záměr je patrný i ze zacílenosti moralistních komentářů (tomuto se ještě budeme podrobně věnovat). Z povahy komentářů, míry a způsobu jejich uplatnění vysvítá, že moravská sběratelka pohádek a podporovatelka folklorních tradic promítala svou regionální autoritu i do literárního psaní, pojímaného primárně jako prostor traktování morálních závazků a návodů. I tvorba jejího vrstevníka, kněze Václava Kosmáka, staví na obdobném půdorysu: v jeho románu *Chrt* (*Obzor, Hlas* 1884–1887, knižně 1888<sup>10</sup>) je *sententia moralis*, umístěná na konci románu, formulována jako přímý apel na čtenářku: „Lépe býti vonnou rezedou neb miloučkou prostou růží v domácí zahrádce před okny, a takovými abyste všechny byly, přeji vám od srdce“ (Kosmák 1888: 513). Ještě silněji vyznívá vypravěčský komentář v závěru „kukátka“ *Chudobinka* o slepé dívce: „Ten, jenž žije tolik lidí, postará se i o slepou Františku, postará se o ni jako ptáček o slepého slavička. / Ale, ač Bůh žije vše, přeje od nás požaduje, abychom pomáhali našim postiženým bližním [...] pomáhejte jim tedy, jak můžete [...]“ (Kosmák 1998: 156). Přechod od indikativu k imperativu je zde výmluvný.

Kosmákovo specifikum týkající se moralistních komentářů leží v jejich úzkém propojení s nábožensky naučnými komentáři. Zejména v jeho *Kukátkách* nacházíme – jako zřetelný ohlas autorova kněžství – dikci ovlivněnou církevní praxí. Jde o dikci homiletickou: „Proč vám tento obrázek podávám? / Abyste viděli, jak má býti křesťan [...] nepodlízavý, poctivý a pevný, jako žula! Má obětovati za císaře a vlast i syna svého – nikdy však neobětovat své mužné uvědomění, svou čest, svědomí“ (Kosmák 1883: 101), nebo dikci zpovědníka, vyzývajícího v povídce *Macocho* (*Moravan* 1883) své čtenáře k sebereflexi: „Poslouchejte a pozorujte, a mezi vypravováním nahlédnete chvílemi do svého vlastního srdce“ (Kosmák 1903: 21). Kosmákova „kukátka“, svěbytná varianta žánrového obrázku, díky těmto komentářům vyúsťují v žánr moralistní, stylizovaný velmi konzervativně, navíc politicky konformně (srov. povinnost obětovat syna za císaře). Explicitní moralistní komentář však ani u Kosmáka není pravidlem. V jeho *Lidském zvěřinci* (*Obzor* 1884, knižně 1892), kde je moralizování jednou z hlavních funkcí, se však morální apel spíše vyrozumívá z celku příběhu, aniž by byl tematizován. S výjimkou výše citovaného explicitu to platí i pro román *Chrt*, hypertrofovaný díl *Lidského zvěřince*, který vykrytalizoval v autonomní text: i tu je etika hlavním tématem, ale explicitní moralistní komentáře v něm absentují.

Snad nejvýraznější příklady moralistního komentáře druhé poloviny století nalezneme u Šmilovského v letech sedmdesátých; ostatně téměř celá Šmilovského tvorba, včetně próz vzpomínkových, je prodchnuta mravolichností a výchovným působením. Vrcholu autonomizace dosáhl tento typ komentáře v jeho „moralistním

10 První díl *Chrta* vyšel knižně již roku 1885 in *Kytice z vonného i nevonného kvítí*.

románu“, jak zní autorský podtitul, *Kmotr Rozumec* (1872). Výchovnost je zde vepsána do všech rovin díla (do podtitulu, respektive do žánrového vymezení podtitulem formulovaného, do popisů biedermeierovsky uměřeného světa, do vložených vyprávění atd.), umocněna je navíc komentáři k vyprávění, jež se obracejí na čtenáře a konstruuji jej jako milovníka titulní postavy (a tím rovněž souhlasného konzumenta jeho mouder).

Na rozdíl od *Kmotra Rozumce*, jehož děj je podřízen moralistním tezím, nabízí *Martin Oliva* autonomní, napínavý příběh krachujícího vesnického synka. Jako moralistní román se však projevuje celkovým rázem textu, který je dán postojem vypravěče: stále přítomného a neustále poučujícího průvodce dějem. Z kompozičního hlediska jsou moralistní zobecnění konvenčně kladena na začátky či konce kapitol, bývají vytčena před pasáží příběhu, k nimž se vztahují. Zobecnění často přecházejí v delší úvahové pasáže; k nabádavosti řeči vypravěče přispívají i komentáře poučné, o nichž už byla řeč. Důraz na morální apel si tu vyžádal dokonce zavedení zvláštního typu přímé řeči postav. Ta je ovšem pouze „inscenována“ v rámci řeči vypravěče jako to, co postava sice neřekla, ale co mělo být řečeno. Tak je tomu např. v případě manželky hlavního hrdiny: „Rozárka byla žena útlého, vroucího citu [...], nebyla by bývala s to, aby před Martina vstoupila, za ruku ho chopila a k němu pověděla: ‚Martine, zanech společnosti, pití a hry; nermuť se déle, buď trpěliv a mírný jako jsem já‘“ (Šmilovský 1874a: 52). Jindy vypravěč mluví jakoby ústy virtuálního přítele eponymního hrdiny:

Bylo tu [...] potřebí přítele muže, jenž by byl rozumně a upřímně k němu zvolal: „Martine, stůj! Či nevíš, kam zabíháš? Ejhle popasť! To tebe nemine, to jistě se ti stane, nevrátíš-li se k Rozárce, k hospodářství svému, k zdravému, nepředpojatému rozumu! Vprav se bez reptání, beze vzdorův do toho, co život tvůj ti podává a dojdeš časem k pokoji i blahu. Nepředpisuj, co život ti má dáti.“ (tamtéž: 51)

Skryt za jiné hlasy se tak vypravěč obrací ke své postavě, současně těží z apelativnosti, jež s sebou nabádavá přímá řeč nese.

Pandánem moralizujících komentářů, které apelují na čtenářovo chování, se v letech sedmdesátých a osmdesátých stávají komentáře, jež konstatují zkaženost doby či světa (lidstva atd.). Kosmák svůj homiletický apel na ideální podobu čtenáře (viz výše) explicitně lokalizuje v době, již označuje za morálně zkaženou: „zvlášť za nynější doby, kdy lež a nevěra panuje [...]“ (Kosmák 1883: 101). U Karla Sabiny v románu *Jen tři léta!* (knižně 1860, přeprac. 1872–1873) čteme kritiku venkovského člověka: „Lidé venku z většího dílu nic nevědí a ničeho si nevšímají, co se přímo výživy jejich netýká. [...] Lid zná jen nejnужnější potřeby života; co nad nimi stojí, tomu se jen diví, nic však pro to nečiní“ (Sabina 1872: 21). Sabinův skeptický pohled na materiálnost venkovského života a touhu po majetku, jež degraduje i vztahy k nejbližším, sdílí ve stejné době Hálek a vyjadřuje neméně razantně v povídce *Na vejminku* (1873), v moralistním komentáři k příběhu, v němž se chování jmenované rodiny k dědečkovi výminkáři stává synekdochou všech dalších: „nebyli v tom ani

o vlas horší než kteří jiní; pravím to s povzdechem, ale najdete Lojkovy dojista v každé druhé aneb třetí vesnici“ (Hálek 1874: 204). Mravní odsudek postav však vypravěč spojuje se špatně nastavenými společenskými pravidly a komentář k příběhu převádí v zobecňující komentář ke světu:

Nemusíme zacházeti daleko z Evropy, chceme-li vyhledati otroky a otrokáře. Doma je máme, každý ve své obci, a co přitom nejhnusnější: otrokářem bývá syn, otrokem otec; a co ještě hnusnější, poměry ty zákon trpí, schvaluje, ano jako smlouvy občanské vkládá je do kněh [...]. (tamtéž: 237–238)

Analogické kritické konstatování čteme v jen o málo mladším románu Antala Staška *Nedokončený obraz* (1878): „Výtečný ten muž měl jedinou vadu, jež záležela v poměru k jeho ženě. Měl ji více služkou než společníci. Byla to ovšem vada všech vrstevníků a horských krajanů jeho, kteří ondy pokládali ženy skoro za otrokyně“ (Stašek 1878: 21). Na rozdíl od moralistních komentářů „pozitivních“, zejména těch let třicátých a čtyřicátých, je u tohoto typu komentářů kritických podstatná změna jejich stylizování. Mají charakter konstatování – tím se blíží komentáři poučujícímu –, od popisovaného jevu vyjadřují distanci. Neapelují na čtenáře-individuum, ale mluví o širším výseku společnosti, a to buď přímo (jako u Kosmáka), nebo pomocí zobecnění (jako u Hála a Staška).

Znovu tedy pozorujeme průlničitost obou kategorií, jež je důsledkem komunikační potřeby prózy: próza – v českém prostředí ostatně nadlouho či vždy znovu – v jistém smyslu supluje společenskou diskusi. Její autor považuje pouhé „ukazování příběhem“ za nedostatečné, a proto vždy znovu nechává zaznít vypravěčův hlas v komentáři a odsudku „poměrů“. Navíc povaha komentářů prozrazuje *proměnu postoje k venkovu*, který přestává být zdrojem prostých, ale dokonalých lidí, a začíná být vnímán jako svébytné sociální prostředí s vlastními problémy i těmi, které sdílí s městem.<sup>11</sup>

## Zobecnění

Na rozdíl od Chatmana, jenž *zobecnění* definuje jako jakýkoli odkaz „ven“, mimo svět příběhu (jehož ekvivalentem je náš *komentář ke světu*), chápeme *zobecnění v užším významu*. A to jako rozsahem omezenou výpověď (tj. limitně se blížící rozsahu sentence, respektive přísloví), která předvádí singulární jev vyskytující se ve světě příběhu jako obecně platný. K zúžení pojmu nás vede extrémní rozšíření tohoto typu zobecnění v analyzovaném materiálu a jeho význam v autorských poetikách. Takto vymezené zobecnění je v dokladech, jež jsme shromáždili, v naprosté většině mravoličného obsahu, jen řídčeji má funkci naučnou, a z hlediska ilokačního je tedy řadíme mezi tyto dvě skupiny komentářů jako přechodnou formu.

11 K diferenciaci postoje vypravěče k venkovu srov. Jedličková 2019a.



Výskyt tohoto typu komentáře není omezen jen na úzce chápanou lidovýchovnou či explicitně moralistní četbu, nalézáme jej v různých žánrech a dokladuje *obecnou mravoličnou tendenci* české prózy 19. století. Míra jeho rozšíření je taková, že jeho přítomnost v textu v podstatě nelze pokládat za příznakovou. Zajímat nás proto bude zejména kompoziční využití zobecnění, ať už jako východiska, či naopak pointy textu.

S výraznou rolí zobecnění – jehož existence je potvrzena i v období předchozím (Kusáková 2003a: 69, 75) – jsme konfrontováni od hranice našeho období, tj. od let třicátých. Povídky ze sbírky *Narcisky* (1834) Magdaleny Dobromily Rettigové zobecněním leckdy začínají, samotnému ději předsunují obecnou pravdu, jež je v něm následně souhlasně rozvedena, to znamená nikdy není ve vyprávění znejistěna či zproblematizována. Srov. v povídce *Philemon a Baucis*: „Víme z vlastní zkušenosti, že věc, kterou dlouho již vládneme, časem svou cenu tratívá“ (Rettigová 1834: 48). Zobecnění je tu součástí výchovné strategie, jež se ve vyprávění opírá o stávající vědění publika, aby ho dále obohatilo či prohloubilo. Tylova zobecnění v textu z dané doby (*Beznoska, Rozličnosti Pražských novin* 1833, knižně 1940) pracují s atribucí „staré pravdy“, tj. s využitím odkazu mimo text na starobylou moudrost: „Jesti stará pravda, že časté, mravné spolky způsobům našim jakési lahodnosti a slovům pevné jistoty dodávají“ (Tyl 1958b: 67). V jeho případě zobecnění nejsou výchozím místem textu (tím ale může být jiný, mravoličně zatížený komentář, viz výše), jsou do textu vkládána a uvedena jako zobecnění dané dějové sekvence; mohou ale podobně jako u Rettigové zaznít v titulu povídek, jak jsme o tom mluvili výše.

Prostředek, který se zde zapojuje do všeobjímajícího záměru výchovy či kultivace *čtenářského publika*, se souběžně uplatňuje v próze konfrontující ideál, respektive ztělesněný ideál s deziluzi vyvolávajícím prostředím. Cestu této konfrontaci připravuje Máchova v začátku *Marinky* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861) po počáteční apostrofe a evokaci radosti takto: „Máji! ó, máji! – krásný máji!! – V obemutí tvém plesá znovu živoucí země! Však běda, že žádný cit tak čistý není, aby nebyl smíšený s citem sobě odporným!“ (Máchova 2008: 87).

Popsaný postup od jednotliviny k obecnině se záhy stává tradičním prostředkem výchovné literatury – jako s takovým se s ním typicky setkáváme u mravoličného a výchovného Františka Pravdy. Srov. např. novelku *Štěpánův Vít učí se na kněze* (knižně in *Povídky z kraje* 3, 1852), kde se opakovaně popisuje určitá singulární událost či jev, a v určitém morálně zatíženém místě se komentář rozšíří k obecné platnosti. Tak např. Vítův vstup do semináře přechází v zobecnění: „věděl, že má býti knězem, a myslil, že to tak býti musí [...] učinil tak jak mnoho jiných, kteří bez bázně a strachu více kvůli rodičů stav takový volívají“ (Pravda 1852: 63–64). Takovéto zacházení se zobecněním umožňuje Pravdovi podávat nejrůznější jednotliviny fikčního světa čtenáři jako věci obecné platnosti a obecného dosahu, přičemž právě jen z takových může čtenář čerpat poučení. Práce se závěrečným zobecněním je však jiná než u Rettigové; u Pravdy není zobecnění umístěno do explicitu textu a nezobecňuje také celý příběh: tím je do jisté míry oslabena modelovost předkládaného příběhu jako celku.

U téhož autora ovšem nalezneme i opačnou strategii – výchozí obecné tvrzení jako stimulans celého následného vyprávění: „Za opálenou ruku se styděti, je hloupé a zpozdilé“ (*Ona má rukavičky!*; Pravda 1853: 4). Tato strategie, kdy se perspektiva zužuje od výchozí teze ke konkrétní postavě a příběhu, si udrží dlouhou životnost; jejím nejvýraznějším zastáncem je Alois Vojtěch Šmilovský. Tento autor práci se zobecněním sám potvrzuje jako svou tvůrčí metodu: „Básnický můj názor jest: život jest poezie, tj. bedlivě pozorují lidi a jich osudy, vybírám si z toho ideje všeplatné, chcete-li, ideje všehomíra. Ideu jednu [...] si vyvoliv, vyhledávám pak z paměti zkušeností svých případy vhodné ze života, přibásním, co potřebí, spletu si stroj dějinný [...]“ (cit. dle Pražák 1924: 165). Stejně jako moralistní komentáře bývají zobecnění umístěna nejen na začátku celého vyprávění, ale i před pasáží příběhu, který je následně vlastně ilustruje a upevňuje jejich platnost.

Také v „kukátkách“ Václava Kosmáka z téže doby fungují příběhy jako doklady platnosti zobecnění; z tohoto modelu vyvstává představa světa směřujícího k ideálu, který konkrétní postavy či děje jen realizují, a tím potvrzují. Tento ideál u Kosmáka souzní s jeho pojetím neměnného božího řádu jako principu promítnutého do chodu světa. V tomto pojetí zobecnění je Kosmákovi blízká jeho již jmenovaná souputnice Stránecká.

Bylo už řečeno, že hojnost zobecnění není výsadou lidovýchovné četby. Platí to pro salonní román, který společenské postoje rozvrhuje do omezené konstelace postav, jako *Nalžovský* Sofie Podlipské (1878). Ve srovnání s Kosmákovými „ideálními“ zobecněními zde do popředí vystupují zobecnění duševních stavů hrdinů: jak tyto stavy, tak postavy bývají přitom podřizovány určitým psychologickým typům, ba generalizacím lidské povahy. Když mladička Isabella pochopí, že už nemůže spoléhat na svého milence a musí se osamostatnit, konstatuje vypravěč: „Jak nyní myslila, jak byla znova změněna! Takových velkých, náhlých proměn bývá zvláště žena schopna“ (Podlipská 1878: 255). Navíc tu přetrvává vypravěčovo roztrpčení či smutek nad stavem světa obecně, aniž by bylo řešeno, zda obecné problémy jsou srovnatelné s problémy hrdinů a mají spíše mravní, či společenskou příčinu: „A tak plynul život dále, a štěstí bylo zmařeno, ztraceno. Tak děje se pořád; je výjimkou, komu se podaří uchvátiti blaho svoje“ (tamtéž: 310). Rozvržení postav podle psychologických typů a komentáře vykreslující svět jako neradostné místo spoluutvářejí půdorys příběhu, ale i žánru.

Zobecnění se proměňuje v zásadě dvěma způsoby: zobecnění, které resumuje příběh, formuluje jeho pointu, se postupně vytrácí. Přetrvává zobecnění otevírající jeho části (kapitoly, dějové sekvence), tedy kompozičně ideový postup od obecniny k jednotlivině, a zobecnění vložené do příběhu. Proměňuje se také jeho funkce: vytrácí se tendence moralistní či výchovná a zobecnění se stává konstatováním věcného faktu: tak např. v Arbesově romanetu *Svatý Xaverius* (*Lumír* 1873, knižně in *Romanetta* 1, 1878), kde dobově příznačně otevírá podkapitulu: „Mnohá myšlenka zapustí často kořeny své tak hluboko, že člověku přes všechno vzpírání se i po letech ještě se vrací, [...] / Podobně dělo se i mně“ (Arbes 1878b: 16; podrobně k vypravěči tohoto romaneta → Změlík: 162–163).

Řekli jsme, že zobecnění jako typ komentáře se svým ustrojením často blíží sentenci či přísloví. Tyto formy zobecnění existují mimo daný text, respektive před ním, ať už v lidové slovesnosti jako *přísloví*,<sup>12</sup> či v literatuře jakožto *sentence*. V některých dílech jsou přísloví (popřípadě pranostiky jako další forma konceptualizace lidové zkušenosti) stálou součástí řeči vypravěče i postav, neboť představují vedle víry základní sumu vědění, jíž se postavy řídí a jíž chce vypravěč vyzdvihnout jako reprezentaci řádu jejich světa. Jako prostředek mnohem výrazněji zastoupený a také „literárnější“ než pouhá reprodukce přísloví se ukazuje jejich parafrázování, ba volná variace. Přísloví lze jen drobným zásahem zbavit jeho „lidového tvaru“: nahradit jeho předmětné složky, rozbít jeho rytmus či rým, nebo ho alespoň zbavit povahy truismu. To pozorujeme u Stránecké třeba v povídce *Z besed venkovských* (*Obzor* 1885, knižně in *Povídky, obrazy a črty* 1, 1889): „Když u souseda hoří, odstav své a – mlč. S mlčením prý člověk nejdál světem dojde a nejvíce vyzíská“ (Stránecká 1889: 282–283). Hlas vypravěče si tu díky formální imitaci přísloví zachovává autoritativnost, kontaminací víceroch přísloví a odkazem na převzetí moudra „prý“ se vypravěčův hlas kloní zase k běžnému sdílení zkušenosti a překlápí se od „kázání čtenáři“ ke komunikaci s ním. Role těchto transformovaných útvarů je analogická roli reálného přísloví: zobecněním lze stvrdit vyprávěné, zaujmout čtenáře názorností přísloví, jež často pracují s materiálními konceptualizacemi zkušenosti, dodat textu autoritu lidové moudrosti a posílit „mluvenost“ vyprávění.

## Zacílené zobecnění

Zacílením máme na mysli situaci, kdy je zobecnění vyvstale na základě příběhu explicitně vztaženo ke konkrétnímu výseku aktuálního světa, českému prostředí nebo národnímu společenství, často shrnutému plurálem „my“, popřípadě na tu část národa označovanou jako „lid“ a přivlastňovanou zájmenem: „náš lid“. Nazvěme tato zobecnění *zacílená zobecnění*.

Zobecnění svým zacílením implikují výchovný záměr vztahující se k aktuálnímu publiku. Tak v povídce *Sirota* (1886) Františky Stránecké čteme popis hádek mezi postavami, jež nadávají „ač postranně jen nebo v nějaké rozhořčenosti, ale s tou vytrvalou houževnatostí, již lid náš ve mnohém projevuje“ (Stránecká 1889: 88, zvýr. PŠ). Vidíme, že zacílené zobecnění do textu sjindy pozitivním pojmenováním vlastnosti (houževnatost) vnáší kritický tón vztahující se k typickým projevům chování „našeho lidu“. O identitě tohoto „lidu“ se lze jen dohadovat, vzhledem k dějišti této i ostatních povídek i autorčinych dalších knih lze ale usuzovat na venkovské obyvatele „pohoří moravského“, tj. Vysočiny; nicméně fakt, že konkrétní zeměpisná lokace není v textu zdůrazňována, umožňuje tento „lid“ chápat obecněji a vztáhnout jej i na národní celek. (Jiný příklad → 112–114.)

12 Roli přísloví v literatuře 19. století se věnuje Mukařovský 1971.

## Humoristická varianta

Obliba zobecnění uvádějící výchozí teze příběhu vyvolala i komickou variantu, respektive varianty. Nosné je spojení takového zobecnění s parodickým, kvazi-naučným komentářem. Takové spojení pozorujeme u Františka Jaromíra Rubeše. Např. povídku *Srdce a klobouk* (1860) otevírá tento incipit: „Že peníze k nejhlavnějším slovům v gramatice osudů lidských náleží, dle nichž se mnoho, velmi mnoho jiných, hlavních slov, jako vážnost, věrná láska, učenost atd. skloňují, ví každý [...]“ (Rubeš 1960: 133). Vypravěč tu pracuje s explicitně vytčeným tvrzením o plošné/rozšířené znalosti zobecněné informace, jak to v letech třicátých dělala např. Retigová. Na tomto předpokladu jsou ostatně zobecnění založena; Rubešův vypravěč však zároveň obecnou znalost hodnotově převrací. Zatímco ve „vážné“ variantě se zobecnění opírá o lidovou moudrost coby thesaurus morálních tezí, vychází Rubeš z postoje deziluzivního, ironického vůči dobově proklamovaným hodnotám i vůči převažující moralistní tendenci. Ironické, avšak v zásadě banální tvrzení je v našem příkladu zvýrazněno „učenou“ lingvistickou metaforikou.

Kvazi-naučný komentář se zobecněním propojil Svatopluk Čech v povídce *Vesnický svatý* (Lumír 1873, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky* 1, 1878), jež začíná takto: „V jedné vesnici žil příštipkář, kterému nebyl ani Pánbůh dosti svatým. / Mnozí psychologové zaznamenali již úkaz, že sedění na ševcovské třínožce zvláštní náladu k mystickému hloubání a blouznění způsobuje. Nejznámějším toho příkladem je mystický švec Jakub Böhme. Nu, každý stav má své vrtochy. Krejčíkové bývali odjakživa velkými politiky, od nedávna také profesori. / Náš příštipkář ucítil v sobě povolání k svatosti“ (Čech 1878: 195). Úvodní věty povídky parodují poučující komentáře pro vzdělaného čtenáře; svou heterogeností působí groteskně i spojení formálních znaků naučného textu s následujícím komickým příběhem.

Zatímco „vážná“ varianta zobecnění umístěného v incipitu naznačuje vyústění děje příběhu, v případě humoristické varianty funguje spíše jako ozvláštňení jednoduchého příběhu, jež mu jedním gestem dodává váhy a současně ho zlehčuje humornou až kritickou charakteristikou jedince jako příslušníka určitého stavu. Čechovo zobecnění o ševcích a jejich vztahu k mystice či politice nemá k vlastnímu ději žádný vztah, od tématu příběhu, jímž je ševcovo nešťastné zamilování, čtenářskou pozornost spíše odvádí, a otevírá tak prostor čtení v humoristickém klíči. Oblibu ironické stavovské charakteristiky dokládá výše citovaný příklad o dispozicích krejčích ke kostelnictví v Kosmákově románu *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila* (1874).

Komickou variantu zobecnění použitého jako výchozí teze příběhu použil v povídce *Jehla* (Květy 1880, knižně in *Spisy výpravné* 8, 1892) Alois Vojtěch Šmilovský. Celá povídka, příběh krejčího Kubáska, je epickým rozvinutím přísloví „pro jehlu pálí svíčku“: „Pořekadlo to, na pohled nevinné a nepřilíš obsažné, zavíralo v sobě pro Kubáska velmi smutnou historii“ (Šmilovský 1880a: 418). „Jehla“ a „svíčka“, v přísloví fungující jako alegorie, jsou v povídce užity doslovně, jako potřeby krejčího Kubáska, jež se stanou katalyzátory sledu událostí. Doslovným čtením přísloví se

z manifestace lidové moudrosti stává pojmenování komické situace; účinek povídky spočívá mimo jiné i ve zklamání očekávání, že výchozí zobecnění-příslíví bude užito jako alegorické pojmenování životní situace a hlubší postižení jejího smyslu. Svou roli v něm opět sehráje stavovská čest a hrdinova úzkost z toho, že ji poškodil „pro Jehlu a svíčku“.

### Kulturní schematismy a předsudky

Jednou ze základních vlastností české prózy v průběhu 19. století je zaměření na vlasteneckou ideologii. Zatímco tendenci moralistní a naučnou lze snadno popsat jako přímou ilokuci, vlastenecká idea je traktována širší škálou ilokučních aktů: oslavování, chválení (českých reálií, jazyka, dějin apod.); vzbuzování lásky a úcty k nim; naopak hanění „cizáků“, stěžování si na ně; kritika může mířit i na Čechy, kteří se svému národu či jazyku zpronevěřují atd. Ideologie vlastenecká je úzce provázána s národními schematismy (zejména odpor proti Němcům) a s dalšími předsudky vůči jednotlivcům i komunitám (zejména s antisemitismem).

V kontrastu k explicitnímu vlastenectví dobové poezie jsou vlastenecké komentáře v prózách z počátku námi sledovaného období málo zastoupeny – hlavní důraz je tu položen na moralizování a vlastenecká tendence se zde realizuje nejrůznějšími více či méně nápadnými prostředky: a) adresováním díla vlasteneckému publiku (Rettigové *Kvítí májové dcerám českým i moravským věnované*, 1835), oslovením čtenáře (v Tylově *Statném Benedovi* „Pražané vlasti milovní“, „jinoši vlastimilovní“; Tyl 1955: 9, 42); b) volbou časoprostoru – mytických počátků slovanské a české kultury, ikonických dějišť jako Vyšehrad či Křivoklát apod.; c) podložením historických střetů Čechů a Němců příběhem s vyprávěním tendenčně interpretujícím události ve prospěch české strany, respektive k neprospěchu německé.<sup>13</sup>

Příklon k národní (jazykové) jednotě činí historizující próza často hlavním tématem proměny postavy, jež může být – často anachronicky – navázána na děj jak v jeho globálním, tak osobním rozměru (Tylova povídka *Tataři u Holomouce*, *Pražský posel* 1846, knižně in *Sebrané spisy* 9. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859). Platí nicméně, že ani v příbězích, v nichž vlastenecké téma dominuje (Tylův *Poslední Čech* 1–2, knižně 1844), explicitní vypravěčské vlastenecké komentáře nenacházíme. Výskyt takových komentářů konstatujeme až od let padesátých, systematictější od šedesátých let. Vlastenecká ideologie je v nich často ztotožněna s přijetím, užitím a velebením národního jazyka. Dva příklady z jejich počátku ukazují, jak se próza s tématem národního i sociálního uvědomění chápe příležitosti představit češtinu jako společensky distinktivní rys: chudina zůstává jazykově českou, šlechta, byť mladá a s českými kořeny, ji považuje za jazyk společenské spodiny. Tak se v *První Češce* (1862) Karoliny Světlé mluví o jednom z členů přední staroměstské rodiny: „Ale není prý nic dokonalého pod sluncem; i Bedřicha hyzdila vada sice

13 K interpretaci takových próz srov. → Piorecká: 245–247, včetně Otrubou zavedené konceptualizace jevu jako „ahistorického historismu“ (Otruba 1981).

jediná, ale tím vážnější v očích Schönbergovců, [...] často i úmyslně zahovořil si v řeči luzy, po česku!“ (Světlá 1861: 17). Komentář stylizovaný z perspektivy „druhé strany“ je dokladem obecné tendence nezobrazovat jen pozitivní jevy českého národa, ale zaměřit kritickou pozornost na odpůrce Čechů, nebo ty, kteří se češtví vzdali právě z důvodu sociální prestiže, odrodilce, jako jsou právě bohatí Schönbergové, potomci chudého Čecha. Druhému pólu sociálně rozvrstvené společnosti, chudině, je věnován komentář Pfliegera Moravského z románu *Z malého světa* (knižně 1864, přeprac. 1872): „Na ulicích v odlehlé této části staroslavné Prahy zaznívali drazí zvukové mateřské mluvy i za časů, kde každý považován byl za vývrhel společnosti pražské, kdo na veřejném místě nemluvil cizím jazykem, kde dívky, ubohé, poctivé služky, jsou poctěny hanobícím a opovrhujícím názviskem děvky veřejné, prodajné, když se odvážily promluvit česky“ (Pfleger Moravský 1872: 119–120). Pflegerův komentář je expresivně vlastenecky hodnotící, čeština je pro něj „drahý zvuk“; oba komentáře spojuje tematizace opaku, nenávisti těch, kteří, ať už němčina je nebo není jejich mateřštinou, sdílejí odpor vůči češtině jako jazyku sociálně (lůza u Světlé) nebo současně i morálně degradujícímu (jímž hovoří jen děvky, jak tomu je u Pfliegera Moravského). U Světlé pak navíc ve srovnání s otcem Bedřichem, který „příležitostně“ zahovoří česky, vynikne aktivní přijetí češtiny a neotřesitelná láska k ní u jeho dcery Jitky, považované za omezenou a matkou záměrně udržované v nevědomosti. Právě rozvíjení jazyka je to, co podstatně přispěje k duševnímu rozvoji „první Češky“.

Komentářů tohoto typu nacházíme celou řadu, liší se měrou své souvztažnosti s dějem či světem příběhu a stylizací. V Jiráskově povídce *V sousedství* (1874), situované do nedávné minulosti, slyšíme postesknutí nad zanikáním mluvené češtiny v pohraničních oblastech: „Němci, kterých tu mezi pruskými Čechy je dost, vypínavostí svou zavdávají příčinu k různicím, počne rvačka, a Češi pruští pomáhají Němcům. Žel, že zapomínají na svůj jazyk, hyne v těch krajích“ (Jirásek 1874: 55–56). U Kosmáka v *Lidském zvěřinci* (1884) v povídce *Vlaštovičky*, odehrávající se po revoluci v roce 1858, sledujeme oslavu krásy češtiny, jakou známe z časů jungmannovských. Tak vypravěč popisuje výchovu budoucích učitelů: „učí se úsilovně naši milé mateřštině, aby jsouce mezi lidem moravským dítky hlaholem krásné češtiny vyučovati mohly“ (Kosmák 1892: 114). Kosmákovu formulaci o „hlaholu krásné češtiny“ vytýkáme do popředí, neboť pěkně ukazuje návaznost na širší ideologické pozadí národního obrození – typické je, že tak činí bez výraznější vazby k samotnému příběhu.

Situace, kdy autor jako by cítil povinnost vlastenecké téma neopominout, přestože se sféry příběhu, a hlavně děje týká jen okrajově nebo vůbec, a pověřil tímto úkolem výmluvného vypravěče, je zvláště nápadná v prózách typu salonního románu. Dominantou jejich zápletky jsou často vzájemné vztahy lidí srovnatelného postavení, avšak rozdílných mravů, smýšlení a povahy (*Tiché vody* Bohumila Havlasy, 1876); tuto relativní sociální rovnováhu může navíc zkomplikovat postava „zvenčí“, z jiné vrstvy a prostředí, jako venkovská dívka, jež coby „dítě přírody“ okouzlí snívého městského intelektuála (román Aloise Vojtěcha Šmilovského *Parnassie, Osvěta*

1874, knižně 1874). Stimulem pro vlastenecký komentář tu pak může být pouhá zmínka o dějinách či zážitek krajiny pojaté jako místo s pamětí. Vlastenecká idea, pojatá často výrazně pateticky, se tu jeví jako prvek, jenž postavy, často ve vzájemném napětí, konkurenci či nevyjasněných citových vztazích spojuje: tak komentář ze Šmilovského *Parnassie*, vložený do místa v ději, kdy postavy – budoucí sokové v lásce – vystoupí na vysokou horu a hledí do nížiny:

Hanuši a Tomanovi vloudila se slza do očí; nebo kdož by nezaplakal se Zábojem, vida ta rozsáhlá role, pokropená potem i krví národa, vida všude pilnost, přičinlivost, vzdělanost a přirovnáváje v duchu, jakou odměnu bere za to vše národ náš, nedim od sousedův, ale i od většiny svých vrstevníků v Evropě? Slastí i bolem trnula duše [...].“ (Šmilovský 1874b: 23)

Podobně se děje v Havlasově románu *Tiché vody* ve chvíli, kdy postavy pořádají v podstatě kratochvilný výlet na hrad Helfenburk. Tato lokace se následně pro vypravěče stává příležitostí k patetické apostrofě hradních zřícenin a resumování českých dějin:

A přišla doba vznešená, doba, ve kteréž národu českému bylo vdechnuto božství, a tys hleděl na narození muže [...] Tys byl i svědkem narození muže, jemuž sotva pomněnku vrhlo do minulosti nevděčné člověčenstvo, onoho muže, jenž byl skvělým, v zátiší se lesknoucím meteorem slávy české. Přišelť nadšený Hus, aby mohl přijíti vznešený Chelčický! (Havlasa 1876: 78)

Souvislost s dějem žádnou nenajdeme: výlet je zamýšlen jako letní zábava společnosti a aktivity s ním spojené tu pouze „nastraží“ příležitost pro fyzickou blízkost, která se stává podnětem k psychologicky nepřilíš přesvědčivému, náhlému sblížení dvou intelektuálně a emocionálně založením zcela nesrovnatelných postav.

V obou případech vlastenecká tematika stojí mimo zájem příběhu a vlastenecký komentář nesouvisí s dějem, z hlediska jeho dynamiky jde vždy o vnějškově motivovanou digresi. Vypravěč tu opouští postoj pozorovatele mravů a podnícen pohledem na českou krajinu ji obzírá jako jedno z dějišť národní historie či konkrétní místo národní tragédie, například místo spjaté s postavou Jana Husa. Vlastenecké exklamace u Havlasy i „trnutí duše“ u Šmilovského ukazují na přetrvávání patetické sentimentální podoby vlasteneckého komentáře. Emocionálně „předvedené“ či proklamativní vlastenectví tu nobilituje jak postavy, které zápasí s četnými slabostmi a nedostatky, tak vypravěče.

Ještě patetičtější vlastenecké komentáře najdeme v románu *Jindra* (1876) Ivana Klicpery, který můžeme považovat za předchůdce žánru románu dívčího:

Nebe nad Čechami se neklene jasné a slunko štěstí nad naší krásnou zemí nechce příznivě a trvale zasvitnouti. [...] Tisíc let již vedeme tento krutý s ním boj; byly doby, kdy jsme nad ním slavně vítězili, kdy prchaly četné voje nepřátelské před pouhou písni statných

praotců našich, avšak byly též i doby, kde národ náš poražen v smrtelné mdlobě spal po celý věk, a kde se zdálo, že úkol náš v dějích lidstva je již dokonán i že jazyk náš v Evropě utichne již navěky. [...] Snažme se, bychom všechny členy národa vychovali v horoucí, upřímné národovce, v bojovníky statečné a horlivé za národnost svou [...] Ještě nevzešlo však světlo po celé vlasti naší, ještě neplane jasný plamen lásky k vlasti ve všech srdcích. (Klicpera I. 1876: 182–183)

Na rozdíl od vlasteneckého komentáře Šmilovského a Havlasova je Klicperův alespoň částečně vázán k ději: titulní hrdinka, dcera bohatého statkáře, získává domácího učitele-vlastence, jenž i ji učiní vlastenkou. Tento komentář se snaží obsáhnout vše, co je z hlediska vlasteneckého důležité: slavné dějiny (o figuře „dříve a nyní“ → 116nn), roli češtiny, nutnost vlastenecké agitace. Výrazně apelativní a zároveň naučný tón snad prozrazuje adresáta – mladého člověka, na nějž měl persvazivně působit; podobně jako u dříve jmenovaných lze však uvažovat i o možnosti, že vypravěč se vlasteneckou rovinou snažil nobilitovat dílo jako celek.

Jiným výrazným tématem, jež vlastenecké komentáře stimuluje, je téma cizáků, kteří napadají a ničí „naši“ kulturu, mravy, samostatnost atd. V Pravdově novele *Štěpánův Vít učí se na kněze* (1852) čteme obraz špatných způsobů „cizinských“: „Mnozí ze studentů přivykli i způsobům cizinským, přes hranice sem přinešeným: lhostejnost ku věcem nejsvětějším se jich zmocnila, špatně si vykládali čest, měli za dovolené, co od věků bylo zakázáno, a pyšně pohrdali tím, co našim starým předkům bylo počestností“ (Pravda 1852: 61). Pravdův komentář je spíše moralistní (přimyká se tak k nejmasovějšímu typu komentáře), vinu však přičítá cizákům, a pracuje tak s národnostními schematismy. Pravdův *Vít* je příběh ze současnosti, nejde v něm o historickou analýzu, popis dávného „přinešení“, ale o kritiku mířící na jev pocítovaný jako systémový.

Pravda „cizince“ nejmenuje – z kontextu ostatních děl je však zřetelné, že se míří na Němce. Ve výše citovaném úryvku z Jiráska jsme viděli důležitý jev: nacionální schematismus, atribuuující Němce jako záporné postavy („vypínavost“). Tento jev dobře známe z příběhů, jimž jsme se již věnovali; podstatné je zvýraznit, že na daném schematismu se podílejí také vypravěčské komentáře. Výrazně emotivní hodnocení německého živlu infiltruje komentář v románu *Kmotr Rozumec* (1872) Aloise Vojtěcha Šmilovského:

Však tu především potřebí je vysvětlení pro naše čtenářstvo.

V čase, kdy události tyto se sbíhaly, [...] vládl [...], co všemocný pán první vladař císařův kníže Metternich. Byl to muž pevný jako železo u vykonávání záměrův svých, jenž v tom záležely, udržovati rozličné národy říše v hlouposti a nevědomosti, aby udržely se v poddanosti a aby se jimi neobmezeně dalo vládnouti. K tomu účelu měl po všech zemích říše skrze úřadnictvo rozpredeny své pavučiny [...]. Jako ďábel kříže, tak bál se on osvěty národův, věda dobře, že osvěta a vzdělanost přinášejí s sebou i vědomí o mravní důstojnosti lidské, že vzdělaný národ snaží se osudy své spoluurčovati, že touží a chce mít vlastní práva [...]. (Šmilovský 1872: 141)



Jde o komentář poučující, kde však věcnou stránku postupně převáží kritika knížete Metternicha a s ní ideje národních práv a svobod. Díky líčení útlaku „národů říše“, tedy i Čech, získává komentář charakter komentáře vlasteneckého. *Kmotr Rozumec* rozpracovává a komentuje téma moralistní; problematika politická, národnostní či vlastenecká stojí průběžně mimo jeho zřetel. Děj románu se zdá být situován v biedermeierovském bezčasní, zcela mimo politický svět. Tento komentář je v něm proto se svým protimetternichovským politickým hrotem – a též historickou specifikací – osamocněný. Román, který vznikl už v předcházejícím desetiletí, v tomto komentáři spíše než „čas vyprávěný“ odhaluje „čas vyprávění“: dobovou situaci charakterizovanou protesty proti státoprávnímu vyrovnání táborovým hnutím a nárůstem nacionalismu. Zmínka o historii tak i v díle zcela nepolitickém stimuluje emotivní politický komentář.

Pevnou platformu pro tematizaci nepřátelských cizáků-Němců našli někteří autoři v historických látkách. Typické je to zejména pro tvorbu Beneše Třebízského, u nějž se nejčastěji manifestuje jako zehráni na zkázu mravů, zasetou Němci v době panování Přemyslovců a od té doby nesoucí hořké plody. Zejména mu autor věnuje vyprávění *Anežky Přemyslovny* (1878), kde vlasteneckou-proticizáckou ideu vyjadřují postavy i vypravěčský komentář: „Přicházeli ti cizáci tenkrát do Čech jeden za druhým, aby to tak nebylo nápadné a královské ruce dávaly jim výsadu za výsadou, také jednu za druhou [...] Vy staří, čeští králové! – Že vám strážný duch našeho národa nezadržel ruku, když jste podpisovali cizincům výsady, že vám z té ruky vaší péro nevyrvál, papír nevytrhl, protože podepisovali jste ortel smrti – svým potomkům!“ (Beneš Třebízský 1878: 223). Daný komentář je ovšem dvojlomný: zatímco zkáza jednoznačně pochází od Němců, viníky jsou čeští králové zpronevěřivší se svým předkům.

Německý živel však není jediné téma kritických vypravěčských komentářů a téma zlého Němce není jediný schematismus, který se v nich projevuje. Neméně silný je antisemitismus, realizující se v různých žánrech a u různých autorů (humoresky a jiná zábavná próza, u Kosmáka, Stránecké, Šmilovského), a to opět jak na rovině fabule, tak právě v komentářích. Ideologicky zacílený protižidovský komentář je pro náš materiál typický; obvykle je stylizován jako popisné zobecnění. V následujících příkladech se vyjevuje ve formě xenofobního soudu, respektive předsudku: v Kosmákově *Slávě a úpadku pana Jana Kroutila* (1874) čteme větu: „To jste hodná, zaradovala se Róznfeldová a div Kroutilku nepolíbila“; následuje komentář: „Tak se židovka ale nesníží, aby políbila selku“ (Kosmák 1877: 222). V povídce Františky Stránecké *Všední obrázek* (*Vesna* 1887) je popisována dražba majetku zchudlé rodiny, kdy stále přihazuje Žid. Vypravěčka tuto situaci využije pro kontrastování typického jednání dvou etnik: „Tak lestně prozíravým náš lid nikdy nebyl a nebude, poněvadž toho dobrosrdečná povaha jeho nesnese, aby někdo při dražbě přihazováním byl nešťastnému sousedu napomocen k vyšší ceně, jak na úkor ostatních kupců činívají při podobných příležitostech židé mezi sebou vezdy spolčení [...]“ (Stránecká 1889: 274, zvýr. PŠ). Jde tady o tzv. zacílené zobecnění („náš lid“) a zároveň o juxtapozici, respektive kontrastování Čechů a Židů, z něhož Žid musí vyjít hodnocen negativně.

Protižidovský je Šmilovského komentář v *Martinu Olivovi* (1874), románu, jehož jedna dějová linie je založena na – v tehdejší literatuře nikoli neobvyklém – motivu

Žida, jenž finančními transakcemi ničí českého sedláka: „Cíl, který si Abrámek [Žid] byl položil, byl jasný a jednoduchý: chtěl se obohatit na účet Martinův, [...] chtěl Martina na mizinu přivést a sebe na zelenou louku“ (Šmilovský 1874a: 124). Pro vypravěče je zde primární negativní hodnotový soud o Židech: jsou lstní a necitelní, vypravěč pro ně nemá slova omluvy. Na rozdíl od Stránecké či Kosmáka, kteří etickou jednoznačnost (dobro/zlo) vkládají i do příběhu, je ale Šmilovského román komplikovanější: židovské přesvědčení o naivitě rolníků se zde ukazuje nikoli jako předsudek, ale reálné zhodnocení situace, kdy sedláci kvůli své naivitě – jak ukazuje právě eponymní Oliva – jsou svým pádem vinni též sami.

Výskyt předsudečného antisemitského prvku u regionálních katolických spisovatelů asi není překvapivý. Zejména u Kosmáka je spjat se schematickou představou nezlomnosti „našeho“ lidu: v jeho románu *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila, pololánika z Drnkálova* (1874) jde o totéž téma jako v *Martinu Olivovi*. Žid, který se pokouší zničit českého sedláka, zde však nakonec odejde s nepořízenou, potrestán je i jeho pomocník, poněmčený Čech Spiessni, a příběh je doveden k poněkud nepravděpodobnému šťastnému konci.

Konstatujeme, že reflexe národnostní tematiky, jak ji vypravěčské komentáře ukazují, primárně buduje představu ohroženého českého národního živlu. Ohrožením jsou Němci (v ohledu primárně národním) a Židé (v ohledu existenčním), obě etnika přitom často splývají (Žid mluví německy, má německé pomocníky). Antisemitské vypravěčské komentáře podněcuje příběh s postavou zlého Žida coby jednoho z hybatelů děje; naopak komentáře vlastenecké symbiózy s vlasteneckým tématem nevyžadují, vlastenecký komentář může být – a často je – atributem vyprávění, jehož děj vlasteneckou tematiku neobsahuje.

Negativní vlastenecké – tj. protiněmecké – komentáře stejně jako komentáře antisemitské ukazují na potenciál vypravěčských komentářů budovat a fixovat myšlenkové a hodnotové schematismy. Vedle již popsanych je v české próze daného období zásadní schematismus genderový, projevující se většinou jako podceňování žen, popřípadě atribuce negativních vlastností ženám jako daných jejich rodem (k tomu → Fedrová: 367–368). Sledovat to můžeme už od počátků našeho období. Tak např. vypravěč Magdaleny Dobromily Rettigové (*Kvítko májové*) komentuje ženy jako marnivé a urážlivé: „a třeba že ona dívka mravná i nábožná, byla předce jen také marnosti, pohlaví ženskému přirozené, nakloněná“ (Rettigová 1835: 26). V novele *Arnošt a Bělínka* (1821), příběhu důvěřivé, milující dívky svedené šlechticem, vykresluje komentář dívky jako slabé („Ach nevěděla, že utíká srdci svému, citelnosti své, které ještě málokterá v případech takových šťastně utekla“; Rettigová 1821: 14), a tím spíše náchylné padnout do náruče svůdci. Apriorně konstatovaná „ženská“ slabost se zde stává klíčovým motivem celého příběhu. U Rettigové nicméně vede k soucitu s ženskými postavami, jejich negativní vlastnosti jsou spíše roztomilé. Soucitný a chápavý pohled však není příliš častý.

Protipólem ženy slabé není žena silná a spravedlivá, ale častěji intrikánka, disponující schopností přetvářky a emocionální manipulace s druhými. Takovou ženu představují třeba Gabriela v *První Češce* Karoliny Světlé nebo markýza

v Sabinově *Ruesswurmovi* (*Pražský deník* 1866, knižně 2013), obě nakonec dostižené vlastními intrikami a „přechytračené“ jinými. Démonizace ženské postavy může mít dvojí zdroj: gotický román, či (d)ozvuky romantismu. Tak v *Ruesswurmovi* vypravěč konvenční synekdochou vyjadřuje základní rys ženské povahy – „Srdce ženské [...] ukrývá spolu v tajných svých záhybech i nejpodlejší, nejnešlechternější vlastnosti. [...] Při ženských nad všecko přátelství vítězí láska, nade všechnu lásku ale náruživost“ (Sabina 2013a: 32). Nejenže je tu ženám upírána síla přátelství, ale i milostný cit je redukován pouze na vášně. Elementární formulaci pak nabízí Sabinův vypravěč v *Osudné knize* (*Květy* 1866), kde o hrdince srovnávané tu s konšelem (předpokládáme tedy, že člověkem jistého rozhledu) praví: „Byla silnějšího ducha nežli Tykva, ale konečně přece jen ženská!“ (Sabina 2013a: 274) „Silný duch“ ženin se však projeví hlavně zosnováním obchodního podvodu na vlastním manželu tiskaři (jemuž je navíc nevěrná) i na zadavateli jeho práce. Proradné ženě se podaří uprchnout, zatímco její muž zaplatí podvod životem, aby se zadavatel mohl vyvinut.

Výrazné podceňování žen nalezneme u konzervativních lidovýchovných vypravěčů. Jako příklad volíme vypravěče Aloise Vojtěcha Šmilovského, vyznačujícího se přemoudřelostí, sklonem k poučování a k moralizování, rozhodného zastávce patriarchálního světa; k němu se druzí i vypravěč Kosmákův. Platí zde totéž, co jsme konstatovali u komentářů vlasteneckých: idea je vložena do samotných příběhů, často do přímé řeči postav (tak je tomu v případě rozhodného odmítnutí emancipace v závěrečném dialogu protagonistů románu *Parnassie*, 1874); komentáře zde hrají spíše podpůrnou roli. Kárá-li v *Martinu Olivovi* vypravěč jeho ženu („Byl tu ještě někdo druhý, kdo neměl Martina z očí pustiti, kdo měl se mu rozhodně postavit do cesty a nepouštětí jej dále ku jícnu hrozící propasti. Byla to žena jeho Rozárka“; Šmilovský 1874a: 52), vysvitne význam komentáře teprve v konfrontaci s faktem, že viníkem neštěstí, do něhož se Olivova rodina řítí, je sám protagonista. Toho ale vypravěč spíše omlouvá, v logice jeho uvažování je muž vyviněn. Ve Šmilovského *Parnassii* jsou nestálost ženské povahy a rychlá, nepředvídatelná psychická hnutí nejen konstatovány, ale v komentáři jsou užity jako vysvětlení dějové nepravděpodobnosti, tedy jako interpretace nelogického činu hrdinky Luisy: „Čin ten tak rozhodný pro pásmo dějin, jež tuto před čtenářstvem svým rozvíjíme, jest ze strany Luisiny podiven; přinejmenším vysvětlení nesnadno přístupné. Leč připomeneme-li, že protivy rychle jako elektřina ženským srdcem tytýž procházejí a scházejí [...]“ (Šmilovský 1874b: 60).

Ve vykreslení figurek vesnického světa atribuuje vypravěč Kosmákův (*Sláva a úpadek pana Jana Kroutila*, 1874) ženy depreciativním zobecněním: „smál se pan Spiessni oním nesmírně hloupým a protivným smíchem, kterým končívají mnozí lidé, zvláště ženské, každou svou řeč. To bývá neomylným znamením duchaprázdnosti“ (Kosmák 1877: 50). Komentář typu zobecnění zde není náhodou: paušalizace je u Kosmáka typickým prostředkem, jak o ženách mluvit.

Role zobecnění při upevňování schematismů vykreslujících povahu, mravy či schopnosti žen je zásadní. Zatímco u postav mužů lze zobecňovat daný sociální

(profesní, povahový) typ, u žen bývá zobecnění aplikováno na celé ženské pohlaví. Základním atributem těchto zobecnění je slabost a insuficience; variabilita práce s tímto schématem je dána možností zaujmout k daným vlastnostem shovívavý, odsuzující či jen konstatující vztah, a zejména mírou, do níž lze z těchto vlastností odvinout děj.

### Figura „dříve a nyní“

Do okruhu komentářů ke světu lze přiřadit také typ komentáře založený na srovnání stavu dříve a nyní, natolik častý a ve své strukturaci ustálený, abychom jej mohli označit za *narativní figuru*. Figuru definujeme jako ustálenou, logicky a zpravidla i obsahově určenou jazykovou strukturu, která na srovnatelných, respektive totožných místech narativních textů opakovaně plní shodné či příbuzné funkce komunikační, řídicí, hodnotící či konstrukční.<sup>14</sup>

Figura „dříve a nyní“ upozorňuje na distanci mezi časem příběhu a časem vyprávění (v historickém románu též mezi časem příběhu a jeho prehistorií) a rozdíly, které jsou na základě tohoto dvojího horizontu zřejmé. V základu figury leží pojetí přítomnosti jako přetrvávající minulosti, jejích důsledků či alespoň stop, a to ve vztahu k zemi, národu či rodu a rodině. Tuto podobu historismu nacházíme v různých žánrech – nejčastěji v národním aspektu v žánru historizující prózy, v aspektu rodinném či intimním, ale také regionálním v žánru črty. Obecné rozšíření figury dokladuje její výskyt v pohádce, tedy v žánru, který minulost, natož různé časové horizonty z principu netematizuje.<sup>15</sup> Tematizování distance mezi časem příběhu a vyprávění se projevuje specifickým ustrojením komentáře. Ten je založen na srovnání stavu jedné a téže věci (místa v přírodě, obce, právního řádu, chování lidí v téže situaci) v minulosti a v přítomnosti. Může se proto realizovat apostrofováním předků (nositelů řádu, činů a jejich důsledků) či krajiny (nesoucí stopy lidského konání). Srovnání bývá lokalizováno nejčastěji v incipitu či explicitu celých textů, případně jednotlivých kapitol.

Základem figury je výrazná hodnotící funkce: přítomnost, popřípadě i minulost se kriticky nasvěcuje na základě stavu „jindy“. Axiologická funkce je dominantní v nejčastější podobě figury, elegickém srovnání *dříve bylo lépe*. Ukažme si ji na díle autora, v jehož narativní poetice je figura příznačným rysem: Václava Beneše Třebízského. Tak v jeho románu *Anežka Přemyslovna* (1877) otevírá srovnání osmou kapitolu *Věštba*: „České vesnice bývaly před sta lety navlas jako dnes, toliko že se nečervenaly taškami, ale všude, zdálo se, že střechy jejich přecházejí do zelena. [...] Ale v něčem se předce lišily ty starodávné české vesnice od těch nynějších. Zůstával

14 Další příklady → Hrbata: 399–400, 405; Jedličková 2020a.

15 Typické je, že příklad nenalezneme v pohádce folklorní, ale umělecky upravené, u Boženy Němcové, v pohádce *O bílém hadu* (knižně in *Národní báchorky a pověsti* 5, 1846): „Kniže se zamyslí, kněžna se lekla, ale Běla, která u okna seděla a předla (tenkráté přádávaly ještě i knížecí dcery) [...]“ (Němcová 1950: 62).

pod těmi doškovými, nazelenalými střechami ryzí, poctivý a nábožný lid“ (Beneš Třebízský 1878: 225). V tomtéž románu nalezneme ještě zajímavější doklad – paralelu podmaňování přírody člověkem a podmaňování jednoho lidského společenství druhým, a to za užití neméně typické apostrofy:

Po lesích, jež pokrývaly tenkrát výšinu smečenskou, není dnes ani pohádky. Zbyly z nich pouze „ohrady“, v nichž chovají zvěř. [...] Vy české lesy, vy milé doubravy, vy hvozdy temně zelené! Tak vám jednomu po druhém brali životy, zrovna jako je tomu lidu pod vámi a ve vašem středu někdy brávali! Tak vás mýtili, jako někdy mýtivali ve vašich stínech ten dobrácký lid! [...] Zmizelo už dnes v těch drahých Čechách našich všecko; starý ryzí mrav zakopán jako věc dávno opotřebovaná, a když i vy z té naší půdy mízíte, ať alespoň kolem vašich kořenů vyrůstá mlád, jak vy jste někdy bývaly. – Ale sotva že bude! (tamtéž: 19–20)

Elegická idea – dříve byl stav věcí dobrý, ale nyní už není – je zde vyjádřena zcela explicitně. První část paralely – „lesy“ – funguje jako alegorie její druhé části, lidu: obojí je zničeno, oloupeno, vydrancováno, a vypravěč nedává naději, že by se staré časy – doby „ryzího mravu“ mohly vrátit. Figura „dříve bylo lépe“ je zároveň kondenzovaným vyjádřením jednoho ze základních témat románu: dříve bývali Čechové/Češi ctnostnější, hrdější, „vlastenečtější“; dnes se za svou zemi stydí a zvou do ní Němce, jež tu nechávají dominovat (viz výše o „cizácích“).

Elegické srovnání typicky nabývá funkce moralizující a též implicitně apelativní, je-li konfrontována hrdinská minulost a chatrná fikční přítomnost nebo dobrý charakter „starých“ a slabý charakter „mladých“. Tak je tomu v románu Václava Beneše Třebízského *Bludné duše* (1879):

Ale tenkrát to byly postavy jako ulité, byli to mužové, pod jejichž pažemi se cizáctví drobilo jako pískovec [...] A dnes? – Můj Bože! Jak se časy mění! Tehdejších dob to byli pouzí stínové. (Beneš Třebízský 1882a: 232)

Stav „tehdy“, u Beneše Třebízského promítnutý do národní minulosti, je podstatnou složkou vyprávění. V příběhu ze sklonku 18. století je „nyní“ jeho událostí těsně provázáno s „tehdy“, totiž s vlastní prehistorií postav, s činy jejich předchůdců, s minulostí jako celkem. „Tehdy“ funguje jako hodnotová báze, na jejímž pozadí je vykreslen stav „nyní“, vlastenecké prizma dovoluje představit minulost suverénních, samostatných Českých jako zlatý věk. Opakované užití figury „tehdy a nyní“ navíc zpevňuje románovou kompozici.

Elegickou podobu figury však nacházíme promítnutou i na plátno menších rozměrů, než je národní či zemské. V povídce Františky Stránecké *Změny času* z knížky drobných obrázků z venkovského života *Z pohoří moravského* (1886) a v Jiráskových *Sousedech* (*Květy* 1882, knižně 1883), milostném příběhu z poloviny 18. století, jenž se odehrává na pozadí „nešťastné vojny ve Slezsku“, čteme:

Jednou z předních vlastností našeho lidu horského za oněch „dobrých starých časů“ byla veliká poctivost a správnost [...] zdá se, že se nyní o zapravení dluhů již tak snažně nestarají. (Stránecká 1886: 115)

Děvče zamířilo dále do lesa, nechavši všecko otevřeno [...] Tenkrát ještě neměli lidé tolik zámků, protože jich nebylo potřeba. To bylo tenkrát, kdy ještě platilo slovo s rukou dáním tolik, jako úpis s podpisy svědků. (Jirásek 1883: 52)

Stav „tehdy“ se v obou případech týká minulosti regionální – týká se „našeho lidu“ či kraje, jehož někdejší morálka předčila tu dnešní. Zatímco u Stránecké „tehdy“ leží mimo vlastní příběh a figura vyjadřuje spíše nostalgii po (ideální) minulosti – což je ostatně antropologická konstanta ve světové literatuře známá jako „mýtus zlatého věku“ –, u Jiráskova má rozměr dvojího horizontu: přestože „časy“ nebyly ideální, venkovští lidé si dokázali zachovat poctivost a spolehlivost.

Mnohem méně se vyskytuje srovnání dříve a nyní, kdy „nyní“ je hodnoceno jako lepší. Týká se zejména vyprávění, která juxtaponují časy národnostního útlaku před dobou národního obrození a blahou současností obrozenskou. Tak vypravěč v *První Češce* (1861–1862) Karoliny Světlé dokonce přesně identifikuje „čas vyprávění“: „Považují-li za našich dnův, anno domini 1858, česká slova, pronešená v besedách vyšších a nejvyšších tříd za buřičství neb za nedostatek společenského taktu, byly před půlstoletím za největší sprostáctví, za urážku všech přítomných považovány“ (Světlá 1861: 140). (Depreciativní hodnocení češtiny jako sociálně degradující, jevu typického pro čas příběhu, jsme tu už uváděli.)

Jen výjimečně je figura „dříve a nyní“ podána jako *pouhé konstatování bez explicitní funkce axiologické*. Srovnání může konstatovat stejný stav dříve jako nyní: v povídce *Kolednice* (Koleda 1878, knižně in *Pod doškovými střechami* 2, 1884) Beneše Třebízského je toto srovnání užito s naučnou funkcí, k vypsání národopisných reálií: „Byly vánoce. Po venkově světili je jako vloni, ano navlas jako před padesáti lety. O štědrém večeru jedla se krupicová kaše, krájely se housky, loupala se jablka, louskaly ořechy“ (Beneš Třebízský 1884a: 66). V tomto srovnání nahlížejícím vždy hlouběji do minulosti je vyzdvížena síla lidového zvykosloví jako jistoty cyklické svátečnosti.

Klade se otázka, zda ještě přiřazovat k této figuře případy, v nichž srovnání dříve a nyní prostě vykazuje změny, aniž by byly staré či nové časy podrobeny hodnocení. Tento typ je typický pro tu část tvorby Karoliny Světlé, jejíž příběhy čerpají z vyprávění pamětníků a jsou také vypravěči-pamětníky či svědky podávány; takové vyprávění legitimizuje poukazy k minulosti a dává vypravěči příležitost k názornému porovnání. Tak je tomu v románu *Frantina* (Květy 1870, knižně in *Spisy* 5, 1880), kde se mluví o rozmachu bludařství a omezené možnosti státní moci bludaře sledovat či stíhat: „Kdož mohl tenkrát lidi stíhat jak se patří v těch spoustách lesních, v těch roklích a bahnách neschůdných? To není jako teď, kde jsou cesty všude [...]“ (Světlá 1880: 112–113). Komentář prostě konstatuje změnu stavu, současné kvalitnější silnice jsou podány jako doklad světa jiného, ne však nutně lepšího; stejně je

tomu v *Kantůrčici* (Květy 1869, knižně 1876) při vzpomínce na to, jak se lidé dříve o Vánocích chodili dívat na betlém, zatímco „teď co nastaly noviny, lidé mysl k jiným věcem obracejí – co bylo, není. Vše přechází na tom světě a jinému ustupuje“ (Světlá 1876: 131). Je-li zde nějaký hodnotový soud, je implicitní: v prvním případě mohou dobré cesty znamenat pokrok (ježž spojujeme se smýšlením autorčiným), ale i překážku života nepodřízeného moci státu; v druhém je zřejmá vypravěčova akceptace změn; závěr srovnání však vyznívá nostalgicky – změna je sice nevyhnutelná, ale „staré časy“ jsou pryč.

Jak už bylo řečeno, frekvence srovnání „dříve a nyní“, jeho sémantika a příznačná lokalizace v textu z něj činí *vypravěčskou figuru*. Pro formování vypravěčského postoje u některých autorů je přímo konstitutivní (Beneš Třebízský, Stránecká), pro narativní poetiku dalších spisovatelů je typická (Karolina Světlá, Servác Heller, František Herites aj.). Rezultáty srovnání jsou spojeny s jeho funkcí: výsledek „dříve bylo lépe“ (lid byl věrnější, statečnější, lesy hlubší atd.) může vést až k mytizaci minulosti a ke kritice současnosti; „dříve bylo jinak“ může být motivací poučení. Funkční rozpětí srovnávací figury příznačně zahrnuje vše podstatné: moralizování, vlastenectví, poučení. Všechna užití dané figury spojuje situace, kdy se domněle bezpříznakový temporální stav „nyní“ jeví jako příznakový: o něčem vypovídá, něco odhaluje, a vypravěč to kritizuje či chválí.

## Komentáře k vyprávění (metanarativní)

Množství typů a funkcí metanarativních komentářů, jež v české literatuře 19. století nacházíme, pokrývá celou škálu možností navrženou již citovaným Nünningem (2004: 40). Ten dospěl k jejich dvanácti funkčním typům: autentifikačnímu, koherenci indukujícímu, mnemotechnickému, fatickému, komunikativnímu, vyvolávajícímu napětí, didaktickému, komickému, parodickému, poetologickému, metafikčnímu a antiiluzivnímu. V našem materiálu konstatujeme především výskyt komentářů *poetologických, koherenci indukujících, fatických, komických a komunikativních* – ty pokládáme pro náš materiál za konstitutivní a jim též odpovídá strukturace dalšího výkladu. Komentáře plnící funkci koherenci indukující a později zejména fatickou označujeme jako *orientátory*; protože jde o základní typ komentáře k vyprávění, klademe je v následujícím výkladu na první místo. V rámci komentářů poetologických postupujeme od komentářů v pravém slova smyslu metanarativních, tedy komentářů k narativním způsobům, ke komentářům reflektujícím intertextuální situovanost vlastního textu (a na tuto situovanost navázané komentáře ke vzniku textu aj.) a ke komentářům ke vztahu fikce či literárních konvencí a reality; následně se věnujeme komentářům autentifikačním. Jako samostatnou oblast pojmáme komentáře, jimiž se projevuje komunikativnost literatury. Jsou úzce navázané na komentáře metanarativní a typicky s nimi spojené, zacílené primárně na budování vztahu ke čtenáři, k vzbuzování jeho aktivity, k aktualizaci výpovědi.

Struktura výkladu postihuje i vývojový aspekt metanarativního komentáře. Náš materiál totiž umožňuje mezi krajními póly Nünningovy typologie – mezi metanarací *antiiluzivní* a *autentifikační* – narysovat sice tenkou, ale zřejmou linii směřující od prvního pólu k druhému. Metanarativní, antiiluzivní komentář rétorického vypravěče – navazující na předchozí období – se v letech třicátých výrazně projevuje v humoristické tvorbě Tylově, Máchově a Rubešově. Léta třicátá se jeví jako manifestační rozvíjení možností sebereflexivity teprve se utvářející prózy, jež možná až trochu předbíhaly potřeby a předpoklady reálného českého čtenáře; plně rozvinuté metanarativní komentáře pozorujeme zhruba v letech sedmdesátých a osmdesátých, tedy v době, kdy je již konstituován a formálně ustálen i komentář autentifikační.

Komentáře k vyprávění představují velmi rozmanitou oblast. Vedle rozmanitosti funkční je pro ně typická i výrazová mnohost. Projevuje se zejména v různosti jejich délky – nejen z hlediska absolutní, ale i relativní délky, totiž ve vztahu k narativnímu textu: od zlomků jeho celkové délky textu až po většinu textu. Existují i případy, kdy se komentáře k vyprávění rozvíjejí v celé samostatné útvary (Rubešova *Dlouhá předmluva ku krátké povídce, Paleček* 1841, knižně in *Spisy* 4, 1862), které postupně získávají převahu nad textem, jež mají uvádět, a nakonec si uzurpují hlavní slovo a vyprávění zcela vytěsňují: srov. povídku *Předmluva, pomluva a domluva* téhož autora (*Paleček* 1843, knižně in *Spisy* 4, 1862).<sup>16</sup>

## Jednoduché komentáře: orientátory

Od samého počátku období, které sledujeme, mají silnou pozici ty typy komentáře k vyprávění, které plní – Nünningovými slovy – funkci „koherenci indukující“. Nazýváme je *orientátory* – jde o metanarativní prostředky, jimiž vypravěč orientuje čtenáře ve výstavbě vyprávění (avizování odboček, analepsí, popř. prolepsí) a v příběhu (identita postav, míst atd.). Jednoduchý prostředek orientace čtenáře v kompozici vyprávění vtělený do velmi krátkého komentáře přechází do námi sledovaného období již jako ustálený jev s dlouhou tradicí (srov. Koten 2016: 49) a jakožto prostředek řídicí čtenářskou recepci se vyskytuje do let sedmdesátých. Roli v intenzivním výskytu orientátorů nepochybně mohlo sehrát i časopisecké publikování rozsáhlých textů na pokračování: připomenout čtenáři již dříve řečené se v určité fázi mohlo jevit praktické. Pro ilustraci několik příkladů z počátků námi sledovaného období: Marie Antonie v *Myrrhovém věnečku* (1828): „Kterak ale v hraběcím domě se dále, brzo uslyšíme“ (Marie Antonie 1828: 108); Jan Jindřich Marek v povídce *Následkové žárlivosti* (knižně in *Konvalinky* 1, 1824): „Nechci zde mé čtenáře obtěžovati obšírným vypsáním [...]“ (Marek 1824: 41); Václav Kliment Klicpera ve *Vítku Vítковиči* (knižně in *Almanach dramatických her* 6, 1830): „Tu se zdá nám místno býti – ačže nás snad mnozí čtenářové ze širokosti ve vypravování trestati budou – bychom

16 Podrobný rozbor těchto textů coby maximální manifestace vypravěčského postoje Koten (2020: 125–126).



i dívku Boženu [...] štětcem poněkud rozsáhlejším vyobrazili“ (Klicpera 1830: 23); v *Mladém harfeníkovi a starém flétnistovi* Tylově (psáno 1830, knižně 1832): „Dříve však než oznámím [...]“, „Ukáže se později [...]“ (Tyl 1958b: 23).

Orientátor často provází změnu tématu, časoprostoru příběhu nebo překlenuje anachronie vyprávění, upozorňuje na šev mezi narácí a popisem (v Chocholouškově *Travičovi*, 1843: „Poznamenání konduktorovo probudilo pasažéry ze zádumčivé tichosti [...] i započal se nyní hlasitý hovor ve voze, a my použijeme této příležitosti ku pozorování cestovníků“; Chocholoušek 1843c: 394). V lidovýchovné četbě se tato funkce uchová až do let sedmdesátých.

Od druhé poloviny století se daný typ orientátoru mimo oblast lidovýchovné četby objevuje v dlouhých a dějově spleťtých románech, ovšem v již méně explicitní podobě – typické je, že už není stylizován do vypravěčské výpovědi v první osobě (řeknu, oznámím, dám zprávu...), ale jako konstatování předpokládaného projevu čtenářské kompetence, tj. do gramatické osoby třetí (v románu *Z malého světa*, 1864, Pflieger Moravský uvozuje retrospektivu slovy: „Čtenář pamatuje se, jak Procházka snášel jednu urážku rozrývající srdce jeho po druhé [...]“; Pflieger Moravský 1872: 388) a progresivně též druhé – ve formě předjímání čtenářské reakce. Míra vypravěčské kontroly se tím však oslabuje pouze formálně, nikoli obsahově: vypravěč „ví“, jak na tom čtenář je. Užití takového orientátoru nacházíme také v *Anežce Přemyslovně* (1878) Beneše Třebízského, který nadále pracuje s dějovými konvencemi, jako je „kuklení“, nejistá identita postav: „Pamatujete se, milí čtenářové, na bílého emíra, [...] a zajisté že tane vám na mysli i jeho vyznání. – Všimli jste si druha jeho [...]? Vidíte jej zde na půdě moravské uhasínati. – A co tenkrát vyprávěl křížákům [...] opakoval dnes Děpolticům stařec – šejk Aladin, kteréhož v dobré paměti chováte z rozhovoru v klášteře klarisek [...]“ (Beneš Třebízský 1878: 326–327). Vypravěč v tomto kompozičně složitém, mnoha explikativními retrospektivami prostoupeném románu považuje za nutné usouvztažnit tři výskyty jedné a téže postavy, aby čtenáři umožnil její identifikaci.

Spojnicí mezi základním užitím orientátoru od třicátých let a rozvitějším metanarativním komentářem, který můžeme pozorovat od let šedesátých a dále, je *avizování sumarizace děje*, někdy dokonce *dějové elipsy*. Tento typ komentáře k vyprávění je často svázán s oslovením čtenáře, a typicky s předjímáním obavy, že by se čtenář mohl nudit. Efekt je vždy týž – vypravěč se vyhne líčení části děje, a to někdy dramatické události, jindy naopak rutinní aktivity, u níž má tato strategie asi největší smysl; jindy jeho argumentace vychází z rozporuplného tvrzení, že pro povahu výjevu se mu nedostává slov: v již citovaných Markových *Konvalínkách* I (1824) tak čteme: „Nechci zde mé čtenáře obtěžovati obšírným vypsáním jeho hrdinství [...] V krátkosti toliko povím [...]“ (Marek 1824: 41, povídka *Následkové žárlivosti*), v *Myrrhové věnečku* Marie Antonie (1828) je popřena dostatečnost slova: „Co se při tomto výjevu v lesní chatrči dalo, toho chtít popisovati, bylo by marné vynasnažení“ (Marie Antonie 1828: 125); v *Pokladu* Jakuba Malého (1837) jde zase spíše o důsledky události než jednání samé: „Zbytečné bylo by vypravovati [...]. V krátkosti povím [...]“ (Malý 1879: 33); Němcová, která vyprávění v *Babičce* (1855)

přímo staví na iterativitě popisovaných aktivit a dění, se také uchyluje k omluvnému oznámení redukce toku informací: „aniž chci čtenáře nudit voděním ho od myslivny ke mlýnu a zase zpět malým údolíčkem, v němž panoval vždy stejný život“ (Němcová 1953a: 248); jindy zase vypravěč redukuje trapné procesy, u nichž předpokládá, že s nimi má čtenář zkušenost, jako ve Šmilovského románu *Martin Oliva*: „Nebudeme zevrubně vypisovati, jak pracně a trudně domáhal se Martin svých požadavkův u Abrámka“ (Šmilovský 1874a: 131). Tento typ metanarace, formulující dohodu se čtenářem na tom, o čem se bude mluvit jen stručně, popřípadě co se vynechá, patří k nejvíce fixovaným komentářům – v průběhu zhruba padesáti let, jež zde sledujeme, se prakticky neproměňuje, a bylo by lze označit jej proto za *narativní figuru*.

Někdy se vypravěč tváří, jako by chtěl čtenáře ušetřit emocionálního rozrušení, jež v něm v dalším textu usilovně vyvolává. Tím čtenářovu pozornost přitahuje k textu, ale i k sobě samému coby vypravěči útlocitnému stejně jako čtenář a respektujícímu jeho komfort. Do těchto rétorických strategií se mohou promítat i dobové meze zobrazení a tabu. To ovšem neplatí pro nemoc jako následek milostného utrpení, oblíbený dějový element. V následující ukázce z prózy Prokopa Chocholouška *Dogareska. Původní povídka z dějin benátských (Květy 1844)* vidíme, jak si rétorický vypravěč protiřečí vzápětí po tom, co čtenáře i sebe sama vyzve k ohleduplnému odvrácení, a květnatě popisuje stav nešťastné hrdinky:

„Prosím, Monsignor, zticha!“ šeptala stará duenna, když Ghisi do komnaty vkročil, kde Maria Diedova, zasnoubená Falieru, nemocna ležela.

Odvraťme, laskavý čtenáři, oči od divadla toho! Co spatříme? Paní krásnou, ach, a nešťastnou, [...] as tak, jako když kvítek jarní vadne. Aj, což kvítek? Ten má, musí zvadnouti, na rok opět v celé kráse vykvěte – ale tato paní, tato v kořenu podlomená růže, tato hvězda pohlaví svého [...] V zápalu zimničném vzhopí se na lůžku, úpí bolestně a „Michale, nevěrníku, ráji můj, peklo mé!“ tak šeptá. [...] Pryč, pryč odtad! Srdce mi bolestí puká. (Chocholoušek 1844: 166)

Elipsa může ve vyprávění být využita i k vytvoření virtuálního časoprostoru pro jinou potřebu vypravěče, například vysvětlení prehistorie či původu hrdiny. Tak je tomu u Pfliegera Moravského v *Dvojím věně* (1857), ve scéně, kdy se hlavní hrdina poprvé objeví na scéně a píše dopis, což mu činí jisté potíže: „Co se zatím zabýváti bude dlouhým listem, budiž nám dovoleno, laskavému čtenáři pověděti, kdo byl mladík tento a jakým způsobem mohl zasáhnouti tak rozhodně v osud nešťastného Roberta“ (Pfleger Moravský 1857: 54). Čas příběhu (psaní dopisu) tu uvolňuje úsek pro vyprávění.

Orientátory jsou základním a z chronologického hlediska výchozím typem komentáře k vyprávění. Nejsou tedy prostředkem sebereflexe textu, ale spíše pomocným prvkem v komunikaci se čtenářem, u nějž se předpokládá slabší čtenářská kompetence. Funkce tohoto typu komentáře postupně oslabuje a z orientátoru se stává spíše řečnický obrat, jehož prostřednictvím vypravěč omlouvá obsírnost či přerušování dosavadní linie vyprávění a nárokuje si zachování pozornosti čtenáře,

jako například v Herrmannově povídce *Pan Melichar* (*Švanda dudák* 1882, knižně in *Pražské figurky* 2, 1886), kde po dlouhé digresi vypravěč říká: „Čtenář promine, že jsem zaskočil trochu do minulosti a od pana Melichara Poláčka a vypravování o jeho klidném životě trochu se odchýlil“ (Herrmann 1886: 59). Původní funkci orientující zde již plně nahrazuje funkce fatická; stejně tak se klišé stává z ohlašování elipsy, jak dokládá Pavel Albieri v románu *Utíkejte, Prajzi jdou!* (1886): „Abych dlouho trpělivost čtenářovu nenapínal, povím přímo, že jsem měl v Náchodě – nevěstu“ (Albieri 1886: 5). Elipsa sice uvádí novou informaci, ale vypravěčova motivace „aby dlouho čtenáře nenapínal“ je nevěrohodná: orientátor se objeví ve chvíli, kdy ještě čtenář napjatý není, a figura už působí jako pro výstavbu vyprávění zbytečný prostředek.

Orientátor je nakonec funkčně přehodnocen. Když se v osmdesátých letech objeví v ironické povídce Jana Liera *Bernard Otruba* (*Šotek* 1880), je zcela zřetelné, že „orientuje“ nevěrohodně: po orientátoru „Nyní jsem opět vypravovatelem“ (Lier 1880: 58), jenž implikuje, že dosavadní metanarativní pasáž bude ukončena a text bude pokračovat vyprávěním příběhu, přichází opět pasáž metanarativní s výkladem narativní strategie a s vypravěčovým dialogem se čtenářem. Orientátor je tu už rozpoznán nikoli jako tradiční figura, ale jako pouhé literární klišé; vypravěč se s ním navíc dostává svou řečí do rozporu, a jeho hlavní funkcí je zjevně přispívat k ironickému tónu celého textu.

## Rozvinuté komentáře

Na přelomu 18. a 19. století byly v próze komentáře k vyprávění natolik časté, že někteří badatelé mluví o specifickém způsobu psaní: o „umění digrese“,<sup>17</sup> „sternovsko-fieldingovském vypravěčském gestu“ či „sebereflexivní rétorice“.<sup>18</sup> Ono „sternovsko-fieldingovské gesto“ v projevu rétorického vypravěče na počátku našeho období uchovává humoristická próza, jak ukazuje zejména humoristické dílo Josefa Kajetána Tyla, Františka Jaromíra Rubeše a také Karla Hynka Máchy ze třicátých let. Jde o díla bohatá na antiiluzivní komentáře, jež evidentně počítají se čtenářem schopným vyrovnat se s „nastavováním“, až vytěsňováním narativní struktury vypravěčským diskurzem, ba exhibicí. Časopisecká publikační platforma svědčí o tom, že předpokládané publikum je obeznámeno s literárními konvencemi a oceňuje jejich parodování, jež například nabízí Tyl v „noveletce“ *Pepíček a Pepička* (*Květy* 1839, knižně in *Sebrané spisy* 6. *Drobnější povídky novověké* 1, 1858), tematizující literární normy, literární okolí, čtenářská očekávání, a dokonce i čtenářství ženské postavy, jež ovlivňuje její jednání ve vlastním životě, a naráží tak na téma střetu literárních konvencí a reality. Fakt, že větší míra narativní sebereflexivity byla až do

17 Tak Václav Smyčka shrnuje uměleckou povahu převážně německojazyčné prózy v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století (Smyčka 2018: 79).

18 Lenka Kusáková o vypravěčském gestu v raném obrození; uvádí příklady z Václava Rodomila Krameria, Jana Hýbla, Jana Jindřicha Marka, Jana Kociána aj. (Kusáková 2003a: 39), podobně Jiří Koten v rozboru Jana Hýbla (Koten 2020: 123).

šedesátých let omezena právě jen na prózu humoristickou, svědčí o tom, že taková poetika představovala porušení literárních konvencí, jaké by mimo tuto žánrovou oblast nebylo akceptovatelné. V následujícím výkladu vyjdeme od komentářů tematizujících narativní způsoby – komentáře rétorického vypravěče-tvůrce, jenž komentuje akt tvorby svého textu, představuje možnosti, které rozvíjí či které zavrhuje, hodnotí svou práci atd.

### Mezi textem a peritextem

Jedním z nejvýraznějších metanarativních komentářů vůbec je roku 1834 časopi-secky publikovaný Máchův *Doslov ke Křivokladu*. Jde o text bohatě strukturovaný – obsahuje motto z Čelakovského, prolog (sám fakt prologu k epilogu signalizuje ironii celého *Doslovu*) a popis postav a scény k „dramatické“ pasáži, jež je jádrem *Doslovu* a kde jako jedna z postav vystupuje sám autor. Prolog se svou formou nejvíce blíží představě standardního doslovu, a očekávali bychom tedy prolog vztahující se k tématu, nebo tzv. vydavatelský (tematizující dílo z pozice literárněhistorické či textologické). Toto očekávání je však zklamáno, čteme nejprve zobecnění a poté metanarativní pasáž. Obojí je pozoruhodné. Zobecnění je formulováno jako omluva pro případ, kdy by autor, chtějící čtenáře povесelit, jej rozesmutnil: „Stará pravda jest, že kdy obyčejně veselý a rozmarný člověk se přetvařuje [...], mnohem víc k smíchu poňouká [...] (Mácha 2008: 164); v rámci humoristického celku můžeme toto zobecnění číst jako ironizování dobového úzu uvádění „starých pravd“ a úvodních zobecnění vůbec.<sup>19</sup> Následuje metanarativní část prologu:

Již na počátku povídky chtěl jsem nasledující omluvení položit, věda ale, že předmluvy z počátku položené valného štěstí nemají, kladu předmluvu tuto na konci, maje za to, že [...] se tato předmluva domluvou stane, a tudy snad již žádné jiné domlvy více potřeba nebude. (Mácha 2008: 164)

V textu proklamovaný vypravěčský záměr – vyhnout se ignoraci předmluvy ze strany čtenáře tím, že ji vypravěč přemění na doslov – je zřetelně ironický: čtenář, který přeskakuje předmluvy, přeskakuje i doslovy. Proti domněnce, že *Doslov* je psán pro čtenáře, jenž oceňuje narušování literárních konvencí, stojí záměr celého doslovu: předjímání výtky, že text *Křivokladu* není ukončený, tedy výtky proti ne-konvenčnosti textu (Hrbata – Procházka – Charypar 2008: 441). Smysl *Doslovu* se tak jeví být ve vypravěčově radikálním potvrzení této nekonvenčnosti. Slovní hříčka s „domluvou“ a „předmluvou“ předjímá slavnou povídku Rubešovu.

Metanarace Máchova podtrhuje naši tezi o antiiluzivní metanaraci jako výchozím pólu. Většina antiiluzivních komentářů chronologicky následujících má za úkol

19 Srov. stejnou formulaci o rok staršího zobecnění Tylova z *Beznosky* (1833) citovaného výše: „Jesti stará pravda, že časté, mravné spolky [...]“ (Tyl 1958b: 67).

narušit estetickou iluzi svého textového okolí, v *Doslovu* ale žádné takové okolí, jež by vytvářelo iluzi, není.

Tylova novela *Dva bratři aneb Český jazyk moje škoda* (Květy 1845 jako *Český jazyk – moje škoda*, knižně 1846) má tento incipit:

Můj otec byl... ale ne, to není dobrý začátek. Těmi slovy začíná sto jiných povídaček, smutných i veselých, smyšlených i pravdivých; laskavý čtenář mohl by na první pohled mysliti, že má číst něco známého – tatam byla by zvědavost a práce moje padla by třeba pod stůl. (Tyl 1974b: 87)

Jeho funkce je antiiluzivní: čtenářské podlehnutí estetické iluzi je od počátku znemožněno poukazem na utvářenost, dokonce na potencialitu různých způsobů utváření vyprávění (vypravěč přitom záměrně odmítá ten, který se zdá nejběžnější, a tedy iluzi nejsnáze umožňující). Vypravěč se tak vymezuje vůči soudobému textovému okolí. Reflexe vyprávění jako arbitrární konstrukce, k níž je možno přistupovat různými způsoby, je považována za příznakový začátek vyprávění (oproti běžnějšímu „scénickému“ či „narativnímu“) stejně jako začátek tematizující vypravěče (Daniela Hodrová pro ně razí pojmenování „začátek metatextový“ a „začátek prezentujícího vypravěče“; Hodrová a kol. 2001: 319–320). V dalším období se s ním budeme setkávat v případech komentářů vysvětlujících důvod vzniku textu, který komentář uvozuje; zde vypravěč učiní tématem sebe sama proto, aby vysvětlil svou narativní strategii.

Jinak užije komentář k vyprávění Gustav Pflieger Moravský. V jeho románu *Dvojí věno* (1857) je líčení reálií světa příběhu přerušeno a vyprávění pokračuje v modu diegetickém: „Komu vlastně tento domek náleží, nemohu Vám říci; nemějte mi za zlé, že vám to nepovím; vždyť vás má zajímati povídka o obyvatelstvu jeho“ (Pflieger Moravský 1857: 11). Mimetický modus je přerušen poukazem na „tvořenost“ příběhu, jeho textovost, a na literární instanci – vypravěče, který nejen řídí vyprávění, ale musí také upozorňovat čtenáře na jeho „povinnosti“, popřípadě „ukázňovat“ čtenáře, kterému je podsouvána slabá pozornost věnovaná věcem irelevantním na úkor hlavního tématu. Postupně se metanarativní komentáře stávají relativně běžným jevem s nejrůznějšími „vážnými“ funkcemi, například explikování vypravěčské strategie ve vztahu k příběhu. Šmilovský tak v *Martinu Olivovi* otevírá kapitolu slovy: „Po delší již čas pustili jsme Čertováka poněkud ze zřetele. Stalo se to s dobrým rozmyslem, neboť úhlavní nepřítel Martinův držel se skutečně v pozadí [...]“ (Šmilovský 1874a: 168) Pásmová kompozice románu si vynutí užití orientátoru, ten zde ale není pouhým funkčně úzce vymezeným a čistě podpůrným prostředkem, rozvíjí se ve výklad narativní strategie (jedno téma ustoupilo druhému), na nějž navazuje ujištění o smysluplnosti tohoto postupu.

Časté je umístění metanarativního komentáře v závěru textu. Jeho základní role – resumovat vyprávění – je analogická zejména komentářům moralizujícím, resumujícím příběh a jeho morální poslání. Závěrečné metanarativní komentáře explikují završenost zápletky: „Teď už málo zbývá, co bychom si řekli. Teď máme

všecky nitky pohromadě, svážeme je tedy jednou nitkou v jeden uzel a bude z toho jeden celek“, konstatuje rétorický vypravěč Hálkovy povídky *Pod pustým kopcem* (*Osvěta* 1874, knižně in *Spisy* 9, 1885; Hálek 1874: 746). Závěrečný komentář v povídce *Na vejminku* (1873) odkazuje k završení příběhu lakonickou otázkou „Co mám ještě vypravovat?“ (tamtéž: 339); tento komentář ukazuje na širší typ komentářů v incipitu, totiž komentář s oslovením čtenáře a s předjímáním čtenářových reakcí (→ 135–138, 140–142).

Léta šedesátá jsou zároveň mezníkem, kdy se výrazné deziluzivní metanarativní komentáře, zřetelně signalizující literárnost textu, jaké jsme dosud pozorovali jen v próze humoristické, objevují i mimo ni. Extrémní pól stylizace rétorického vypravěče jakožto *tvůrce* příběhu je jeho explicitní popis, jak postupuje coby *demiurg textu*. Typické příklady najdeme v tvorbě Hálkově. V jeho *Komediantu* 1–2 (1861) čteme: „Stojít to v naší moci, abysme nechali rychle přejít noc a den, a aby vzešel večír a s ním hostina u paní Čížkové. Jaromír tam právě se ubírá, a nebude se mu snad stýskat, když ho tam doprovodíme“ (Hálek 1861: 28). Je to vlastně razantní obrácení dříve popsaného orientátoru-komentáře k elipse. Jenže tam, kde orientátory dějovou elipsu vykládaly jako úlitbu čtenářově pohodlí – předcházely tomu, aby se nudil –, nastupuje Hálkův vypravěč s proklamací elipsy jako svého výsostného práva. Nepřístupuje k ní kvůli čtenáři, ale z vlastního uvážení ve prospěch přiblížení zajímavější části děje (očekávané hostiny). Implikována je tu vlastně reflexe vypravěčské strategie, jež zahrnuje povědomí o podvojnosti času vyprávění: vypravěčským gestem lze čas příběhu dramaticky zkrátit. Že v próze Hálkově nejde o výjimečný jev, dokládá úryvek z mladší povídky *Zapomenutý* (*Květy* 1867, knižně in *Spisy* 8, 1884). Nalezneme zde scénu, kdy milenci hovoří o svatbě a pak se odmlčí. Následující vypravěčský komentář opět stvrzuje moc vypravěče a tematizuje *selektivitu vyprávění* ve vztahu k příběhu: „Po té pauze nastala opět rozmluva, z níž vynímáme pouze toto [...]“ (Hálek 1867: 107).

Metanarativní komentáře, jak je pozorujeme do šedesátých let, jsou věnovány otázkám literární dovednosti, výkladu narativní strategie, „putování za novelou“, řečeno s odkazem na text Františka Jaromíra Rubeše, a také otázkám pobavení či ne/nudění čtenáře. Jak ukazuje výše uvedený Hálek, od let šedesátých začíná být mnohem více reflektována epistemická a reprezentační schopnost literárního psaní, a metanarativní komentáře, jimž se věnujeme v této kapitole, nahradí komentáře reflektující střet literární konvence a reality, autentifikační komentáře (figura vize – o nich všech níže) a komentáře stimulované ústupem vševědoucího vypravěče, díky nimž narážíme na limity vypravěčovy znalosti o světě (například vypravěč Hálkův v povídce *Komediant* o svém protagonistovi říká: „Sedával někdy mezi svými soudruhy, ale nepromluvil slova. Nevím, zda rozuměl jejich řeči [...]“; Hálek 1861: 43).

Výše uvedené ukázky svědčí o společné funkci komentářů: zdůrazňovat, kam vypravěč směřuje, a napomáhat tak čtenářskému pochopení obsahů i významů vyprávění a hájit zvolenou vypravěčskou strategii. V literatuře humoristické se prosadil typ opačný: metanarativní komentáře stylizované jako depreciativní výpověď

o vlastním textu. Dokládá to sebeironický komentář z incipitu Šmilovského povídky *Jehla* (1880): „Četli jste třeba již větší hlouposti nežli tu, kterou ode mne uslyšíte“ (Šmilovský 1880a: 418), nebo komentář prózy *Kandidát nesmrtnosti* (*Květy* 1879, knižně 1884) Svatopluka Čecha. Celá kniha je budována jako satirická aluze na literární život – mladé básníky a jejich snahy o literaturu, romantizující představy o „lidu“ a podobně –, ale i na konkrétní knihy jako *Don Quijote* či *Máchův Máj*, jež jsou parafrázovány. Prolog knihy, jenž srovnává dona Quijota a dnešního poblouznilce literaturou, končí slovy: „Pročítám znovu, co jsem napsal, a chápu se již péra, abych to všechno přeškrtl – ale nikoli! Stůjž zde, zmatený začátku předmluvy, a kdybys třeba přetékal nesmyslem. Nevídáno v Čechách pro jednu stránku nesmyslu!“ (Čech 1884: 8). Pojetí vlastního textu jako „nesmyslu“ či „hlouposti“ nemá vlastní text skutečně pohanit, jde spíše o o signál ne-vážnosti dalšího vyprávění a žánrové oblasti, k níž se připíná. Daný příklad navíc můžeme vnímat i jako svébytnou variaci komentáře ke světu.

Metanarativní komentář tematizující nedostatečnost vlastního textu, popřípadě i vyprávěče samotného vede v extrémním případě až k hypostázi tohoto postupu, který rozrušuje vyprávění natolik, až ho nakonec vytěsňuje. Na mysl máme Rubešovu povídku *Předmluva, pomluva a domluva*. Vyprávění vůbec nezapočne, je „odkládáno“ sledem metanarativních komentářů, v nichž vše je záminkou pro pokračující digrese. Povídka je ukončena výčtem chyb, které vypravěč udělal – jedna z nich je výklad narativní strategie („Třetí a sice ta největší chyba byla ta, že jsem udělal konec své předmluvy teprv na konci a ne hned na začátku“, Rubeš 1862: 464; → Koten: 60).

## Intertextualita

Velká část metanarativních komentářů je navázána na autorovo vědomí a reflexi intertextuální situovanosti aktuálně předkládaných textů: literární struktura je pozadím, na němž autor skrze vyprávěče vlastní text vnímá, komentuje a hodnotí; okolní texty mohou přitom fungovat jako pozitivní zdroje i konkurence. Tento typ komentáře je příznačný pro ranou tvorbu Josefa Kajetána Tyla. Příklad bereme z Tylovy povídky z roku 1832, která je současně parodií „kratochvilného čtení pro lid“ i rétorického vyprávěče, jak je zřejmé už v samotném mnohomluvném titulu: *Mladý harfeník a starý flétnista aneb: seznámení se v krčmě u zlatého jelínka. Kratochvilný příběh, v němžto se světle vypisuje, že neštěstí jediný základ všeho štěstí jest. Od Mne Samého:*

Dříve však než oznámím, co se dále přihodilo, budiž mi dovoleno před všelikou vejčítkou se ohradit. *V mládí není žádný ze dřeva a z kamene!* To mi budiž dostatečnou vymluvou, chtěl-li by mne kdosi z obyčejné všednosti dalšího příběhu kárati, a že co tu vypravuju, stokrát se již v jiném zamilovaném čtení nalezá, mi vytýkat. Pláně a jablko mišenské mají ovšem mezi sebou podobnost – jsouť obě kulatý; kdo však z toho usoudí, že není mezi nima jiného rozdílu? To platí také *o jiném a o mém* příběhu.

Ukáže se později, že se všechno tak, a ne jinak státi muselo. Mimo to si každý pomysli, že *já* k ponaučení čistou pravdu a skutečné příhody, *jiní* ale spisovatelé samou lež a smyšlenku vypravují; protož také spíše neobyčejné a přepodivné věci do svého vypravování zapletati mohou. Nyní však již o tom dost, a zase k mému navštívení. (Tyl 1958b: 23, zvýr. PŠ)

Citát v hutné zkratce obsahuje všechny podstatné vlastnosti komentáře k vyprávění, jež se rozvinou v dalším období: začíná orientátorem vysvětlujícím vypravěčův postup; následuje sentence (tj. komentář ke světu, ovšem aplikovaný i na vyprávění příběhu). Následuje reflexe typických literárních jevů („zamilované čtení“) coby kontextu, z něž může vyplynout předjímaná čtenářská reakce. V dalším odstavci pak anticipace děje s tezí o nevyhnutelné dějové logice či kauzalitě událostí („tak, a ne jinak státi muselo“). Hlavním tématem metanarativního komentáře je však intertextuální povaha vyprávěného textu – již byl „stokrát“ podán jinde, ovšem jiné příběhy jsou „samá lež a smyšlenka“. Vidíme zde, že autentifikace příběhu leží mimo něj samotný: zdůvodnění jeho pravdivosti spočívá v obecných vlastnostech světa, jež se přenášejí i do individuální zkušenosti („V mládí není žádný [...]“), zejména však vypravěč svůj příběh autentifikuje v narativním diskurzu (tedy rétoricky) a v intertextuálním srovnání, negací pravdivosti jiných. Pozorujeme tu ovšem velmi podstatný jev v literárním diskurzu jako takovém: na jedné straně přetrvávání onoho elegantního „sternovsko-fieldingovského gesta“, o němž byla řeč na počátku této kapitoly, na druhé straně ale také projev stavu, kdy si mladý adept na významnou pozici v dosud nebohatém literárním poli troufá podrobit určitý žánr parodickému přístupu.

O rozšiřování či spíše větší úrodě na tomto poli pak svědčí o nějakých deset let mladší povídka *Dva bratři* (1845): „Povím tedy něco. Není to sice nic nového, jsou to spíše věci známé, obnošené, čili po recenzentsku: oklepané, ale přitom přece věci takového, že se o nich ještě mnoho, velmi mnoho povídat musí[...]“ (Tyl 1974b: 187). Všimněme si, že reflexe intertextové problematiky zahrnuje jednak aspekt literární konvence, jednak „obehranost“ příběhu coby konvenčně zpracovaného obsahu, ale její součástí se navíc stává i literární komunikace a kritika jako její podstatná složka: Tylova vypravěčská sebe prezentace a sebe propagace tak může ukazovat i na to, že svébytné podání oživuje i všední příběh – otázkou však je, zda to kritika ocení.

Intertextové metanarativní komentáře jsou užívány k vysvětlení vzniku textu nebo k jeho legitimizaci. Znalost již existujících textů (a možnost, že o nich má povědomí i čtenář) umožňuje vypravěči postavit svůj příběh proti nim: jako umělecky hodnotnější, jako důkladnější (u Tyla) nebo jako morálně kvalitnější. Tak je tomu v Kosmákově „kukátku“ *Vzpomínky na mou zemřelou matku* (asi 1871): „Posud jsem nedal do tisku ani slova prózy. [...] Jest mnoho pisálků, kteří hnusnými spisy kazí náš dobrý lid. Mnohý z nich nemá většího nadání, než já, ale přemnohý horší úmysl a žel Bohu, více horlivosti“ (Kosmák 1883: 5). Vypravěčské vymezení vůči literárnímu okolí stěží mohl čtenář číst jinak než jako autorskou sebe prezentaci spočívající ve vyzdvižení sebe sama na mravní piedestal.



Také Václav Beneš Třebízský se často obrací k literárním konvencím ve spojení s čtenářskými očekáváními, a hlavně k tomu, co je pro vyprávění podstatné: v *Bludných duších* (1879) se dotýká problému obehnanosti příběhu: „Takovýchhle popisů četli jste již dozajista mnoho; bývají tak v jádru stejné a zběhlý čtenář podobné řádky často okem pouze přeletí“ (Beneš Třebízský 1882a: 15), řeší jej ale nově. Popis jako konvenční a čtenáři opomíjený útvar tu vypravěč legitimizuje závažností tématu ve vztahu ke konkrétní postavě: „Ale kdybych měl tuto ustati, dopustil bych se hříchu na paměti dcery Květovy“ (tamtéž), zatímco v závěru povídky *Stadický král* (1881) se vypravěč omlouvá čtenářkám, že nevyličí detaily svatebního veselí, protože podstatné je, že k němu vůbec mohlo dojít.

Zatímco Tyl svoji argumentaci podkládal obecnými pravdami, u autorů v rozvinutém literárním poli je argumentace inovativností výběru narativních faktů příležitostí k ironizaci klišé literárních i životních: Lierův vypravěč v povídce *Bernard Otruba* (1880) prohlašuje:

Jsem také laskavým čtenářem.

Jako takový prožil jsem již bezpočtukráté úpravně zhexametrované hrůzy náhlého vyrovnání velkých rozdílů v teplotě atmosféry pod názvem „bouře“; sledoval jsem druhdy s rozkoší ve zvonivých rýmech rozmanité vlnění vzduchu způsobené foukáním do dutého jehlance, nazvaného „šalmaj“; bublání potůčků, zpěv slavičí a jiné přemnohé fyzikální experimenty staré profesorky přírody poznal jsem sdostatek v pěkném skládání, – ale líbezného bzučení telegrafních drátů neopěval tuším ještě nikdo! (Lier 1880: 58)

Poukaz na originalitu literárního zobrazení průvodního jevu moderní techniky spolu s depreciativním výčtem typických prvků „staré“, přežitě poetiky, a snad i hodnot, prozrazuje vypravěčův postoj, který se v dalším vyprávění manifestuje ironickým uchopením tématu finančního podvodu i tématu milostného, ovšem i neustálými metanarativními komentáři.

K intertextuálním komentářům patří i reflexe žánrové příslušnosti daného textu. Ta nebývá příliš výrazná, texty samy sebe typicky reflektují jako „povídku“, což zejména v prvních desetiletích 19. století označuje víceméně jakýkoli epický útvar (v prologu k *Točníku* jej takto nazývá Klicpera), tj. nese zde spíše význam „povídání“ ve smyslu vyprávění, implikující odkaz k *vypravovatelnosti* příběhu. Tyl ve *Dvou bratrech* (1845) označuje jednu kapitolu jako „báchorku“ a zvolený genologický výměr reflektuje: „Je to snad reprodukce nebo památka z mladých let, kdežto jsem báchorky, čili jak jsme tenkrát bez krasovědného rozsudku po sprostou říkali, *po hádky* miloval“ (Tyl 1974b: 187, zvěr. PŠ). Teprve později se objeví pojmy „román“ či „novela“. Analogicky lze vnímat i sebeoznačení vypravěče za „romanopisce“, „novelistu“ či „životopisce“ postavy; Hálkův vypravěč se v *Poldíkovi rumaři* (*Lumír* 1873, knižně in *Jiné tři povídky*, 1874) nazývá „biografem Poldíkovým“.

Zásadní komentář k vyprávění, založený na vědomí žánru, který nalézáme u Tyla v próze *Pepíček a Pepička*; vyčleňujeme zvlášť, neboť jeho prostřednictvím zároveň můžeme obrátit pozornost k problematice vztahu literární fikce a reality.

## Střet literární konvence a skutečnosti

Výskyt komentářů pracujících s napětím mezi reálným světem a literárními normami a konvencemi pozorujeme opět v textech třicátých let, jež se více či méně obracejí i k literatuře samé. Vědomí konvencí navázaných na žánrovou příslušnost se stane konstitutivním pro Tylovu povídku *Pepíček a Pepička* (1839):

Laskavý český čtenář bude míti s pouhou *noveletkou* co dělati. Neboť co je to *noveletka*? Až dosavad mu to žádný neřekl. *Noveletka* je zakrnělá novela – je něco, a není přece nic; jest ořízek z úplné povídky; je hračka do práce chuti nemajícího spisovatele; jest okamžitý nápad bez dlouhého promyšlení a zapletení; jest obraz několika duší v náhodném aneb osudném se setkání – jest nejchytřejší myšlenka v potu pracujících a o brzké vyplnění svého časopisu starostlivých žurnalistů. To jest *noveletka*! (Tyl 1958b: 267, zvýr. PŠ)

Tato „*noveletka*“ je založena na vědomí literárních – zde žánrových – norem. V obsáhlém metanarativním prologu vypravěč představuje svůj záměr napsat „*noveletku* dle nejnovějšího způsobu“, tj. takovou, jež se „*postříká* nejdříve troškou nevinné krve, vypere potom v potoce horkých slzí, usuší na ranní záři [...] a dá se k ní na stráž několik „*Ach, ach, ach!*““ (tamtéž: 267–268) Příběh povídky je nepravděpodobný a bizarní: eponymní hrdinové se milují, ale stará vdova, usilující o Pepička, navede desátníka, aby svedl Pepičku. Desátník se do ní zamiluje, a odmítnut pokusí se zabít Pepička; toho před ránou z pistole zachrání mince, kterou mu darovala Pepička a již nosí na prsou. Nicméně Pepíček usoudí, že přežít vlastní smrt znamená začít nový život, v němž již není vázán slibem věrnosti – a zklamaná Pepička se otráví lučavkou. V textu ovšem nejde o pravděpodobnost verifikovanou reálným světem: je poměřována žánrovými pravidly „*noveletky*“, jak je vypravěč v úvodu vytyčil, a těmto pravidlům, k nimž patří rekvizity jako „*nevinná krev*“, „*horké slzy*“ atd., vyprávění musí dostát.

Literární preference a čtenářství se ostatně prolamují i do samotného světa příběhu: Pepička je nadšená čtenářka „*mladé romantiky*“ a Pepíček nadšený návštěvník divadla: vyjádřením jejich štěstí je, že Pepíčková láska k dívce přesahuje „*dojímavost*“ její vlastní četby a Pepíček hraje v jejím životě „*tu nejkrásnější roli*“. Svět příběhu – a v tom spočívá ironie vyprávění – je tak v souladu s literárními konvencemi, jak je Tylovy vypravěčské komentáře představují: jejich cíle jsou i jeho cíli.

Případů soustavné narativní reflexe literárních norem promítnutých do ustrojení příběhu není mnoho, a není mnoho ani těch, které by se vzdálily od vypravěčské rétoriky a tuto souvztažnost důsledně probíraly alespoň v některých složkách příběhu. Platí to však pro Vítězslava Háška; srovnajme, jak s vědomím literárních konvencí pracuje v *Poldíkovi rumaři*. Vypravěč popisuje vznik mileneckého vztahu Máľky a Frantíka a dodává:

Netajím se tím, že poměr Málčin k Frantíkovi byl velmi nebezpečný a že bych tu mohl upadnouti v pokušení, zaplésti romantickou historií. [...] Avšak takovéto romantiky není nám třeba, a v tomto případě nebyla by pravdiva. (Hálek 1874: 132)

Vypravěč, který se identifikuje jako subjekt znalý literárních konvencí, tedy reflektuje fakt, že nastavení příběhu by mohlo vést k aplikaci konvenčního literárního modelu („romantická historie“), a to v opozici ke „skutečnosti“ příběhu (milenci, Frantík a Málka, si rozuměli a vzali se), kterou chce respektovat. V komentáři tedy pojmenovává napětí mezi literárností, jež je v jeho moci (vzpomeňme na vypravěče staršího *Komedianta!*), a příběhem, jemuž takto přisuzuje bytí mimo narativní diskurz. Komentář zpřítomňuje vědomí konstrukčních a ideových literárních konvencí, ale promítá je pouze do roviny diskurzu. Explicitně odmítá literární konvenci ve chvíli, kdy se přímo ohrazuje proti očekávání čtenáře, jež naplnění konvencí očekává: „Tuť by arci mnohý nezkušený čtenář mohl nyní říci: aha, spisovatel mu hledá novou nevěstu! Nehledá, moji milí – myšlenkám na nevěsty dal už Poldík výhost navždy“ (tamtéž: 141). Vidíme, že i v přesvědčivě podaném, pravděpodobném příběhu má vypravěč potřebu pečtit jeho životní pravdivost ohrazením se vůči literárním zvyklostem přecházejícím v klišé. Mohli bychom říci, že ji takto na jedné straně diskurzivně potvrzuje, na druhé právě tímto prostředkem odhaluje jako ještě nejistou.

V Hálkově povídce *Pod pustým kopcem* (1874) nechá vypravěč čtenáře namítnout, že sňatek jako vyvrcholení příběhu – tedy naplnění dějové konvence – je hezký, ale nerealistický:

Nyní snad čtenář si pomyslí: „Šlaka, spisovatel jen když je ožení. [...] Oženit, to snadná věc; ale kdyby měl spisovatel každý párek živit, jež chudě oddá, však on by s svatbami tak nespíchal.“ Už jsem se o ně postaral; užívám je poctivě, slovo dávám v zástavu. (Hálek 1874a: 730)

Vypravěč tu na realizaci modelu shodného s literární konvencí trvá. Diskusi o literárnosti příběhu pak transformuje v diskusi „o světě“ – obviní čtenáře z předsudků spočívajících v přesvědčení, že uživit se může jen člověk nadaný statkem nebo úřadem – a předsudek vyvrací pokračováním děje ve světě příběhu, v němž se hrdina dokáže uživit podnikatelským nápadem, totiž nově zavedenou lodní dopravou. *Pod pustým kopcem* spor literárních konvencí řeší jen zdánlivě protikladně vůči *Poldíkovi rumaři*: literárním a s nimi spojeným hodnotovým konvencím tu oponuje povaha světa příběhu, mohli bychom říci jeho „životní praxe“, která se ukáže jako progresivní. Prvotní literární impuls tedy Hálek rafinovaně využije k manifestaci pozitivního životního postoje (jaký ani v současném životě nebývá častý, a může tedy implikovat pozitivní „příklad“ v příběhu). Navíc získává respekt pro své vyprávění jako pravdivý příběh ze života, který se odvíjí podle svých vlastních (neliterárních) zákonitostí.

Vědomí sporu mezi skutečností, respektive „skutečným světem příběhu“ a literárními konvencemi, je východiskem komentáře v Heritesově povídce *Popelka*

(*Květy* 1882, knižně in *Maloměstské humoresky* 1, 1885). Jeho vypravěč však zvolil strategii protikladnou té Hálkově:

Dosti!... Vy se snad usmíváte poněkud nedůvěřivě?... Mlčte! Mlčte!...

Myslím, že takový konec přece jenom jest krásnější, než s jakým tak často shledáváme se v skutečném životě, v kterém romány vůbec, a tedy také Popelčiny často ovšem, bohužel, končívají jinak než tuto na papíře... (Herites 1885: 159)

Na rozdíl od Hálkova *Poldíka*, jehož příběh si vůči literárním klišé uchovává autonomii, hlásí se k nim Heritesův vypravěč hrdě – a realizuje je. Emfatickým negováním toho, co by čtenář snad chtěl říci, zdůrazňuje, že v příběhu se věci dály tak, jak chce vypravěč – sledujeme tedy manifestaci práva vypravěče-konstruktéra světa příběhu, a šťastný konec, který není pravděpodobný (není jako ve „skutečném životě“) a který se vyskytuje jen „tuto na papíře“, prosazuje, protože je krásný a útěšný, a snad také proto, aby dostál očekávání, jež žánr „humoresky“ implikuje.

Hranice literatury a skutečného světa se stane tématem ještě v souvislosti s pojetím prózy s historickou tematikou. Obsahy historického románu byly (a nadále jsou, například u Beneše Třebízského) vypravěčem mnohonásobně ověřovány za užití komentářů, paratextů či autentifikačních prvků a odkazů k pramenům (tuto poetiku transformuje v letech sedmdesátých až Alois Jirásek, jenž komentáře minimalizuje). Avšak Sofie Podlipská svoje vyprávění v tomto žánru – v nesouladu s tou počínající proměnou i s globálním přetrváváním, ba posilováním autentifikačních strategií – explicitně demaskuje jako fikci. V *Jaroslavu Šternberkovi* (1881) její vypravěč reflektuje svoje pojetí psaní a žánrová pravidla historického románu, vymezuje se proti chápání jako „pravdy“ a vymínuje si právo na „báseň“. Dodejme, že v odkazu na Sibyllu se zde Podlipská dotýká figury, již níže pojmenujeme jako „vizi“:

Nepíšu pouhou, víře nepodobnou bájkou, avšak rovněž nejsem povinna ručiti věrohodnosti historikovou za fakta svého vypravování. Snažím se citovati co možná blízko, co možná zřetelně, v podobě co možná velké ducha oné doby, do níž s pietou a láskou se nořím a ve které hledám staré příbuzenské svazky se zjevy doby naší. Ten duch sám zjevuje mi Sibyllu s nepochopitelnými vlastnostmi jejími a mně nezbyvá, leč pověděti věrně, jakou ji vidím. (Podlipská 1881: 165)

## Autentifikační strategie

Dosud uvedené metanarativní komentáře mají zřetelnou *funkci antiiluzivní*: explicitně upozorňují na fakt, že vyprávěný příběh je arbitrární konstrukce fikční povahy. Opačnou funkci mají komentáře autentifikační. V próze ze současnosti je *autentifikační funkce* nejčastěji vázána na komentář týkající se vzniku textu: text je vysvětlen jako reakce na vnější podnět, typicky na příběh, jež vypravěč slyšel a nyní – jím inspirovan či podněcen – podává jako vlastní vyprávění. Ať už příběh zprostředkuje bez velkých změn nebo upravuje, onen původní zaznamenává pro

současníky a všechny další generace typicky jako apel či ilustraci výchovné teze. Autentifikace je dána odkazem na spolehlivý zdroj, svědka, pamětníka, tj. na mimotextovou realitu. Příkladem budiž Šmilovského román *Martin Oliva*. V prologu vypravěč popisuje cestu vlakem, již podnikl se soudcem Hlavou; ten jej upozornil na zajímavý příběh ze vsi, kterou právě projížděli. Vypravěč dále popisuje empirii spojenou s genezí textu: „I vrátil jsem se úmyslně po několika nedělích do té krajiny, abych důkladně poznal jeviště a seznal některé osobnosti, jimž úloha v kuse byla přidělena. [...] / Když pak dostavila se potřeba ku psaní a Martina Olivy postava se hlásila o své právo neutonouti v nepaměti, postavil jsem se k svému psacímu pultu...“ (Šmilovský 1874a: 3–4). Vidíme ovšem, že do autentifikační strategie Šmilovskému podprahově proniká jeden z literárních mýtů: že postavy či příběhy se autonomně hlásí o svůj nárok na vyslovení, a psaní je tedy procesem realizovaným z nezbytí.

Autentifikaci podporuje metanarativní komentář zdůrazňující *obecnou platnost příběhu*, fakt, že příběh je *variací archetypálního vzorce*. Žid, který finančně zničí eponymního hrdinu, je přirovnán k pavoukovi: „Pavouci tyjí. Jsouť pavouci, již umějí líčiti na celé národy a střebati životní mízu z jejich srdce [...] *Stará hra s novými figurami*. Bude i její konec věčně stejný?“ (Šmilovský 1874a: 161, zvýr. PŠ). Metaforizace je zdrojem zobecnění, jež je spolu s odkazem na reálný zdroj příběhu podstatné pro výchovné působení románu (ovšem i pro fixaci antisemitských schematismů). Společně ukazují, že příběh s jedinečným předobrazem zároveň zpodobuje obecné reálné (pato)sociální mechanismy, které mohou být fatální i pro empirického čtenáře.

*V historické próze se autenticita manifestuje jinými způsoby. Svět příběhu a svět aktuální jako totožný identifikuje odkaz na reálnou existenci místa děje a jeho současný stav*. Tak např. v Chocholouškových *Templářích v Čechách* (1843) čteme vysvětlivku vloženou do textu v místě, kde se objeví historický místní název: „Krokvová ulice (Sparrengasse). Pozdější věkové jí přezdily Ostruhová ulice (Spornergasse)“ (Chocholoušek 1843b: 73). Ještě silnějším prostředkem autentifikačním je poukazování na aktuální, řekli bychom dokonce praktickou zkušenost soudobého čtenáře. Chocholouškův vypravěč (v próze *Cola di Rienzi* 1–3, knižně 1856) pro tu potřebu neváhá přerušit chod děje a zadržet tak pomyslně spěchající postavy: „Rychle to nyní šlo kupředu, zahrnuli vpravo *do ulice, která se nyní Svato-Jindřišskou nazývává, a asi uprostřed (na místě, kde nyní kolkovní a finanční úřad se nachází)* stanuli přede dveřmi zahradními“ (Chocholoušek 1856: 47, zvýr. PŠ).

Odkaz na reálnou existenci místa či postavy neautentifikuje celek příběhu; celková autentifikace se děje jinými prostředky. Jako jeden z nejstarších zaznamenáváme prosté tvrzení vypravěče o pravdivosti vyprávěného: v prologu *Statného Benedy* vypravěč říká: „Mladistvou rukou rozhrnul jsem šírou tmou věků dávných, a vyňal z ní a vystavil několik obrazů, vám, *milí krajané*, k potěšení [...]“ (Tyl 1955: 10, zvýr. PŠ). Síla autentifikace je úměrná konstrukční síle vypravěče, již mu přiznáváme, ničím jiným není podpořena. Jako hlavní prostředek autentifikace se proto vyprofiluje jiný typ komentáře – navázaný na citaci reálných historických pramenů.

Zálibu v jejich citování pozorujeme nejpozději od počátku období, jemuž se věnujeme; ovšem samotné uvedení pramene nemá metanarativní povahu, a nás zajímají ty případy, kdy je citování historického pramene stimulem metanarativního komentáře. Takové případy nacházíme hojně v romantickém historizujícím psaní: na historický pramen se odvolává např. Klicperův *Točník* (1828) či Tylův *Statný Beneda* (1830). Vypravěč Klicperova *Točníku* v metatextovém prologu přitahuje pozornost k samotnému nálezu, jenž je tajuplný a neúplný (podrobněji → Koten: 42–43). Podobně na historický „list“ odkazuje i vypravěč Tylův ve *Statném Benedovi* (1830).

U obou autorů ale nelze mluvit o skutečné autentifikaci – rukopis je záhadný, zmínění „dějepisci“ zůstávají nejasní; není náhodou, že nález rukopisu a metanarativní komentář k tomu je prostředek, na nějž později naváže např. Svatopluk Čech, ovšem v perspektivě zcela jiné, parodické, srov. *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (knižně 1888).

Taková plná autentifikace se objeví právě až na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých.<sup>20</sup> U Beneše Třebízského nacházíme její příklad v *Bludných duších* (1879), a to ve scéně, v níž je farář postaven před úkol vyplnit dotazník týkající se jeho mladšího kolegy – s tím, že pravdivé vyplnění dotazníku by vedlo k politickému? úřednímu? pronásledování dotčeného. Vyprávění je přerušeno vypravěčskou vsuvkou v závorce: „(Ve staré farní matrice nalezl jsem dotyčnou úřední listinu, a uvedu-li vám jen několik těch otázek, vy se panu faráři zajisté diviti přestanete, že mu zodpovězení jejich tolik činí obtíží)“ (Beneš Třebízský 1882b: 32). Citace otázek zřetelně kriminalizujících toho, koho se týkají, a návodu k vyplnění dotazníku tu funguje jako ilustrace dobových praktik. Subjekt vyprávění je zde coby nálezce dokumentů stylizován jako limitně blízký empirickému autorovi, tedy tomu, kdo nachází, selektuje, reprodukuje dávné prameny, na jejichž základě spřádá příběh. Budiž poznamenáno, že na tomto principu Beneš Třebízský založil celou knihu: cyklus povídek *Z farních archivů* (*Lumír* 1883, knižně in *Pobělohorské elegie* 2, 1886) je cele autentifikován právě sdělením, že jeho příběhy jsou vybírány z reálných historických pramenů a podle nich vyprávěny.

Přímá inspirace historickými prameny či jinými, nepísemnými, avšak věrohodnými doklady minulosti (např. historická místa, stavby aj.) však může u Beneše Třebízského vyústit také v jev, jež nazýváme *vizí*. I tento jev pokládáme na základě jeho ustálené funkce za figuru, a to za figuru metanarativní. Figura vize označuje situaci, kdy je vyprávění vlastního příběhu interpretováno jako důsledek stržení inspirací (jíž jsou ony doklady minulosti), a výjevy, které předkládá čtenářům, jsou popsány, jako by v autorově mysli samy od sebe vyvstávaly. Zásadní funkci figury vize pro Beneše Třebízského ilustruje „drobná črta“ (autorský název žánru) nazvaná *Od Levého Hradce* (asi 1876, knižně in *Z různých dob* 9, 1889), jejíž

20 Což je doba, pro niž je autentifikace reálnými historickými prameny příznačná, jak dokládá Věra Brožová: „V historické próze počátku osmdesátých let se totiž cenila i přiznaná a zdůrazněná práce s archivním dokumentem, která dílu dodávala punc autentičnosti a jeho tvůrci statut znalce“ (Brožová 1999: 53).

obsah je vlastně vizí a text je realizován právě aplikací figury: vypravěč sugeruje scénu, kdy před ním „tajemná postava“ otevírá knihu, z níž vypravěč může vyčíst osudy svého národa:

Díval jsem se na kostelík [...]. Zdálo se mi, jako by přes řeku letěl ke mně od kostelíčka pozdrav tisíciletý a v tisíciletí tom kmitaly se postavy nevidané ve skvostných, staročeských řízách, před očima že mám knihu obrovskou, psanou na pergameně literami nevymazatelnými, jakás ruka tajemná že těžké, zlaté spony u té knihy rozevívá... (Beneš Třebízský 1908: 359)

Dodejme, že takovéto stržení vizí minulosti není omezeno na Beneše Třebízského (u něhož může mít i funkci neautentifikační), ale ani na plnění autentifikační role: Sofie Podlipská, jak už víme, tíhne spíše k fikcionalizaci minulosti, a ve svém podání příběhu Anežky Přemyslovny v eponymním románu (1879) protagonistku seznamuje s bájným Jindřichem z Ofterdingen. Vypravěčka, stylizovaná jako spisovatelka, své psaní umísťuje mezi „pátráním“ a „bájením“:

Mne obléta po mnohých stoletích ona nesmrtelná chvíle a co tehdáž nevyslovila, proudí z mého pera dnes a víra sestupuje mi do srdce, že se nic krásného na světě neztrácí [...] Vidím a tuším, co kroniky a písne nezachovaly, a několik krátkých zpráv mi dodává dosti síly, abych dále pátrala a pátravě bájila o ryzém zlatě ženského srdce. (Podlipská 1879: 36)

Pozorujeme typickou personifikaci vypravěčova pera (již známe od Třebízského), jež je vyjádřením toho, že vypravěč nemluví sám za sebe, ale že je jen médiem síly minulých příběhů, jež dotváří. Komentář k vyprávění se stává dalším prostředkem mytizace dávné minulosti a prostředkem legitimizace.

## Komunikační perspektiva vyprávění

Potřebu podchytit komunikativnost české prózy sledovaného období jako její podstatný rys jsme se pokusili vyjádřit již vymezením komentářů jako ilokučních aktů. Komunikativní zaměření vyprávění vykazuje úzké spojení s vypravěčskými komentáři: stimuluje je, organizuje, ať už jde o komentáře ke světu a příběhu, nebo – a to zdaleka nejvíce – o komentáře k vyprávění. To je společně s faktem, že sama komunikace se čtenářem narušuje iluzivnost zobrazení světa příběhu a odehrává se v prostoru narativního diskurzu, důvodem k tomu, abychom tuto problematiku pojednali v rámci komentářů k vyprávění.

Řada těchto komentářů má své výrazné, pravidelně opakované projevy, které proto často aspirují na označení za figuru. Často plní funkci fatickou, tedy usilují o udržení kontaktu se čtenářem. Prostředky nastolení a udržení komunikace vyprávění často také instrumentalizuje jako nástroj řízení čtenáře. Netřeba dodávat, že se i zde

setkáváme s pluralitou funkcí – např. v předjímání čtenářských reakcí se často vyjevuje soud, oslovení čtenáře má aspekt výchovný či moralistní atd.

## Oslovení čtenáře

Výchozí figurou komunikační povahy literatury je samo *oslovení adresáta*; záměrně tu používáme toto obecnější označení, protože v návaznosti na výchovné a/nebo moralistní zaměření komentářů to často bývá *adresát* identifikovaný nikoli jako čtenář, nýbrž nositel nějaké vlastnosti, k němuž je směřován zcela konkrétní apel. Jako třeba v oslovení „závistníků“ u Rettigové (Rettigová 1835: 19), adresát může být i popsán jako nositel určitých sklonů či slabostí („Bylo by k přání, aby tento příběh [...] stal se příkladem výstrahy všem oněm, jenž chybám takovým se odevzdávají neb odevzdati chtějí“; Rettigová 1834: 13, zvýr. PŠ).

Přímé oslovení adresáta identifikovaného určitými vlastnostmi a postoji může v modu vlasteneckém nabývat povahy konstruuující: tak v prologu Tylova *Statného Benedy* (1830) čteme oslovení „Pražané vlasti milovní, též i vy, jinochové jaro-bujní [...]“ ( Tyl 1955: 9), jež možná ani tak nekonstatuje čtenářovy vlastnosti, ale podsouvá mu je, ukazuje mu, jaký by měl být. Je-li osloven přímo čtenář, pak mu bývá standardně v rámci strategie získání jeho přízně přisouzen lichotivý přívlastek „milý“ nebo „laskavý“. Přátelské, familiarizující oslovení se výrazněji drží v těch prozaických dílech, která chtějí být persvazivní, typicky v lidovýchovném čtení; k tomu srov. komentář ve Šmilovského *Kmotru Rozumcovi* (1872): „Nežli se nadobro, milí čtenářové, rozloučíme, myslím, že nebude škoditi, postavíme-li si před pozornou mysl ještě jednou pana kmotra Rozumce, aby se nám osobnost jeho tím lépe a pevněji v paměť vstúpila“ (Šmilovský 1872: 165). Tento komentář důrazem na zopakování již poznaného nabývá povahy až didaktické.

Explicitní oslovení čtenáře, jež plní fatickou funkci, je figura frekventovanější v první polovině století. Později jako konvenční literární jev přetrvává v žánru lidovýchovném, jinak se objevuje řidčeji, spíše ve speciální funkci: humoristické či naopak zdůvěrnující nebo slavnostní, patetické. Po celé naše období jsme svědky *odlišování pohlaví oslovovaného čtenáře* – zatímco oslovení „čtenáře“ lze chápat jako bezpříznakové, oslovování čtenářky konstruuje určité publikum; u lidovýchovných či morálně-tendenčních textů se oslovení „čtenářky“ stává žánrovým znakem. Vypravěčka Marie Antonie povzbuzuje „vlastenky své ke ctnosti, nábožnosti [...]“ (Marie Antonie 1830: 140); vzpomínající a rekapitulující vypravěčka románu Karolíny Světlé *Na úsvitě* (Národ 1864, knižně 1865) v úvodním slově naopak mladé čtenářky chce ušetřit, s nežným porozuměním jim chce zachovat radosti mládí, jež v ní samé zcela neusnulo:

Jednoduchý byl sice jen život můj, nevyznačuje se událostmi podivuhodnými a překvapujícími, ale žila jsem na úsvitě národního našeho uvědomění [...] Necht se učí ti, kteří se v těchto listech přebíratí budou, z chyb našich [...] Ale vy, dívky mladoucké [...] odložte tyto archy, zabloudí-li náhodou k vám. [...] Nechci vás vyrušiti z rajských těchto snů, v nichž jsem se sama tak ráda kochala. (Světlá 1865: 4–5)



V explicitu pak vypravěčka opisem identifikuje adresátku jako zralou ženu s životní zkušeností: „Pro Vás nejsou tyto zápisky určeny, náležejí těm mezi Vámi, které již bděly, plakaly, pochybovaly – těm náležejí, které již žiti počaly“ (tamtéž: 5).

Stejnou strategii – oslovení jasně vymezené čtenářky – zvolila i Sofie Podlipská v románu *Osud a nadání* (1872). Když svou adresátku opakovaně oslovuje jako „milou čtenářku“ specifikovanou věkem – „Sudte samy, moje šestnáctileté čtenářky, a zvláště ty, má dívenco, co se mi vkrádáš den co den do tohoto rukopisu, sledujíc mou pilnost, sudte, prosím vás, jak vy byste se nasmály panu Srdínkovi“ (Podlipská 1872: 251), – signalizuje tak, že povaha textu je modelována nejen románovým půdorysem, ale také adresátem.

Václav Kosmák vyprávění románu *Chrt* (*Obzor, Hlas* 1884–1887, knižně 1888) uzavírá explicitním komentářem: „Tímto končím své vypravování. / A teď zbývají mně ještě dvě povinnosti: / 1. Ctěným čtenářům poděkovati, že tak dlouho se mnou trpělivost měli, a 2. vlídným čtenářkám, by na mne nežebraly, dopověditi, co se s ostatními nevěstami Isidorovými stalo“ (Kosmák 1888: 513). Zakončení zjevně exploatuje genderové schematismy, a sice přesvědčení, že ženy, a tedy i čtenářky, jsou zvědavější než muži; následuje slíbené a velmi stručné dopovězení. Explicit však opět opouští mimetickou funkci a přepíná pásmo vypravěče do komentáře-morality, do závěrečné *sententia moralis*, opět určené čtenářce, kterou je zjevně třeba mnohem více vychovávat než čtenáře: „Lépe býti vonnou rezedou neb milounkou prostou růží v domácí zahrádce před okny, a takovými abyste všechny byly, přeji vám od srdce“ (tamtéž).

Zdůraznění pohlaví čtenářky může samozřejmě mít i ironickou funkci, tedy nikoli funkci cíleného modelování čtenářského publika. V Tylově *Mladém harfeníkovi a starém flétnistovi* (1832) jsou vypravěčem-postavou oslovovány čtenářky, „milé holky“ ne snad proto, že by povídka byla určena čtenářkám jakožto „ženské“ čtení. Jde o jednu z pasáží vypravěčova vnitřního monologu vzniklou asociativně ve chvíli, kdy dumá, jaký mu bude slušet šátek. V tu chvíli se vypravěč familiárně obrací k „holkám“, jimž se prý vyčítá, že se fintí, avšak „Křivda se vám činí takovýmto ustavičným zehráním. Vy jste dcery Eviny, my pak synové Adamovi; a protože tuším, že si v křehkostech nic nepodáme“ (Tyl 1958b: 23); jde tedy v posledku o mužskou sebereflexi, která obě pohlaví v jejich slabostech staví naroveň.

Zejména ke konci našeho období pozorujeme oblibu *obracení se ke čtenáři jakožto k osobě s literární kompetencí*. Vyprávění rétorického vypravěče je zde spojeno se sebereflexí literatury i literárních jevů (žánr, čtení, čtenářská očekávání). Vypravěč předpokládá, že čtenář je obeznámen s literárními konvencemi a některé už vnímá jako klišé, a jako takovému se mu někdy i podbízí poukazem na jeho sečtělost. Typický příklad bereme z *Bludných duší* (1879) Beneše Třebízského:

Vánoční poezie! – Vy se usmíváte soustrastně, vy chcete už následující řádky okem přeskochiti, snad už kladete na list své prsty, abyste jej obrátili! – Já vám toho nezazlívám; ale prosím vás, posečkejte alespoň chvíli. Víím, že je snad málo povídek a románů, jichž jevištěm je venkov, aby jedné z kapitol v nich nezaujal Štědrý večer s vánočním stromkem,

se sirotkem v opuštěné chatě a dětmi boháčů v nádherně upraveném salóně; ale já podobným líčením vaši trpělivost na skřípci natahovati nehodlám. O vánocích v Podlesí nepsal však v Čechách ještě nikdo. (Beneš Třebízský 1882a: 189)

Třebízského vypravěč má v osmdesátých letech důvod předpokládat, že čtenář bude téma Vánoc vnímat jako klišé (a tento předpoklad potvrzují mnohé texty z dob vydání *Bludných duší* i mladší, které vánoční téma uchopují dosti neinovativně). Třebízského vypravěč dané téma tedy musí zhodnotit nově, zde např. důrazem na specifika Vánoc v dané oblasti.

## Vespolnost

Typickým prvkem české prózy sledovaného období, tedy období kulturní sebekonstrukce národního společenství, je budování představy vespolnosti, souznění vypravěče a čtenáře, *kolektivu účastníků komunikace*, kteří „si rozumějí“. Tak funguje již citované oslovení čtenáře konstruující jej jakožto „vlastence“ nebo na jiném místě jako „krajana“.

V humoristické próze, o níž jsme už konstatovali, že si časně troufá i na zlehčení či ironizaci literární komunikace, je jistá forma kolektivity promítnuta do čtenářského publika: znalců žánru novely u Tyla v *Pepičkovi a Pepičce* (1839) například nebo do společenství abonentů vlivných novin v Rubešově humoresce *Pan Trouba nebo Když chybí učený, chybí hodně* (*Paleček* 1841, knižně in *Spisy* 3, 1860): „Tento Nový Ráj leží mezi horami tak tiše, že o něm až podnes i to nejtenší ucho žurnalisty nic nezaslechlo, sic bychom *my* – to jest *my*, kteří čítáme ve čtvrtek Květy a v outery a v pátek Českou včelu – také něco o tom věděti museli [...]“ (Rubeš 1960: 214, zvýr. PŠ). Nadhodnocení obou periodik jakožto zdrojů encyklopedického vědění stejně jako schopností žurnalistů ironizuje ve výsledku i rozhled a kritickou schopnost jejich čtenářstva, ztotožněného se čtenáři povídky; sebezahrnutí vypravěče (autor byl přispěvatelem obou periodik) ironii zesiluje.

Podoba vespolných prvků se posléze od budování vlasteneckého kolektivu promění v konstruování kolektivity založené na sociální příslušnosti spojené s určitým způsobem života.

Ve vyprávěních fiktivního dopisovatele *Moravských novin* Antoše Dohnala se často uplatňuje vespolnost založená na zkušenosti venkovského člověka. V povídce *Na pazderně* (*Moravské noviny* 1862–1863, knižně in *První povídky hanácké*, 1906) je vespolnost užita jako prostředek legitimizující eticky sice nepřijatelné, avšak z hlediska zkušenosti s hospodařením pochopitelné jednání hlavní postavy Josefa:

*My všichni víme, že Josefa nouze nenutila rodičům zadržovat, co jim podle práva příslušelo, ale nemůžeme zase upřít, že mnohého hospodáře veliký výměnek opravdu tíží a do nesnáží ho přivádí. [...] Jaká tu pomoc? Odpoví mnohý: „Vychovávejte lepší děti, aby si více vážily rodičů, a rodiči, nezapomínejte, že je vaše povinnost starat se o to, aby se vašim dětem dobře vedlo, a tak jim bez potřeby nepřitěžujete.“ To je svatá pravda, ale jak to věil*

ve světě chodí, takové kázání málo pomůže. Já myslím, že hospodář nemá pouštět grunt z ruky, dokud cítí v sobě kapku síly, a když už nemůže, tak ať se obec postará, aby mohl v pokoji a bez starosti odpočívat až do skonání. Ať se v každé obci postaví špitál pro staré hospodáře a hospodyně, na ten špitál ať každý grunt podle svého rozměru nakládá tak, aby ti staří tak dokonale se vším mohli být zaopatřeni [...]. Nevím, jestli tato moje rada se k něčemu hodí, vyslovil jsem ju ale po dlouhém rozmyšlení, ať jiný tedy taky rozvažuje a snad bude mět šťastnější myšlenku nežli já. Já bych o tom mohl sepsat celou knihu, ale zapomněl bych přitom na povídku, povíme si někdy jindy o tom více a včil ostaňme na Pazderně. (Hansmann 1987: 212–213, zvýr. PŠ)

Dohnalův vypravěčský komentář je tak prostředkem srozumění s předpokládaným venkovským publikem, které má pochopení pro obtíže obou stran. To, co by mohlo být moralistním komentářem, uvádí vypravěč jen jako alternativu nastolenou virtuálním diskutérem, již vzápětí odmítá jako nefunkční, přežitou. Místo ní nabízí vlastní, progresivní sociální projekt, o němž se však nechce rozepisovat, protože jej volá povinnost prozatěra, jehož úkolem je dokončit vyprávění příběhu. Stylizace vypravěče coby zkušeného sedláka a venkovského mudrlanta tak dovoluje autorovi rozehrát hru mezi zdánlivou naivitou subjektu vyprávění a literární zkušeností subjektu díla, uvést do dynamického vztahu leckdy tíživou tradici se sociální myšlenkou, a dokonce i zpochybnit moralizování.

Skrze zahrnutí čtenáře do určitého společenství se také překlenuje rozdíl mezi ním a postavami příběhu, často v kontrastu městského a venkovského prostředí: společenství obyvatel města odtržených od venkovské prostoty konstruuje vypravěč v *První Češce* (1862) Karoliny Světlé, když hovoří o lidové mluvě a o „výrazech, jimiž nás tak často mluva českého vesničana pohne a překvapuje“ (Světlá 1862: 34, zvýr. PŠ). Čtenáře vzdělané na úrovni doby takto konfrontuje Šmilovský s protagonistou eponymního románu *Martin Oliva* (1874): „Martin nebyl ani vzdělaný, ani jemnoduchý v tom smyslu, jak *my* tomu rozumíme; bylť on více méně syn přírody, byl dítětem málo zjemněných kruhův [...]“ (Šmilovský 1874a: 82, zvýr. PŠ). V incipitu Nerudovy povídky *Pan Ryšánek a pan Schlegl* (*Národní listy*, březen 1875, knižně in *Povídky malostranské*, 1878) je konstruovaný kolektiv „topograficky“ zpřesněn a rozdělen do množin: tu první, samo jádro, představují pravidelní hosté hospody U Štajniců a účastníci příběhu; jeho satelity pak vypravěč sám a jeho generační druhové, v časech, kdy vzhledem k mládí mohli být jen pozorovateli; další množina pak zahrnuje všechny, kdo jsou s lokalitou důvěrně obeznámeni. Nejde tedy už o čtenáře-obyvatele jakéhokoli města (obvykle coby kontrastu vesnice), ale právě jen o znalce Malé Strany: „Bylo by směšné, kdybych pochyboval, že některý z mých čtenářů nezná malostranský hostinec U Štajniců“ (Neruda 1878: 87). *Sugerovaná vespornost, totožnost znalostních horizontů čtenáře a vypravěče* předjímá (byť problematickou) „sousedskost“ celé povídky.

Jiný typ vnímatelského kolektivu představuje (poučný) komentář z Arbesových *Štrajchpudlíků* (*Květy* 1880 jako *Epikurejci*, knižně jako *Štrajchpudlíci*, 1883, nedokončeno) týkající se formanů: „My mladší pamatujeme se na tento druh lidí a jich pozovů

již jen jako ve snu [...]“ (Arbes 1940: 39), kde bezprostředně následuje jejich popis – vespolný komentář umožňuje vypravěčovi poučnou digresi. Vespolnost „nás mladších“, tedy vrstevníků, je ve *Štrajchpudlicích* důležitým jevem, umožňuje vysvětlit ony stránky příběhu, které by mohly čtenáři připadat vzdálené, když se popisují nesnáze cestovatelů, akcentuje vypravěč svou sounáležitost se čtenáři „moderní doby“: „My, lidé moderní, kteří jsme byli uvykli výhodám pokročilejší doby, zajisté jen nesnadno vpravujeme se v život lidí, kteří, žijíce před půl věkem [...]. [...] nesnadno chápeme, jak bylo například tehdyž možné, konati čtvrt roku a mnohdy i déle přípravy k cestě z Prahy do Plzně“ (tamtéž: 62–63). Arbesův komentář zde opět začíná jako poučný komentář k příběhu, ale jeho hlavní funkce je především vztah čtenáře k příběhu a minimalizovat nesoulad zkušenostních horizontů čtenáře a světa příběhu.

Uvedené příklady ukazují funkční rozpětí vespolných komentářů. Jejich *základní funkcí je budování představy kolektivity* – u Tyla vlastenecké, u Světlé a u Šmilovského městské, u Nerudy přímo Malostránské, u Arbesa kolektivu daného dobovou situovaností, a tedy znalostním a zkušenostním horizontem –, která se zároveň *podílí na konstrukci čtenáře*. Je přitom zřetelné, jak se do daných typů kolektivu promítá *mimoliterární konvence*: národnostní důraz doby Tylové, sklon obyvatel města stavět se přehlíživě k venkovanům, kulturní sebereflexe doby. Pozorujeme, jak autoři zprvu prvoplánově vypravěčské komentáře dovedou instrumentalizovat. Vespolné komentáře mohou legitimizovat vypravěčské soudy, protože se opírají o sdílené postoje.

## Předjímání čtenářské reakce

Stylizaci narativního textu jako živého komunikačního aktu, v němž je čtenář „přítočen“, uvažuje o příběhu a interpretačně s ním pracuje, představuje v maximální míře figura *předjímání čtenářova postoje či reakce*, s jejímiž konkrétními realizacemi jsme se tu už setkali. Předjímaná čtenářská reakce je přitom formulována tak, aby působila jako *stimulant* vypravěčova dalšího textu. Tato interakce bývá rétoricky rozvinuta až do rozměru *fungovaného dialogu*, jak jsme tuto komunikační strukturu označili. Dominantní funkcí předjímání čtenářova jednání je komentování vyprávění, či přesněji: zdůraznění vyprávěného, často jeho dezautomatizace nebo vypravěčem řízená problematizace.

Pro první polovinu století je typické konstatování čtenářského postoje, které funguje jako orientátor; zároveň se již zde tento typ etabluje jako prostředek zdůrazňující či verifikující, tj. jako nikoli „jen“ vypravěčem tvrzené, ale i „čtenářem“ posvěcené, sdílené vědění.

V druhé polovině století, zejména od let šedesátých a s nárůstem v letech sedmdesátých a osmdesátých, se tento typ mění. Spíná se s oslovením čtenáře – od jednoduché apostrofy přes hypoforu až k fungovanému dialogu, kdy vypravěč odpovídá na čtenářovy předpokládané reakce. Mezi čtenářem a vypravěčem je často fungován vztah nedorozumění či přímo sporu. Starší pojetí se tak jeví jako statictější oproti novějšímu, jež přepíná z gramatické osoby třetí do osoby druhé (tj. nikoli

typ „čtenář si myslí...“, ale „ty, čtenáři, myslíš...“). Konstatující osoba třetí je ovšem zachována jako svého druhu bezpříznakový typ, a to nepřekvapivě v lidovýchovném čtení.

Dynamické předjímání čtenářských reakcí je samozřejmě třeba chápat jako vypravěčskou aktivitu, která plyne z autorského zaměření na určité publikum, respektive jeho modelování. Předjímání je proto často užito výchovně a moralistně, s Umbertoem Ecem (viz *Poznámky ke Jménu růže*, 1983) bychom mohli říci, že vypravěč nejen dává publiku to, co chce, ale také mu předkládá to, co by mělo chtít, a to způsobem, jímž dosáhne osvojení předloženého. Jde nicméně o jednu ze základních a nejtypičtějších vypravěčských figur literatury období, jež zde popisujeme.

Předjímání a fingovaný dialog mají širokou škálu funkčního využití. Doklady z let třicátých a čtyřicátých využívají předjímání čtenářské reakce jako svého druhu *orientátoru*. Vypravěč Klicperovy novely *Vítek Vítkovič* (1830) říká: „Tu se zdá nám místo býti – ačže nás snad mnozí čtenářové ze širokosti ve vypravování trestati budou – bychom i dívku Boženu [...] štětcem poněkud rozsáhlejším vyobrazili“ (Klicpera 1830: 23), a spojuje upozornění na šev mezi narací a popisem s předjímáním čtenářské reakce; tím, že jeho možné výtky sám uvede, jako by jim zároveň předcházel.

Předjímání čtenářské reakce se může vztahovat i k postojům týkajícím se primárně spíše životní zkušenosti a literaturou teprve transformovaným, jak je zřejmé z výše již citovaného incipitu Máchova *Večera na Bezdězu* (1834): „Bude snad mnohému podivné, že obrazy ze života mého s večerem počínám, jako by v tak mladistvém již věku nade mnou se soumračilo?“ (Mácha 2008: 83). Mácha předjímá čtenářský soud očekávatelný na základě konvenční představy radostného mládí, s nímž se neslučují chmury a myšlenky na konec života, tedy klíčové motivy následujícího vyprávění, a hlavně romantického postoje.

Oblíbené je předjímání čtenářské reakce jako prostředku *vedení nové informace*, která není přímo vyjádřena, protože ji lze vyvodit na základě předchozího: Emotivní scénu, kdy hrdina ukazuje lékaři podobiznu sebe sama za mladších let, vyřeší Rubeš v novele *Harfenice* (1844) takto: „Či to podobizna byla [...] to si již laskavý čtenář sám domyslí“ (Rubeš 1844a: 119). Analogické řešení, opírající se o zkušenost tentokrát primárně „ženskou“, nalezneme ve Šmilovského románu *Martin Oliva*; dobově delikátní stav věci – těhotenství manželky eponymního hrdiny – oznámí vypravěč následující paralelou a apoziopézí: „Až jahody se začervenáte a uzrajete, zdali pak...“; přemýšlela Rozárka. / My neukončujeme její myšlenečku, sladší nad nejzralejší jahůdku; však citlivé čtenářky samy se jí dovtípí“ (Šmilovský 1874a: 71; → Šidák: 312). U Šmilovského je figura čtenářského úsudku výrazem dobové eufemistické komunikace o základních faktech života a zároveň výrazem rodového dělení záležitostí: přestože manželství je věcí sociální, těhotenství z něj vzešlé je chápáno jako intimní záležitost čistě ženská. Diskurz vypravěče se čtenářským publikem tak paradoxně dovoluje vyjádřit to, co vypravěč chápe jako obtížně pojmenovatelné.

Viděli jsme, že v ukázkách z první poloviny století se v komunikaci se čtenářem často jedná o rozumění dílčím aspektům světa příběhu na základě čtenářovy

mimoliterární zkušenosti. V druhé polovině století je častější předjímání čtenářské reakce zaměřené na další vývoj děje spojený s dosavadním jednáním postav: vypravěč formuluje čtenářské očekávání, které pak může korigovat jako nesprávné, nebo naopak schválit jako adekvátní čtenářův úsudek. První případ dokladujeme citací z Hansmannovy / Dohnalovy povídky *Jak jsem dostal půllán* (*Moravské noviny* 1860, knižně in *První povídky hanácké*, 1906): „Snad jako všude, natrousil i u nás zlý duch koukol mezi pšenici. Bylo nás pět v hájence: tatíček, maměnka, já, dívka stará Josefa, pasák Pavel a černý kocour [...]. Tuším si povíte, že kocour byl ta koukol; ó ne [...] Pavel, škaředý Pavel to byl“ (Hansmann 1987: 11). Ukázka tu zastupuje řadu podobných případů, kdy vypravěč falešnou dějovou stopu přiřkne čtenáři a uvedením věci na správnou míru pak čtenáře demaskuje jako zajatce dějových kliše či naivně uvažujícího, aby mohl zvýraznit své pozoruhodné řešení, jež má čtenář ocenit. Pro druhý případ – kdy vypravěč čtenářský předpoklad schvaluje – uvedme příklad z Hálkova *Poldíka rumaře* (1873). Vypravěč tu protežuje čtenářky: „Možná, že některá čiperná čtenářka tuto jeho nesmělost již odsoudila a pravým jmenem pojmenovala; já ovšem ničeho nenamítám a jen tolik dodávám, že mi nenapadlo, abych stavěl jeho vlastnosti ve světlo příznivější, než v jaké staví se samy“ (Hálek 1874: 112). V obou případech vstupuje rétorický vypravěč na scénu, aby posílil svou autoritu, v obou případech sugeruje znalost svého čtenářského publika. Hansmannův původem lidový vypravěč nepřekvapivě chce vyniknout nad svým venkovským publikem, a tak to, co se jeví jako očekávanější, nechá předjímat čtenáře, a sám upozorní na nečekaný zvrát či jev. V případě druhém logiku příběhu posílí odhalením psychologie postavy, jež přenechává důvtipným čtenářkám (jimž takto navíc zalichotí), a nechává si fakta fikčního světa posvětit čtenářským souhlasem.

Komunikační ozvláštňení, jímž předjímání čtenářovy reakce je, nutně přitahuje pozornost na sebe sama; logické je tak jeho užití jako *zvýraznění zásadní autorské myšlenky či postoje*. Alois Vojtěch Šmilovský v *Martinu Olivovi* proti předjímané čtenářově reakci staví svůj morální soud: „Namítne mně někdo: ‚Mělo to už tak býti, byl to jeho osud!‘ Ne tak, přátelé, osud přestává býti osudem, kde není slabostí v člověku, kde jistota a ráznost jest v myšlení a chtění“ (Šmilovský 1874a: 121). Přejímání čtenářského názoru zde má zřetelnou roli kondenzovaného sporu. Proti čtenáři, jenž je zde pojat jako hlas životní zkušenosti či obecného názoru, se staví individuální hlas vypravěče, který může laskavě mentorovat své publikum, zahrnuté do okruhu „přátel“, a užít zobecnění, jež bude následně rozvinuto v příběhovém tvaru, zejména ovšem etickou problematiku zdůraznit a učinit ji explicitní.

Příkladem důsledného užití předjímané reakce coby prostředku *metanarace* představuje začátek Adamcovy novely *Dvě babičky* (*Květy* 1867, knižně 1882). Adamec se vrací k výchozí gramatické formě předjímání – ke třetí osobě. Zatímco však autoři prvé půle století často fingovali čtenáře, který souzní s jejich vypravěčskou strategií (srov. „pozorlivého“, respektive „důvtipného“ čtenáře Chocholouškova a Malého), Adamec modeluje čtenáře, respektive čtenářku, která se vzpírá jeho záměru, není zvědava, ale zároveň je netrpělivá. Předjímání prozrazuje její chyby, pro něž ji vypravěč musí kárat a vychovávat:

Než přiznám se, že lhostejnost čtenářova a malá jeho zvědavost ani dosti málo mi není milá, a že si přeji, aby hned z počátku se jevil hodně, hodně zvědavým. Zpočátku proto také hned pravím, že nejel pan ředitel do města na úřad aniž za úředním řízením, nýbrž pro něco docela jiného.

Nyní pomlčím o příčině, proč pan ředitel jel do města, a tím budu udržovat čtenářku v napnutí. Jen o to žádám, aby nedočkává a netrpělivá neobracela listy a nepředbíhala mého vypravování chtíc ukojit svou zvědavost dříve, než péro mé za dobré uzná.

Sotva si asi pomyslí, jak takové počínání pro spisovatele mrzuté. Toť právě tak, jako když se vypravovateli skáče do řeči. – Prosim, neskákejte mi do řeči!

U stolku seděly dvě ženské; [...]. (Adamec 1867: 61)

Spíš než o komentář k vyprávění jde vlastně o komentář k adresátovi. Vypravěčské předjímání „ženských“ reakcí, plynoucích z ženských vlastností, se zdá vymezovat knihu jako čtení pro ženy, ale je to jen součástí ludického rázu prologu knihy, jímž si autor získává pozornost publika. Následující vyprávění se od této stylizace odklání (obsahuje jen několik metafikčních komentářů) a vypravěčova role se přesouvá k pozorování myšlenkových procesů a motivací chování obou protagonistek.

Humoristicky může být modifikován také metanarativní konec textu, kdy se vypravěč obrací na čtenáře, resumuje vyznění textu a předjímá čtenářský nesouhlas. Proti gestu vypravěče vážně míněné, zejm. moralistní prózy, který předjímá čtenářovo zklamání proto, aby svůj příběh dodatečně či *a priori* verifikoval, zvýraznil jeho pravděpodobnost, se jej vypravěč prózy humoristické nesnaží přesvědčit o smyslu či pravdě svého příběhu. Vypravěč Máchova *Doslovu ke Křivokladu (Květy české 1834*, knižně in *Romány a povídky*, 1906) či Rubešovy *Dlouhé předmluvy ku krátké povídce* (1841) tuší, že jejich čtenář ještě něco očekává či očekává něco jiného, odmítají však očekávání vyjít vstříc: „Tak končí náš spisovatel svou povídačku. Jestli laskavý čtenář něco jiného očekával, – bylo by mně líto.“ (Rubeš 1960: 201).

Vyhrocenější je vypravěč Lierův v povídce „*Mefisto*“ *páté sekce (Květy 1880 jako Mefisto*, knižně in *Novely 1*, 1883), kde zklamanou čtenářku (viz genderový posun!) explicitně konstruuje:

Spanilomyslné čtenářky! Račte býti ubezpečeny, že každému poetovi v řeči vázané i v řeči nevázané jest velmi bolestno sáhnouti po vyznění posledního akordu ještě jednou do strun.

Skončil jsem.

A vy ráčíte vrtěti hlavinkami, ráčíte mi vytýkati, že mému vypravování schází konec, ten jedině pravý a vás uspokojující konec? Ne, nemohu! Je-li vám libo, račte se přeptati na bechyňské faře, tam prý vědí více. [...]

Jsou spanilé čtenářky spokojeny?“ (Lier 1883: 165–166)

Stejně jako Rubešův ovšem i Lierův vypravěč odmítá pokračovat v příběhu, narušuje intimní komunikační situaci vypravěč – čtenář, a odkazuje zvědavé čtenářky na „bechyňskou faru“, kde „prý“ vědí více: je to nezaručený odkaz na zdroj nezaručených informací, zasazující celý právě ukončený příběh do žánrových hranic klevety.

## Fingovaný dialog

U předjímání čtenářských reakcí pozorujeme jistý posun. Výchozí, starší typ vystačí se zapojením čtenářské reakce na příběh do pásma vypravěče: „Ale snad i mnohým z našich čtenářů bude zdáti se víře nepodobno, že by harfenice [...]“ (Jan Jindřich Marek, *Harfenice*, 1841; Marek 1845b: 87). Pozdější typ vytýká předjímanou čtenářskou reakci či soud do repliky, jež může být vyznačena uvozovkami, interpunkcí – např. vykřičníkem: „Propána! To je podivná strava pro šestinedělku: může mít z toho smrt! zděsí se mnohá zkušená čtenářka. Nekřičuj se, neboj se, má milá“ (Václav Kosmák, *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila*, 1874; Kosmák 1877: 29). Jde o součást většího procesu tíhnutí zejména lidovýchovné prózy druhé půle 19. století, jež trvá na zdůvěrnější komunikaci, k práci s prvky sugerujícími oralitu. V době masivního nástupu *metanarativních komentářů*, tj. od let šedesátých, se objevuje ještě rafinovanější typ. Jako repliky jsou vytčeny nejen (předjímané, fingované) reakce čtenáře, ale také vypravěčovy, které na ty čtenářské reagují. Narativní text pásma vypravěče se tímto způsobem opticky rozbíjí na pásma „postav“ – vzniká *fingovaný dialog*.<sup>21</sup>

Fingovaný dialog, jenž se nejvíce blíží dialogu skutečnému – totiž s replikami obou mluvčích – konstruuje ve zmíněném románu vypravěč Kosmákův. Vypravěč tu podává informaci o záporném hrdinovi takto: „A kdo je ten pan Spiessni? / Hned vám povím. Víte, on, když chodil k starému panu rektorovi do školy, psával se ‚Spěšný‘ [...] / ‚Ale čím je?‘ / ‚Tak mne nemýlíte pořád – vždyť ani nemohu k slovu přijít!“ (Kosmák 1877: 36). Vypravěč v graficky neoznačených replikách rozmlouvá se svým adresátem (jeho repliky jsou v uvozovkách). Vedle informací o představeném světě se zde tematizuje dynamika vyprávění, překotnost podávaných informací, a samozřejmě také onen adresát, jímž je vypravěč zahlcen a musí se jeho zvědavosti bránit – modeluje čtenáře, jehož téma, a zejména postava zlého Žida, zajímá, jako čtenáře zvědavého, čímž také zdůrazňuje důležitost a aktuálnost daného tématu; je to čtenář-žánrový znak lidovýchovného čtení; a fingovaný dialog Kosmákův je zároveň ukázkou ustálené důvěrné komunikační podoby tohoto žánru.

V Holečkově *Obšitu* (1886) je fingovaný dialog předmětem reflexe:

Laskaví čtenářové! Víím, že se již každého z vás padesát novelistů tázalo, když nemohli se dostat přes počátek do proudu vypravování: „Znali jste Bětušku Kuřinovu? Že neznali? [...]“ Jste zvyklí na takové otázky. Víte, že je *novelista proto klade, aby za vás mohl si odpovědět*: „I neznáme, pro pána krále, neznáme ani Bětušku Kuřinovu [...] ale již nás, pane novelisto, pro pět ran dlouhým vpytáváním nemučte a vypravujte, prosím úpěnlivě [...]“

21 Mukařovský tento jev nazývá *latentní dialogičnost*: ve studii o Vančurovi říká: „Lze říci, že je to řeč ‚přímá‘, totiž taková, která působí dojmem, že se vypravěč stále k někomu obrací, řeč někomu adresovaná“ (Mukařovský 2006: 13). Termín *latentní dialogičnost* nepovažujeme za vhodný: *dialog*“ zde je fingovaný, předstíraný, fikční, není však „latentní“ – na rovině textu je zjevný, přítomný, signalizovaný všemi náležitými jazykovými (i pravopisnými) prostředky.



Tak si novelista za vás své otázky zodpoví a představuje si, že zvědavost vaše jest napjata jako struna E [...] Znam praktiky novelistů jako vy, laskaví čtenářové, a až je napodobiti nechci, přece nemohu jinak, než položit vám také několik otázek. Vlál někdy kolem skrání vaší vojenský prapor? [...]

Nebojte se, nebudu prolévatí vaší nevinné krve [...]. (Holeček 1887: 8–9, zvýr. PŠ)

Oslovení čtenáře otevírá dialogickou pasáž, jež má dvě úrovně: první představuje dialog vypravěče-novelisty se čtenářem, druhý pak zanořený „citovaný“ dialog týchž čtenářů s jinými novelisty v jiné komunikační situaci. Dialog je jako takový jen stylizován (střídáním replik a jejich grafickým vyznačením uvozovkami), neboť „všechny“ hlasy patří jednomu mluvčímu, vypravěči. „Novelisté“ jsou personifikací literárních konvencí, k nimž patří i rétorické otázky simulující účast adresáta. Vypravěč sice tyto konvenční praktiky odhaluje jako pouhý trik, ale vzápětí je využívá k vtipnému nastolení vlastního tématu vyprávění, vojenské služby.

Na pomyslné škále explicitnosti a formální dokonalosti těchto dialogů stojí na krajním pólu takové fingované dialogy, které jsou podány jako dramatický text, v němž je jednou z postav vypravěč. Příkladem budiž Máchův dialog v *Doslovu ke Křivokladu* (1834) a Němcové z epilogu knihy *V zámku a podzámčí* (*Koleda na rok 1857, 1856*, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869). *Partnerem vypravěče* (u Máchy „já“, u Němcové „spisovatel“) je „čtenář“ u Němcové, u Máchy celá řada komických postav. Oba dialogy mají týž účel: omluvit, respektive vysvětlit fakt (či lépe: čtenářský dojem), že texty, jež epilogy doprovázejí, nemají konec, respektive nemají konec konvenční, završující. U Máchy to formuluje postava „Věnceslav“: „Já ale žádného ukončení nevidím“ (Mácha 2008: 166), u Němcové v úvodní replice „čtenář“: „Ale jakpak jste to udělal – ta povídka nemá konec“ (Němcová 1953b: 77). Na tyto výtky vypravěč Máchův připouští, že „povídka“ nemá konec, „ačkoli celý smysl svůj a ideu hlavní rozvedenou má; neb povídka ta jest jen výjimek z větší práce“ (Mácha 2008: 166–167); „spisovatel“ Němcové vysvětluje, že nemohl víc říci, protože „není planetář“ a sám neví, co bude dál. V dialogu se čtenářem nicméně vzápětí podá v krátké zkratce další osudy postav, „Nachgeschichte“. Jaká je ale pozice těchto dialogů vzhledem ke kategorii *metanarace*? U Máchy je metanarativní celý *Doslov*, jehož je dialog součástí; z pohledu mikrostrukturního se ovšem situace komplikuje, celek dialogu, v doslovu obsaženého, je autonomní narace s určitým dějem (je stylizován jako humoristický výjev), ovšem v rámci dialogu se objevují – v řeči postavy „já“ – čistě metanarativní repliky (srov. ukázkou výše, vysvětlující ideu textu). Komplikovanost Máchova textu je třeba vnímat v rámci humoristického žánru, jenž pracuje s ironií, mate čtenáře střídáním rovin metanarativní a narativní. U Němcové je tomu jinak: povahu metanarace mají dvě první repliky daného dialogu, parafrázované výše; zbytek dialogu je, řečeno slovy Daniely Hodrové, narativní doslov, v němž mluví (v kontrastu ke konvenčnímu příběhu poznání a nápravy utrpením) přisvědčuje otevřeným možnostem života.

## Simulace orálního vyprávění

Oslovení čtenáře, vespolnost, předjímání a fingovaný dialog mohou sugerovat aktuální komunikační situaci – jako by vypravěčem byl mluvčí, jenž promlouvá k přítomným posluchačům („metanarace simulující oralitu“; Nünning 2004: 38). Nazvěme tuto stylizaci *oralitou*. Oralita je mnohdy podpořena dalšími rétorickými prostředky: vypravěčskými formulami s fatickou funkcí („teď poslouchejte“, „slyšte“), dále prostředky typickými pro nepřipravený mluvený projev: vypravěčovým korigováním sebe sama a své schopnosti udržet koherenci tématu apod. Literární vyprávění je na jedné straně provázáno jistou obřadností, na straně druhé se tak projev bezprostřednosti sblíží s běžnou komunikací.

Ne všechny projevy orality v tomto smyslu mají povahu komentáře; nicméně bývají s nimi často spojeny komentáře k vyprávění. Oralita se ve větší míře objevuje od let šedesátých, v době zvýrazněné tendence k metanarativním komentářům; simultánně se tedy objevují metanarativní komentáře coby zdůraznění tvořenosti i prvky orality jako výraz bezprostřednosti komunikace.<sup>22</sup> Uvedme příklad. Vypravěč Chocholouškova *Dvoru krále Václava* (psáno do 1864, knižně 1868) ukončuje vedlejší linii svého vyprávění slovy: „Ale což to budeme povídat, kam to zabíháme! vždyť chceme povídat o panu Hašku z Boru, milci krále Václava“ (Chocholoušek 1868: 88). Vypravěč tedy označuje digresi jako digresi a indikuje návrat k hlavní linii vyprávění, již zároveň pojmenovává; a činí tak jako mluvčí nepřipraveného projevu, který „se zapovídal“ a v gestu omluvy či pokárání sebe sama se vrací ke svému hlavnímu vypravěčskému úkolu.

## Závěry

Průzkum užití vypravěčských komentářů v české próze 19. století plně potvrdil Chatmanovu tezi, že komentář plní funkce „celé škály řečových aktů“ (Chatman 2008: 240). Žádný ze základních typů komentářů (moralizování, poučování, vlastenecká agitace) není z hlediska řečových aktů monolitní. Sestávají z dalších ilokučních aktů: moralizování vyvstává z úhrnu nabádání, varování, povzbuzování, upomínání na vzory chování a na zjevené náboženské pravdy atd. a volně přechází v poučení. Ukázali jsme, jak podstatnou roli komentáře hrají při udržování *myšlenkových schematismů* spojených s křesťanským postojem ke světu, postavením muže a ženy, česko-německým antagonismem. Průběžně jsme mohli sledovat, jak jeden komentář může plnit více funkcí – polyfunkčnost je typická pro naprostou většinu komentářových typů, jež jsme popsali.

---

22 K problematice vstupu orální situace do dobové literatury srov. Šidák 2020a.

## Parametry pozorování

Otevřeli jsme kapitolu konstatováním rozmanitosti komentářů. Vedle základní charakteristiky komentářů – jejich funkce, respektive ilokuční síly, již plní – se postupně ukázaly další parametry, jež teprve dovolují celkovou klasifikaci komentářů a vypovídají o dobové práci s nimi: Začněme vnějším parametrem: *délkou* komentáře. Pro začátek století jsou typická stručná zobecnění (blízká sentencím), komentáře orientující čtenáře v ději a ve vyprávění, krátké komentáře vysvětlující (naučné). Prostor pro obsáhlejší komentáře si v následujícím období soustavně vytváří historizující próza, v níž se projevuje i sklon „nastavovat“ jimi vlastní vyprávění (→ Koten: 41, 44). Od šedesátých let i v následujících dvou desetiletích se uplatňují delší komentáře, ať už moralistní či vysvětlující (typicky Šmilovský), často přecházející v obsáhlý *výklad* přejímající poznatky jiných diskurzů s tématem spojeným s povahou světa příběhu (příznačné například pro podání sociální tematiky nebo jevů tohoto světa, jež vyžadují exaktní poznání, jako u Pfliegera Moravského či Arbesa). Za tímto nárůstem jsou dva odlišné faktory: zatímco hodnotově konzervativní a morálně orientovaní autoři jako Šmilovský jimi upevňují jak tematizované hodnoty, tak vypravěčskou autoritu, autoři vnímající dění ve světě jako důsledek střetávání potřeb sociálních a hospodářských pak komentář užívají jako zdroj věcných informací o působení těchto sil; vypravěč přestává být nositelem nesporné autority, ale stává se analytikem („pítevníkem“, řečeno s Pfliegerem Moravským, srov. → Koten: 67–71), který připouští zpochybnitelnost svých závěrů.

Neméně důležité je *umístění* komentáře. Umístění na sémanticky nevyhnutelně zatížená místa, jako jsou začátek a konec textu, se nepřekvapivě pojí se žánry s jasným půdorysem i funkcí: tak je nacházíme v próze s moralistní a výchovnou tendencí po celé období, typicky u autorů, jako je Rettigová ve třicátých letech či v sedmdesátých u Kosmáka ve funkci pointy, shrnutí či závěrečného poučení. Vysvětlující komentář k historickému zázemí následujícího jedinečného příběhu provází prózy Tylovy i Chocholouškovy, byť ve výrazném nepochopitelném rozsahu. Humoristická próza a próza dojemně humorná (prototypně u Šmilovského) pozici sentence či rčení obrací: nepoučuje, nýbrž činí metaforický výrok východiskem vyprávění, jež zachovává přenesený význam, ale současně rčení přikládá i věcnou referenci ve světě příběhu. Zvláště na počátku vyprávění se komentáře čím dál více (zřetelněji od sedmdesátých let) mění v pouhé rétorické obraty, jež se obsahově nevztahují k příběhu a zachovávají si pouze komunikační funkci, někdy se i stávají předmětem parodování.

Dalším parametrem je *četnost* komentářů: případ singulárního ozdobného výskytu v incipitu jsme už popsali výše. Texty s vysokým počtem komentářů distribuovaných průběžně v celém rozsahu jsou zastoupeny zejména v konzervativní lidovýchovné próze (Pravda, Šmilovský, Kosmák).

Pro recepci je podstatný fakt *zapuštěnosti* komentářů do okolního textu: tj. zda se do něj plynule zapojují, nebo jsou naopak ostře odlišeny a zdůrazněny např. včleněním do samostatného odstavce, což může vést ke zdůraznění a věcnému osamostatnění komentáře od okolního příběhu.

## Od ustálení komentářového schématu k figuře

Komentáře s ustálenou obsahově formální strukturou jsme označili za *narativní figury*. Četný výskyt jsme vysledovali zejména u těchto: *srovnání dříve a nyní* (Tyl, Světlá, Šmilovský, Beneš Třebízský aj.), které nabývá různých podob (negativní kritika současnosti) a funkcí (zejména moralistické a vlastenecké); *zobecnění ve formě sentence*; komentář k vyprávění pojatému jako *záznam vize* (Beneš Třebízský, Podlipská); ustálené *avizování narativní elipsy* („Nechci mé čtenáře obtěžovati...“); *předjímání čtenářské reakce jednání či soudu* (a negace či přijetí jeho předpokládaných postojů a soudů). Ustálenost těchto figur umožňuje jejich parodické užití.

## Dynamika proměn

Žádný z komentářových typů se v našem průzkumu neprokázal jako výhradní nebo alespoň dominantní v nějakém jasně vymezeném období. Spíše můžeme konstatovat dílčí proměny jeho tvaru (jako je například předjímání čtenářského soudu zapojené do pásma vypravěče vs. formulované jako čtenářova přímá řeč, posun od krátkých vysvětlujících komentářů k výkladu apod.). Větší difference vypravěčských komentářů lze stanovit v globálnějším porovnání první a druhé poloviny století.

V první polovině století pozorujeme dominanci komentářů moralistních a naučných (v letech třicátých dominují komentáře mravoličné, zejména závěrečné komentáře-pointy, a drobnější naučné komentáře; ty pak sílí v letech čtyřicátých zejména v početně zastoupeném žánru historické prózy; obecně lze říci, že naukovost komentářů narůstá). Moralizujících komentářů v druhé polovině století ubývá, naučné zůstávají přítomny, ale proporčně se jejich podíl umenšuje ve prospěch komentářů k vyprávění. V první polovině hrají ve všech žánrech podstatnou roli *komentáře k příběhu* (výrazně se uplatňuje explicitní dovysvětlování motivací jednání postav a dovyprávění následků událostí a podobně) a *komentáře ke světu*, které sice přesahují příběh, ale nepodřívají fikčnost textu (výjimku tu představují texty podvratné, ať už jsou jen součástí jiných žánrů, jako u Karla Hynka Máchy, nebo próza humoristická, u Josefa Kajetána Tyla, Františka Jaromíra Rubeše). Velmi častá jsou v tomto období předcházejícím zpochybnění autorit zobecnění, jež zůstávají uchována u autorů konzervativního smýšlení jako Šmilovský či Pravda. Za komentáře k vyprávění můžeme v tomto období označit orientátory, vycházející z předpokladu nepřiliš zkušeného čtenářského publika.

Druhá polovina století situaci obrací: komentáře moralistní odeznívají, zachována zůstávají v narativně konzervativní lidovýchovně zaměřené až didaktické próze. Pozornost získává sám akt vyprávění – a dominují tedy *komentáře k vyprávění*, které se rozvinou do velmi bohaté škály podob rozložených mezi dvěma póly: od komentáře v zásadě antiiluzivního po komentář s opačnou funkcí autentifikační.

Mohlo by se zdát, že funkční typologie komentářů sledující jejich proměny poněkud zastřela jejich předpokládaný vztah k žánrům. Nicméně předpoklad, že se

komentáře mohou organizovat na ose genologicko-tematické, se ve vyšší míře nena-  
plnil: viděli jsme, že hlavní komentářové typy mají tendenci hranice žánrů překra-  
čovat. Pro míru užití a distribuci komentářů je dominantním faktorem výše zmí-  
něná obecná – moralistní, naučná, komunikativní – povaha prózy daného období.  
S tímto vědomím je třeba přistupovat k pokusu pojmenovat souvztažnost kome-  
ntářových typů a jednotlivých žánrů.

V *historické próze* dominují komentáře, jež jsme označili jako naučné. Zejména  
ve čtyřicátých letech (u Josefa Kajetána Tyla, Prokopa Chocholouška) bývají infor-  
mace k historickému zázemí a soudy k důsledkům událostí spojených s představe-  
ným příběhem formulovány v prolozích či dovětcích s dikcí historika, jež nabývají  
povahy paratextů a jejichž subjekt zaujímá spíše postoje autora komentujícího ději-  
ny než vypravěče připravujícího cestu příběhu nebo podávajícího „Nachgeschichte“.  
V historické próze čtyřicátých až šedesátých let slouží tyto komentáře k vytvoření  
znalostního zázemí pro příběh často založený na dobrodružném dějovém schéma-  
tu, a v podstatné míře se objevují také komentáře autentifikační.

Jinak s komentáři zachází *próza lidovýchovná*: v její základní výbavě je moralist-  
ní zobecnění, moralistní komentáře, závěrečné sentence, oblíbené je zde obracení  
se ke čtenáři (s proponovaným účinkem persvazivním, výchovným). Lidovýchovná  
próza se (nejen) z hlediska míry užití a typologie komentářů nepřekvapivě jeví jako  
oblast velmi statická, jež zavedené prostředky nejen udržuje, ale v zásadě petrifi-  
kuje. Rozvíjející se román s tematikou společenskou v druhé polovině století roz-  
šíří spektrum komentářů o takové, které převádějí jevy světa příběhu na příčiny či  
procesy odhalené vědami či cirkulované v diskurzích, z nichž některé se formují  
zároveň s románem: moderní historiografie, zkoumání lidské mysli, politický dis-  
kurs, proces ženské emancipace.<sup>23</sup>

*Prózám salonního typu* je vlastní zvláště komentář psychologický (Havlasa,  
Podlipská, Schulz). Okruh komentářů lze poměrně dobře vymezit u humoristic-  
ké prózy. Ve třicátých a čtyřicátých letech pokračuje v nevážných, „sternovsko-  
-fieldingovských“ komentářích k vyprávění, nastolených anglosaským románem  
předcházejícího století a cirkulujících v krátkých žánrech obrozené prózy (Tyl,  
Mácha, Rubeš), jež se v českém prostředí mimo tuto žánrovou oblast, tedy v podobě  
vážné reflexe, etablují až o několik desetiletí později. Ale vytváří také ironické va-  
riace dalších komentářů, ať už je jejich funkcí naučnost, vespornost či předjímání  
čtenářských reakcí, a metanarativní komentář převádějí v ironizaci vlastního textu  
(srov. Mocná 2014a).

Jak už bylo naznačeno na začátku, docházíme k závěru, že žádný typ komentáře  
se v našem materiálu nepojí s konkrétním žánrem natolik pevně, abychom jej mohli  
chápat jako distinktivní (byť jej můžeme, jako např. moralistní komentář u výchov-  
né prózy, chápat jako konstitutivní). Spíše to můžeme formulovat takto: přítomnost  
komentářů napříč žánry svědčí o mohutnosti základních ilokučních sil sledované

---

23 Srov. obdobnou tezi Jiřího Kotena, totiž že „přítomnost interpretační a zobecňující rétoriky  
v narativním textu spolukonstituuje žánr společenského románu“ (Koten 2020: 144).

prózy: *před reprezentací má přednost komunikace, před názorností výchovnost, před nastolením problému apel*. Míra výskytu komentářů zase svědčí o tom, co je předmětem rozboru předchozí kapitoly: jak se spolu se specifickým postojem vypravěče zároveň upevňuje jeho autorita. Vypravěč – a to nejen vypravěč lidovými výchovné prózy – nechce být jen demiurgem příběhu a navigátorem čtenáře v textu: chce zůstat respektovaným mentorem.







# Percepční a kognitivní perspektiva. Od vědění k vnímání a úsudkům

RICHARD ZMĚLÍK

V předchozích kapitolách byla pozornost věnována typům *vypravěčských postavů* a *komentářů* coby projevům autoritativního vyprávění. Již zde jsme mohli registrovat propojení jevu s narativní perspektivou. Jedním z nejvýznamnějších rysů vyprávění bylo přenášení ideologické perspektivy vypravěče do světa příběhu, příznačné zvláště v próze s historickou tematikou. Důsledkem tohoto kroku je jisté oslabení *epické distance*: vypravěč usiluje o zprostředkování příběhu z minulosti, ale hodnoty sdílené postavou přizpůsobuje současným potřebám. Anebo obráceně: projevuje sklon hodnotit někdejší jednání předků zpětně, současnými nároky. V obou případech prosazuje perspektivu současnou. *Ideologická* a *časová perspektiva* byla tedy implikována předchozími problémy našeho výzkumu, globálně otázkou vypravěčské kontroly a záměrem komunikovat žádoucí obsahy čtenáři. Takové nastavení odsunulo možnosti perspektivizace úzce spojené s reprezentací světa příběhu a fyzickým a smyslovým zakoušením tohoto světa postavou, respektive vypravěčem-postavou na okraj. To platí zvláště pro *perspektivu percepční*, spojenou s perspektivou *prostorovou*: jestliže první je založena přítomností ohniska vnímání ve světě příběhu, druhá vyplývá z jeho lokace. Z takto zhodnocených dosavadních výsledků plyne jak naše zaostření na vybraný materiál, tak naše volba teoretizace jevu v této kapitole, která nám dovolí postihnout dynamiku *percepční* a *kognitivní perspektivy* v jejich vzájemném působení i v závislosti na vztahu vypravěče ke světu příběhu. Rovněž ukážeme, jak se pojednaná perspektiva funkčně vztahuje k dalším kategoriím literárního díla, zejména k utváření vypravěče-postavy, jejího vnitřního života a k výstavbě děje, jenž je zprostředkováván jako pozorovaný či prožívaný.

## Teoretické východisko a vymezení pojmů

Důvod, proč používáme pojem perspektiva a nikoli například fokalizace, vyplývá z možnosti komplexnější aplikace pojmu. Nesoustředíme se výhradně na otázky *kdo vidí?* a *kdo mluví?*, na jejichž základě Gérard Genette rozlišil tzv. *vnější, vnitřní a nulovou fokalizaci* (*Rozprava o vyprávění*, 1972, část česky 2003), určenou ovšem spíše měrou informovanosti daného subjektu narativní komunikace. Jak sám konstatoval v revizi svého návrhu (Genette 1983), otázka *kdo vidí?* je možná příliš úzce vymezena a namísto ní by bylo vhodnější se ptát *kdo vnímá?* Tato změna ovšem nenivelizuje původní distinkci, dle Genetta ji pouze modifikuje do podoby *kde je ohnisko vnímání?* (Genette 1983: 64).

Perspektivu zde chápeme tak, jak je vymezena zejména v pracích Borise Uspenského (*Poetika kompozice*, 1970, česky 2008) či Wolfa Schmidta (*Narratology: An Introduction*, 2010), jenž perspektivu, respektive hledisko (*point of view*)<sup>1</sup> definuje jako komplex tvořený vnitřními a vnějšími faktory, jež určují podmínky rozumění událostem a jejich reprezentaci (Schmid 2010: 99). Schmid zdůrazňuje, že pro perspektivu je důležitá právě distinkce mezi *způsobem rozumění* události a její *reprezentací*, neboť vypravěč „může reprezentovat událost odlišně od toho, jak ji chápe nebo chápal“ (tamtéž: 99–100). Podle Schmidta je tato distinkce přece jenom odlišná od Genettova pojetí, které rozlišuje mezi tzv. *způsobem (mode)* ve vyprávění, který je určen otázkou *kdo vidí?* a *hlasem (voix)* určeným otázkou *kdo mluví?*, a to zejména proto, že pro Genetta je otázka *kdo vidí?* spojena pouze s postavou anebo homodiegetickým vypravěčem (*vypravěčem-postavou*), zatímco pro tzv. extra-heterodiegetického vypravěče (*vypravěče-nadosobního*) se stává bezpředmětnou. Tohoto vypravěče spojuje Genette s tzv. nulovou fokalizací. Schmid naopak zdůrazňuje, že každé vyprávění, respektive každá verbální reprezentace skutečnosti předpokládá perspektivu, neboť každé vyprávění je vždy nezbytně selektivní ve vztahu ke skutečnosti a její reprezentace je spojena s hodnocením, byť implicitním (viz tamtéž: 99). To platí i v případě, je-li vyprávění prostředkováno nadosobním vypravěčem. V realizaci perspektivy je podle Wolfa Schmidta (2010: 99–100) třeba rozlišit dva základní aspekty:

- a) způsob chápání či rozumění událostem v narativu (*comprehension*),
- b) způsob jejich reprezentace (*representation*).

Základní předpoklady formální realizace perspektivy v uměleckém narativu vyplývají z možností kombinace obou výše uvedených aspektů. Pro realizaci perspektivy je důležitý vztah mezi vypravěčem a postavou; podle Schmidta jsou možné dva způsoby, jakými se perspektiva v uměleckém narativu konfiguruje. V prvním případě je postava plně *objektem* vyprávění, vypravěč referuje nejen k ní samotné, ale i k její

1 V souladu s Wolfem Schmidem (2010: 89) chápeme pojmy *perspektiva* a *hledisko* jako synonyma.

perspektivě, druhý způsob ji činí *subjektem*, což znamená, že vypravěč přebírá perspektivu postavy a realizuje ji ve svém narativním pásmu (viz Schmid 2010: 104), tj. reprezentuje svět více nebo méně z hlediska postavy.

Jak ukazuje argument selektivity, perspektivu v uměleckém textu nelze omezit pouze na způsoby textové realizace. Podstatná je i její funkční hodnota; Schmid také upozorňuje, že žádný z typů perspektivy v díle neexistuje izolovaně, ale vždy vstupuje s jinými do vzájemných funkčních vztahů. Tak se kupříkladu percepční či kognitivní perspektiva nutně propojuje s prostorovou perspektivou. Kromě vzájemných vztahů různých typů perspektivy je neméně důležitý její vztah k dalším narativním strategiím, její vliv na stratifikaci zobrazeného prostoru či konstelace postav. A jak ukážeme na konkrétních příkladech, někdy je namístě zvážit i možné podtypy uplatňované perspektivy.

Co tedy pod pojmy percepční a kognitivní perspektiva rozumíme? Chápeme je jako způsoby vyjadřující v prvním případě smyslové vnímání určitého subjektu: ve vztahu ke zkušenostní prioritizaci lidských smyslů to nejčastěji znamená reprezentaci viděného či slyšeného,<sup>2</sup> v druhém případě potom konceptualizaci světa příběhu, způsoby chápání jeho segmentů (postav a jejich jednání, prostředí a jeho fungování), stejně jako rozumění jejich kombinacím (událostem, dějům) a jejich implikovaným kontextům. Záměrně se tu vyhýbáme pojmu racionální uchopení světa ve smyslu kritické interpretace jevů či událostí, neboť kognitivní obsahy mají širší platnost. Jak připomíná Shlomith Rimmon-Kenanová, do repertoáru kognitivní vědy náležejí pojmy jako *vědomost*, *domněnka*, *víra* či *vzpomínka* (Rimmon-Kenanová 2001: 86) a právě ty nás v komplexnosti narativního zobrazení budou zajímat.

Oba typy perspektiv se projevují v narativním textu a jsou funkčně vázány buďto na narativní akt vypravěče, nebo implikovány deskriptivními segmenty jeho řeči, případně jsou vyjádřeny v řeči postav. Z hlediska lexikálního jim dominují slovesa vyjadřující vnímání, počítky, zkušenost či myšlení (srov. Herman 2002: 307–308). Samozřejmě se realizace obou perspektiv neomezuje výhradně na tyto prostředky; neméně důležitý je kupříkladu i výběr percipovaných či kognitivně konceptualizovaných entit, jejich rozsah a strukturace. Nicméně jsou to právě tyto základní jazykové prostředky, jež jsou výrazovým fundamentem a explicitním příznakem percepční a kognitivní perspektivy anebo percepčních a kognitivních obsahů vědomí postav traktovaných vypravěčem.

I proto v následujícím výkladu často využíváme citací analyzovaných textů: jednak abychom mohli názorně demonstrovat subtilní projevy narativní perspektivy i dalších zde zmíněných jevů detekované v materiálu, jednak pro dokladování provedené analýzy. Mnohé z argumentů, jež jsou ve výkladu formulovány, se bez konkrétní manifestace příslušných jevů neobejdou.

Uvedenou problematiku prozkoumáme na výběru z díla dvou významných prozaiků, Jana Nerudy a Jakuba Arbesa: příklady z jejich próz názorně demonstrují

---

2 Zcela eliminovány však nejsou ani olfaktorické vjemy, což potvrzuje – byť singulárně – expozice Nerudovy povídky *Týden v tichém domě* (+176–177).

různé způsoby využití obou typů perspektiv a také různé varianty reprezentace smyslově vnímaných a kognitivně zpracovaných obsahů. Současně tu lze sledovat, jak autoři obě perspektivy funkčně kombinují ve specifickém žánrovém rámci: v arabesce a romanetu.

Omezení na tyto autory je dáno rozsahem a frekvencí percepčních a kognitivních aspektů jejich vyprávění. Zobrazení percepce obecně není ve sledovaném období příliš časté; uplatnění kognitivních limitů odpovídajících dětskému věku lze pozorovat v řeči dětských postav (Jedličková: → 194, 197–198). Řekli jsme v úvodu, že singulární či náznakový výskyt určitého prostředku či postupu nemá pro diachronní poetiku velkou výpovědní hodnotu. Právě tvorba výše jmenovaných autorů nám však dovoluje sledovat pronikání percepční a kognitivní perspektivy do vyprávění soustavně a uvést ho do souvislosti nejen s autorskou poetikou, ale také s autorským pojetím lidského subjektu a mezi jeho poznávací kapacity.

## Nerudova arabeska: v hlavní roli pozorovatel

Percepce i kognice subjektu může být v narativním diskurzu explicitně signalizována použitím výrazů označujících s nimi spojené procesy, anebo implikována například pomocí metafory. Oba příklady lze jasně rozeznat v Nerudově povídce *Štědrovečerní příhoda* (Čas 1861, knižně in *Arabesky*, vročeno 1864). Vnímání vypravěče-postavy je nejprve *vyprávěno* jako interakce jeho vnitřního rozpoložení daného osamělostí ve sváteční den (v prvním odstavci vyznačeno kurzivou) a vnějšího ruchu. Pak je smyslově vnímání konkrétně pojmenováno (v druhém odstavci), přičemž metafora tu není jazykovým ozvláštňením, nýbrž výrazem intenzity vnímání:

V den nadzminěný *mně* ale *bylo* předce *krušno*. V celém velkém hostinci prázdno a ticho. Sám jsem seděl u stolu svého, *zadumán a zamyšlen*, a vzdálený dlouhý stůl, kolem něhož sklepníci pospolu večereli a živě se bavili, nevyrušoval mne z *dumání mého*, ano tvořil spíše ještě folii *ku zvláštnímu mému naladění*. [...]

Zadíval jsem se do třaskavého, plamennou květinou šlehajícího plynu. Konečně mě přecházel světlem zrak, oko se odvrátilo, a tu teprve pozoruju, že nejsem předce samojeдинý v hostinci, že u protějšího stolu sedí ještě kdosi, na něhož jsem byl zcela zapomněl. (Neruda 1864: 90, zvyr. RZ)

Soustředění zraku na plamen je nejen pendantem vypravěčova zahledění do vlastního nitra, ale také zdrojem smyslového zostření: únava zraku přiměje pozorovatele změnit ohnisko a obrátit tak pozornost k vnějšímu dění, totiž k dalšímu hostu. S ním pak vypravěč zapřede hovor a během noci zažije matoucí zkušenost, již na druhý den nedovede doložit a tím méně vysvětlit ani sobě samému. Pozorovatelství, smyslově vnímání okolí i sebe sama se tu stává katalyzátorem dění, ale i autentifikačním prostředkem události, jejíž „realistický efekt ve fikčním světě“ je v závěru zpochybněn.

Vyprávění v arabesce *U okna (Obrazy života 1859, knižně 1864)* je na vnímání, ba dokonce na jeho inscenaci přímo postaveno (Jedličková 2021a). Vypravěč se opakovaně situuje do pozice večerního, respektive nočního vnímatele, který před spaním odpočívá u okna, nebo se k odpočinku chystá, a je ze svého poklidu vytržen, ba povzbuzen k zostřenému vnímání. Zvědavě pak naslouchá zvukům prozrazujícím, co se děje v okolí, protože výřez okna mu poskytuje jen omezený rozhled. Na počátku vyprávění tak sedí omámen vlahou májovou nocí, jejíž smyslové působení v něm vyvolá napůl vzpomínku, napůl představu, jako by byl malým venkovským děckem, které si hoví na sluníčku. První část naší ukázky je tedy jen popisem vypravěčovy představy v polobdění-polosnění, počínaje zvukovými a vizuálními vjemy přes povzbudivou ideální představu maminky až po neklid psiho společníka:

Náhle bzučí to kolem mé hlavy a krásný medák si usednul hubuje a bzuče zrovna vedlé tváře na žlutou travní květinu, potřásá se nad ní, křídla se kmitají a lesknou, nadskočí a usedne zase [...] náhle se povznese a letí spěšně přes zeď a přes střechu, takže jsem silně hlavu naznak svážit a krk natahovat musil, abych ho viděl. [...] Zůstanu tak nahnut ležet, zamhouřím oči napolo a tvářím se, jako bych spal. Jak krásně vypadá maminka v selském šatě, s červenými tvářemi, květnatou babkou na hlavě a hlíněnou misou v ruce! Přibližuje se a já zavru zcela oči. [...] Slyším, že se zase vzdaluje, poodevru oči – už jí nevidím. Narovná se sedě a zrak můj spočívá na našem velikém, přihnědlém psu, jenž zde jakoby k mému střežení asi dva kroky ode mne vzdálen spí. Musely ho mouchy tuze trýznit, neboť náhle vymrštil hlavu, lapnul do povětří –

„Když vám povídám, že už nenaliju, tedy ne a ne! Beztoho už jde k půlnoci!“

„Ale pane starý!“

„Ne, ne; pusťte, chci zavřít!“

[...]

Práskla okenice, zarachotil šroub, zadrnčely skleněné dvěře a bylo ticho.

„Tedy jste mne jako vyhodili?“

Žádná odpověď; [...]

Byl jsem tím intermezem ze svého snění poněkud vytržen. (Neruda 1864: 98–99)

Apoziopeze uprostřed ukázky naznačuje ostrý přechod mezi řečí vypravěče a hlasitou řečí postav na ulici; ukazuje se, že se vypravěč jen dočasně oddělil od vnějšího světa a jeho zasnutí zcela nezrušilo schopnost vnímat svět – včetně dění za oknem. Vnímání tu má dvojí podobu: jednak se odehrává v mysli jako součást vypravěčovy představy vzniklé kdesi na přechodu mezi bdělým sněním a spánkem, ale zároveň vychází i ze světa příběhu: z limitovaného „vidění“ a naopak z netlumené schopnosti vnímat „zvuk“. Pozadí zaslechnuté řeči postav, již vnímá útržkovitě, se musí domýšlet. Jednotlivé vjemy přitom převádí v soustavnější pozorování, jež doplňuje vlastní zkušeností. Na tomto základě pak činí úsudky o situaci. Po tom, co vyslechne pokus o dostaveníčko určené slečně v okně o patro výš, se začne situací bavit. Své obvyklé večerní posezení u okna pak zaznamenává ve třech navazujících částech vždy s odstupem několika týdnů. Původní zpráva o náhodném vnímání se tak mění

v náčrt příběhu, který se odehrává mezi ctitelem z ulice a slečnou bydlící o patro výš. Vypravěč postupně přestává být náhodným svědkem, stává se stálým pozorovatelem, ba i příležitostným spoluaktérem příběhu lásky spějící k manželství. Když ze zvuků hudby, smíchu a dupání rozpozná svatební veselku, je sice pobouřen domovním hlukem, ale zároveň se mrzí, že zábavy není účasten. V závěru opět v polospánku slyší odbíjení hodin, kroky na ulici, nakonec je probuzen hovorem, který přejde v hádku muže se ženou. I tato pasáž je z velké části zaznamenána perspektivou mikrofonu a nakonec vyústí ve vypravěčovo vyklonění se z okna:

„Ty tedy neotevřeš?“

„Ne a ne! Jdi se tam vyspat, kde jsi se opil!“ Okno v prvním poschodí bouchlo.

Chvilku bylo ticho. Silná rána, jakoby velkým kamenem do okna, zazněla a třepy [sic] skla zvonily o dláždění.

Na ulici klel mužský a schody v domě zapraskaly. Dům se odevřel a hubování a pláč rozléhaly se domem.

Právě když se byly dvěře domovní zavřely, přikvapila hřmotem přilákaná noční hlídka a prohlížela zpytavě dům a sklem pokryté dláždění. (tamtéž: 96)

Stejně jako hlídka, která identifikuje rozbité okno, může čtenář ze všech indicií poskytnutých pozorným vypravěčem usuzovat, že spolu s ním byl svědkem toho, jak „romance pod oknem“ skončila ve všednosti, ve sporech manželky s mužem, který chodí domů pozdě v noci opilý. Příběh o tom, „jak to na světě chodí a jak končí romantické lásky“, by vyprávěn ve třetí osobě byl zcela banální. Individualizován a ozvláštněn je právě perspektivou „záznamového zařízení“; zvuková „nahrávka“ je jen příležitostně doplňována o záznam počitků zrakových. Vjemy olfaktorické, spojené s atmosférou jarních a letních nocí, se pak týkají vypravěče samého: vyvolávají u něj určité naladění. Percepční perspektiva tak ve vyprávění hraje zásadní roli jako kanál zpřístupňující svět příběhu, ale i jako prostředek autoreprezentace vypravěče. Mohli bychom uzavřít, že vypravěč tu ani tak nevypráví „příběh druhých“ coby vypravěč v postoji svědka, jako spíš to, jak jej sám zakoušel coby vypravěč-postava. V postoji vypravěče tak leží jeden z hlavních žánrových kódů Nerudových arabesek: nejde tu ani tak o příběh, nýbrž o zprostředkování zkušenosti, jež často přináší to, co se v anglosaské teorii povídky nazývá „epiphany“, čili zjevení určité životní pravdy, poznání, prohlédnutí. K němu nedochází jenom u protagonistů příběhu, prohlédnutí vyvstává v oscilaci mezi vypravěčem plnícím roli zaznamenatele a čtenářem.

Další způsob užití perspektivizace podání můžeme ukázat na diptychu ironických arabesek, jež stavějí na ustálených typech postav a zápletek ruské literatury. V *Kupletu oněginském* (Lumír 1865, knižně v druhém vydání *Arabesek* 1880) je opakování motivu lorňonu a jeho nasazení předznamenáním toho, že klíčovou roli ve vyprávění zaujímá percepce, respektive pozorování. Přestože je hrdinova percepce a kognice předvedena až „divadelně“ ve vnitřním monologu v přímé řeči, nadřazeným pozorovatelem trvale zůstává vypravěč, který střídá prózu s veršem napodobujícím

formu kupletu. Dokladem dominance vypravěčské perspektivy je zaprvé využití verše, které prozrazuje vypravěčskou kontrolu nad pásmem postavy (i vnitřní řeč je totiž částečně podána veršem), zadruhé závěrečné shrnutí, jež umožňuje vyprávěči z jiné časové perspektivy fraškovitý příběh milostného debaklu dovyprávět.

V *Kupletu oblomovském* (*Květy* 1870, knižně tamtéž) se používá podobný postup založený na konkurenci perspektiv. „Zanoření“ do perspektivy postavy je zde ale hlubší. Zprvu sice opět převažuje vypravěčské podání zaměřené na zobrazení postavy pana Derviška (viz ukázka níže), deixe následující po větě „jako by seděl ve velké kouli z mlíkového skla“ už ale avizuje percepční perspektivu postavy. Navazující smíšená řeč, ve které se opakovaně projevují intervence ze strany vypravěče, zřetelně dále posouvá perspektivní centrum k postavě. Ta okolní prostor, zvuky a dění jednak vnímá („něco se dělo“ / „nepřestávalo to“ / „tam něco nepokojně kmitalo“), jednak sama verbalizuje („beztoho stará tragedie, takzvaná klasická“). Na konci ukázky text přechází do vnitřního monologu, což je i u Nerudy častý způsob realizace obsahů vědomí:

Vešel do parketu. Lenivě, pomalu sestupoval po schůdcích k řadě, v níž jeho abonované sedadlo, a při každém kroku níž jako by kolena klesala. [...]

Kolem něho jakoby znenáhla rozlívala se mlha, on jako by seděl ve velké kouli z mlíkového skla; zde onde zrcadlila se nějaká barva ve skle, ale bez intenzivnosti, zvuky zvonily o povrch, ale pronikaly jen mdle. Nemyslíl ničeho, [...]

Ti tam nahoře se pohybovali, nechal je pohybovat se, mluvili, nechal je mluvit, beztoho stará tragedie, takzvaná klasická. [...] Tu náhle něco – „Dervíšek“ se snad nikdo nejmenuje? – náhle něco pana Derviška znepokojovalo. Ne, neznepokojovalo, trochu jej vzrušilo, ale nebylo mu to zrovna příjemno. Tam nahoře, kde lóže s galerií a jevištěm se stýkají, něco se dělo, co panu Derviškovi, když se tak zrovna před sebe díval, v pravém hoření koutku očním působilo jakýs pohyb nezvyklý. A nepřestávalo to. Pořád se tam něco nepokojně kmitalo a vrtělo, dotýkaný nerv páně Derviškův skoro že by byl už vzbudil nějakou myšlenku. [...]

As pět ženských hlaviček vypínalo se tu vedle sebe, [...]

„Čert jimi dnes šije,“ myslil pan Dervíšek, „zvlášť ta –“ (Neruda 1880: 222–223)

V následných řetězených vnitřních monolozích se jen s příležitostnými vypravěčskými intervencemi v přímé řeči předvádí,<sup>3</sup> jak si Dervíšek namlouvá, že je milován, a jak stále emotivněji sebeklam prožívá. Kognitivní perspektiva a její limity – jakkoliv korigována odstupem ironického vypravěče – se tak stává ústředním tématem arabesky a monologické vyjádření vyvolává dojem, že právě „odříkaná“ vnitřní řeč je tím melancholickým žertovným kupletem, jež čtenářům sliboval titul.

Perspektiva postavy ale nemusí být korigována vypravěčem, v některých Nerudových prózách si zkoumání limitů kognitivní perspektivy vyžádalo osobní

3 „Scéničnost“ je podle Mocné pro Nerudovu poetiku příznačná; srov. Mocná 2014a: 76–78.

ich-formu, tj. využití kapacit vypravěče-protagonisty. Tématem prózy se pak stává schopnost rozumět sobě samému a interpretovat vlastní osobnost v interakci s druhými. Uvedený postup pozorujeme např. v Nerudově próze *Krátké „Les Confessions“ kohokoliv z nynějších českých Jean-Jacquů (Rodinná kronika 1863, knižně in Arabesky 1864)*. V leccčems připomíná promluvu protagonisty Dostojevského prózy *Zápisky z podzemí (Zapiski iz podpol'ja, 1864, česky 1911)*:

Jsem velmi pyšen, protože jsou jiní lidé skromní, a že tedy nenahlížím, proč bych pyšen nebyl. Uprímně řečeno, já někdy, vlastně *velmi často* myslím, že není nikdo mne nadanější; a že se ve světě všechno kritizovat může, kritizuju také třeba do očí. [...]

Mají mne za arogantního a já sebe pokládám někdy za vzor skromnosti. Myslím ale skoro, že moje skromnost je vlastně bázlivost, kterou by snad zase nikdo jiný u mne nepředpokládal. (Neruda 1952: 230, zvyř. JN)

Jsem člověk chorobný. Jsem zlý člověk. Jsem nevzhledný. Myslím, že mám nemocná játra. Ostatně nemám o své nemoci ani páru a nevím ani pořádně, co mě bolí. [...]

Například: jsem strašně samolibý. Jsem vztahovačný a urážlivý jako hrbáč nebo trpaslík, ale přitom jsem zažil takové chvíle, že kdyby mi byl někdo dal políček, byl bych z toho snad měl radost. (Dostojevskij 1998: 7, 10)

To, co obě prózy sdílejí, je na první pohled intenzivní analytická introspekce obou vypravěčů, spočívající v procesu postupného sebepoznávání, odhalování a usvědčování se z omylů, milosrdných lží a přetvárek. S Dostojevským Nerudu spojuje snaha proniknout k podstatě komplikované osobnosti. Zobrazení člověka jako vnitřně rozporuplné a složité bytosti je u Nerudy v kontextu tuzemské literatury inovativní a přelomové, v dosavadní česky psané tvorbě totiž převažovala snaha dospět k autoritativnímu a jednoznačnému vypravěčskému hodnocení. Využití vypravěče-protagonisty v Nerudově krátké arabesce ale působí na čtenáře i jako průzkum možnosti autobiografického vyprávění nebo žánru zpovědi či vyznání, jako zkouška jejich epistemického „potenciálu“. Vypravěč Dostojevského *Zápisků z podzemí* potenciál využil naplno a rozpracoval autobiografickou naraci do podoby rozsáhlé psychologické studie. Nerudovo vyprávění čtenáře místy baví rozporností stanovisek vypravěče-postavy a končí smířlivou sebereflexí, zatímco Dostojevskij experiment dovedl do naprosté krajnosti.

Z dosavadního výkladu vyplynuly základní způsoby, jakým je v Nerudových kratších prózách využito obou typů perspektivy. Prvním je snaha o maximálně účinnou a efektivně realistickou evokaci vjemů, prostředí, postav a jejich jednání, což je příznačné pro *Arabesky* (1864) a soubor *Různí lidé* (1871), druhý způsob směřuje k navození pravděpodobné zkušenosti a jejího sdílení mezi vypravěčem a čtenářem, což se děje buďto formou vyprávěčských komentářů, jako je tomu v próze *Mrzáci (Rodinná kronika 1862)* či ve *Starém mládenci (Obrazy života 1859, knižně in Arabesky 1864)* a konečně i v první kapitole povídky *Týden v tichém domě (Květy 1867, knižně in Povídky malostranské 1878)*, nebo ve vyprávění nadosobním vypravěčem, jak to vidíme kupříkladu v textu *Za půl hodiny (Obrazy života 1859)*,



který ovšem v důrazu na smyslové vnímání do jisté míry anticipuje podání expozi-  
ce v *Týdnu v tichém domě*:

Hodiny hrkly na stěně a bilo tři čtvrtě.

[...]

Nastalo zase ticho. Ti dva pánové šeptali děvčeti něco vážného a chvilkami jen zaznělo  
v jizbě cinknutí některého měďáku nebo stříbrnáčku, jenž byl tlusté ženě při počítání  
prsty proklouznul. (Neruda 1952: 322, 324)

Specifikem *Povídek malostranských*, které jsou segmentovány do několika příběho-  
vých linií (srov. Haman 1968: 55), je reprezentace kognice jako způsobu rozumění  
jedním z vícerých prostředků zobrazení sociálních rozdílů v dané komunitě. Felix  
Vodička konstatoval, že Nerudova prozaická tvorba před *Povídkami malostranskými*  
(1878) je jakousi přípravnou fází spisovatelova pozdějšího umění, které se naplno  
rozvinulo právě v tomto souboru (viz Vodička 1998: 268–269). Pokud psychologický  
mimetismus coby soustavné uplatňování kognitivní a percepční perspektivy dove-  
deme vyložit jako podstatnou složku narativního diskurzu, pak oba tyto parametry  
můžeme přiřadit k často využívaným postupům zakládajícím Nerudovu metodu  
realistického zobrazení.

V *Povídkách malostranských* autor zúročil mnohé z toho, co se objevilo v předcho-  
zích prozaických textech. Předně podobné motivy: např. motiv rozhovoru s měsícem  
ve 4. kapitole (*Monolog lyrický*) povídky *Týden v tichém domě* se objevil již v *Arabes-  
kách*, motiv ztraceného špačka zase v povídce *Páně Liebeltův špaček* (Čech 1864). Dále  
formu osobní zpovědi či zápisků, na nichž jsou vystavěny *Figurky* (Lumír 1877, knižně  
1878), Neruda použil už např. v povídkách *Z paměti kočujícího herce* (Růže 1860) nebo  
*Z notiční knihy novinkářovy* (Máj 1858). Postupy, jimiž Nerudův vypravěč realizoval  
silnou sensorickou evokaci vstupní situace v expozici povídky *Týden v tichém domě*  
(*Květy* 1867, knižně 1878), nalézáme jak v próze *Za půl hodiny* (*Obrazy života* 1859) ze  
souboru *Arabesky*, tak v řadě textů ze souboru *Různí lidé* (1871), například v cestopis-  
ných črtách *Pan manžel*, *V Izmirském chobotu* nebo v *Siluetě* (všechny tři *Národní listy*  
1870), které jsou až jakýmsi uměleckými studii založenými na smyslovém vnímá-  
ní. Jednou z funkcí tematizované percepcce vypravěčovy je její úloha anticipační, jak  
dokládá i ukázka z črty *Pan manžel*:

Zašustěl za námi hedváb – opojný šustot! – a do portýrské lože nahnula se půvabně dáma.

[...]

Vrátili jsme se velmi pozdě v noci do svého hostince. [...] Jako by byla veselost naše  
vzbudila zde ozvěnu veselých duchů nočních, ozval se naproti nám, se schodů k jídelně,  
také smích co nejsrdečnější. Hlas mužský uhodil v něm zvonovitě zvučný bas a škádlivý  
hlas ženský v rychlých přechodech sprovázel jej stříbrnou koloraturou. Krásný kavalír  
a krásná dáma sestupují od jídelny, aby přes síň přešli k schodům hotelních bytů. [...]

Dáma se trochu zastavuje u lože klonícího se portýra a praví hodně hlasitě: „Až přijde  
můj pan manžel domů, řekněte mu, že jsem šla už spat.“ (Neruda 1871: 5, 8)

Úvod arabesky (opojení detailem, šustotem elegantního šatu) symptomaticky avizuje, že klíčovou roli ve vyprávění nebude plnit vypravěčova kompetence podat „věrnou zprávu“ o událostech, nýbrž jeho subjektivní interpretace možných souvislostí na základě střípků skutečnosti zachycených v okamžiku silného zaujetí. Krátké vyprávění je založeno na proplétání dekorativních, až divadelních výstupů krásné dámy, jež na vypravěče a jeho průvodce opakovaně působí okouzlejícím dojmem. V zakončení (druhý a třetí odstavec ukázky) je pak obsažena překvapivá pointa – kavalír, jehož vypravěč považoval za manžela, ke krásné dámě ve skutečnosti nepatří. Vypravěčova drobnokresba se tak nesoustřeďovala na výměny manželských pozorností, nýbrž celou dobu zaznamenávala smyslný flirt. Vše bylo od počátku chápáno mylně. Tato „klamná“ perspektiva do vyprávění vnesla jednak zjitření příznačné pro žánr ironické arabesky, jednak zde posloužila i jako důležitý prostředek zpochybnění vypravěčových úsudků o okolním světě, schopnosti proniknout pod jeho povrch. Percepce a z ní plynoucí úsudky se tu řadí ke konstituentům narativního žánru.

Abychom shrnuli: jestliže jsme v historizující nebo v mravoličné próze pozorovali postupy, v nichž autoritativní vypravěč prokazoval znalost dějin nebo morální nadřazenost danou jasným vědomím řádu (→ Koten: 37–39, 54–56), Nerudův vypravěč nepotřebuje odkazovat ani na autority, ani na ověřené vědomosti. Pokud pracuje s věděním, pak je přímo součástí jeho zkušenosti (třeba když si vypravěč-postava arabesky *Erotomanie* ze souboru *Arabesky* usmyslí, že se bude zabývat fyziognomií duše). Jeho překvapivě moderní vypravěčský postoj je totiž založen odlišně – opírá se o zvědavost, vnímavost a empirii. Vypravěč váží své aktuální dojmy a pocity a je připraven korigovat své představy a úsudky.

## Arbesovo romaneto: mezi věděním, empirií a klamem

Věnujme nyní pozornost oběma typům perspektivy, šířeji i dalším reprezentacím kognice a percepce v Arbesových romanetech ze šedesátých a sedmdesátých let 19. století. Pro tyto důmyslně strukturované prózy je často příznačné, že kombinují rámcová a někdy i vložená vyprávění. Typickým, nikoli však šablonovitým příkladem je romaneto *Svatý Xaverius* (*Lumír* 1873, knižně in *Romanetta* 1, 1878), jehož rozsáhlé vyprávění je prokládáno analepsemi, ve kterých je zprostředkován hlavní příběh. Rámcová situace objasňuje vypravěčův časový odstup od příběhu, vztah k jeho protagonistovi, který ho přivedl k sepsání vyprávění, i vztah k obrazu, jehož připomínka ve vypravěči vyvolala nečekané puzení k destruktivnímu jednání. Mentální stav je důsledkem předchozích událostí:

Nevím sice, co bych odpověděl, kdyby mě dnes někdo vyzval, abych mu nakreslil a vymaloval růžové poupě; ale tolik vím najisto, že bych nyní již ani pouhou konturu nedovedl, ačkoli jsem byl ještě před několika lety pokládán od mnohých, zejména od svých učitelů kreslení za „nepopíratelný talent“.

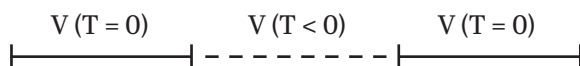
[...]

Od smrti přítele Xaveria uplynuly skoro tři roky, a po celou tu dobu nemohl jsem se odhodlati k návštěvě svatomikulášského chrámu, abych se po letech opět jednou podíval na osudný a tajemný Balkův obraz svatého Xaveria. [...]

Když jsem počal psáti toto vypravování, chtěl jsem podivuhodné Balkovo dílo aspoň ještě jednou vidět. Přemohl jsem takorča násilně svůj odpor a odebral se jednou odpůldne do chrámu svatomikulášského. Chrám byl náhodou úplně prázdný. Sotva však jsem přistoupil před obraz a na umírajícího mnicha pohledl, zavířily mou duši tisíce vzpomínky. Připomenul jsem si okamžik, když jsem se před oltářem tím poprvé setkal s přítelem Xaveriem, [...] Bylo mi jako člověku, u něhož počínají sejeviti symptomy šílenosti. Nevím už ani, jak se to stalo, avšak pamatuju se zcela dobře, že znenadání octnul se v mé ruce otevřený kapesní nůž a že mžiknutím oka letěl po svatém Xaveriovi na obraze... Naštěstí však se nůž zarazil do dřevěného sloupu oltářního...

Nemohu a nesmím tudíž nikdy více spatřit Balkovo nesmrtelné dílo, jež bylo příčinou smrti muže, kterýž byl i ve svém poblouznění genialnější nežli sám původce umírajícího sv. Xaveria. (Arbes 1878b: 105–106)

Abychom mohli vysvětlit proměny vypravěčské perspektivy, musíme se nejprve zastavit u časové konstrukce vyprávění.<sup>4</sup> Schematicky ji lze znázornit jednoduchým způsobem: V (T=0) je vyprávěním, které se vztahuje k aktuální vypravěčově přítomnosti, V (T<0) zase vyprávění událostí, jež se odehrály v minulosti (obvykle před několika lety).



Taková rámcová kompozice může být stejně tak dobře nahrazena postupem, kde mezi vyprávěnými událostmi a vypravěčovou přítomností leží určitý časový odstup. Nemusí se tedy nutně jednat o explicitní realizaci výše uvedeného kompozičního vzorce, přesto je funkce takového postupu pro signalizaci změny kognitivní situace vypravěče postavy de facto analogická, jak dokládají závěry z romanet *Sivooký démon* (Lumír 1873, knižně in *Romanetta* 1, 1878) a *Zázračná madona* (Lumír 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884).

Od té doby často se mi zdá, jako by svět se svými rozkošemi neměl více žádné vnady pro mne, jako by ve světě nebylo více ničeho, co by mne mohlo ještě rozechvěti, rozehráti. (Arbes 1878b: 256)

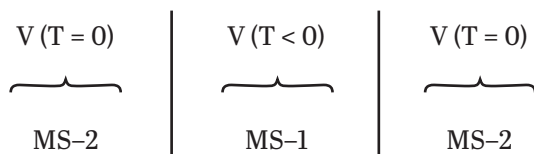
4 K obecným charakteristikám narativní temporality → Piorecká: 241–243.

Jsem člověk bídný, zbaběle sobecký...

Od smrti Ismeniny uplynulo už několik roků. Mne k životu a světu už dávno pranic nepoutá, a přece nemám ani tolik odvahy, bych jediným rozhodným skutkem odpoutal se navždy od světa. (Arbes 1884: 157)

Podstatnou roli hraje v uvedených romanetech konkurence *vyprávěné*, tj. někdejší perspektivy vypravěče coby prožívající postavy, a jeho aktuální perspektivy formující narativní diskurz. Čtenář je sice vtahován do času příběhu, současně je mu signalizována zásadní proměna vypravěčovy životní situace. S principem časového odstupu od vypravěčova vlastního příběhu a zároveň aktuálního podnětu, který jej oživí, se setkáváme již dříve, například v romanetu *Elegie o černých očích* (Lumír 1876, psáno 1865–1867, knižně in *Romanetta* 3, 1884).

Pro tato vyprávění je příznačná rovněž *proměna paradigmát poznání a rozumění životním událostem*, již zakouší vypravěč-postava. Jinými slovy s vypravěčovou aktuální situací je spojen určitý stav mysli a schopnosti rozumění, jenž se zásadně liší od stavu, který předcházel jedinečné události: totiž setkání s osudovou postavou, která v životě vypravěče zaujala iniciační roli. Uvedenou situaci můžeme opět názorně schematizovat takto: MS-2 je mentální situace ve vypravěčově přítomnosti, MS-1 situace v minulosti před setkáním vypravěče s osudovou postavou, jež má za následek traumatizující prožitek. Jak jsme již konstatovali, první segment nemusí být nutně realizován:



Proměna způsobu myšlení postavy (obvykle protagonisty) je jednou z hybných sil děje a jedním ze zásadních předmětů pozorování vypravěče (obvykle vypravěče-svědka, blízkého přítele postavy). Většinou však, jak už jsme doložili na příkladu *Svatého Xaveria*, zasahuje i vypravěče samého; reflexe psychologie jiné postavy bývá propojena s jeho sebereflexí. Jinak řečeno, vypravěč si uvědomuje, že se sám proměňuje coby médium poznávání a tím se mění i jeho kognitivní perspektiva. Následující dvě ukázky, z nichž první je ze *Svatého Xaveria*, druhá z romaneta *Ukřižovaná* (Lumír 1876, obě knižně in *Romanetta* 1, 2, 1878), tento závěr dokládají. Vypravěč soustředěně pozoruje, soustavně registruje a následně reflektuje psychologickou proměnu, kterou druhá postava časem prochází:

Znenadání zpozoroval jsem však na příteli zvláštní změnu. Vážnost povahy jeho byla se téměř přes noc přeměnila v zasmušilost hypochondra. Byl-li jindy málomluvný, vydržel nyní v mé společnosti třeba několik hodin, aniž by slova pronesl a bycht byl začínal hovor o věci pro něho sebe zajímavější. Kdykoli potom přece něco pronesl, byl výrok jeho jen důkazem, že myšlenky jeho bůh ví kde bloudily. (Arbes 1878b: 45–46)

V průběhu několika měsíců byl by bedlivý pozorovatel seznal, že stala se s námi oběma následkem vzájemného vlivu podstatná změna. (Arbes 1878c: 65)

V tutéž dobu, co stala se tato změna v mé duši, musila se díti neméně podstatná změna v duši přítele mého, jenž sedával ve škole vedle mne. (tamtéž: 14)

S psychologickou transgresí je spojena rovněž perceptivita postavy, většinou už na počátku silná, ale často postupně i překotně rostoucí. V romanetech často plní funkci prostředku evokace tajemné atmosféry, jež je spojena s mysteriózním příběhem. Často se totiž stává nástrojem přepínání či přechodu mezi skutečností světa příběhu a tím, co může být *smyslovým* klamem, živým snem či halucinací postavy. Zobrazení percepcie může být dělítkem mezi odlišnými způsoby rozumění, ale i možnými verzemi stavu světa příběhu. Demonstrujeme si to na dalších příkladech: první pochází z prózy *Ďábel na skřipci* (*Květy* 1866, knižně in *Romanetta 2*, 1878); začíná se vylíčením poklidné situace v rodině s malým dítětem, již manželka vypravěče doprovází a pečetí hudebním přednesem; atmosféru však infiltrují podivné vjemy a nejistota:

Sotva skončila první sloku, přestala náhle kolébat a sehnula hlavu, jako by napnutě naslouchala.

Po chvíli obrátila se ke mně a vidouc, že se na ni dívám, tázala se:

„Nezdá se ti, jako bys zdaleka slyšel temné dunění vod?“

Naslouchaje několik okamžiků pozorněji, nezaslechl jsem ani nejjemnějšího šelestu. Vtom zavrčel náhle pod stolem ležící buldok a mně samému se zdálo, že mne někdo z ulice volá jmenem. Seskočiv s pohovky, otevřel jsem přivřené okno dokořán a zadíval se na ulici.

Měsíc byl za mraky. V nočním pološeru spatřil jsem na ulici státi mužskou postavu.

„Kdo to?“ volám dolů.

Postava cosi zabručela; avšak drsný chraplavý baryton byl mi předobře znám.

„Jsi ty to, doktore?“ tážu se, bych nabyl úplné jistoty.

„Jsem!“ zachroutil z temna hlas. (Arbes 1878c: 185–186)

Zdá se, že zneklidňující vjemy i chování zvířete jsou zažehnány rozpoznáním přítomnosti další postavy. Přesto vidíme, jak vlivem okolní situace (vypravěč dobře nevidí na ulici, která je navíc potemnělá) omezené a atmosférou rozjitřené smyslové vnímání problematizuje kognici. Jestliže u Nerudy byl její potenciál využit ke smyslové evokaci prostředí, zde je navozována až mysteriózní atmosféra (úzce spojená i se čtenářskou nejistotou, kam se rozvine děj), která rozmývá kontrast mezi skutečným a ne-skutečným, mezi vnímaným a halucinovaným. Dokladem prvního typu je i následující část ze stejnojmenného romaneta. Vypravěč pomalu usíná, ukolébán zklidněním situace i pozdním nočním časem a jeho vědomí se naplňuje snovými představami. Metafora *zhasínajících jisker* je pokusem o znázornění tohoto přechodu:

Žínka seděla u psacího stolku. Levou rukou kolébala v kolébce ležícího buclatého klučínu, pravou čmárala na kousky papíru rozmarné karikatury k jakési milostné létací písni.

Mlčeli jsme.

[...]

Povlovně, aniž bych si toho býval vědom, zavřel jsem oči, a jasný proud myšlenek, stávaje se vždy kalnějším, rozplynul se posléze v mlhavý chaos mdlých a zhasínajících jisker podřimující duše. I zdálo se mi, že z podlahy vystoupila ženská postava, z jejíhož zdravého červeného obličejě zářila spokojenost a poklid až homerický. Stojíc přede mnou, dlouho se na mne upřeně dívala [...]. (Arbes 1878c: 184–185)

Analogickou situaci konkurence vnímání postavy, snění a vnějšího dění najdeme například v romanetu *Sivooký démon*. I zde vypravěč tematizuje pozvolný přechod mezi racionálně kontrolovaným vědomím a snem i svou snahu získat kontrolu nad vlastní myslí i situací.

Zpočátku *jasný proud myšlenek stával se vždy kalnějším*, až přešlo přemítání povlovně v zadumání. Zanedlouho počal jsem *dřímati*.

Znenadání *se mi zdá*, jako by někdo opatrně otvíral dvěře v prvním pokoji. *Zaslechl jsem zcela zřetelně vrznutí a hned nato spatřil jsem otevřenými dveřmi, kterak štíhlá postava ženská v bílém nočním šatě plíží se komnatami pomalu jako stín ke mně. Pološero, jež v ostatních komnatách tvořily okny vnikající paprsky měsíce, dodávalo takřka ve vzduchu se vznášející postavě, jejíž krok po těžkém koberci ani slyšet nebylo, ráz skoro děsně příšerný.*

Vztýčiv se poněkud na pohovce, *upřel jsem zrak svůj na blížící se postavu, která v několika okamžicích zastavila se mezi dveřmi v mé komnatě. Poznal jsem Reginu. A právě v okamžiku, když jsem ji chtěl oslovit, počaly bít hodiny...*

Byla půlnoc. Jednotvárný *zvuk hodin dozněl* a zvenku *zaslechl jsem zdáli štěkot psů*. (Arbes 1878b: 183, zvýr. RZ)

Postava Reginy je pro vypravěče-postavu záhadná; a když se navíc objeví za zvláštních okolností, není divu, že nabude podoby přízraku. Z vyznačených míst v textu je však zřejmé, jak se pozorovatel snaží zachovat kontrolu: Bere v potaz stav svého vědomí, pečlivě rozlišuje mezi audiální evidencí (zvuk dozněl) a vlastními dojmy (znenadání se mi zdá) či možnými klamy vyvolanými vnějšími faktory.

Následující příklad, opět z romaneta *Svatý Xaverius*, potvrzuje opakované užití právě popsaného postupu v Arbesově narativní poetice. Tentokrát se vypravěč-postava ocitne osamocen v uzavřeném chrámu, jehož prostředí sice na něj zpočátku působí příznivě, avšak po čase se situace radikálně změní. Vypravěčovy smysly i kognice se vychýlí z racionálního modu směrem k fantaskním představám.

Hrobové ticho a noční chlad působily na mé rozechvěné nervy velmi konejšivě; ale nemohl jsem přece usnouti, aniž se probrati z polosnění. Několik hodin minulo. Z nenadání se mi zdá, jako bych slyšel temné jakési řapání, jako by velký pes běžel od hlavního oltáře

ku vchodu chrámu, [...] Za několik okamžiků spatřil jsem velkého černého kocoura, plížíciho se z lodi chrámové k prostřednímu oltáři, [...]

V následujícím okamžiku spatřil jsem však na oltáři místo kocoura příšernou jakous postavu. Byl to zcela nahý mužik malinkého, útlounkého tělíčka s obrovskou hlavou; seděl na oltáři nepohnutě, se svěšenou hlavou; nohy visely mu dolů, jako když posadíš trpaslíka na velký stůl. (Arbes 1878b: 58–59)

Ve všech citovaných případech dochází k proměně vypravěčova vnímání, jež je s to rozpoznat zmíněný přechod mezi skutečností světa příběhu a smyslovým klamem. Všechny tyto ukázky vykazují společné rysy: zobrazený proces percepcie je výrazem přecitlivělosti vypravěče-postavy nebo některé z dalších postav; její vnímání se proměňuje působením okolního prostředí (pražské domy a temné ulice, interiéry, horská údolí a tůně), času (den a noc), hry světla a stínu, atmosferických změn nebo uměleckých artefaktů (báseň, obraz), ale i v důsledku vyoření neznámých či tajemných postav. Veškeré tyto vjemy působí nejen jako zdroje znejistění a smyslového napětí postavy v příběhu, ale také evokační síly vyprávění: obojí je vztaženo k centrální ose příběhu s tajemstvím.

Následující ukázka z romaneta *Zázračná madona* naznačuje zprvu poměrně tradiční polaritu mezi vnějším prostředím a niterným stavem protagonistky: opuštěná svobodná matka bez prostředků se ve vyhrocené životní situaci rozhodne, že raději usmrtí své slaboučké dítě, než by ho nechala dále strádat.<sup>5</sup> Její zoufalý zápas mezi záměrem provést strašlivý čin a láskou k dítěti provází zpěv slavíka, obvykle spojovaný s pozitivními konotacemi. Výjev je prostředkován nadosobním vypravěčem, od něhož bychom mohli čekat, že tento kontrast zvýrazní: také tak opakovaně činí v charakteristikách ptačího zpěvu. Všimněme si ve vyprávění i kontrastu mezi tematizovanou tělesností (projevy námahy a bolesti jako zamhouřené oči, zařatá zuby, dutý vzdech, chrapot) a metaforami vyjadřujícími emoce („jako když náhlá radost v duši zapadne“; „zoufalá lítost zatíná své drápy hluboko do srdce“; „vrací se aspoň zásvit naděje v temno zoufalé duše její“). Přestože celá situace zůstává pod kontrolou nadosobního vypravěče s vhladem do mysli či spíše pomyslného citového centra postavy, k její smyslové a kognitivní perspektivě se podání přibližuje opakovanou tematizací jejího (ne)vnímání, ať už zrakového či převážně sluchového:

Opatrně vzala pak za oba konce stužky, zamhouřila oči, zařatla zuby a prudce, vši silou – zadržela klikku; přidrževši pak jedním palcem první uzlík zadržela rychlostí blesku uzlík druhý...

Z prsou nebohého tvora vydral se táhlý, dutý vzdech.

„Ne, ne! ty nemůžeš, ty nesmíš žít!“ zaúpěla krkavčí matka, vrávorajíc téměř beze smyslu od stolu k oknu.

5 To však přežije a z nedochůdčete vyrostle hrdinka příběhu, ochotná obětovat lásce svého muže i vlastní zdraví.

V témž okamžiku zazněl z Jeleního příkopu tichou nocí zpěv slavíka.

Zpočátku několik tonů pronikavě jásavých, jako když náhlá radost v duši zapadne, pak na okamžik ticho.

[...]

Sténání a úpění, zpočátku ještě dosti zřetelné, mění se znenáhla v pouhý chrapot, pak jen v těžké, násilně z prsou se deroucí, jednotlivé oddychování.

[...]

*Matka však krutého zápasu svého dítěte nevidí.*

V mráкотách byla u okna sklesla. *Oko jest jako mlhou zastřeno, ale duše bdí a ucho naslouchá.*

Nevýslovná, zoufalá lítost zatíná své drápy hluboko do srdce...

*Slyšít přitlumené sténání svého dítěte, tuší jeho krutý, strašný zápas, a srdce jí krvácí.*

*Slyší však také sladký, jásavý zpěv slavíka...*

Tajeplné ty zvuky přehlušují časem i sténání a rozechvívají jí srdce...

*Slyší je, aniž by naslouchala; nechápe jich – a přece vrací se aspoň zásvit naděje v temno zoufalé duše její...*

S napětím veškerých sil svých potácí se ku stolu.

„Ne, ne! ty musíš žít!“ zaúpěla; „vždyť život přec je krásný!“ (Arbes 1884: 19–21, zvýr. RZ)

Slavičí zpěv nakonec patrně ovlivní nejen sluchové vnímání, ale i citové rozpoložení nešťastnice, a zvrátí její vražedný záměr. Explicitně je tento přechod, vlastně především překonání vnitřního rozporu, melodramaticky vyjádřen v přímé řeči protagonistky, která je v přímém protikladu se záměrem vyjádřeným dříve. Ve vyprávění se tak střetává sugestivně podaný psychický stav hrdinky s poměrně tradičně pojatou, silně estetizovanou vnější motivací ke změně postoje, jež je podnícena zvukovou esencí krásy. Jistě tu lze namítnout, že téma krásy je v celém romanetu dominantní, a dávná událost se tak napojuje na jednu tematickou vrstvu příběhu. S podobnými napětími se často setkáváme i v prózách Hálkových (→ Jedličková: 202, 205). Zdá se, že v obou případech může jít o konkurenční průnik dvou makropoetik: realisticky nazřené životní situace jako zjevného důsledku sociálních a morálních deficitů na jedné straně, na druhé pak příznačně romantického motivu, který působí jednak jako katalyzátor ve světě příběhu, jednak jako efektní prostředek estetizace narativního diskurzu, jenž se může protnout s literární konvencí formovanými čtenářskými očekáváními.

Vnímání u Arbesa často přechází v cílené pozorování artefaktu nebo jiné postavy. V romanetu *Svatý Xaverius* protagonista soustředěně pozoruje Balkův obraz, aby z něj vyčetl tajný plán vedoucí k pokladu. Vypravěč-svědka přitom zase pozoruje protagonistu a všimá si jeho nápadné podobnosti s portrétovanou osobou. Pozorování se v návaznosti na žánrové parametry často realizuje jako konfrontace mezi vědeckým, respektive dobově za vědecký pokládaným názorem a osobní zkušeností pozorovatele, jako je tomu i v případě úsudku, který o Xaveriovi činí vypravěč:



V době, kdy jsme se seznámili, byl už přes třicet roků stár, ačkoli dle drobné, poněkud vychrtlé klidné tváře každý by mu byl hádal o několik roků méně. Jinak na pohled téměř praničím nevyňikal.

Stoupenec imaginární vědy lavatrovské ovšem by byl při bedlivějším zkoumání jeho hlavy přišel do nemalých rozpaků. Dle lavatrovského učení nasvědčoval dlouhý krk ochablosti, plochá, poněkud vyhloubená lebka obmezenosti. (Arbes 1878b: 30–31)

Vypravěč v ukázce pomyslně přivedl čtenáře k nejistotě, respektive k přijetí unáhle-  
né hypotézy (k takovému typu usuzování v popisu → Fedrová: 346–352).

Mezi zvláštní prostředky vypravěčského podání patří i *ekfrastický* (*deskriptivní*) *postup*. Záměrně mluvíme o postupu, protože nejde o realizaci tradiční *ekfráze*; ekfrastický postup je tu spíše prostředkem zaznamenání procesu pozorovatelovy percepce a kognice, tj. toho, jak obraz vnímá a snaží se mu rozumět. Z tohoto pohledu je příznačné již to, že deskripce dila se nepočíná od předmětu zobrazení, ale vychází z celkového dojmu, který ve vypravěči-pozorovateli malba vyvolala. Teprve posléze je zmíněno zobrazení a následně je pozornost soustředěna na objekt. Sugestivní popis zahrnuje nejen vypravěčovy impresy a názvuky interpretace, ale zároveň silné emocionální zaujetí; vypravěč si svůj prožitek vybavuje ještě po letech.<sup>6</sup>

Pro sledovaná romaneta obecně platí, že významným faktorem, ovlivňujícím, nezřídka i zkreslujícím percepci je okolní situace (noc, bouře, způsob osvětlení interiéru apod.), jež postavě, respektive postavě-vypravěči ztěžuje možnost jasně identifikovat skutečný (objektivní) stav věcí ve světě příběhu. Vlivem tmy není kupříkladu možné jasně rozpoznat postavy a předměty, jako je tomu v úvodu *Sivookého démona*. Setkáváme se zde i s přechody mezi sledováním vnější skutečnosti a halucinací, na jejímž rozpoznání je ostatně postaveno i rozuzlení v romanetu *Đábel na skřipci*.

Využití kognice a percepce v romanetech se intenzitou uplatnění podobá arabeskám Jana Nerudy, byť v nich tematizace percepce převažuje nad prosazením perspektivy postavy. Postupy jsou opět využity ke znejistění zobrazovaných událostí („rozostření stabilní situace“, jak tento jev trefně označila Dagmar Mocná, 2014a: 80), avšak v jejich výsledném efektu je podstatný rozdíl: u Nerudy směřují k drobnokresbě a k naturalizaci prostředí, což platí především pro *Povídky malostranské*, u Arbesa bývá (často klamná) percepce a kognice svázána s funkcí v zápletce. To ovšem neznamená, že by v Arbesově próze nemohla být perspektiva využita k naturalizaci, respektive k smyslové evokaci prostředí, jak lze doložit např. ukázkou ze *Svatého Xaveria*, v níž rámcový vypravěč-postava popisuje kostelníkovy každodenní úkony. Častý výskyt jevu potvrdíme ještě dalšími ilustracemi. Evokatívni funkce v nich zůstává sekundární, podřízená ději. V romanetu *Sivooký démon* registrujeme zaujatý *experenciální popis* (srov. Fedrová – Jedličková 2016: 99), do něhož vypravěč zapojuje náhodného pozorovatele, aby jeho percepci a kognici pomyslně ověřil. V konečném důsledku vypravěčská perspektiva vyjadřuje střet pečlivého pozorování s nepochopením tajemného

6 K ekfrastickému postupu, vnímání a vizuálním efektům ve *Svatém Xaveriovi* podrobně viz Fedrová – Jedličková 2016: 120–123 a 226–228.

výjevu. Popis vzduchových efektů ve druhé části ukázky je i příkladem toho, jak se naturalizace zakládá na zkušenosti „mechanického věku“.

V jizbičce, do které byl muž s dívkou vešel, a jejíž jediné, záclonou zakryté okno šlo do dvora sousedního domu, bylo světlo až do rána. Panovalo v ní sice ticho; ale kdo by byl bedlivě třeba z pozdálčí okno to pozoroval, byl by z mihajících se stínů poznal, že v jizbičce nespějí, a kdo by byl pozorněji ze sousedního dvora nebo z předsínky naslouchal, byl by navzdor hukotu větru občas zaslechl zvláštní, v soukromých bytech neslýchaný lomoz. Zdáloť se, jako by časem někdo zatočil prudce nějakou klikou, pak následovala delší pauza a bylo slyšet přitlumený jakýs hukot, jako by vzduch vnikal prudce malým jakýms otvorem do vzduchuprázdné prostoty, což vše vždy asi po desíti, patnácti minutách se opakovalo a trvalo skoro do rána, kdy tajemný muž opustil ještě za šera jizbičku i dům právě tak opatrně a nepozorovaně, jako byl přišel. Poté nastalo v jizbě ticho, ani nejmenším šelestem nerušené. (Arbes 1878b: 117)

Rozpory vnímání a chápání, které do vyprávění vnáší dvojí konceptualizaci situace, nacházíme i v *Ukřížované*, když např. páter Schneider vysvětluje studentovi, vypravěčovu příteli, příčinu jeho záhadných vidin. Když ve svém výkladu dojde až do bodu, kdy svoji interpretaci opřenou o vědecké poznání hodlá názorně demonstrovat tím, že do dřevěného krucifixu v životní velikosti zabodne nůž, aby tímto poskytl posluchači důkaz o polaritě mezi fantazií a skutečností, zmocní se posluchače zděšení. V místě, kudy nůž pronikl do dřeva Kristova těla, vypravěč vidí skutečné kapky krve, zatímco páter reakci vypravěče nechápe.

„Nebudte přece bláhovec! Kdyby zde skutečně bylo ve hře něco nadsmyslného, musilo by se přece díti něco jiného, nežli se děje. Vizte jen! Vždyť Kristova podoba visí zde na kříži právě tak bez hnutí a bez ducha jako dříve a o krvi, která nám měla býti znamením, není ani památky.“

Přitom ukázal pravou rukou ku kříži a hned nato rukou tou prudce mávnul proti mně.

Zdálo se mi, jako by mi bylo několik vřelých kapek stříklo do obličeje. Rychle přešel jsem si levou rukou tvář a mimovolně pohlédl jsem do dlaně.

Tentokrát nebylo žádné pochybnosti více: setřel jsem s tváře své – krev... Výkřik zděšení vydral se mi opětně z prsou[...] (Arbes 1878c: 59–60)

Uvedená ukázka je tak opět příkladem konkurence dvojího vnímání, respektive konfrontace odlišné kognitivní perspektivy vypravěče a postavy. Vypravěčova kognitivní perspektiva, jeho porozumění i úsudky jsou ovlivněny přízračně ztemněným prostředím, v němž se odehrává rozhovor, ale i tématem páterova monologu o vidinách a preludech, které mají nábožensko-mysteriózní povahu. Těmito aspekty jsou podníceny nejen smysly, ale i posluchačova mysl, která páterovu výkladu dodává vlastní intenci, na jejímž konci je protagonistův zážitek s krvácející sochou. V řeči vyjádřené stanovisko pátera naopak odráží racionalitu, která zaznamenaný zážitek koriguje.

Jiným příkladem konkurujících si perspektiv je snová halucinace, jejíž důsledky jsou pro vypravěče-postavu takřka fatální, neboť po prožité zkušenosti se zcela proměňuje jeho přesvědčení. To je případ vypravěče v *Newtonově mozku* (Lumír 1877, knižně in *Romanetta* 1, 1878), jenž prodělává horečnou vidinu. Ve snu navštěvuje eskamotérské představení, které mu v toku času demonstruje marnost lidského usilování. Snovost je zde signalizována proměnou vnímání okolí, v němž dominují smyslové vjemy, jež viděné a slyšené hlouběji problematizují, neumožňují plně racionální pochopení. Průběžně jsme v pozici čtenářů svědky toho, jak percepce ovlivňuje kognici. Poté, co protagonista vstoupí do letohrádku, hledá vchod do sálu, ve kterém se má představení konat. Namísto toho začne bloudit labyrintem chodeb, opakovaně se vrací stále na stejné místo. Paralelně se odvíjí vypravěčova reflexe nemocné mysli, kterou přirovnává k chaotickému a nekonečnému labyrintu představ a myšlenek:

Nevidím před sebou než šerou, zdánlivě se úzící chodbu a zdáli zívá na mne pusté prázdno, budící v duši mé pocit skoro příšerný... Již nejsem sobě skoro ani vědom, že může to býti skutečnost – pochybuju – ale hned na to vtírají se mi zase myšlenky, že viděl jsem na vlastní oči zámek ozářený, že nemohl to býti ani reflex měsíce, poněvadž měsíc chýlil se již k západu a já viděl ozářenou východní a severní část zámku; připomínám si, že mluvil jsem s portýrem, že viděl jsem temné postavy lidské míhající se před zámekem, a slyšel hudbu, než jsem vešel – slovem, že vše musí býti skutečnost... a přece zas nemohu pochopiti, kterak to možné, že slyším jen dutý ohlas vlastního kroku a hlasu, že zdá se mi, jako bych meškal v chodbách zámku neobydleného...

A ze směsice podivných myšlének, situací, v kterých jsem se nalezal, podmíněných, vynořila se náhle myšlenka povšechná... Tak a nejinak musí býti člověku, jenž potáčeje se v životě z klamu do klamu, z bludu do bludu, marně se namáhá, aby nalezl opory, byť sebenepatrnější – tak a nejinak musí vznikat v mozku lidském tajuplné ono chaos křižujících se a vzájemně si odporujících představ a myšlének, kterých předcházívá osudný, děsný stav duševní, jež zoveme – šíleností... (Arbes 1878b: 296)

Jestliže vyprávění založené na personální percepční a kognitivní perspektivě slouží v šedesátých letech a po většinu let sedmdesátých v Arbesových romanetech především k výstavbě sugestivně zakoušeného děje, respektive celkové atmosféry, na konci sedmdesátých let je funkční korelace obou typů perspektiv využito ještě jinak. Např. v romanetu *Akrobati* (*Květy* 1878, knižně in *Romanetta* 2, 1878) je vypravěč-postava uvězněn za své novinářské aktivity. Ve vězení si krátí dlouhou chvíli pozorováním okolí a drezurou kocoura, který se jednoho dne objeví na vězeňském dvorku. Vyprávění hluboce prožívaných vězňových vzpomínek na domov se děje stejně sugestivně jako druhdy vyprávění snů, preludů a halucinací. Můžeme tedy uzavřít, že vyprávění s využitím percepce a kognice postavy může mít i další funkce – jednak s ním do textu proniká přímá zkušenost (u Arbesa hlavně s tajemnem), jednak i komplikovanější psychologie vypravěče, kterou lze v narativní próze využít také jinak, než jak tomu bylo v příbězích založených na rozplétání záhad.

## Funkční korelace mezi kognitivní a percepční perspektivou

Jak již bylo řečeno, rozlišování perspektivních typů nemusí být pokaždé produktivní. Zaměřme se nyní na analýzu funkčních korelací mezi percepční a kognitivní perspektivou v Nerudově i Arbesově próze. Pro tyto účely vybíráme příklady, jež uvedené korelace jasně a přehledně demonstrují. V prózách obou autorů můžeme objevit některé analogické motivy.<sup>7</sup> Jedním z nich je chrámový interiér, respektive způsob evokace jeho atmosféry skrze vnímání vypravěče-postavy. Podobně jako v Nerudově povídce *Svatováclavská mše* (Lumír 1876, knižně in *Povídky malostranské* 1878), v níž vypravěč s časovým odstupem zobrazuje vlastní dětskou zkušenost, také v Arbesově romanetu *Svatý Xaverius* vypravěč zobrazuje tajemnou, místy až hrůzostrašnou atmosféru prázdného chrámu, ve kterém se protagonisté octnou po jeho uzavření. Důležitou funkci pak plní právě percepční perspektiva; vzhledem k povaze prostředí, jež nemůže být vnímáno bez vlivu určitého „předvědění“, i perspektiva kognitivní. V obou případech je však odlišná jejich funkční korelace, což má vliv na konečný způsob reprezentace chrámového interiéru.

V Nerudově povídce *Svatováclavská mše* je protagonistou chlapec, který se rozhodne strávit v chrámu noc, aby byl svědkem mysteriózní mše, již má celebrovat svatý Václav. U Arbesa je vnímatelem dospělý člověk, který je v chrámu „uvězněn“ vlivem nenadálého setkání s neznámým. V obou případech se na evokaci chrámového interiéru zásadní měrou podílí percepční perspektiva, která je funkčně doplňována perspektivou kognitivní.

Zvedl jsem se ze stupínku a pomalu jsem se narovnal. Nejbližším velkým oknem vnikalo již jen mdlé a šere denní světlo. Byl již pozdní listopad, po svaté Kateřině, a den krátký. Zvenčí zalehnul ke mně málokdy nějaký zvuk, ale každý zalehal hlasně. Kvečeru je v končině té až smutně ticho. Někdy zalehnul těžký krok jednotlivcův. Po přestávce jsem slyšel kroků víc a kolemjdoucí dva mužští hovořili hrubými hlasy. Pak se ozval temný rachot v dáli. Těžký nějaký povoz projížděl as průjezdem hradním. Rachot se stal jasnější, patrně byl povoz vyjel již sem na prostranství. Ale stále to harašilo silněji a blíží, kopyta cvakala,

7 Mimo to lze nalézt i motivy společné, jako je tomu například v Nerudově próze *U Tří lilií* (Podřipan 1876, knižně in *Povídky malostranské* 1878) a v Arbesově romanetu *Zázračná madona*. U Nerudy je vypravěč v hostinci uhranut neznámou tančící dívkou, jež však náhle opustí bavici se společnost, aby se do ní po chvíli vrátila. Když vypravěč vyslechne důvod jejího náhlého odchodu, dozví se, že jí byla sestřina zpráva o smrti jejich matky. V Arbesově romanetu se objevuje situace, ve které matka vybízí dceru, aby se šla bavit k muzice, zatímco ona si jen krátce zdřímne. Poté je narativizovanou vzpomínkou protagonistky evokována venkovská zábava, milostné setkání, které je přerušeno vzpomínkou na zesnulou matku, na její ztuhlé ruce a oči vyvrácené v sloup. Bylo by samozřejmě zajímavé se touto analogií zabývat detailněji (Nerudova povídka byla publikována v roce 1876, Arbesovo romaneto v roce 1875), náš cíl je v tuto chvíli ovšem jiný.

těžké řetězy zvonily, velká kola se drkotala, patrně to jede vojenský vůz kolem do svatojirských kasáren. Hlomoz byl tak silný, že se až kostelní okno lehýnce rozdrnčelo a někde na vyšší kruchtě vrabci nepokojně zapípli. (Neruda 1878: 152–153)

V ukázce z Nerudovy povídky si povšimněme využití slov *mdle*, *málokdy*, *hlasně*, *smutně* apod. Tato adverbia sémanticky modifikují smyslový počítek slyšení, vyjádřený v první třetině ukázky slovesem *zalehnout*, a jako nástroj percepčního filtru se významnou měrou podílí na evokaci dění ve vnějším prostředí. Vypravěč-postava vnímá vnější události v souladu s pravidly mimetické reprezentace fikčního světa, což se projevuje i v jeho percepčním modu coby pozorovatele situovaného v kostelním interiéru a současně izolovaného od vnějšího dění. To je reprezentováno skrze sluchové vjemy, které postava bezpečně identifikuje a interpretuje na základě vlastní všední zkušenosti se světem: jednou jsou to lidské kroky, podruhé zvuk vojenského povozu, jenž směřuje obvyklou cestou; nemluvě o hlasech kamarádů, kteří malého hrdinu přišli voláním zvenčí povzbudit (identifikace hlasů, a tedy přítomnost kamarádů je dalším sekurizujícím prvkem). Nedochozí tu k vjemovému zkusení ani k mylné interpretaci, jež by se odchylovala od vypravěčova racionálně zkušenostního modu. Percepční, auditivní perspektiva zde slouží evokaci přítomné chvíle okolního světa. Současně si povšimněme, jak na jejím pozadí funguje kognitivní perspektiva jako racionální korektiv smyslově vnímaného. To je možná poněkud překvapující, uvědomíme-li si, že subjektem je nedospělý vnímatel, který poprvé ve svém životě zakouší výjimečnou a současně emocionálně vypjatou situaci. Mohli bychom očekávat, že jeho smyslové vjemy v kontextu prostředí (prázdný a uzamčený chrám), ve kterém se nachází zcela osamocen, budou interpretovány zkuseně ve shodě s bujnou dětskou fantazií. Avšak není tomu tak, neboť kognitivní perspektiva, která nachází oporu ve vyvozování povahy jevů z empirie, je *ověřena* vypravěčem, který událost zprostředkovává z jiné časové perspektivy, tj. již jako dospělý. Vyprávění sice začíná *in medias res*, situací rozrušeného vnímatele, čekajícího na uzavření chrámu, závěrečný přechod z *ich*-formy k *er*-formě a rétorické prvky ve vyprávění signalizují odstup od někdejšího pošetilého jednání. Rámcová zmínka o hrdinově mamince pak připomíná, že největší přínos mělo poznání odpovědnosti vůči ustarané milující matce. Výše uvedená funkční korelace platí i pro následující částí povídky, kde vlivem potměšilého prostředí a sporého osvětlení začíná pracovat chlapcova představivost, jejímž výsledkem jsou smyslově interpretační posuny.

Předměty jsem rozeznával velmi dobře, byl bych je rozeznal při tmě mnohem hustší, bylyť mně známy. [...] Tam vpravo se zářilo věčné světlíčko zrovna pod královským oratoriem. Drží je tam kamenný havíř v ruce, známá, ve vzduchu visící a barvami dle života natřená karyatida. [...] Zrak se kmitnul zase zpět na karyatidu. *Tvář havířova byla zdola osvětlena, buclaté formy její vypadaly jako nepovedená, špinavá červená koule; vyboulených očí havířových, jichž jsme se ve dne až báli, jsem neviděl. Trochu dále šeril se náhrobek svatojanský, na němž jsem, mimo světlejší barvu, nemohl rozeznat praničeho.*

*A zase se dotknul zrak havíře a tu se mně pojednou zdálo, že drží tu hlavu nějak schválně tak nazad, jako při potměšilém smíchu, a že ta červenost je také jen z toho smíchu, z utajovaného. Snad že očima mžourá stranou po mně a směje se mně. Vtom mne opanoval strach. Zavřel jsem oči a jal se modlit. Pak mně ale hned zas bylo volněji, vstal jsem a pohlédl na havíře srdnatě. Světélko zářilo klidně dál. Z věže bouchala hodina sedmá. (Neruda 1878: 160, zvýr. RZ)*

Podstatné je, že vjemy (v ukázce zvýrazněný text), které podněcují fantastickou imaginaci, opět koriguje racionální kognitivní filtr, který zamezuje tomu, aby fantaskní převládlo nad střízlivou konceptualizací místa. Zajímavou funkci v tomto ohledu mají poslední tři věty citovaného textu, zejména pak poslední věta, ve které je uveden přesný čas. Tato zdánlivě banální skutečnost signalizuje opětovné nabytí racionální a vědomé kontroly.

Hranice mezi fantaskním a racionálním modem vnímání je v této povídce stále zachována, což platí i v situaci, kdy si chlapec v myslí projektuje samotnou mši. I zde je distinkce mezi přeludem a skutečností zdůrazněna, ať již vzpomínkou na dobře známou situaci, anebo opět záštitou vypravěče, který v průběhu vyprávění neustále „informuje“, že ono viděné a slyšené ze zorného úhlu malého chlapce je ve skutečnosti jen pouhý dočasný přelud, za kterým se nachází pevný základ empirického světa („Nevěděl jsem, čeho se bojím, ale bál jsem se a slabá dětská mysl neměla náhle žádné opory“; tamtéž: 155).

Ve vyprávění došlo k prolnutí mezi vzpomínkou na reálnou situaci, tj. na skutečnou mši, již se chlapec pravidelně účastnil coby zpěvák („Zrovna tadyhle přede mnou stával basista“, tamtéž: 140), a představou, která se ohlašuje ve chvíli, kdy jsou v chlapcově představě vlivem této vzpomínky pojednou evokovány smyslové vjemy („teď zacinká zvonek u sakristie, varhany spustí preludium...“, tamtéž). Tím dochází k intenzivnímu zpřítomnění fantazijně modifikované vzpomínky, k jejímu částečnému prolnutí v chlapcově myslí s reálným prostředím. Avšak k překročení distance mezi snovým, iracionálním a skutečným nedojde. Percepce je stále vyvažována racionální kognicí, která ani pod vlivem započatého snění z vyprávění neustupuje. I když chlapcova fantazie pracuje naplno, stále je v konečném výsledku zachována zřetelná distinkce mezi fantazií a reálnou skutečností.

Také v romanetu *Svatý Xaverius* se setkáváme s evokací chrámového interiéru (už jsme ji citovali výše v jiné souvislosti), jež je realizována z percepčního hlediska vypravěče-postavy.

Hrobové ticho a noční chlad působily na mé rozechvěné nervy velmi konejšivě; ale nemohl jsem přece usnouti, aniž se probrati z polosnění. Několik hodin minulo. Znenadání se mi zdá, jako bych slyšel temné jakési ťapání, jako by velký pes běžel od hlavního oltáře ku vchodu chrámu, pak jako by se byl obrátil a běžel zas ve směru opačném k hlavnímu oltáři, načež jako by se byl v nejprudším běhu vprostřed chrámu zastavil. Za několik okamžiků spatřil jsem velkého černého kocoura, plížícího se z lodi chrámové k prostřednímu oltáři, před nímž jsem se nalézal. Vůkol nastalo opět hrobové ticho.

Kocour svítě příšerně očima plížil se tiše a opatrně k oltáři, jako by se připravoval ku skoku na lup, a doplíživ se až k stupním oltárním zastavil se, zamňoukal a v mžiknutí oka skočil na oltář.

V následujícím okamžiku spatřil jsem však na oltáři místo kocoura příšernou jakous postavu. Byl to zcela nahý mužik malinkého, útlounkého tělíčka s obrovskou hlavou; seděl na oltáři nepohnutě, se svěšenou hlavou; nohy visely mu dolů, jako když posadíš trpaslíka na velký stůl.

[...]

Jasná zář měsíce padala oknem na Balkův oltářní obraz, a poslední zápas, zračící se v tváři svatého Xaveria, nabyl v osvětlení tom rázu téměř demonického. Před oltářem nebylo nikoho, kolem panovalo hrobové ticho; ale bylo mi přece jako člověku, jenž se byl mimo nadání dotknul tuhnoucí mrtvolky. Procitnuv zachvěl jsem se; počalo mi býti tesknost a úzko, studený pot mi vyvstal na čele, mrazilo mne. Vzpřímiv se setřel jsem skoro bázlivě pot s čela a vystoupil ze zpovědnice. *Byl jsem si sice úplně vědom, kde a proč se tam nalézám, byl jsem si vědom, že nemám ani nejmenší příčiny k úzkosti nebo docela k bázní, a přece jsem se nemohl ubrániti nejděšnějším pocitům, jaké kdy mou duši byly rozehvěly.* (Arbes 1878b: 58–60, zvýr. RZ)<sup>8</sup>

Ačkoli i zde si můžeme povšimnout signálů, které s viděným a slyšeným („Znenadání se mi zdá, jako bych slyšel“) operují jako s možným smyslovým klamem (v Arbesových romanetech se tento způsob nejednou opakuje), na rozdíl od Nerudy zde nedochází k funkčnímu narovnání percepce racionálně-kognitivním korektivem. Naopak, smyslový filtr, jenž je determinován zšeřelým prostředím a nezvyklou událostí, spouští proud představ ve vypravěčově fantazii, jež se pozvolna podřizuje pravidlům snové logiky. V této souvislosti si povšimněme zejména poslední části ukázky (zvýrazněno), kde je tato skutečnost zdůrazněna. Porovnáme-li ji se situací *Svatováclavské mše*, vidíme, že v tomto případě platí obrácený funkční vztah mezi percepcí a kognicí. Jestliže u Nerudy byly smyslové vjemy probouzející iracionální představy vyvažovány korektivním filtrem (rozum, víra), takže představa postavy zůstala představou, u Arbese se naopak představa tlačí do vnímání skutečnosti. U Nerudy byly fantazie eliminovány, u Arbese tomu bývá naopak. V ukázce ze *Svatého Xaveria* můžeme být dokonce svědky toho, jak percepce ovlivňující duševní stav protagonisty následně deformuje kognici. V určitý moment se smysly vypravěče natolik podvolí tajuplné atmosféře opuštěného chrámu, až se vypravěči zdá, jako by se kocour proměnil v pitvorného muzíka s asymetrickými proporcemi. Na rozdíl od situace v Nerudově povídce zde nepůsobí žádné rozumové, racionální pojistky. A klam není zažehnán ani modlitbou. Vypravěč u Arbese naopak představuje optický klam jako vnímanou skutečnost. Zatímco u Nerudy jsou přechody mezi skutečností a snem jasně ohraničeny, u Arbese mají fluidní hranice, jak jsme si už povšimli např. v ukázce romaneta *Newtonův mozek*.

8 K porovnání zobrazení percepce viz Fedrová – Jedličková 2016: 226–228.

Doplňme tento základní rozdíl ve strukturně funkčním vztahu mezi oběma perspektivami v Nerudových a Arbesových prózách ještě posledním příkladem, jímž je vstupní část Nerudovy povídky *Týden v tichém domě*<sup>9</sup> (*Květy* 1867, knižně in *Povídky malostranské* 1878).

- I [ Cítíme, že jsme v místnosti zcela uzavřené. Čirá, hluboká kolem nás tma, ani nejmenší skulinou nevniká odnikud šero; [...]  
[...]
- II [ Čich náš zvěstuje nám, že místnost naplněna je mastným jakýms vzduchem, sprostou směsicí výparů. [...] Sluchu se dotýká tykot hodin. Musí to být staré nástěnní hodiny s dlouhým kývadlem, na jehož konci tenký plechový a zajisté že trochu zakřivený kruh; [...] Mezitím slyšíme dýchání spících. Musí jich tu býti více. Dýchání se všelijak proplítá, zcela se neshodne ani jednou, [...] Také hodiny si nyní pojednou zhluboka oddychly a zahrkly. Zdá se, že po hrčivé té úvozovce kývadlo šepotněji se pohybuje. Jeden ze spáčů se pohnul a zašustnul pokrývkou; dřevěné jeho lože prasklo.
- III [ V hodinách hrklo to znovu, jedna – druhá zazní to rychle po sobě zvučným hlasem kovovým, jedna – druhá hned nato zakuká to hlasem temným. Spáček se znovu pohne. Je slyšet, že se na loži vzpřimuje, že odhrnuje pokrývku. Teď zavadil nohou o pelest – teď zašramotil těžkou trepkou – patrně již, že obut v obě trepky. Pohne sebou a učiní několik opatrných kroků. Již zase stojí; ruka jeho hmatá po dřevěné ploše, pod rukou mu něco zaharaší, jistě že to sirky.  
Několikrát sirka škrtně, několikrát zasvitne fosforový dým, zase škrtnutí, dřívko prasklo, člověk zabručí. [...] Sirka odletěla na zem, hvězdička se znenáhla zvětšuje. Nad ní stojí košilatá postava, stará ženská, zívající a mnouc sobě prospalé oči.  
Postava stojí u stolku, přiléhajícím k jakés tmavě natřené dřevěné stěně, jež celou místnost dělí na dvě části. Až za stěnu síla lampičky nestačí, vidíme jen jednu část místnosti, – čich náš ale nemýlil se, jsme v skladišti hokynářském. Patrně, že tu jediné místnosti užito za byt i krám. Krám ten jest po hokynářsku zásoben dosti bohatě, pytlů rozestaveno hojně se zbožím prostým, nad pytli pnou se plné košíky a ošatky, ze stěn visí pletence a chumáče.  
Žena se zachvěla nočním chladem, [...] (Neruda 1878: 3–5)

Text jsme rozdělili na tři části, aby bylo zjevné, jakým způsobem zde pracuje percepční a kognitivní perspektiva. Rétorický vypravěč evokuje společné dějiště příběhů obyvatel jednoho staropražského domu způsobem postupného rozkrývání či otevírání scény, které se řídí principy osobní percepční perspektivy. Prostřednictvím tohoto modu dochází k postupnému rozeznávání jednotlivých prvků v zobrazované scéně tak, jak se dle racionálně smyslové pravděpodobnosti mohou jevit tomu, kdo se znenáhla ocitne v neznámém ztemnělém prostředí, ve kterém se

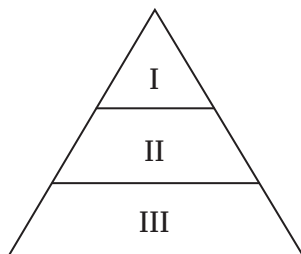
9 K podílu percepce na evokování prostoru v uvedené Nerudově povídce viz Jedličková 2010: 242–243.



orientuje pouze podle smyslů, a přitom si je vědom, že toto prostředí je mu jinak důvěrně známo. Zde tedy opět pozorujeme, jak kognitivní perspektiva mající oporu v racionální zkušenosti koriguje smysly tím, že jim neumožňuje stát se zdrojem fantaskních představ, jak to známe od Arbese.

Efekt věrohodného pozorování (jejž můžeme považovat za příznak či „marker“ realistické poetiky) je zde založen na třech hlavních kritériích: prvním je sdílená percepční perspektiva vypravěče a čtenáře, signalizovaná první osobou plurálu (my) odvolávající se na sdílenou zkušenost, druhou potom pravděpodobnost smyslové trajektorie, která slouží k prvotnímu mapování prostředí, třetím kritériem je povaha prostředí, tj. běžný interiér domácnosti pražského domu.<sup>10</sup> Jmenované aspekty jsou na sobě funkčně závislé, podmiňují se a společně generují věrohodně působící scénu; funkční nastavení percepční a kognitivní perspektivy potom produkuje realistický efekt disponující výrazným naturalizačním potenciálem. Tato umělecká technika se ovšem nevyčerpává první kapitolou, ale pokračuje i v kapitole následující a svým způsobem i v dalších částech povídky. Ve druhé kapitole volí vypravěč jinou strategii vyprávění, kterou bychom mohli metaforicky přirovnat k technice kamerového záběru, jenž se přibližuje na úroveň pavlače k jednotlivým partajím, odkud dále postupuje technikou „přejíždění“ od jedné postavy ke druhé. A také v tomto případě jsou jednotlivé postavy uváděny na scénu pomocí percepční perspektivy, a to tak, že vypravěč představuje určitou postavu z perspektivy jiné postavy (srov. také → Fedrová: 343).

Strategii tohoto postupu by bylo možné schematicky modelovat pomocí trojúhelníku, kde narativním východiskem je jeho vrchol. Vyjádřeno metaforicky, úhel definující šířku základny a vycházející z tohoto vrcholu je definován postupnou konkretizací smyslově vnímaného, stejně jako postupným přesunutím narativní pozornosti na jednotlivé obyvatele domu. Můžeme tedy uzavřít: působivost Nerudova vypravěčského umění je do značné míry založena na schopnosti prezentovat příběh jako pozorování nebo, metaforicky vyjádřeno, jako záznam na přibližující se dokumentaristově kameře.



10 Nejde o to, zda přesně takto interiéry vypadaly, ale o realistický efekt umělecké evokace. Tuto pasáž z hlediska evokace prostorové zkušenosti detailně analyzuje Alice Jedličková, která dochází k některým analogickým zjištěním (viz Jedličková 2010: 242–245).

## Závěry

Pro Nerudovy prózy obecně platí, že jak percepční, tak kognitivní perspektiva jsou klíčovými elementy, o které se opírá pozorování fikčního prostředí, postav a jejich konání, a to ve shodě s uměleckým programem, který Neruda formuloval v nejedné své teoretické stati – jmenujme alespoň *Škodlivé směry (Obrazy života 1859)* nebo *Nyní (Obrazy života 1859)*. Tento postup lze evidovat od počátečních drobnějších próz, jež se později stávají součástí *Arabesek a Různých lidí*, směrem k *Povídám malostranským*, ve kterých zvolená perspektiva umožňuje vypravěči-pozorovateli názorně podat obraz sociálně stratifikované a psychologicky rozrůzněné uzavřené buňky městské společnosti. Pro Nerudu jsou příznačné proměny narativní perspektivy v závislosti na množství heterogenních postav. Funkční vztah mezi kognitivní a percepční perspektivou se řídí základními racionalizačními operacemi, v nichž rozhodujícím činitelem je schopnost vnímat svět se zaujetím pro drobný detail. Soulad mezi percepční a kognitivní perspektivou také zajišťuje, že Nerudovy příběhové světy nijak významně „neobsahují“ (nebo jen zřídka obsahují) složku tajemného a iracionálního, která je naopak nezbytnou součástí poetiky Arbesových romanet.

Kognitivní perspektiva v Arbesových romanetech je typicky vázána na vypravěče-postavu a realizuje se procesuálně v závislosti na rozvíjení děje s tím, jak vypravěč postupně poznává svět příběhu. Tento proces je spolu s dalšími atributy (výběr výjimečných postav a míst) významným zdrojem dějového napětí. Vypravěčovo rozumění je současně posilováno či naopak problematizováno výklady s odkazy k všeobecně sdíleným vědeckým poznatkům. Jak jsme se pokusili v této kapitole ukázat, je tento typ perspektivy důležitou součástí narativní strategie. Podobně jako v Nerudově próze lze i v tomto případě hovořit o funkčních korelacích mezi oběma typy perspektivy, avšak jejich poměr má opačnou polaritu: jestliže u Nerudy je subjektivní a mnohdy omylná percepce korigována kognitivní perspektivou, u Arbesa je tomu naopak: přestože se angažovaný vypravěč-postava neustále snaží uplatňovat racionální (někdy až „vědecky“ podložený) korektiv, vnímání ve stavu rozrušení jasně interpretace problematizuje, ba je dokonce dočasně blokuje.

Způsoby, jakými Nerudovi a Arbesovi vypravěči využívají oba typy perspektiv nebo obecně „zacházejí“ s percepcí a kognicí postav, ve výsledku podléhají rozdílným vztahům mezi způsobem zobrazení a narativním žánrem. Kognitivní a percepční perspektivu Nerudův vypravěč využívá jako nezbytný postup, který mu umožňuje vnímat střípky skutečnosti, což konečně odpovídá jednak žánru črty, arabesky a povídky, jednak obecnému Nerudovu konceptu slovesného umění, od kterého požadoval především věrné zobrazování skutečného života. V něm konečně spatřujeme důležitý „zlom“ v dynamickém procesu „vývoje“ tuzemské literatury: zobrazený svět už nemůže být vypravěčem představován autoritativně a neproblematicky (→ Koten: 64–67), tématem vyprávění se stává samotná schopnost skutečnost vnímat, objevovat a chápat.

Arbesův vypravěč využívá percepční a kognitivní perspektivu tak, aby mu – na rozdíl od Nerudy a i přesto, že jeho poznávací proces je podepřen vědomostmi

načerpány z exaktních věd – sloužila především ke znejistování epistemické dostupnosti světa, jehož krajnosti jsou ve světě příběhu představovány obvykle na pomezí mezi fyzickou existencí a domněnkou poznávajícího subjektu. Konflikt v Arbesových romanetech bývá průnikem vnější události a zásadního problému poznávacího, integruje vědění, individuální empirickou zkušenost i jiné stavy vědomí, včetně snění, blouznění, vizí. Platí ale, co bylo konstatováno už o Nerudovi: Arbesova vyprávění se odklonila od autoritativních postupů, které zobrazují skutečnost jako stabilní, naopak: vypravěč začíná vystupovat jako pouhý účastník neobyčejného, ba někdy tajemného dění, které na jednotlivce intenzivně působí. Zapojení vnímání a (nejistého) rozumění, percepční a kognitivní perspektivy znamená *podání světa příběhu jako zakoušeného*, přesun postoje vypravěče od autoritativní reprezentace k experienciálnímu zprostředkování.



# Řeč postav: Proklamace a komunikace

ALICE JEDLIČKOVÁ

## Rozsah a analytický dosah pojmu

V dosavadní tradici zkoumání narativních způsobů bylo v návaznosti na doleželovské dělení narativního diskurzu na pásmo řeči vypravěče a řeči postav pozorování řeči postav zaměřeno především na hranice a přechody těchto pásem. Situace, kdy se tyto hranice rozmývají v přechodnou zónu, a to v důsledku užití promluvových typů, jejichž primárně lingvistické, ale i obsahové vlastnosti k tomu přispívají, byla v rámci tohoto pojetí vykládána jako typický příznak moderního, totiž subjektivizujícího vyprávění. Své kořeny má tento přístup v lingvistické tradici zkoumání promluvových typů, které se od prvních desetiletí 20. století zaměřilo na „nejpřechodnější“ promluvový typ, řeč polopřímou. Tento akcent přešel i do českého bádání o epickém stylu, tedy pozdějšího výzkumu narativních způsobů. Hlavní příčina ovšem spočívá v epistemické povaze modernistického vyprávění, které v návaznosti na pochybnost o poznatelnosti vnějšího světa i lidského subjektu začíná znejišťovat přístup lidského subjektu ke světu i k sobě samému a ve výsledku i subjekty vyprávění. Od zobrazení myšlenek se toto vyprávění posouvá k zobrazení neuspořádaných obsahů lidské mysli a testuje adekvátní narativní postupy, stále častěji využívá právě přímé řeči. V důsledku toho polopřímou řečí operovalo mnohem častěji než dřívější próza. Druhý důvod tkví v povaze „předdiachronní“, *klasické naratologie*: ta totiž ve své první fázi zkoumá hlavně obecné modely a konstituenty vyprávění. Ve fázi druhé se více věnuje analýze narativního diskurzu; zaměřuje se hlavně – nadále vycházejíc převážně z lingvistických parametrů – na postupy, které považuje za diskurzivní transformace a inovace výchozích modelů. Tyto historické předpoklady vedly až k jistému nadhodnocení polopřímé řeči coby projevu modernistické proměny vyprávění,<sup>1</sup> jež je komplexní

---

1 Doleželův, v zásadě asi nejcelistvější český koncept polopřímé řeči, byl opakovaně předmětem kritického zkoumání; srov. např. Hrbáček 1994, Holý 2000, Adam 2003, Schmid 2012,

aktualizací klasické podoby epického díla. Modernismus však rozhodně nemá na polopřímou řeč patent: odlišuje se spíše mírou a hlavně systematickostí využití tohoto postupu. Nejčastěji bývá polopřímá řeč zkoumána jako postup zobrazení mysli, méně už jako prostředek podání řeči postav.<sup>2</sup>

Obecně se to však jeví tak, že hlasitě proslovená řeč postav (realizovaná v narativním diskurzu jako řeč přímá) tím byla v průzkumu narativních způsobů odsunuta na okraj zájmu, respektive „přenechána“ hlavně rozborům, jež jednání a řeč postav ve světě příběhu hodnotí z hlediska nastavení jeho hodnot, pod přetrvávajícím či aktualizovaným vlivem etické kritiky. Není proto divu, že v současném mezinárodním kontextu bývá nadále spíše bráněna před „pouhým“ mimetickým čtením, a to ve prospěch větší pozornosti její významotvorné funkci (srov. Koivisto a kol. 2016). Paradoxně větší šanci stát se předmětem zájmu tak má řeč v průzkumech literární manifestace či naopak skrývání určitých ideologií. V českém bádání o vyprávění, donedávna ovlivněném hlavně strukturální analýzou textu chápaného jako sémiotický projekt, takové omezení nehrozí; zkoumání řeči postav jako prostředku utváření děje a světa příběhu u nás mnoho pozornosti věnováno nebylo. I tady by ovšem takový zájem mohl na první pohled působit jako projev trochu naivního pojetí fikčního světa.

Jak se k této situaci postavíme v našem diachronním zkoumání? Předběžný průzkum literárního terénu nám odhalil nejen problematické vlastnosti textů, ale i historicitu vymezení parametrů promluvových forem v Doleželově systému: ten totiž vycházel z analýzy novějších prozaických textů a kritických vydání kanonických děl 19. století, aplikujících moderní ediční zásady. V námi sledovaném období byla však redakční a nakladatelská praxe silně rozkolísaná. Pozorování takových subtilních diferencí promluvových forem, jako je grafické značení či jeho absence rozlišující přímou a neznačenou přímou řeč, naráží na úskalí nekorigovaného časopiseckého tisku, s nímž je povětšinou spojeno první vydání próz. Náznorným příkladem tisku s četnými nedůslednostmi může být první vydání povídky *Divá Bára* v kalendáři *Česká pokladnice na rok 1856*; v tomto případě se však můžeme opřít o rozhodnutí zkušených editorů již dvou kritických vydání díla Boženy Němcové. Stejně tak se lze setkat s levnými knižními vydáními, u nichž lze jen stěží rozsoudit, zda se v konkrétním případě jedná o náznak změny autorského postupu, nebo náhodný zásah vydavatele. Vyhnout se těmto úskalím můžeme za cenu složitějšího manévrování, totiž textologického průzkumu, jaký v odpovídající hloubce není v rámci našeho

---

Koten 2013. Není ani v intencích, ani možnostech diachronní poetiky podrobit tuto rozpravu dalšímu systematickému přehodnocení. Předmětem zájmu je zde hlavně aplikovatelnost zavedených narativních způsobů na historicky vymezený materiál, popřípadě jejich adaptace.

2 Z prací, které si všímají polopřímé řeči ve funkci „reprodukce“ řeči postav, můžeme uvést jeden ze zakladatelských pokusů o teoretizaci promluvových typů, které se uplatnily i v českém (respektive československém) prostředí: studii Valentina Vološinova *Marxismus a filozofie jazyka* (1929, slov. 1986). Vološinov tu označuje polopřímou řeč termínem „nevládní přímá řeč“. Vyděluje z ní (byť s pochybnostmi o tom, zda jsou vždy jednoznačně rozlišitelné) samostatný funkční typ, který pojmenovává jako „zástupnou přímou řeč“: vysvětluje to tím, že vypravěč v takové promluvě vystupuje „v mene hrdinu, akoby hovoril namiesto neho“ (Vološinov 1986: 350).

záměru zvládnutelný. Takové jevy, jako je rozlišování přímé a neznačené přímé řeči, tedy nemůžeme sledovat centrálně; vhodnější je proto zaměřit se na zřetelnější gramatické znaky řeči, její tematické a sémantické aspekty, a jak uvidíme v následujících analýzách, na zakotvení výpovědi či promluvy.

Další nález předběžného průzkumu spočíval v tom, že rozpětí reprezentace řeči vykazuje zajímavé projevy jen v jednotlivých autorských poetikách (například dosti výjimečně soustavně užitá polopřímá řeč jako výraz vypravěčské kontroly u Františka Pravdy; viz Jedličková – Koten 2018). Jako jedna z nejvýraznějších pravidelností se ukázala sumarizující *zpráva o řeči*. Příznačné je to zvláště ve vyústění zápletky, tam, kde je situace zřetelně vyjasněna a postavy tuto skutečnost jen potvrzují, vypravěč často až spěchá s ubezpečením čtenáře, že vše dobře dopadlo. Prototypní ilustraci můžeme vybrat ze závěru již citované *Divé Báry* Boženy Němcové:

Myslivec nevěděl, jak to vyložit si má, ale chtěje se dovědít pravdy, a byť by i trpká byla, ještě jednou Báry se ptal, zdali chce být jeho ženou. – Tu se pustilo děvče do pláče a zvolalo: „Bože, což je to pravda, že mne máte rád?“ – Myslivec jí to ústy i rukou dáním dosvědčil, a tu teprv vyznala svoji dávno k němu chovanou lásku.

[...]

Před svatbou se všichni lidé s ní smířili, i kostelníková jí přála štěstí a odevzdala jí od Josifka lístek. (Němcová 1951b: 225–226 a 227)

Hledali jsme proto alternativní přístup: Logika výkladu se v předchozích kapitolách odvíjela od pásma řeči vypravěče, od způsobů, jimiž se vypravěčská instance prezentuje a vztahuje ke světu příběhu i jeho skutečnému protějšku. Z dosavadních zjištění vystupuje důležitá, v průběhu 19. století dlouho přetrvávající vlastnost vyprávění: Vypravěč mimo svět příběhu zaujímá autoritativní pozice spojené s různými typy vědění a přesvědčení a na jejich základě si přisvojuje jak ovládání příběhu, tak vysoký stupeň řízení čtenářského rozumění. V některých oblastech prózy je vypravěčská *autorita* přímo konstitutivní složkou žánru: to platí pro prózu lidovýchovnou. V jiných, jako je próza s historickou tematikou, patří k vlastnostem dlouho přetrvávajícím (to, co se mění, je její charakteristika, kterou tu Jiří Koten nazval *postojem*). V počátcích sociální prózy pozorujeme autoritativního vypravěče, který svým přístupem imituje přírodní vědy, a soubor narativních dat proto podrobuje analýze spíše fyziologické než sociologické. Dlouho disponuje poměrně vysokou mírou autority také vypravěč-svědka: u něj je zaručena přímou zkušeností se světem příběhu, ať už byl aktivním či pasivním účastníkem události. Může být traktována jím samým ve vloženém vyprávění (a hlavním vypravěčem tedy vlastně „reprodukována“ či „citována“), popřípadě se hlavní (rámcový) vypravěč na tuto autoritu může odvolávat. Znejistění vypravěčské autority s sebou nese až vypravěč-pozorovatel, který je sice součástí světa příběhu, disponuje věděním o něm a zkušeností, na rozdíl od vypravěče-svědka však přiznává, že tento svět je mu dostupný jen omezeně, někdy dokonce útržkovitě (srov. → Změlík: 157–158). Jeho obraz světa tedy vzniká dílem na základě přímého pozorování, dílem na základě úsudků a hypotéz. Doposud

byl v poznávací nejistotě zůstavován pouze čtenář, a to v recepci vyprávění záměrně zachovávajících tajemství až do konce příběhu či oddalujících jeho odhalení. S tímto epistemickým posunem na straně vypravěče se mění – totiž do jisté míry vyrovnává – vzájemné postavení vypravěčského subjektu a jeho *adresáta*, mění se povaha jejich komunikace.

Konstatování velké váhy narativní autority nás proto vede k tomu, položit si jako první otázku, jakou sdělovací a hodnotovou váhu má řeč postav právě ve vztahu k řeči vypravěče. Tento vztah nadále zůstane hlavním parametrem pozorování, nepůjde však o rozhraničení řečových pásem a jejich prolínání, tedy o narativní způsoby v užším smyslu slova, nýbrž spíše o jejich globální poměry. To znamená, že primárně se nabízí sledovat, jak budou podstatné narativní informace děleny mezi vypravěče a postavu. Naše pozorování se tedy od formálních podob řeči postav bude více stáčet k její distribuci na úrovni narativního diskurzu (textu vyprávění), ale i k její funkci v reprezentaci světa příběhu a funkci dějotvorné.

Reprezentační funkcí řeči postav přitom nemíníme jen to, že v konkrétní komunikační situaci postava něco aktuálně sděluje, ale i fakt, že přitom může explicitně zahrnovat nebo implikovat podstatné informace o ději a světě příběhu. Jinak řečeno, všímáme si toho, jak svět příběhu vyvstává nejen z řeči vypravěče, ale také z řeči postav jako její reference. A také nejen z vyprávění (a to zvláště vypravěčských komentářů, jak jsme mohli vidět v kapitole Pavla Šidáka), ale i z řeči postav často poznáme, jak jsou nastaveny principy fungování tohoto „malého světa“,<sup>3</sup> jeho hodnoty a s nimi související pravidla komunikace. Právě tato projekce povahy světa do řeči si zaslouží mnohem větší pozornost, než jí byla kdy věnována.

Názornou ilustraci uvedených parametrů vybíráme ze samého počátku sledovaného období, z prózy Magdaleny Dobromily Rettigové *Prsten* (knižně in *Kvítí májové dcerám českým i moravským věnované*, 1835). Vyprávění začíná popisem okolností oslavy pořádané u příležitosti narozenin vážené měšťanky. Hosté jsou obsluhováni mladou půvabnou služebnou ozdobenou napohled drahým prstenem. Jeden z účastníků, samolibý mladík, nařkne dívku z nekalého nabytí šperku. Ženy ve společnosti smířlivě soudí, že jde nejspíše o hezkou, ale bezcennou napodobeninu. Dívka mlčky pokračuje v práci. Zastane se jí však domácí paní: potvrdí pravost prstenu a následně podrobně povypráví dojemný příběh jeho nositelky, prodchnutý dívčinou pracovitostí, věrností a odvahou. Vysvětlí, že prsten byl odměnou za dívčinu oddanost předchozím pánům, kterou si zachovala i v nejtěžší době válečných zmatků. – Z reakce v komunikační situaci postava paní plynule přechází do vyprávění o osudech ctnostné služebné. Vložené vyprávění pak tvoří vlastní obsah povídky, zatímco sváteční posezení jen situační rámec. Vyprávění příběhu zakončí domácí paní moralistní tirádou na poctivost služebných, čeledínů, obecně prostých lidí, jichž si mnozí výše postavení nedovedou vážít. Její promluva má okamžitý performativní účinek: neuctivý mladík se zahanben tiše vzdálí. – Zásadní vlastností

3 Výstižný pojem Umberta Eca označující skutečnost, že svět příběhu je zjednodušen na omezenou množinu pravidel, vztahů, objektových konstelací a podobně (Eco 1997).



zobrazené komunikace je to, že dívka celou dobu mlčky předkládá šálky a dolévá kávu, aniž by byla oslovena a dostala příležitost vyjádřit se sama. Veškerá komunikace se děje jen mezi hosty, příslušníky téže vrstvy: distribuce řeči mezi postavy tak kopíruje sociální hierarchii. Dívčin příběh – ve svém průběhu ostatně až dobrodružný – vytváří půdu pro závěrečné expozé domácí paní jako ochránkyně slabších a pro její apel na uznání „chudoby, která cti netratí“. Vedle této obrany implikuje její promluva také poukaz na morální profil měšťanstva a výzvu k jeho pozdvižení; to zase implikuje upevnění postavení této společenské vrstvy. Adresátem takové povídky, jež připouští omezenost či předsudečnost jednotlivého příslušníka měšťanského stavu, ale zároveň glorifikuje mravnost a velkorysost druhého, který k ní vyzývá ostatní, tak logicky nemůže být nikdo jiný než právě měšťan. Záměrem vyprávění je kultivovat mravy vyšší vrstvy bez narušení sociální hierarchie, již zrcadlí komunikační situace. Tu by prolomil jedině nestandardní společenský akt – jako například pozvání, aby se dívka posadila a svůj příběh podala sama. Postava služebné je tu však jen objektem, kdežto postava měšťanky subjektem promluvy, a to ideologicky vlastně mnohem silnějším, než je vypravěč. Ten pouze zprostředkuje rámcovou situaci, vyprávění příběhu a traktování ideje přenechává postavě. (Rovnou přitom podotkneme, že vypravěčská dikce se v celém textu nijak nemění.) Bude proto zřejmě zajímavé sledovat, nakolik se postava s vypravěčem dělí o ideologický základ vyprávění, ale třeba také to, za jakých okolností postava zastupující nižší společenskou vrstvu nejen dostává svůj hlas, ale její promluva také performativní funkci.

Dalším neopominutelným jevem sledovaného vyprávění je plynulost přechodu dialogické řeči v monolog, tj. vyprávění domácí paní. To je postup, který budeme moci sledovat i v dalších žánrech a následujících desetiletích, ať už má povahu argumentu, objasnění prehistorie jedné z postav či morálního exempla, respektive jako v našem příkladu zahrnuje všechny tyto aspekty a uzavírá ji persvazivní postup zaměřený nejen k posluchačstvu ve světě příběhu, ale také k adresátovi celého vyprávění. Jestliže tedy primárním předmětem našeho zkoumání bude dialogická řeč jako zobrazení vnější komunikace postav, pak je zřejmé, že bude na místě vést v patrnosti i její přecházení v monologickou řeč narativní povahy.

Vybraná ukázka modeluje vlastnosti a funkce řeči postav podstatně pro nastavení světa příběhu a komunikačního záměru vyprávění. Pro soustavný popis *komplexu funkčních složek řeči postav* nacházíme inspiraci v práci Jamese Phelana *Reading People, Reading Plots* (1989) věnované postavám samým.<sup>4</sup> Tento naratolog, jehož rétorické pojetí narativu je jedním ze zdrojů našeho přístupu k vyprávění obecně, dělí konstitutivní složky literární postavy podle následujících parametrů: zaprvé podle toho, jakým způsobem přispívají nebo podléhají „umělosti“, tvořnosti vyprávění (*synthetic dimension*; jako blízký pojem bychom mohli nabídnout v českém prostředí zažitou *literárnost*). Dále podle toho, jak jsou v rámci rétorické výstavby vyprávění vztahovány ke svým myslitelným reálným protějškům jako individuím (*mimetic*

---

4 V kapitole věnované zápletce se s Phelanovým konceptem v jeho původním zaměření, vyznačeném titulem monografie, vyrovnává Michal Charypar → 280–281, 296.

*dimension*). A konečně vyčleňuje složku tematickou (*thematic dimension*), která vyjadřuje skutečnost, že postavy jsou zástupci určitých sociálních vrstev a s nimi spojených postojů a hodnot. Phelanem nastavené parametry jsou ovšem pro nás pouze orientační. Kategorie, které lze rozvrhnout pro zkoumání řeči, nemohou být identické: tytéž termíny mohou označovat i jinak vymezené obsahy.

A platí to hned pro první z nich. Složkou *tematickou* (mohli bychom také říci *referenční*) tu míníme „o čem se mluví“, jaké téma se v řeči postav nastoluje a hlavně jaké informace o světě příběhu včetně sebe samé postava ve své řeči podává. A stejně jako u dalších kategorií narativní analýzy zde platí, že rozlišení složek řeči je pouze heuristickou pomůckou, protože je reálně nelze navzájem přesně oddělit, ale často se ve své realizaci překrývají.

Podíl složky *mimetické* můžeme určit podle toho, do jaké míry lze řeč postavy vztáhnout k řeči jejího *předpokládaného skutečného protějšku*. V souladu s teorií fikcionalita skutečným protějškem nemíníme konkrétního člověka jako předobraz postavy, nýbrž modelově osobu odpovídajícího sociálního postavení, vzdělání, pohlaví, věku, psychologického ustrojení a podobně, myslitelnou v reálném světě dané doby.

*Dějotvorné funkce* může řeč postavy nabýt tehdy, kdy její výpověď či promluva je *ilokučním aktem* a působí v tomto smyslu obdobně jako jednání: například ovlivní rozhodnutí, zda jiná postava něco udělá či neudělá – taková řeč pak má moc vyvolat změnu stavu, událost a posunout děj.

Vymezení složky či funkce *komunikační* se může na první pohled zdát nadbytečné: řeč postav, jejich konkrétní promluvy jsou přece ze své podstaty *komunikáty* a zároveň *reprezentacemi komunikace*. Tato specifikace vychází jednak z našeho komunikačního (rétorického) pojetí vyprávění, jež soustavně vnímá dvojí komunikační zaměření řeči postav: směrem „dovnitř“, tedy do světa příběhu, a „ven“ ke čtenáři, jednak z nepřehlédnutelné komunikativnosti sledované prózy. Naopak složce *artifciální*, jinak řečeno přídatným významům, skrze něž se řeč postav podílí na významové výstavbě díla, obecněji na artificialitě (literárnosti, ozvláštňení, estetizaci) narativního textu, budeme věnovat pozornost jen občas vzhledem k tomu, že není v našich silách sledovat celý významotvorný komplex jednotlivých literárních děl.

Souhrnně řečeno považujeme vzájemný poměr složek v řeči postav, respektive případnou dominanci jedné či konkurenci dvou z nich za důležitý příznak stavu narativní poetiky. Výpovědní hodnota těchto dat naroste, jestliže je propojíme s globálními poměry v narativním diskurzu: *poměr textu postav k textu vypravěče* vypovídá o tom, nakolik vypravěč svět postav řídí a zprostředkovává (v narativním modu označovaném tradičně jako *telling*) a nakolik jeho obyvatelům dovoluje, aby tento svět přímo předvedli ve své řeči (*modus showing*). V kapitole Jiřího Kotena o autoritě vypravěče jsme mohli pozorovat, jak některé vypravěčské postoje vedou k dominanci vypravěčské rétoriky, ba až hypertrofii řeči vypravěče, jejímž konečným důsledkem je vytěsnění příběhu coby jejího obsahu. Narativní diskurz se pak mění v metadiskurz, diskurz o narativu a dalších tématech. V kapitole Kateřiny Piorecké

o temporalitě vyprávění s historickou tematikou zase uvidíme, že v tomto poměru se podstatně odráží také potřeba traktovat žádoucím způsobem látku dávné minulosti, která se váže na preferované žánrové rámce a *textové typy*, a hlavně ovlivňuje dimenzi narativu, označovanou tradičně uvedením dvou odlišných parametrů na společný jmenovatel čas: *čas vyprávěný* a *čas vyprávění*.

Sledování distribuce narativních fakt mezi vypravěče a postavy nám dovolí odpovédět na otázku, zda má řeč postav performativní charakter, a tudíž funkci dějotvornou, anebo zda je úlohou řeči postav spíše komentování světa příběhu. V naší prototypní ukázce jsme viděli, jak důležité je pro obraz světa příběhu, ale i smysl vyprávění kdo, o čem a za jakých okolností mluví, respektive může mluvit.

To se ovšem týká i vztahu řeči postav a vypravěče: metaforicky vyjádřeno, je vypravěč spíše odtažitým pozorovatelem, mentorem a korektorem či karatelem postav, nebo spolu sdílají hodnoty a postoje, mluví stejnou řečí? Do jaké míry a čím se liší řeč vypravěče a postav co do vnější podoby? A pokud se neliší, jaká může být příčina či záměr nastavení jednotného vyprávěcího stylu: jde o mechanický důsledek vypravěčské dominance, nebo o záměrný prostředek nastolení a uchování jednoty díla? Za jakých okolností a s jakými účinky dochází k stylové diferenciaci či dokonce individualizaci řeči postav – a mají tyto změny nějaký podstatný důsledek pro celek vyprávění?

## **Když postava dostane vlastní hlas: zaostřeno na dětského mluvčího**

### **Dítě jako subjekt. Pluralizace komunikačních funkcí**

Jestliže jsme soubor parametrů reprezentace řeči odvodili od systému popisujícího pomyslné složky literární postavy, pak je zcela namístě začít právě u ní coby původce řeči. U dětské postavy je to o to naléhavější: jako plnohodnotná, tj. jako reprezentace specifického jedince a alespoň příležitostný činitel děje je ve sledovaném období napříč žánry vzácná. V prozaické tvorbě dvacátých a třicátých let se dětská postava vyskytne nejvíce v příběhu ze současnosti v úloze, kterou bychom označili jako rodinná stafáž. Malé děti (většinou anonymní) svou přítomností ilustrují obraz pěkné úplné rodiny a rodinné lásky v měšťanském prostředí, zachování rodinné soudržnosti a náklonnosti i v nepříznivých časech chudoby, nebo jejich trápení, většinou nemoc, stvrzuje dlouhodobě těžkou situaci rodiny. Taková situace pak vytváří vhodné okolnosti pro uplatnění jednoduchého *zápletkového schématu*: dobře situovaný mladík se za nepříznivých okolností setká s rodinou chudé dívky, rodině (často stížená ztrátou otce-živitele a reprezentované tedy oddanou matkou a houfkem anonymních dětí) vypomůže, nahlédne dívčiny kvality a vyvolí si ji za ženu. Mohli bychom říci, že jde o epizaci rčení „chudoba cti netratí“ – a potvrzení, že středostavovský hrdina (často ztotožněný s vypravěčem) si je toho vědom. Tak je tomu v povídkách Františka Bohumila Tomsy, Josefa Polemíra Kauna či Jana

Vlastislava Plánka z dvacátých let.<sup>5</sup> Například v Tomsově povídce *Odplata za lásku dětinskou* (Čechoslav 1824) je hrdina zasvěcen do rodinných poměrů coby správce pozůstalosti po tragicky zemřelém otci horníkovi. Všimá si, jak nejstarší Marie cudně skrývá náklonnost k němu samému, aby snad nebyla považována za zjištnou, obětavě pracuje pro mladší sourozence a čelí vydírání lichváře, porovná ji se svou marnivou nevěstou a dospěje k poznání, že Marie ho sice neokouzluje jako náladová Klementyna, ale přitahuje ho zralostí a hloubkou citu. Děti jsou v závěru připomenuty ještě jednou – avšak v další generaci, ve vlastních dětech vypravěče, jenž jim vštěpuje příběh otce a matky. (Rámcová nebo až v závěru prozrazená retrospektiva šťastného otce rodiny objasňující její původ je ostatně jednou z oblíbených vyprávěcích figur, jež stvrzuje správnost hrdinova jednání a rozhodování v příběhu; podobně je tomu třeba v Sychrově povídce *S poctivostí nejdál dojdeš!*, *Milozor* 1824).<sup>6</sup>

Nastavení světa příběhu, jaké tu pozorujeme – anonymní dítě jako jeho radostná ozdoba nebo bezmocná oběť, tedy obecně dítě jako objekt – odpovídá zjednodušení sociálních poměrů na „zasloužený blahobyť“ a „nepřízeň osudu“, kterou lze zvrátit jednorázovým dobročinným skutkem.

Objektivace dětské postavy ovšem dlouho přetrvává i tam, kde se autor pokouší o náčrt sociálních poměrů nebo o počáteční analýzu jejich příčin, jak to lze pozorovat v šedesátých letech u Gustava Pfliegera Moravského či později u Jakuba Arbese. Ve čtyřicátých letech je Josef Kajetán Tyl jedním z prvních autorů, kteří ve svých obrazech ze života chudých zprostředkovali nejen vhléd do prostředí chudiny, ať už městské (*Ze života chudých. Štědrý večer, Květy* 1845; *Panáci ze švestek, Pražský posel* 1847; *Zloděj. Pravdivý příběh, Sedlské noviny* 1849) či venkovské (*Chudí lidé. Příběh ze života na horách, Sedlské noviny* 1849), ale i zkušenost zasahující dětské postavy. V prvně jmenované povídce je nemocné dítě jen němou trpnou obětí. Jeho vyčerpaná osamělá matka sice peníze na lék předepsaný obecním lékařem získá od velkomyslného návštěvníka lékárny (tedy v duchu onoho středostavovského dobrodiní), avšak příliš pozdě. Vánoční stromeček koupený z peněz dárce už staví k hlavám úmrtního lože svého synka, zatímco její bytná zve k štědrovečerní večeři sousedku s dětmi; nikomu přitom nevádí, že to bude v sousedství mrtvolky. Děj je prokládán nanejvýš názornými a vtipnými, avšak s dějem naprosto nesouvisejícími pražskými obrázky (například situace na trhu, kolem nějž pospíchá utrápená matka), které by se snadno uplatnily i samostatně.<sup>7</sup>

5 Povídky těchto autorů v kontextu dobové časopisecké produkce a jí rozvrženého žánrového pole podrobně pojednává Lenka Kusáková [2003].

6 Kusáková upozorňuje na fenomén, kterému zde pozornost věnovat nemůžeme, totiž na česko-německou, ať už explicitní, popřípadě jako zde nepřiznanou literární výměnu: Sychrovo vyprávění je adaptací povídky Heinricha Clauarena *Drei Tage aus meinem Leben* (1819). Putování mladého muže za slušným místem (nakonec u zkušeného právníka s krásnou dcerou), plné nečekaných setkání a trapných nehod, zase snadno může být půdorysem pozdějšího Rubešova vyprávění *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou* (knižně 1842, přeprac. 1845).

7 Srov. příklad v Pracovním slovníku pojmů, heslo *deskriptivní funkce*. K popisu jako sociální obhajobě v této povídce a vztahu ukazování a hodnocení → Fedrová: 354.

V povídce *Panáci ze švestek* (*Pražský posel* 1847, knižně in *Sebrané spisy* 10, 1870–1882) je už děj koncentrovanější a podstatná role v něm, ale i v traktování morálních hodnot a postojů je přisouzena dětským postavám. Jak se přitom uplatňuje jejich řeč? Stylizace řeči dospělých postav se od řeči vypravěče nijak podstatně neliší; ukážeme si, nakolik je jí podřízena nebo se jí vymyká řeč postav dětských. První úryvek vybíráme z expozice vyprávění: školák Vojtěch, vnuk domácího, se zastává dlužné nájemnice, téměř umírající souchotinářky, kterou na majitelův příkaz stěhuje dráb i s dětmi násilím z bytu. Dráb Čočka chlapce odbývá:

„Ale já vám povídám, panáčku, že tomu nerozumíte,“ odpovídal Čočka mrzutě. „To by byla jen vaše vlastní škoda, kdybych vám byl po vůli. Pan dědeček povídal přede mnou, že za nájem ze všech kvartýrů v tomhle patru svým vnučátkům koledu kupuje.“

„Není možná?“ lekl se Vojtěch. „Ó můj bože, toť nesmím tedy od něho už ani krejcaru vzít. Ale však já ho budu prosit, aby té ubohé paní to kanape nechal a ještě tři dvacetníky na závdavek daroval.“ (Tyl 1977: 185)

Vidíme, že dospělý mluvčí chlapce odmítá rázně, s vědomím své úřední autority i zasvěcení do problému, ovšem relativně zdvořile, s příznáním chlapcova postavení vykáním. Malý Vojtěch vzápětí reflektuje svou nevědomou spoluvinu na tísnivé situaci nájemců a hned navrhuje možnost ušlechtilé nápravy. Ta ovšem druhého účastníka komunikace už nezajímá. Nejde totiž ani tak o repliku v dialogu, jako spíše o rétorické zvolání, jehož obsah je zase určen čtenáři: malý hrdina je nadán vzorově ušlechtilým smýšlením, a byť do něj proniká dětská naivita, zahrnuje toto smýšlení mravní sebereflexi. Když pak na vánočním trhu Jeník, synek vyhnané nájemnice, vrací Vojtěchovi ztracený marcipán, ten návdavkem k odměně pro nálezce přidá i mravní ocenění svého vrstevníka: „Tumáš – vezmi si, poctivý hochu!“ (tamtéž: 190). Spolu s roztomilou mladší sestrou pak načas dokonce zastoupí ustanoveného Jeníka v prodeji „panáků ze švestek“ na vánočním trhu. Příláká pozornost kupujících a výmluvným objasněním situace dvěma velkorysým pánům nakonec nastartuje změny nejen v životě Jeníkově, ale v životě dokonce tří rodin, propojených a zatížených nevyrovnanými závazky. Příběh začínající obrazem naprosté bídy tak končí znásobeným happy endem. Všechny jeho postavy, dospělé i dětské, jsou zahrnuty do dvou skupin: těch, kdo přímo konají dobro, nebo těch, kdo ho přehlíželi, jsou však působením dětí schopni nazření svých vad a sebenápravy, z níž vzejde náprava stavu věcí. Tomu odpovídá i stylizace řeči postav. Zobrazení dětské řeči, jež na dnešního čtenáře působí jako řeč přemoudřelá a věku neadekvátní, je určeno dvěma faktory. První je dominance literární konvence, totiž sentimentálního ladění prózy s tklivou vánoční atmosférou (asi bychom mohli mluvit o subžánru „vánoční povídky“ či o dějovém schématu vánočního příběhu). Velkou roli v ději hraje rozcitlivění dospělých postav nad mravním apelem malých dětí, jež vede k vyústění v duchu „dobrý konec vše napraví“. Nezapomeňme ovšem, že prvotní zájem dospělých vzbudí výdělečná činnost dvou překvapivě dobře oblečených, zjevně měšťanských dětí, tedy situace, nad níž by se u těch chudobných vůbec nepozastavili. Zobrazení

hraniční chudoby je zastřeno gesty lichotícími měšťanské morálce, o níž už tu byla řeč: měšťan jako nadřazený dobrodinec, měšťanské dítě jako mravní katalyzátor dobrodiní, chudoba, která (v očích dobrého měšťana) cti netratí.

Kromě žánrového rámce však na stylizaci dětské řeči spolupůsobí i faktor mimoliterární: moudrá řeč dětské postavy je v intencích přetrvávajícího chápání dítěte jako „malého dospělého“. Na specifikách dětského chování a řeči v její literární reprezentaci ještě příliš nezáleží, zvláště tam, kde je to ve prospěch moralistního záměru. Přitom je zřejmé, že Tylovi dětský svět úplně cizí není: náběh k zobrazení dětského řečového chování v povídce najdeme, třeba když Jeník s převahou staršího bratra vysvětluje mladší sestřičce Lidušce, jak se panáci ze švestek dělají. Nebo když se druzí dva sourozenci, jejich náhradníci, shodnou, že se na trhu stydí vyvolávat svou nabídku zboží hlasitě jako dospělí trhovci, přestože se malé Hedvičce úkol zprvu zalíbil jako hra:

„A tohle je hezky!“ řekla nyní malá Hedvička radostně. „Já chtěla už dávno vědět, jak se to v takových boudách sedí. Pojď honem, Vojtíšku, pojď, vlezme si tam. A jen kdyby přišlo mnoho kupců! To by bylo teprva hezky.“ (Tyl 1977: 191)

Když dvojice bohatých dětí překoná ostych a rozhodne se, že začne vyvolávat zboží jako trhovci, vypomůže si oblíbenou dětskou strategií – zahájit akci odpočítáním na „tři“. Připsat tedy nedětskou řeč na vrub autorské neumělosti nemůžeme. Vysvětlit ji lze na úrovni konstrukce celku: a sice tak, že mimetické zobrazení dětské řeči, neřkuli řečové hry (jako přímé řeči, tj. nikoli ve formě folklorního či psychologického výkladu vyprávěčova) se může prosadit ve chvíli, kdy se do popředí světa příběhu nasouvá výjev coby mikrorealizace žánru „obrazu“, spíše tedy „obrázek“. A tento útvar se dočasně vymaní zpod kontroly mravně výchovného smyslu vyprávění. Můžeme to říci ještě jinak: komunikační situace s řečí vpravdě dětskou (mimetickou) pouze ilustrují svět příběhu; kdežto ty promluvy, které mají v ději performativní dosah – tj. převážně řeč „malého měšťana Vojtěcha“ –, mají dikci řeči (malého) dospělého. Setkává se tu několik faktorů. Zaprvé: povídka má čtenáře časopisu zaujmout a dojmout; zapůsobit výchovně: ukázat, že náprava je možná a dobré skutky účinné a bohulibé; současně autor, sám stoupenec co možná živé, nekonstruované řeči postav, dokáže – byť dočasně – přesvědčivě zobrazit řečové chování dětských postav.

Už samo přidělení řeči postavě je spoluurčeno tím, jak autor rozloží dějové informace a ideologické postoje mezi vyprávěče a postavy. Dále nastavením světa příběhu, jeho společenských a komunikačních pravidel. Některá z nich jsou ve vztahu ke skutečnému stavu společnosti v příběhu upevňována (paní v povídce *Prsten* mluví za služku, dráb v povídce Tylově jedná se synkem domácího obezřetně), jiná posunuta do méně obvyklé polohy (výmluvný Vojtěch si troufne předestřít dospělým problém svého chudého druhu). Na způsob využití řeči vykonává podstatný vliv i zvolená konstelace postav. V prózách s dětskými postavami (ať už jsou jen stafáží nebo dějovými složkami) se opakovaně objevuje dvojice konstelace starší bratr – roztomilá mladší sestřička, zhruba ve věku malý školák – předškolačka, kterou

chlapec s převahou poučuje – a to v 19. století, v čase rodin mnohem početnějších. Tato konstelace se opakuje jak v idylických, tak dobrodružných příbězích; jako určitý kulturní model reprezentující jádro šťastné rodiny ostatně přetrvává dodnes, byť se z literatury přesunul do diskurzů, které jsou na hodnotových a emocionálních schematisech přímo vystavěny. V Tylově povídce *Panáci ze švestek* je tato konstelace dokonce replikována: dvojici chudých dětí odpovídá dvojice dětí z rodiny zámožné a tvoří názorný sociální kontrast. Mohlo by se zdát, že dvojice chudá představuje spíše trpitele okolností, Jeník se však snaží přeměnit tuto roli v aktéra a situaci čelit přivýdělkem, Vojtěch z bohaté rodiny domácího je především „katalyzátorem“ změn. V obou případech ovšem mladší sestřičce nezbyvá nic jiného než k chlapci, který zručně vyrobí onoho panáka nebo umí zorganizovat prodej na trhu, obdivně vzhlížet. (Předznamenejme, že v Hálkových prózách s postavami sledovanými od raného dětství a často i společně dospívajícími uvidíme, jak jednání a řečové chování dětské dvojice předjímá – konstruuje – vztah v dospělém páru.)

Dětská postava, jež svou upřímnou řečí zapůsobí jako iniciátor obrody dospělých, se objevuje nejen v sentimentálně laděné mravoličné próze, jako je sledovaná Tylova, ale i v pozdějších vyprávěních, v nichž jsou explicitně nastoleny sociální kontrasty, autor usiluje o jejich překlenutí a vypomáhá si přitom harmonizujícími prvky: Tak působí protagonista Vojtěch v povídce *V zámku a podzámčí* (Koleda na rok 1857, 1856, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869) Boženy Němcové, ale také Otík v Hálkově povídce *Pod pustým kopcem* (Osvěta 1874, knižně in *Spisy* 9, 1885) ad.

Dalším faktorem, který vykonává vliv na reprezentaci řeči, je chápání komunikace jako takové, jejích možností a limitů. Zpochybnění komunikace se spolu s pochybnostmi epistemickými objevuje až v českém modernismu a rozpad řeči v literatuře a dramatické tvorbě až v období po druhé světové válce. V próze 19. století jsou narativy tematizující komunikaci, popřípadě nekomunikaci, spíše vzácné. Nejčastěji jde o téma prolomení mlčení, a tedy obnovy přátelského či příbuzenského vztahu mezi dvěma postavami (jako ve známých povídkách Nerudových či Hálkových). U Tyla však nacházíme i narativ, v němž se nevhodná komunikace stává příčinou zápletky příběhu jinak chudého na události. Povídka *Zloděj. Pravdivý příběh* (*Sedlské noviny* 1849, knižně in *Drobnější povídky prostonárodní, báchorky a básně*, 1859) je vlastně sledem problematických komunikačních situací, v jejichž důsledku se dosud hodný učedník Pavel dostane na cestu zločinu. Většinou povrchní či nedbalé řečové chování postav nepřináší žádné zvraty, ale přispívá k negativnímu vyústění děje.

V rámcovém vypravěčském komentáři je explicitně formulováno mravní naučení, jehož díkce je moralistní: neobrací se však proti hrdinovi, vyjadřuje mu politování (vyprávění je údajně založeno na autentické konfesi toho času vězněného Pavla) a je spíše výzvou ke čtenáři, aby ani on hrdinu neodsuzoval, nýbrž připustil, že dostat se na scesti je až příliš snadné. Vše ostatní už je názorně doloženo v příběhu. Podstatnou roli v něm hraje nedostatečná komunikace dospělých s učedníkem, ještě dítětem: Mistr (zaujat vlastními starostmi) chlapce pošle se zakázkou za město, aniž ho k takové výjimečné výpravě dostatečně instruuje. Pavel sice dostane s sebou

peníze na stravu, ale v parném dni se stydí požádat mezi muži v hostinci o vodu, a tak peníze utratí za pivo. Hostinský se sice pozastaví, ale věc neřeší; chlapec se chová tak, aby zakryl svou nezkušenost a bezbrannost, a mluví jen skoupě. Zbýlý dvoukřejcar pak daruje žebrákovi. Na cestě zpět ho zmáhá hlad a únava, a tak si v hostinci objedná jídlo a útratu zaplatí z peněz od zákazníka. V úzkosti z návratu k mistrovi se svěří staršímu tovaryši: ten ho vezme do hospody, vystraší ho líčením trestů a přivoláním drába, radí mu, ať se k mistrovi nevrací. Nakonec Pavla opije a zbylé peníze mu sebere. Chlapec Pavel pak ve zbytečném strachu uteče před náhodně se objevivším drábem – a nakonec se přidá ke skutečným zlodějům. Vyprávěč explicitně přikládá velkou váhu nedostatečné výchově a hlavně poměrům, jaké panují u řemeslníků přijímajících učedníky.<sup>8</sup> Celý příběh však kromě chudoby odhaluje i chudou komunikaci dospělých s dětmi: nejde jen o její dobově logickou nerovnost, ale i nezáměr dospělých něco vysvětlit nebo se naopak zeptat po potřebách dítěte. Vedle toho se tu uplatňuje řeč čistě manipulativní: tovaryš okrade chlapce nejen o peníze, ale hlavně o poslední naději, jak ze situace vyvážnout. Povídka tak moralistní žánr naplňuje jen rámcovou rétorikou vyprávěče, ovšem skrze zobrazení deficitní komunikace se dobírá i sociálně psychologických příčin problému. Mohli bychom říci, že je to jedna z několika málo próz sledovaného období, která tematizuje limity a úskalí komunikace i s jejich důsledky (vedle několika próz Boženy Němcové včetně *Babičky* a „křídové kresby“ Vítězslava Háška *Poldík rumař*, vydané v *Lumíru* 1873). Poměr řeči postav k vyprávěčskému komentáři (a tedy míra, v níž postavy mohou promlouvat samy za sebe) se tu velmi liší.

Božena Němcová komentáři ve svých vyprávěních (ať už ze současnosti či nedávné minulosti) šetří; vyprávěč jen tu a tam vystoupí, aby o rámoval kapitulu nebo korigoval možný špatný dojem čtenáře. Úspornost v užití komentářů, a tudíž utlumení zprostředkovatelské úlohy vyprávěče je jedním z faktorů, který dovoluje řeči postav vyniknout. Tak je tomu i v *Babičce* (1855), kde jde dominantně o řeč přímou; řeč je tedy „předváděna“, a to jak na úrovni hlavního vyprávění, tak i ve vložených vyprávěních. – Toto na první pohled výrazné rozlišení pásem narativního textu ovšem vedlo v historii zkoumání narativních způsobů k prototypizaci *Babičky* coby příkladu *klasického* (respektive *základního*) *epického stylu* v Doleželově konceptu, jenž předcházela vymezení narativních způsobů, ale už postuloval rozdíl promluvočných pásem a podoby jejich přechodů jako základní faktory proměny epického podání (Doležel 1960). Až o několik desítek let později lze mluvit o tom, že se text *Babičky* podařilo z této klasifikace vymanit; mimo jiné k tomu přispěly stati vzniklé v rámci průzkumu forem podání řeči, jež jejich autor Robert Adam (2000, 2002) zacíлил i na subtilní vlastnosti vyprávění svědčící o pronikání perspektivy postav do řeči vyprávěče *Babičky*, často v případech, kdy dětské postavy fungují spíše jako *postava kolektivní* (srov. též Saicová-Římalová 2005/2006).

8 Na sociální hloubku povídky překračující dobové nazření problému upozornil už Mojmir Otruba v komentáři k IV. svazku Tylových spisů (Otruba 1977: 395).



Názornou ilustrací využití kolektivní dětské postavy, jež se projevuje i plurálem v podání řeči a myšlení dětí, jsou zvykoslovné kapitoly jedenáctá a dvanáctá: jejich stovebným základem je *iterativní vyprávění* o tom, co se v daném období zvykově konalo na Starém bělidle, respektive co v daný čas v návaznosti na sváteční tradici konali všichni v okolí. Ani tyto kapitoly nejsou prosty jedinečných malých událostí, jako je návštěva dosud nepoznaných „strejčků“ na Starém bělidle; i tyto události jsou však vnímány kolektivně. Strýčkové „velice se jim líbili, zvláště to, že mile na každou jejich otázku odpovídali“ (Němcová 1953a: 159). Ať už se za výrazem „mile“ skrývá cokoli, potvrzuje, že spokojenost dětí pramenila z průběhu komunikace: třeba že dospělí projevili potěšení ze zájmu malých tazatelů, nevadilo jim naivní vyptávání, trpělivě vše vysvětlili či názorně popsali. Tendence ke „kolektivizaci“ dětí jako postavy je zřejmá i z otázky, kterou by nejspíš děti pokládaly jednotlivě, nebo by ji pronesl jeden v zastoupení druhých: „Přinese nám Jezulátko něco?“ ptaly se děti babičky potajmo, když se začalo uklízet se stolu“ (tamtéž: 160). Následná situace, kdy se děti staví k oknu, aby pozorovaly příchod Jezulátka, se stává příležitostí k projevení babiččina laskavého smýšlení i vtipného logistického (a logicky znějícího) vysvětlení: Jezulátko podle ní nemůže všechny dárky roznést samo, a přenechává tento úkol neviditelným andělským zástupům. Přiměřeně dětskému věku ale reagují i další postavy: Vilímovi, vyděšenému povídáním přástevenic o strašidlech, slibuje Kristlin ženich Jakub: „Nic se nebojte, Vilímku, na čerta vezmem kříž, na strašidla hůl, a vymlátíme jim“ (tamtéž: 157), vytvářeje tak dovedně pocit bezpečí ve společenství malých i velkých silných mužů. Babička si navíc libuje, jak chlapcům svědčí mužská opora, nabídnutá v dlouhém čase otcovy nepřítomnosti. Obě postavy reagují na dětské představy s porozuměním, vysvětlují, jak se věci mají a jak se k nim postavit: nevyvracejí přitom ani vánoční iluze, ani představy o paralelním světě kouzelných bytostí. Autorka tu předkládá komunikační chování dospělých, kteří jsou ochotni komunikovat s dětmi s vědomím jejich předpokladů, ale současně jako s partnery. V patnácté kapitole se již odrůstající děti plně zapojují do diskuse nad vyprávěními obou myslivců a zaujímají postoj k příběhům tematizujícím vztah člověka k přírodě, k druhým lidem, všimají si jeho emocionálně etického rozpětí.

Kolektivitu dětského chování a řeči však Němcová neuplatňuje mechanicky: štědrovečerní pouštění skořápek se svíčkami po vodě je komunikačně postaveno na soupeření mladších sourozenců se staršími. Jan švindluje, postrkuje mísu s vodou, aby se lodičky pohnuly, a pak se hlasitě raduje, že se dostane „daleko do světa“ (tamtéž: 160). Adelka si mamince stěžuje, že její lodička „nechce“ (tamtéž) plout od kraje. Když nakonec některý z všetečků mísu znovu postrčí a loďky těch starších se potopí, mladší bez zábran, ba škodolibě mluví o smrti starších sourozenců, protože představa nezvratnosti konce lidského života je jim ještě vzdálená: „Hečte, hečte, vy dříve umřete než my!“ zvolala Adelka s Vilímkem“ (tamtéž). Za oba starší promlouvá s Janovým souhlasem Barunka: „Co je víc, jen když jsme byli daleko“ (tamtéž). Němcová v této situaci řečově vystihuje limity dětského rozumění světu i všudypřítomnou sourozeneckou rivalitu. Nezpochybnitelný psychologický mimetismus řeči je tu zapojen do významotvorného působení pasáže: jindy pozorovatelná odtažitost

matčina vztahu k dětem je tu napravena metaforou domova jako bezpečného přístavu, již vypravěč vkládá do matčiny mysli. Skrze postavu tak stvrzuje smysl celého vyprávění.

Reprezentace a úloha dětských postav v příběhu jsou variabilní: v zobrazení zvyků a aktivit daných ročním obdobím děti často splývají v kolektivní postavu. V interakci s dětmi chudých Kudrnových je manifestována jejich sociální nepředpojatost – nehrají si s nimi proto, aby jim prokázaly laskavost, ale protože je mají rádi a setkávání umožňuje oběma stranám, aby zažily něco, co přesahuje jejich běžnou zkušenost. Současně se tu projevuje soupeření, jaké lze pozorovat mezi jednotlivými sourozenci Proškovými: „Hečte, my jdeme do zámku,“ začal Jan. – „Hm, to je toho,“ hodil hubou Vavřínek. – „A budeme tam vidět papouška!“ řekl zase Vilím. – „Až jen budu veliký, budu ho také vidět; tatík mi povídal, že půjdu do světa,“ zase na to odpověděl rozpustilý Vavřínek; [...]“ (tamtéž: 88–89). Dětskou řeč tu pozorujeme ve všech komunikačních alternativách: děti se diví („Ale ty se jmenuješ jako pták?“ ptala se Adelka Orla [...]“; tamtéž: 201), žalují („Já se modlil, ale Vilím se myslím nemodlil,“ ozval se Jan. – „Nevěřte mu, babičko, já se modlil otčenáš pořád, ale Jan mě štouchal“ [...]“; tamtéž: 118) nebo hrozí žalováním, trucuují (Adelka odmítá Vilímovu nabídku učení písmen, protože to „neumí jako pan učitel“; tamtéž 153), odporují dospělým: když si děti chladí nohy ve strouze, Adelka v zamyšlení nad chodem světa spustí sukničky do vody: „Pan myslivec šel právě kolem a přездěl Adelku, že je malá hastrmanka. Adelka zakroutila rusou hlavinkou a povídala: ‚Však ne, hastrmanky žádné není‘“ (tamtéž: 32). Později se dozvídáme, že pan Prošek dětem vymlouvá strach z nadpřirozených bytostí; Adelka bere myslivcovu metaforu doslovně a hájí se větší autoritou, již je logicky tatínek. Němcová dokázala to, co málokdo ještě dlouho po ní: zobrazit svět příběhu v jeho plnosti skrze to, co bychom nazvali *pluralitou komunikačních funkcí* realizovaných v přímé řeči dětských postav.

První předpoklad takové reprezentace řeči postav plyne z dosud nebyvalého pojetí dětí jako sparringpartnerů dospělých: děti nejsou jen poučovány (a jsou-li, pak často kognitivně přiměřeným způsobem: komtesa se snaží vysvětlit dětem fungování mravenčího společenství naturalizující a přitom zásadně nezkrslující antropomorfizací, babička volí pro objasnění loajality k domovině názornější představu ohrožené matky), napomínány a kárány (o matčině přísnosti se spíše jen mluví, než aby byla přímo manifestována), ale také se s nimi laškuje a přiměřeně reaguje na jejich emoce: když babička po kontrole ovoce v sušárně usoudí, že chlapci na něj potajmu chodí, obrací výčitku v žert: „Jeníku, Vilíme, pojďte sem!“ volala [...]. „Mně se zdá, že jste mi přidali na lísku švestek?“ – „I ne, babičko,“ zapírali chlapci zardíce se“ (tamtéž: 31). Děti kladou otázky všeho druhu, v jejich řeči je patrná kognitivní perspektiva, například empatická snaha porozumět Viktorčinu chování a její vyšinuté mysli.

Dětská řeč v *Babičce* ale nabývá i *performativní funkce*, tj. dosahu jednání, a to dokonce ve světě dospělých. Markantní je to ve scéně, v níž Barunka sice zdvořile, ale se stále ještě dětskou přímočarostí vnutí kněžně košíček s odmítnutými jahodami. Jak víme, stane se tak po babiččině výkladu o matkách, jež nechtějí ujídat

ovoce svým dětem v nebi. Toto vysvětlení kněžnu zarazí a své následné odmítnutí ovoce zdůvodní tím, že děti by neměly občerstvení na cestu. Barunka ale rezolutně nastoupí s věcným protiargumentem: „I to nic nedělá, paní kněžno, jen jezte, anebo si je vezměte domů i s košíkem, my si nasbíráme jiných“ (tamtéž: 57). Přijatelnost tohoto řečového jednání není ospravedlnitelná přímým vztahem ke skutečnému světu té doby a jeho stavovským poměrům. Možné to je psychologickým poukazem na bezprostřednost dívky uvyklé se všemi se podělit. Ale primárně je tato práce s mimeticky podanou dětskou řečí legitimizovatelná tím, že *komunikace postav je* v celém díle *projektována* jako prostor překračování stavovských hranic a vytváření podmínek pro porozumění. Ostatně také situace, v níž se toto překlenutí nevydaří (návštěva dvou osob ze zámku, jež jsou stejně jako paní Tereza v panské službě; babička je dle svého mínění uvitá tím nejzdvořilejším způsobem, chlebem), vede k jednomu z nejzávažnějších názorových střetů v celém příběhu: babička, napomenutá dcerou, že si počínala neobratně, se důrazně vymezí proti povýšenosti dceřiných známých.<sup>9</sup> Rozložení hodnot ve světě příběhu a jejich sdílení mezi jednotlivými postavami je jedním z důležitých parametrů uplatnění řeči v textu *Babičky*.

Řeč je přímo předváděna i ve vložených vyprávěních, která se tak od textu vypravěče liší jen první osobou vypravěče či vypravěčky (myslivec, babička, Kristla...). Většinu těchto početných vyprávění (podrobně Jedličková 2020/2021) posluchači nijak nepřerušují. Jen do dvou z nich Němcová vpustila reakce posluchačů typické pro běžně mluvenou komunikaci (posluchači se dívají, vyptávají, vyjadřují stanovisko apod.): do vyprávění myslivce Beyera v patnácté kapitole se vkládá jeho syn Orlík, když dopovídá důsledek bolestné zkušenosti za otce – a ten živě souhlasí. Rozlícený Vilím navrhuje: „Měl byste jen tu zlou zvěř zastřelit a ty dobré zvířátka nechat, těch je škoda“ (Němcová 1953a: 207) a dává tak myslivci příležitost vysvětlit dětem relativitu klasifikace dobrý – zlý v přírodě. Účast dětí coby posluchačů vyprávění se zintenzivňuje a je implicitním signálem jejich dorůstání, upozorňuje Janáčková (1999): počínaje zlobením ve mlýně až po aktivní recepci konfesijních vyprávění obou myslivců. Babiččino vyprávění o útěku za vojákem, nabídnuté jako útěcha Kristle, nešťastné z Jakubova odvodu na vojnu, se svým přetržitým charakterem nejvíce blíží běžně mluvenému projevu: babička musí Kristlu a Barunku, které jí rozčileně podsouvají hypotézy pokračování příběhu, okřiknout, aby jí vůbec nechal domluvit.

Tato konkrétní podoba jazykového mimetismu nás neupozorňuje jen na výjimečnost zobrazení postav v *Babičce*. Nutí nás uvědomit si povahu vložených vyprávění

9 To je ostatně pro Němcovou postoj typický, v témž díle krátce zparodovaný v pohoršení komorníka Leopolda, znechuceného libůstkami vrchnosti, jež ho nutí být „k službě sprosté babě a dětem“ (Němcová 1953a: 91). Němcová vkládá naději v lidovou moudrost, vědění vzdělanců a kultivovaný rozhled panstva. Povýšenost polovzdělaných panských přísluhovačů je v jejím vyprávění předmětem opovržení či posměchu. Platí to třeba pro postavy komorníků pana Jacquesa a mamsel Sáry v povídce *V zámku a podzámčí* či pro samolibého, ale omezeného a ustrašeného správce v *Divé Báře*.

postav. V prózách předchůdců napříč žánrovým polem totiž *vložené vyprávění* funguje spíše jako převzetí partu hlavního vyprávěče postavou. Přestože je vložené vyprávění motivováno třeba vysvětlením toho, co se právě stalo, nikdo ho nepřerušuje, nikdo se nevyptává, aby si ujasnil nějakou podrobnost. Většinou to ostatně ani není třeba, protože postava vypráví stejně souvisle a obsírně jako vyprávěč. V důsledku toho se dějový rámec i aktuální komunikační situace dočasně vytrácí a obsah vloženého vyprávění se stává „rovnoměrně osvětlenou přítomností“, jak o tom v proslulé studii *Odyseova jízva* (1948) mluví Erich Auerbach (1998: 12). V tomto smyslu je tedy více určeno čtenáři coby narativní informace než posluchači ve světě příběhu. Někdy je také vložené vyprávění jen ve volném vztahu k ději a opět spíše ilustrativní pro čtenáře. V *Babičce* má značnou autonomii myslivcovo vyprávění o Viktorce, je však motivováno nejen babiččinou zvědavostí, ale i snahou porozumět osudu nešťastnice. Jinak Němcová vložená vyprávění zapojuje do rozvíjení děje (babiččino vyprávění přesvědčí kněžnu o tom, že babička má velký rozhled a její stanoviska a rady mají smysl), ale i do zobrazení chodu času příběhu, tedy do komunikace dospělých a dětí i jejich společných úvah o životě.

V povídce *V zámku a podzámčí* (*Koleda na rok 1857, 1856*, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869) se malý hrdina zprvu nachází v životních okolnostech, které ho dočasně nutí stát se chtě nechtě „malým dospělým“: když jsou pro neschopnost nemocné matky konat odpovídající práci vypovězeni z podruží, Vojtěch se cítí odpovědný za slaboučkého bratříčka, ale i za ni. Vytrvale ji povzbuzuje naději na lepší živobytí a slíbí alespoň obstarat nějaké jídlo vyprošením u dobrých lidí. Přes tento zralý přístup si Vojtěch ve výsledku počiná jako dítě. Takto je podán jeho návrat „s kořistí“ k mamince:

Chlapec přiběhl, všecek uchvácen radostí a během.

„Ma-ma-maminko – podívejte se, co mám!“ *zadychoval se*, a vytáhna z jedné kapsy kus pečeně, z druhé krajíc chleba, buchtu, drobkou rozličného masa a pečiva, všecko to matce do klína kladl, dívaje se s radostí na její udivenou tvář. „Vidíte, to se divíte, ale počkejte, ještě něco – *zavřete ale oči, prosím vás, a neotvírejte je, až řeknu „už“*.“ (Němcová 1953b: 26, zvýr. AJ)

Situace, v níž rozradostněné dítě obdarovává ustaranou matku a snaží se radost ještě zesílit inscenací překvapení, se vyznačuje třemi ze souboru vlastností, které nás při sledování řeči postav zajímají jako možné projevy jejího mimetického zobrazení: Jsou to *situacní ukotvenost*, popřípadě performativita promluvy (řeč provádí jednání, odkazuje k němu nebo ho dokonce vyvolává), *vystižení naladění a fyzické kondice mluvčího* (průběh řeči v jejích zvukových kvalitách tu naznačují grafické prostředky)<sup>10</sup> a konečně *komunikační hra*, která pramení ze *zvyklostí spojených s dětským věkem postavy*, s níž jsou spojeny hry na tajemství, skrývání a překvapení. V téže

10 Ty bohužel nelze potvrdit jejich rukopisnou podobou a prokázat tímto způsobem jednoznačně autorský záměr.

povídce najdeme i druhou, dobově případnější alternativu zobrazení dětské postavy v profilu „způsobného dítěte“. A to v postavě Emila, nemanželského syna zámečného pána, vzorně vychovaného u pěstounů. Ale i do uctivé konverzace maličkého chlapce, právě se seznámivšího s novými rodiči, totiž pokrevním otcem a jeho dosud bezdětnou chotí, dovede Němcová propašovat něco málo dětské psychologie v řeči. Hošík si chce prohlédnout zdařilou kovovou sošku koně a obřadně požádá otce o zapůjčení. Ten upozorní, že koník je v matčině vlastnictví: upozornění implikuje pozitivní výchovný záměr ukázat chlapci od samého začátku, byť i na drobnosti, že autorita se mezi rodiče spravedlivě dělí. Emil si neméně zdvořile vyžádá svolení u nové maminky. Ta ho přívětivě nabádá, aby jen s koněm zacházel opatrně. Skočdopolovi rozmlouvají s malým Emilem s výchovnou intencí, ale ponechávají mu příležitost se vyjádřit: Emil vzápětí zalituje, že jej tedy nejspíš nebude smět obarvit načerno, a na všeobecné podivení vysvětluje s poukazem ke světu své dětské zkušenosti: „Ale vždyť zelený kůň žádný není, a to je zelený“ (Němcová 1953b: 73). Dětská řeč si tu uchovává svou specifičnost: neznámé se v dětském světě poměřuje hlavně tím, co mluvčí dosud sám mohl poznat. Vojtěch je vedle paní Skočdopolové klíčovou postavou: příběh jeho časného a bolestného vyžívání se tu proplétá s příběhem prohlédnutí dospělé osoby, jejíž dosud omezený horizont rozšířilo lidské utrpení, které si nevybírám mezi chudými a bohatými. Vojtěch však nejedná rozumně a smysluplně, protože „je to správné“, ale protože maminku i Jozífka má rád; dobrosrdečným pěstounům nepomáhá proto, aby si získal jejich přízeň, ale protože je činorodý; panského psíka zachrání, protože je mu ho prostě líto. Dětská řeč se v povídce uplatňuje spíše jednotlivě, avšak v provázanosti s klíčovými situacemi: na začátku vyprávění máme „rozumnou“ řeč dítěte, které se snaží zachránit rozpadající se rodinu, na konci řeč dítěte, které svou naivitou právě založenou rodinu stmelí.

V prózách Boženy Němcové najdeme dětských postav a postav dospívajících (přesahujících funkci stafáže) více než u kteréhokoli jiného současníka i autorů pozdějších. V povídce *Karla* (almanach *Perly české* 1855, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869) je zobrazení dítěte a mladistvého podřízeno nepravděpodobné zápletky založené na popření pohlavní identity protagonistky Karly, ve skutečnosti chlapce, jehož chce matka uchránit před vojnou. To znamená, že vyprávění je podáno převážně z vnější perspektivy vypravěče chválícího pracovitost a zdatnost děvčete; postupně se však v zobrazení postavy prosazuje „veřejné mínění“, jež není v tomto případě projevem předsudků, nýbrž pochopitelným důsledkem pozorování nevyhnutelných rozdílů mezi Karlou a jejími vrstevnicemi. Karla se sice důrazně dostane ke slovu až jako mládenec, v jehož myslí se sebepožívání člověka se zapřenou identitou už začíná křížit i s etickým aspektem podvodu na blízkých lidech. I v tomto příběhu se však objevují obrázky dětského života s jednáním a řečí odpovídající dětským zájmům a soupeření. Starší Karla například sděluje mladší Haně zkušenosti z cest do školy:

Karla jí povídávala, kterak je ve škole hezky, když pan hučitel odejde ze sence a chlapci skáčú po lajcích. A kterak to pěkné bývá na cestě, když chlapci v lese lámú peručí a děvčata po něm s vrchu dolú vezú. „Hale když mne Petr svrhne do sněhu, to si naválím hrúd

ha hruduju mu do hřibetu, haž mu hlízy naskáćú,“ končívála Karla svoje vypravování, a Hana nemžikajíc, nedýchajíc poslouchala o hrdinských činech školní mládeže. (Němcová 1951b: 158)

Všimněme si, že *nepřímá řeč* je tu vlastně zase reprodukcí souvislejšího ústního vyprávění, jež není vloženo, nýbrž zapuštěno do řeči vypravěče; prostředkem sblížení obou řečových pásem je převzetí nářečních obrátů. Tento typ nepřímé řeči považuje Vološinov za exkluzivně literární prostředek a označuje ho *slovně-analytický* (Bachtin – Vološinov 1986: 339). Vychloubačná přímá řeč je jednak signálem utajovaného klukovského sebevědomí, převahy Karly-Karla nad oddaným Petrem, který zatím svou náklonnost k domnělé Karle nedovede projevit jinak než pošťuchováním. Němcová si tak všímá aspektů dětského jednání a řeči, zřejmých zvláště v hrách, aspektů, které nejsou zajímavé pro dospělé – a to proto, že je většinou nelze jednoznačně vyhodnotit jako negativní či pozitivní „chování“ vůči světu dospělých. Jsou to však aktivity, které jsou zásadní pro děti samé, pro jejich socializaci, rozvíjení komunikačních schopností a získávání pozic v kolektivu.

Také v povídce *Divá Bára* (kalendář *Česká pokladnice na rok 1856*, 1855) je svým původem podezřelá a nebývale samostatně děvče zprvu zobrazeno převážně z vnější perspektivy, ve svém jednání a vnějších reakcích. Vyprávění však průběžně doplňuje i zobrazení obsahů Bářiny mysli. Řeč osamělého děvčete je proto často samomluvou, která se změní v hlasitou, když dívenku napadne přesvědčit se, zda čert opravdu přijde na zavolání. *Karla* a *Divá Bára* jsou povídky vydané téměř současně, lze na nich však ukázat způsob nakládání s postavami a příběhem: ten má v obou případech dosti dramatické rozuzlení, byť v prvním případě zůstává v rovině rozhodování, v druhém zasahuje i jednání postav. I přesto první povídka tíhne více k žánru vyjádřenému podtitulem *Obrázek z okolí domažlického*, zatímco druhá je soustředěna k protagonistce a prohlubuje zobrazení jejího vývoje a smýšlení, k němuž jako pendant nastavuje smýšlení poddajné, ale hodnoty ctící a laskavé Elišky. Je tu patrný příklon k sebeprožívání postavy,<sup>11</sup> a to v jejím dvojnásob svébytném vývoji a zvláště nejistotách mladistvého věku. Oběma dívkám, u nichž okolí myslí na vdavky, je podle časových údajů nějakých patnáct – šestnáct let; Eliščina vyspělost je oceněna oslovením „panno Elško“. Němcová dokáže do rozmluv dívek přenést nejen Eliščinu zdánlivě marnou touhu po Hynkovi a Bářino utěšování, ale i její odmítání a klamání Elišky i sebe samé, když odvádí řeč od přitažlivého myslivce a spěchá k práci: „Kterak to mluvíte, Elško; on si na mne nikdy nepomyslí, dokonce aby si mne chtěl vzít – to jsou samé marné sny a řeči – zapomeňte to. – Hou hou, Plavko, kam to ležeš! – Lišaji, kde sháníš – nevidíš Plavku v březině!“ (Němcová 1951b: 216). Jen jedinkrát Elška Báře káže, využívajíc přitom zkušenosti vzdělané dívky: rázně odmítne Bářin poukaz na všechny projevy jejich nerovnosti. To, že jsou každá jiná,

11 K literárnímu podloží pojetí postavy poukazuje ve studii „Jiná“ v *Divé Báře a Malé Fadetce* Jaroslava Janáčková (2008), vymezuje paralely a rozdíly mezi pretextem George Sandové a aktualizací u Němcové.

shrne květinovou metaforou přejatou od zkušené pražské tety, podle níž „jednomu svědčí karafiát, druhému růže, třetímu fiala“ (tamtéž: 206). Empatická Elška se zkušeností milostného vztahu již potvrzeného dobře rozumí; Bára rozumět zprvu nedovede, a poté si náklonnost k myslivci zjevně nechce přiznat. Vypravěč nechává Báru v jejím sebeklamu a Elšku v jejím přesvědčení, nijak tento stav nekomentuje a nevysvětluje čtenáři. Takový neautoritativní postoj – kdy vypravěč nemá potřebu předvést nadřazenost zkušeného člověka, který na zmatky mládí hledí svrchu, a dovoluje postavám, aby si jimi se vším všudy prošly, a čtenáři, aby si na základě jejich řečového i praktického jednání učinil úsudek sám – je v polovině století neobvyklý. Nelze ovšem tvrdit, že za ním shledáváme záměr prozaičky tlumit vliv zjevného vypravěče – ten si naopak svou příležitost komentovat vpravdě užívá jinde, třeba když ironizuje postavu pana správce.<sup>12</sup> Mnohem spíše je za ním postoj humanistky, která si osvojuje progresivní chápání dítěte a dospívajícího jako *samostatné lidské bytosti v růstu a vývoji*, která má svůj způsob myšlení a vyjadřování.

Na tomto stanovisku se shodují i dvě badatelky, které se v nedávné době podrobněji zaměřily na zobrazení dětských postav v próze 19. století: Lucie Saicová-Římalová připomíná především kolektivitu „dětské postavy“ a průměty rodových schematismů do výchovy v *Babičce* (Saicová-Římalová 2005/2006). Radka Hříbková psaní Boženy Němcové lokalizovala v kontextu evropského myšlení a literatury poloviny 19. století a způsobů, jimiž dobová kultura objevuje dětství, respektive to, že „má hodnotu v sobě samém“ (Hříbková 2002: 147), ne jen jako období přípravy „malého dospělého“ na zralost. Procesu počínajícímu v 18. století, v němž představu radostného dětství přináší osvícenství, docenění dětské snivosti romantismus, se tu příliš podrobně věnovat nemůžeme: je totiž třeba rozlišovat v něm pečlivě mezi pouhou ideou či idealizací dětství coby věku nevinnosti na jedné straně a zájmem o dětství jako proces na druhé straně. Vyzdvihneme z tohoto výkladu moment, který se nám jeví nejzávažnější právě v souvislosti s tvorbou Boženy Němcové: je to narůstající zájem literatury o *poznání podstaty člověka a vývoje lidské osobnosti*, který je podle Hříbkové jedním z projevů *ideje vývoje*, již vyhodnocuje jako *epistémé* 19. století, vyvstávající zvláště pod vlivem rozvoje exaktních věd. Průlomové zobrazení Barunčiných citových rozjitření bez jednoznačné příčiny, tedy příznačných prožitků dospívání, je tak důsledkem toho, že Němcová jako spisovatelka zkušenost dospívající postavy vůbec připouští. Jako její nejbližší následovník se jeví chlapecký pendant takových prožitků Veník, protagonista Hálkovy povídky *Pod dutým stromem* (Osvěta 1872, knižně in *Jiné tři povídky* 1874). Ten je v dospívání zaskočen náporom pocitů, jež nedovede shrnout v prožitek milostné touhy po někdejší dětské kamarádce

12 V popisu postavy je zřejmý i postoj řízení čtenářských sympatií a antipatií – k vyličení nevzhlednosti zámožného a samolibého úředníka, jehož dvoření děsí Elšku („Byl to mužiček, jak by ho opekli“, jehož „oči byly masem zarostlé, a měly tu dobrou vlastnost – zvlášť pro správce –, že se dívaly zároveň na dvě meze“; Němcová 1951b: 210), přidává vypravěč postupně rysy jeho chování k lidem i to, co „povídalo se mezi vesteckými sedláky“ (tamtéž: 211), tedy shrnutí *veřejného mínění*. (K funkci paradigmatického popisu v této povídce → Fedrová: 381–383.)

Kristě, na niž donedávna hleděl spatra. Obecně je však zobrazení dospívající postavy a jejího řečového chování a prožívání objektem dvojího omezení či tlaku. Zaprvé dospívání není chápáno jako proces, nýbrž spíše jako „obrat“ k dospělosti, vynucený jak sociálními zvyklostmi, tak okolnostmi (děvčátko je označeno za děvče „na vdávání“, chlapec se musí postarat o živobyť).

Druhý aspekt je žánrový: v prózách, které těží ze zápletek s tajemstvím, intrikami či výjimečnými schopnostmi postav, se opakovaně objevuje postava dítěte-oběti ženského rodu, které v dospělosti dokáže změnit svůj osud. V románu *První Češka* Karoliny Světlé (1861) je Jitka, dcera zesnulého česky smýšlejícího měšťana, svou vypočítavou a manipulativní matkou Gabrielou izolována a udržována v nevědomosti, takže je pokládána za slabomyslnou. V paměti jí však zůstanou česká slova modlitby, jimž ji naučil otec: k všeobecnému pohoršení je plachá dívka nahlas pronese při slavnostní příležitosti a poněmčená rodina ji zapudí na venkov. Proměna jejího osudu je nastartována použitím české řeči; na prahu dospělosti Jitka dokáže svůj osud překonat a začne se s pomocí oddaného mladého muže vzdělávat.

Ve svých venkovských románech Světlá dětství svých hrdinek sumarizuje nebo vynechává: s protagonistkou románu *Kříž u potoka* (1868) Evičkou se setkáme ještě v dětském věku, avšak právě v roli „malé dospělé“, která moudrými slovy utěšuje mlynářku, zoufalou ze smrti manžela. Obraz jejího dalšího vývoje je zrychlen *sumarizací vyprávění*. Jako mladá dívka jeví výjimečný rozhled, stejně jako Sylva (*Vesnický román*, 1867) či hrdinka stejnojmenného románu *Frantina* (1870). Dospívání dívčích hrdinek je v těchto příbězích obsazeno vnitřními či vnějšími okolnostmi vynucenou zralostí. To, že Světlou nezajímá tápající mládí, nýbrž mnohem více rozvinutá, byť komplikovaná osobnost schopná sebereflexe a hlavně jednání se společenským dosahem, nepřekvapuje: její eticky vyhraněné příběhy, kladoucí obvykle na miský vah citové uspokojení a morální povinnost, osobní štěstí a blaho komunity, předpokládají spíše konstelaci postav dospělých.

K úvaze žánrové přidáme ještě jeden příklad: a sice oslabení řeči a téměř úplné absence dětské řeči v zárodečné podobě psychologické prózy z druhé poloviny šedesátých let. Abychom pro ni měli srovnání, připomeňme, že Němcová v *Babičce* nevymezuje mnoho prostoru myslí postav, spíše výjimečné privilegium v tom mají babička, v jejíž myslí se aktuální výjev svatojanské noci prolne se vzpomínkou, či Barunka, zmatečně rozjařená i dojatá atmosférou noci svatojakubské. Jinak o tom, jak smýšlejí, postavy spíše mluví, nebo mlčí – a vypravěč s nimi. Zato dětská řeč je propojena se způsobem rozumění světu, přáními a aktuálními potřebami, stejně tak řeč dospělých. O střídmosti vypravěčských komentářů už tu byla řeč. Proč tato příprava: zdá se totiž, že vztah řeči a myslí funguje i obráceně. Na příkladu prózy Františka Adamce *Dvě babičky* (*Květy* 1867, knižně 1882) lze ukázat, že propracovaná psychologie postavy neznamená nutně prohloubení psychologie řeči. Vyprávění se tu soustředí na nitro dvou babiček, zástupkyň dvou různých stavů (městské vyšší vrstvy a selského stavu, paní radové a paní mlynářky) a také dvojí životní moudrosti. Staré paní se sejdou ve venkovském sídle mladé rodiny a přes počáteční idylu se kvůli maličkosti dostanou do sporu. Ten přeroste v nevraživost a podceňování



a spotřebuje spoustu vnitřní energie protagonistek, aby našly ztracenou rovnováhu i smír. Ale zobrazení myslí tu odsouvá stranou řeč a ze zbytku rodiny s malými dětmi by se málem stala pouhá stafáž, nebýt nejstarší dcery, která prožije milostný román s mladým správcem. Jako by se autor obával, že usmíření dvou starších dam by nebylo pro čtenáře dost zajímavé, a proto podložil jejich vnitřní spor vnějším sporem milostným a zaměstnaneckým (v nichž ostatně také sehraje roli oboustranná pýcha), který spolehlivě uspokojí čtenáře žádajícího jasný konec s perspektivou, nejlépe manželství.

Naše srovnání by nemělo vyznít axiologicky; spíše je to konkretizace diachronního přístupu, v juxtapozici využití potenciálu vyprávění. Ještě jeden rozdíl v porovnání s Němcovou: ta věnuje hodně pozornosti zobrazení či spíše utváření vnějšího světa příběhu, kdežto Adamec na zobrazení prostředí v podstatě rezignuje. Jako by uvolňoval pomyslný prostor pro jednání a komunikaci, respektive mysl postav. Jenže velkou část tohoto prostoru zaplňuje četnými komentáři modelujícími čtenářská očekávání (podobná hra s literárností a příběhem „ze života“ jako často u Háلكa). Většinou však tato výmluvnost slouží hlavně upoutání a udržení čtenářského zájmu. Podání myslí postav je zde v modu psychonarace spojeném s vysokou měrou vypravěčské kontroly a umožňující vypravěčské explikace. Ty jsou však mnohem věcnější než rétorické exhibice na téma literatura a život; podání duševních procesů obou babiček a srovnání logiky jejich úvah je neobvykle civilní a přesvědčivé. Vyprávění má velký psychologický potenciál; ale ten jako by pohltil autorovy síly a sebral ostatním postavám řeč. A konvence „našli se, rozhádali, usmířili a vzali se“, protože jsou oba dobří, mladí a krásní, vystavěla zbytné podpurné lešení kolem budovy „našly se, rozhádaly, poznaly každá sebe samu a uznaly druhou – a usmířily se“.

## Dítě přírody a člověk společenský

V dějově důsažném zobrazení dětské řeči ve venkovské próze se jako nepřímý následovník Němcové jeví Vítězslav Hálek. Jeho zájem o mluvenou řeč jako konstitutivní složku narativu potvrzuje už jedna z jeho raných povídek *Ubohý Jiřík* (*Posel z Prahy* 1858). Mladý autor zde vypravěči přiděluje postoj rozšafného venkovana jistě nejméně středního věku, jenž je dobře obeznámen se smýšlením příslušníků nejrůznějších generací a vrstev vesnického společenství a dovede výstižně imitovat i jejich řeč. Jak smýšlejí mladí, ještě nezapomněl, ale dovede si už představit i to, jak se spokojený otec náhle zarazí nad tím, že z jeho dcerušky je děvče na vdávání. Právě tento příklad ukazuje, že řeč postav tu často zaznívá jako jakýsi „demografický vzorek“ venkova, obvykle v situacích, jako je stavění máje, pouť či taneční zábava. Takové výjevy s „řečovými“ vzorky a výklady, „jak to chodilo“ (třeba jak jsme se my děti naučily tancovat pod okny hospody), odlehčují vyprávění smutného příběhu Jiříkova sociálního a posléze lidského úpadku za lhostejného přihlížení okolí.

Pojetí a funkce Hálkových dětských postav se však od těch u Němcové hodně liší: Hlavními, nebo alespoň důležitými nositeli řeči v jeho prózách jsou dvojice

mladých lidí, kteří k sobě přilnuli už jako děti: Jíra a Lenka v povídce *Na statku a v chaloupce* (Květy 1871); Veník a Krista v povídce *Pod dutým stromem* (Osvěta 1872); Katuška a Staněk v povídce *Pod pustým kopcem* (Osvěta 1872); Stáza a Franěk v povídce *Na vejminku* (Osvěta 1873). Svět příběhu tu bývá rozdělen nejen závažnými majetkovými, a tudíž žitými stavovskými rozdíly, ale i v důsledku pýchy a zatvrzelosti některých selských postav. Z těchto napětí vyvstálé konflikty bývají povětšinou, byť po ztrátách a bolestných zkušenostech, harmonizovány: a to díky působení výjimečného jedince, podstoupivšího jako protagonista *Na statku a v chaloupce* Jíra ideální vývoj do dospělosti na bázi sebekultivace; nebo náhlou změnou postojů rozhodující dospělé postavy, podnícenou emocionálním apelem dítěte (*Pod pustým kopcem*), či rafinovaným zásahem přátel zvenčí (*Na vejminku*) – tedy prostředky sice dějově účinnými, avšak nepřiliš přesvědčivými z hlediska psychologie chování a jednání. Ukazuje se přitom, že míra mimetismu zobrazení řeči se u Hálek mění podle potřeb děje, zobrazujícího vývoj postav, ale hlavně podle potřeb vypravěče a utváření smyslu příběhu.

Způsob zobrazení řeči dětských postav snadno popíšeme v kontrastu s vyprávěním u Němcové: ta zobrazuje řeč scénicky, zasazenou do situace, nechává postavy samé co možná „předvést“. Hálekův vypravěč častěji podobu dětské řeči dodatečně zprostředkuje anebo následně vysvětluje, jako třeba „foneticko-psychologickou“ charakteristiku trhané promluvy rozlíceného chlapce z povídky *Na statku a v chaloupce*: „mát pláč dětí takouto mluvu“ (Hálek 1873: 24). Tento postup je v souladu s explikací typických mechanismů a motivací dětského smýšlení a chování v Hálkových prózách obecně: například v povídce *Na vejminku* vypravěč vysvětluje, proč si malý Franěk dosud neuvědomil nezvratnost smrti, když se ho osobně nedotýkala. Toto poznání přijde až s praktickým úkolem po smrti člověka vpravdě blízkého:

Býval tam, když někoho pochovávali, když mu zpívali, nad ním se modlili a za ním plakali. Ale což se to děti tkne? Vyjdou ze hřbitova, uvidí zelená pole, květoucí meze, uvidí po mezi běhati hříbě, a už tamto na hřbitově není pravda.

Ale nyní tam nesl míru dědečkovu, teď to bylo pravda. (Hálek 1874b: 188)

Nutno dodat, že tento postup, který bychom mohli nazvat „explikativní psychologií“ (vysvětlení individuálních projevů obecnými psychologickými předpoklady), se týká i dospělých postav. Stojí za ní vypravěčův záměr ukázat aktuální příběh jako jedinečné vyústění obecně panujících poměrů a fungování lidské povahy. Asi nejzajímavější je tento postup v povídce *Pod dutým stromem*, a to ve zlomové fázi příběhu, v níž se protagonisté ocitají na prahu dospívání.

Povaha řeči jako důsledek dětského způsobu myšlení je v povídce *Na vejminku* ještě pečlivěji vysvětlována v případě maličké Stázky, hrobnikovy schovanky, jíž se dobrosrdečný hromotluk ujme po smrti její opuštěné a všemi zavřené svobodné matky. Než se setká se sedlákovým synem Fraňkem, nic jiného než hřbitov a pohřbívání Stázka nezná. Její nejmilejší píseň je pohřební „Odpočiňte v pokoji, věrné

dušičky<sup>13</sup> a vypravěč takto osvětluje její uvažování: „Nevěděla, co to jsou ty věrné dušičky, ale v hlavě si to srovnala tak, že to jsou ti, kdož spějí v hrobech. Kdykoliv se kladla ve spaní do hrobu, říkala v myšlenkách sama k sobě, že bude věrnou dušičkou“ (tamtéž: 195–196). Do hrobu proto uléhá, aby byla blízko mamince, a když se Franěk zeptá, kdo byla její maminka, odpoví s dětskou jistotou i podivením nad tím, že by se někomu tato identifikace životní role mohla jevit nedostatečná: „Kdopak mohla být, když byla maminka?“ (tamtéž: 198). Hálkův vypravěč obvykle zachovává distanci dospělého pozorovatele, který ze zkušenosti dětské myšlení velkoryse chápe. Mohl by to tedy předpokládat i u čtenáře – nadále je mu však bližší explicitní vypravěčské řízení procesu čtenářského (po)rozumění.

V Hálkově vyprávění dětská řeč současně ilustruje z pohledu dospělosti limitované a přitom svébytné dětské rozumění světu, jež často přechází z *názornosti* v *obraznost*, a autor ho tak (zdůrazňováním v jiném kontextu, opakováním) vřazuje mezi prostředky významové výstavby vyprávění: V povídce *Na statku a v chaloupce* nachází Jíra poté, co se seznámil s Lenčíným dědečkem, působivou metaforu pro zpustlou zahrádku v usedlosti bez hospodyně: „Ta zahrada je také dědeček?“ ptal se Jíra, neboť mu ta spousta v tom okamžiku zdála se starobou, opuštěnou, zanedbanou starobou; odpočívala, jako tamten stařeček v lenošce“ (Hálek 1873: 26–27). Této metafoře malá Lenka ještě nerozumí; symboliku materiďoušky (pro děvčátko bez maminky) a kapradí (připomínka z lesního hrobu Jírova otce, pytláka), jež pro ně oba vysadí, jí chlapec vysvětlí. Když později sama začne rozmyšlet nad lidovou konceptualizací nevlastní matky jako macešky, jež „prý sedí sama na dvou židličkách a dvě nevlastní děti na jedné“ (tamtéž: 37), nejde tu o mimezi dětské řeči, nýbrž o manipulaci s ní ve prospěch nastolení symbolických významů. Dědeček dívence obraz macešky interpretuje jako předzvěst skutečného stavu – Lenka dostane novou maminku, macechu. V situaci, kdy se dospívající Lenka s Jírou vypraví do léta opuštěné chaloupky a on ji omluvně označuje za poušť, Lenka příměr odmítá a přenesse tuto představu na vztahy na statku: „Není!“ řekla Lenka s jakousi slavnou určitostí a připojila za chvíli: „U nás je poušť.“ (tamtéž: 81, zvýr. VH). V tomto přesunu od dětského nerozumění, tj. od nepatřičné redukce symbolického znaku na jeho referenční složku, až k záměrné obraznosti je obsaženo nejen zrání protagonistů, ale také měnící se funkce jejich řeči. Zatímco dětská řeč hraje větší roli na úrovni světa příběhu (a je tedy zdůrazněna její tematická a mimetická složka), funkce řeči dospívajících a dospělých je rozložena mezi *funkci performativní*, *respektive dějotvornou* – Jíra rozhodne o tom, že Lenka bude jeho ženou, a jejich

13 Motiv písně se s postavou opakovaně propojuje a nabývá tak funkce jakéhosi refrénu, který se významově aktualizuje v souvislosti s odlišnými situacemi, do nichž píseň vstupuje. Oldřich Králík (1995) vyvodil mj. z této vlastnosti, že dílo vzhledem k míře stylizace nelze považovat za realistické, a tudíž není namístě vytýkat mu idealizaci (viz rozbor Michala Charypara 2019b). Z našeho hlediska jde ovšem spíše o interpretační akcent na artistní složku reprezentace; všudypřítomnost písně ve světě dítěte, věcně a psychologicky odůvodnitelná monotonií jeho každodennosti, se stává současně prostředkem estetizace vypravěčského diskurzu.

manželský slib nad lesním hrobem Jírova otce má performativní funkci, protože na sebe vzali úlohy všech aktérů svatebního obřadu: jsou sobě samým snoubenci, oddávajícími i svědky – a složku *artistní, tj. významotvornou a interpretativní*.

Jejich řeč se také výrazně rozliší. Vlastně jen jediná z Lenčiných oznamovacích vět má funkci performativní, a to ve scéně prvního setkání s Jírou, jež tu už byla v náznaku zmíněna v souvislosti s vypravěčovou explikací zvukových vlastností chlapcovy promluvy. Lenka dá plačícímu a vyhladovělému Jírovi svůj krajíc chleba. Hoch ale pláče dál a děvčátko se po chvíli solidárně přidá:

A nevědomými těmi slzami plačíc ptala se ho opět: „Což pláčeš? Máš proč?“

„Já nemám tatínka,“ řekl hoch v samých slabikách jakoby urvaných a jako by slova ta právě slabikoval; máť pláč dětí takouto mluvu. Nyní spustila s ním holčička ale také doopravdy; [...].

A holčička zpamatovala se nejprv: „Když nemáš tatínka, já mám tatínka, já ti ho dám také.“ (tamtéž: 24)

Všimněme si, že Lenčina řeč je infiltrována dotazem zjevně vyslechnutým od pře-kvapeného nebo už rozzlobeného rodiče: slyšíme ho dodnes v situacích, kdy dospělý z pozice své nadřazenosti a racionality soudí, že žádný závažný důvod k pláči tu není. Dítě sice opakuje dotaz dospělého, vrací mu však původní význam: „proč?“ Jakmile situaci vyhodnotí, rozhodne se, že se s osiřelým Jírou podělí nejen o krajíc, ale také o tatínka – a dojme otce vyslechnuvšího její prohlášení zpovzdálí natolik, že chlapce opravdu přijme do rodiny. Vypravěč sice omluvně konstatuje, že dívka „chudák mluvila, jak tomu rozuměla“ (tamtéž); budeme-li však sledovat postupnou tvorbu významů vyprávění, pak můžeme také říci, že to je v jádru naviňního dětského výroku koncentrovaný výraz Lenčina smýšlení, založeného na vstřícnosti a nezištném sdílení, které ji neopustí ani v dospělosti. Výpovědi dospívající Lenky zůstávají stejně stručné jako v jejím dětství a jsou většinou jasnými stanovisky či přihlášenými k stanovisku Jírovi. Michal Charypar toto zobrazení komunikace dospělých postav interpretuje jako výraz Hálkova pojetí „ideálního páru“ coby „jedné mysli ve dvou tělech“ (srov. → Charypar: 314) a Lenčin bezvýhradný souhlas odmítá chápat jako výraz její submisivity. S výjimkou úvodní dětské scény se tu jedná pouze o nerovnou komunikaci: plány a aktuální postup v jednání obou formuluje (a obecně mnohem více mluví) Jíra, Lenka často jen přítakává. Jen jednou odporuje v hodnocení situace (ztracený domov jako „poušť“), ne však v jejím řešení. V tomto smyslu můžeme s E. M. Forsterem říci, že Lenka navíc zůstává *postavou plochou*, nekomplikovanou. Nepřekvapí pak, že z dvojice dětí přírody se stává pár, jemuž dominuje muž jako nositel názorů, a žena se k němu přimyká. Takový vztah je dobově bezpříznakový.<sup>14</sup>

14 Jeho proměněnou, dialogickou podobu předkládá Karolina Světlá v časově souběžném románu *Kříž u potoka* (1868): vypravěč opakovaně, prostě i vzletnými slovy zdůrazňuje, jakým radostným objevem bylo pro hlavní hrdinku porozumění se švagrem Ambrožem – a hlavně vzájemně

Naproti tomu Jírovi vývoji věnuje vypravěč velkou pozornost, popisuje ho v bezprostředním aktivním i pozorovatelském kontaktu s přírodou, z jejíhož chodu dokáže Jíra vyvodit zákonitosti, a důsledným srovnáváním přírodních a sociálních principů dospět i k vlastnímu etickému systému. Tento proces důsledné sebekultivace, odvozené z otcových poučení, ale také z každodenní prosté práce doplněné řezbářskou tvorbou i dalšími snahami o kultivaci okolí jej přivede k samostatným soudům a svéráznému individualismu, který se zkušeností transformuje ve schopnost sdílení poznání s druhými. V tom je důsledně podporován komentujícím vypravěčem, který čtenáři opakovaně připomíná Jírův původ a vysvětluje a oceňuje jeho pokroky. Ideálnost tohoto procesu ovšem vede k tomu, že Jírovo myšlení ve výsledku nemůže být vyjádřeno jen prostou řečí: ta je utvářena tak, aby se mohla stát hlásnou troubou svérázné přírodní filozofie. Řeč dospělé postavy je plně podřízena ideovému záměru a sblíží se s řečí vypravěče například v tom, že různé složky světa příběhu (lokalizované na pomyslném průniku kultury a přírody) často antropomorfizuje a personifikuje, takže se podílí na obraznosti a estetickém účinku celého narativu. Spolu se zatížením věcných motivů dětské řeči přidatnými významy, naznačujícími či předjímajícími smysl příběhu, tak mohla tato vlastnost v dosavadních interpretacích Hálkových próz poněkud zakrýt autorův zájem o živou dětskou řeč, manifestovaný v její reprezentaci a neméně v jejím vypravěčském komentování. Mimeze dětské řeči se ovšem ocitá jak v reprezentacním, tak ve funkčním kontrastu s řečí dospělého protagonisty, jež je podřízena ideovému záměru.

A není to ojedinělý případ. Ve sledovaných prózách totiž nacházíme shodná či příbuzná životní témata, která jako by zesilovala potenciál zobrazení dětské řeči. Připomeňme, že už v Tylově tklivé vánoční povídce *Panáci ze švestek* (1847) se v řeči dětských postav objevuje „přirozená“ nadřazenost staršího chlapce vůči mladší sestře či kamarádce, manifestovaná chlapcovým větším rozhledem a dívčíným oddaným obdivem či souhlasem. Hálek toto schéma až urputně opakuje v bliženeckých i (počínajících) mileneckých vztazích ve jmenovaných povídkách. V povídce *Pod dutým stromem* (1872) si dětský svět uchovává dlouho autonomii a jeho rozpad není dán zvenčí, nýbrž dospíváním obou protagonistů, v jejichž nitru vyvstanou odlišné tužby. – Protagonista Veník končí se školní docházkou a jde pást; to znamená, že je už velký. Krista, nevlastní sestra osvojená jeho otcem, se za ním vydá místo školy. Když se chlapec pustí do oblíbené hry na housle (drahý nástroj nosí poněkud překvapivě stále s sebou), připojí se zpěvem:

---

svěřování a pozorné naslouchání: „Kdo by to byl Evičce jednou řekl, že bude mezi ní a ‚starým mládencem‘ taková shoda? Nikomu by nebyla uvěřila, že přijde doba, kdy s ním bude obcovat jako s bratrem rodným, že vše, co jí [sic!] tíží, mu poví a on že jí naslouchati bude se sepjatýma rukama, jako by se modlil, pohlížeje do svatyně srdce jejího (Světlá 1868: 261). „Jako okouzlena, ledva dychajíc ho poslouchávala, když odpoutával duši svou, zarputile vězněnou v žaláři pošmurné beznadějnosti, a ona jako mohutná orlice směle vzhůru se brala k slunci věčné pravdy, jejížto blesk snese jen oko nejčistší“ (tamtéž: 263). Soulad tu nespočívá ve splnutí či dokonce přimknutí ženy k muži, ale ve vzájemnosti.

Ale když dokončila, osopil se na ni: „Kristo, proč nejsi ve škole?“

„Ty tam také nejsi,“ řekla Krista.

„Copak já! Mně je dvanáct let, já už do školy nepatřím; tobě je devět!“

„Já už tam také nepatřím,“ odmlouvala Krista. „A nepůjdu.“

„To se opovaž. Kdyby to tatínek věděl, vyhnal by tě,“ hrozil Veník.

„Půjdu s tebou pást, a ty mne nevyženeš,“ bránila se Krista.

Nato Veník vstal, vzal ji za ruku a poroučel: „Teď půjdeš hned, já tebe odtud vyháním.

Hajdy do školy.“

„Nepůjdu, abys věděl!“ odmlouvala Krista.

A když nechtěla se odtud ani hnout, vzal ji Veník kolem pasu a odstrčil, co mu stačila síla. Krista zavrávala, sklesla na zem, vypukla v pláč a naříkala si: „*Ach, já jsem přece jenom sirotek!*“ (Hálek 1874b: 10–11, zvýr. AJ)

Scénka má v řečové reprezentaci blízko k typickému jevu, který dobře postihla Němcová, totiž soupeření mezi staršími a mladšími sourozenci, dívkami a chlapci: máme před sebou autoritativního, roli samozvaného poručníka přebírajícího staršího chlapce, který se ohání „dospělou“ argumentací, a jemu natruc se staví mladší děvče, usilující o samostatnost. Závěrečný Kristin nářek se nevztahuje k aktuální situaci a zní trochu teatračně; připomenutí dívčina postavení je nadbytečné, čtenář se o něm dozvěděl nedávno. Nabízí se jen hypotéza, že autor potřeboval scénu uzavřít a rozhodl se pro jímavý závěr, který může být i drobnou úlitbou čtenáři očekávajícímu literární i životní schematismy: sirotek musí být ubohý, byť je o něj u pěstouna dobře postaráno. Podobně závěrečné setkání obou dospělých protagonistů, někdejších soupeřů z pastvy, nyní potulného muzikanta a divadelní hvězdy, nemůže nebýt melodramatické. Proti mimeticky zobrazenému dětství stojí vyústění zápletky v duchu lásky lámající srdce doslova – Krista po nečekaném setkání zemře. V povídce *Na statku a v chaloupce* se Jíra nakonec z úcty k tchánovi uvolí k oficiální svatbě, přestože trvá na legitimitě „lesního sňatku“ s Lenkou. Může to být ukázka nastupující lidské zralosti mladé postavy, ale také autorův smířlivý signál vyslaný konzervativnějšímu čtenáři.

Hálkovy prózy mohou být příkladem toho, jak mimetismus řeči oslabuje s tím, čím více se dospělá postava stává vehikulem ideje příběhu, v němž je sirotek, samouk, jehož kultivovalo rozumění přírodě (*Na statku a v chaloupce*), mravně nadřazen lidem lépe postaveným, nebo ověřené melodramatické zápletky (*Pod dutým stromem*). A také příkladem jistého paradoxu: povídka překvapující přesvědčivou reprezentací emocionálně-fyzického vznícení, jemuž dospívající chlapec nerozumí, nezaručuje tutéž přesvědčivost u postavy dospělé, jejíž chování a řeč jsou podřízeny patetickému vyznění setkání po letech. Na tomto místě se potvrzuje smysluplnost analytického dělení narativu na příběh a vyprávění (*narativní diskurz*): můžeme totiž s pomocí těchto pojmů popsat jisté rozlomení Hálkovy povídky na část, již dominuje *reprezentace světa příběhu* (v čase příběhu do dospívání a rozchodu dvojice, tj. od jejich transparentní zkušenosti až po znejistění a nedostatečné rozumění druhému i sobě samému), a část, již dominuje *interpretace*

*tohoto světa*, a to v poslední pasáži hlavně řeč postav tematizující poznání, emoce, přesvědčení.

## Rozhoduje žánr, nebo vypravěč?

V jakém žánrovém poli, respektive konkrétním žánrovém rámci si dětské postavy mohou získat alespoň dočasnou autonomii a fikční komplexnost? Viděli jsme, že tento dočasný stav je možný v žánru arabesek či obrazů, ať už v menším rozměru či jejich řetězení, jako je tomu v *Babičce*; umožňuje to struktura se zaostřením na jednotlivé scény. Jistou svébytností se dětské postavy vyznačují v Hálkových příbězích s půdorysem vývoje mužského protagonisty, jaký známe z velkého žánru, totiž evropského, zvláště Dickensova románu.

V povídkách s osobním, někdy autobiograficky nastaveným vypravěčem, který se do dětství vrací, bývá dětská řeč, byť v jednání, spíše ilustrativní. U autorů, jejichž vypravěči jsou chápaví a tolerantní, jde často o míru dětského rozumu, často o pod- nebo nadinterpretaci vlastností a mechanismů dospělého světa. Takové je jako osobní vzpomínka stylizované vyprávění Boženy Němcové *Pan učitel (Kalendář učitelský na rok 1860)*:<sup>15</sup> výstižně je v něm zachycen dětský strach ze školy, živý okolím v nadsazených líčeních přísnosti učitele (který se nakonec ukáže jako pravý opak). Úzkost z nového prostředí se promítá i do komunikačních strategií budoucí žačky, která se pokouší zkušenou tetu oblomit stížnostmi na svůj zdravotní stav či prostě uprosit. V dalších prózách na vzpomínkové bázi bývá dětská zkušenost spíše záminkou než perspektivou zobrazení světa dospělých; to platí třeba pro Hálkovu povídku *Náš dědeček (Lumír 1863)* nebo pro první řadu Šmilovského *Rozptýlených kapitol (Osvěta 1873)*.<sup>16</sup>

Zřetelně vyrýsovaný dětský svět v Nerudově povídce *Jak to přišlo, že dne 20. srpna 1849, po půl jedné s poledne, Rakousko nebylo rozbořeno (Lumír 1877, knižně in Povídky malostranské, 1878)* zůstává nadále plně pod kontrolou dospělého vypravěče-postavy, který z časového odstupů svůj postoj reguluje mezi shovívavým nadhledem a ironií. Tak třeba své někdejší intenzivní prožitky nadsazuje nepatřičně vážnými obrazy ukazujícími spíše k myšlenkovému inventáři dospělého, když referuje o tom, že strachy z odvážného podnikání nemohl spát:

15 Aktuální detailní rozbor próz a jejich filiací srov. Urválková 2020.

16 Hálkova povídka *Náš dědeček* sice přináší názorné obrazy z dětského světa, radovánky na pouti, jež byla spojena s návštěvou u babičky a dědečka, hry („sekání peněží o zed“ apod.), ale tyto dětské obrázky jsou jen předeherou k vlastnímu, a to tragicky končícímu příběhu dědečkovy přísnosti a pýchy, která přesahuje dokonce i otcovskou lásku. Také v první řadě Šmilovského *Rozptýlených kapitol* stojí v centru pozornosti postava (nikdy nepoznaného) dědečka, již vypravěč rekonstruuje na základě vyprávění svých strýců, která sloučil do zprávy „kolektivní chlapecké postavy“. Chlapci například v jedné z epizod ze stěny shodí a pak ve snaze věc napravit nešťastně na provázku „oběsí“ sochu svatého Václava, samozřejmě k velkému dědečkovu rozhořčení a přísným následkům; dětská epizoda je zase jen prostředkem vyplňujícím náčrt dědečkova portrétu.

Rozboření Rakouska zdálo se mně pojednou býti kalichem plným nevýslovné hořkosti. Byl bych se rád modlil: „Pane, odejmi kalich ten ode mne!“ ale cítil jsem, že není už zbylí, [...]. (Neruda 1878: 169)

Svět dospělých se v příběhu spiknutí spředeného partou malých kamarádů redukuje na nejasný předmět vzpoury a na možné pomocníky / překážky. Dokázal-li Neruda vystihnout některou ze specifických vlastností dětské komunikace, pak je to dodržování určené role a účelná stručnost řeči v jasně daných situacích „hry na něco“, v tomto případě na revoluční spiklence:

„Všechno v pořádku?“

„Všechno,“ a pousmál se trochu.

„Je tam Prokůpek?“

„Je – a bařčí.“ Dole seděl Prokůpek na zábradlí, klátil nohama a kouřil doutník. Zajisté trojníkový.

„Zítra začnu taky kouřit.“

„Já taky.“ (Neruda 1878: 172)

Hra na dospělé ovšem zároveň prozrazuje dětské pohnutky: honem napodobit druhého, abych vypadal stejně světácky. Stručnost řeči je dána její situační ukotveností, možností prostého odkazování a ukazování. Ale to, že literární vyprávění tuto minimalistickou mimezi komunikace vůbec připouští, je v české próze dosti zásadním posunem v umělecké reprezentaci. Právě ekonomie mluvené řeči v konkrétní situaci a jednání je vlastnost, k níž se vyprávění dobírá dlouho a nesnadno. Samozřejmě zásadní změna je už v konstelaci chlapeckých hrdinů příběhu a v tom, že jsou hlavními aktéry plánovaného převratu překaženého nespolehlivým dospělým. Přestože vypravěč má, jak už jsme řekli, odstup a pobavený nadhled nad svým někdejší prožíváním (v tom smyslu tu zůstává mediátorem mezi světem dětských postav a dospělým čtenářstvím), nechává chlapce mluvit, naivně plánovat a jednat tak, jak odpovídá jejich věku. Nepotřebuje varovat děti ani pranýřovat dospělé. Promluva dítěte tu není od toho, aby v modu „malého dospělého“ ilustrovala mravní zásady.

Řeč dětských postav v Nerudově povídce provází jejich aktivní jednání a slouží anekdotickému příběhu shrnutému v zábavném vyprávění určeném dospělým čtenářům. Ve dvou epifanických momentech připomíná aspekty dětského poznání: v úzkostném přiznání vlastních limitů protagonisty a v jeho závěrečném zjištění, že dospělí prostě nedrží slovo, ba dokonce rafinovaně lžou. Tímto kognitivním podtextem (prostým vypravěčské explikace) se povídka řadí mezi ostatní malostranská vyprávění, ale i k četným arabeskám, v nichž se ukazuje, že náš přístup ke světu a druhým lidem je omezený a že omyl a klam často nevystává ve vztahu k druhým, ale podléháme mu i ve vztahu k sobě samým.

Z vybraných reprezentací dětské řeči (spojené s epicky plnohodnotnou tematizací dětské či dospívající postavy) je zřejmé, že téměř neopouštíme okruh



autorů považovaných za nositele zásadních podnětů v evoluci české prózy. Mohli jsme také pozorovat, že nejčastějším žánrovým rámcem, který vytváří prostor pro uplatnění dětské řeči, je próza s příběhem ze současnosti či nedávné minulosti, a to častěji venkovská než městská, a také častěji s rozvolněnou, aditivní kompozicí oproti vyhraněné zápletce. U obsáhlejších próz se pak místo pro dětskou řeč najde většinou v té části vyprávění, jež vlastní zápletce předchází. V próze s příběhy vystavěnými na osvědčených zápletkových schématech (jako třeba intriky, skrytá či falešná identita postav ve venkovské próze Josefa Jaroslava Křičenského nebo v sociálním románu Pfliegerově) není pro rozvinutí dětských postav místo. To platí i pro další prózy obsazující důležité pozice v dobovém žánrovém spektru: vyprávění o minulosti, jež mnohdy vystačí s až schematickou konstelací a typologií postav (jako prózy Chocholouškovy či Beneše Třebízského), či prózu lidovými (Pravda, Kosmák, Stránecká), pro niž je člověk – bez ohledu na věk – objektem formování a mravní kultivace.

Srovnání dosavadních rozborů potvrzuje nepřekvapivý „průlom“ v díle Boženy Němcové. Ten lze sice přesvědčivě spojit s vnětextovým procesem postupného uznání psychologické svébytnosti dítěte, jež je důsledkem obecného, od konce předchozího století přetrvávajícího zájmu o vývoj – Země samé, živých tvorů, včetně vývoje lidské bytosti. Ale to hlavní, čeho Němcová dosáhla v *Babičce*, se nezakládá na dobovém poznání, nýbrž na uměleckém gestu: a nejde jen o harmonizaci sil ve světě příběhu (či idealizaci světa oproti žádanému realistickému zobrazení), o nalezení rovnováhy světa dospělých a dětí (zrání dětí se projevuje i měrou a způsobem účasti v komunikaci), ale o to, že se jí podařilo harmonizovat mimetické zobrazení dětské řeči s tvořenými okolnostmi, zapojit ho do „projektování komunikačních možností“.

Vyvázení dětské řeči a s ní i myšlení dětských postav z konceptu dospělého světa a její transformace v situační, dětským zájmům odpovídající rozmluvu je jedním z důležitých projevů dlouhodobého a komplexního procesu, který tu konceptualizujeme jako *epickou emancipaci*. Emancipaci míníme především postupné oprošťování narativu od explicitní ideologické zátěže, vždy znovu nakládané autoritativním vypravěčem, a od jeho vysvětlujícího a nabádavého působení. Mohli bychom také mluvit o směřování od interpretace k reprezentaci. Zdálo by se pak, že jev lze vyjádřit také jako utlumení *diegesis* ve prospěch *mimesis*, pokud pojmy budeme chápat v opozici, již připomíná Gérard Genette v jedné z prvních, dnes klasických naratologických studií *Hranice vyprávění* z roku 1966 (viz 2002b: 241–245). Ve výkladu Platonově je totiž *diegesis* (vyprávění) antitezí *mimesis* (nápodoby).<sup>17</sup> Jenže pro náš materiál se tento přístup vůbec nehodí: jak uvidíme později, v některých žánrech vypravěčská zpráva namnoze uvolňuje prostor specifické podobě *mimesis*, a sice zprostředkování událostí formou *dramatického dialogu* (→ Piorecká: 247–249). Navíc

---

17 Pro Aristotela je *diegesis* „jeden ze dvou způsobů tvůrčí nápodoby (*mimesis*). Tím druhým je potom přímé znázornění událostí, které slovy a gesty herci předvádějí publiku“ (Genette 2002: 241).

tu pojem *mimetického zobrazení* řeči užíváme ve specifickém významu, k vyjádření vztahu literární reprezentace k jejímu předpokládanému skutečnému protějšku. Jde tedy mnohem spíše o to, že vyprávění se od průběžného explicitního komentování a vysvětlování děje (na základě určitého konceptu světa) transformuje v takové podání zprávy o událostech, jež jejich interpretaci implikuje svou významovou výstavbou. Právě vzhledem k centrální úloze podání děje mluvíme o emancipaci *epické*. Tento proces je výsledkem působení někdy i nespojitých jevů, jež však dohromady tvoří pomyslný kontinuální proud změn. Ubývání tlaku narativní autority už bylo popsáno ve stejnojmenné kapitole; ve výkladu o vypravěčském komentáři jsme zase viděli, jak se v próze s historickou tematikou komentář posouvá od upevnování vědění a správného chápání událostí k doplňování dalších narativních dat. V následujícím výkladu ukážeme, jak mohou být projevy epické emancipace inhibovány přetrvávajícím působením rétorického vypravěče.

## Intermezzo: Řeč o řeči

V rozboru řeči Hálkových dětských postav jsme viděli, kolik pozornosti autor věnoval její vnější realizaci. Jednu z nejčastěji pojednávaných Hálkových próz *Poldík rumař. Křídová kresba* (Lumír 1873, knižně in *Jiné tři povídky*, 1874), většinou vyzdvihovanou jako výstižný náčrt dobrosrdečnosti prostého člověka, bychom s jistotou nadsázkou mohli označit také za vyprávění o komunikaci, jejích alternativách a úskalích. Pokud je takový portrét rozvržen do kondenzovanějšího prozaického tvaru označovaného jako (povaho)kresba (či – v Hálkově vlastní subžánrové specifikaci – křídová kresba), jaký obvykle tematizuje kratší životní úsek protagonisty, pak i za přítomnosti mnohomluvného a komunikaci se čtenářem opakovaně nastolujícího vypravěče zůstává ve vyprávění otevřený prostor pro reprezentaci řeči postav. Incipit vyprávění *in medias res* je právě řečí postavy:

„Hi! hista!“ volal Poldík na koně; on totiž jezdil s povozem do Podskalí, odtamtud rozvážel do města v letě písek, v zimě led. (Hálek 1874b: 97)

Její nastolení se zpětně může jevit jako předjímání neoddiskutovatelného faktu, že s koňmi a lidmi kolem nich se eponymní protagonista domluví nejlépe. Důsažnost této řeči vypravěč potvrzuje i způsobem, který jsme pozorovali v povídce *Na statku a v chaloupce*, v popisu jejích zvukových kvalit:

V tomto Poldíkově „hi“ spočíval celý slovník. Obyčejně bylo jen přinavyklým pobízením, majíc zvuk čistý, jadrný. Ale když Poldíka něco dojívalo, zlobilo, mrzelo: dojísta i koně to zvěděli, neboť jim to Poldíkovo „hi“ povědělo přízvukem úsečným, násilně vyraženým. (tamtéž: 105)

S druhy v práci, ostatními vozky, se Poldík hladce dorozumí i neverbálně:

Pouhými pohledy vyměnili si, jedouce kolem sebe aneb za sebou, celé dialogy. Tak v sobotu šimla kamarádova pokulhávala. V pondělí uviděl ji Poldík a již šimla nekulhala. Podíval se na toho, kdo s šimlou jel, a ten pohled znamenal: „Šimla z toho brzy vyšla.“ (tamtéž: 103–104)

Ustálené pozorovací a komunikační zvyklosti v sociálně dosti uzavřeném prostředí ovšem nijak nenutí jeho příslušníky k rozvíjení komunikačních dovedností. Vzhledem k Poldíkově nemluvnosti je jeho vnímavost vůči jiným projevům, neřkuli finesám komunikace nepřekvapivě slabá. Přesto si povšimne, že sousedčina dcera Málka, která mu nosí oběd, po smrti matky nadále poplakává. Poldík ji chce potěšit, a tak přidá stručnou pochvalu: „Chutnalo mu a když poobědval, řekl: ‚Málko, vy dobře vaříte.‘ Nato i Málka se trochu pousmála a Poldík přidal koním ovsu“ (tamtéž: 107). Je zřejmé, že se jedná o výjimečný komunikační počin a hrdina za něj potřebuje někoho odměnit. Jak se čtenář dozví později, rozvíjení Poldíkovy konverzace s Málkou se začne pozitivně promítat do jeho jednání s koňmi: lépe je krmí a začínají lépe vypadat:

Už nikdy více Málka neplakala přinášejíc oběd, ale přece Poldík vždy díval se jí vstříc, aby viděl, kterak se tváří. [...] když skládal první talíř do košíku, usmál se, usmál se i po druhém jídle a nakonec dodal: „Vy jste výborná kuchařka, Málko.“ I Málka se usmála, ale sklopila oči; když odcházela, podal jí Poldík ruku a dosti dlouho dával jí sbohem. Tenkrát přidal koním hodně ovsu. (tamtéž: 107–108)

Když se jeden z Poldíkových druhů zeptá, kdy z nich bude párek, Málka odpovídá „smíchem, až řehtavým smíchem“ (tamtéž: 111). Kamarádův dotaz Poldík dešifruje jako nadějný, Málčiným smíchem si jist není, ale přesto se k ní zkusí pozvat na oběd. Děvče ho vesele odbude, co by – „pokud jsme jen taktó“ (tamtéž: 113) – řekli lidé. Poldík ovšem nepochopí, že toto vyjádření není ani tak odmítnutím, jako implikací výzvy, aby se vyjádřil jasněji k budoucnosti jejich vztahu. Nechá se místo toho pozvat na vycházku k řece v domnění, že vztah je i tak potvrzen: naivně se utěšuje vědomím, že na procházce spolu budou déle. Málka ovšem při té příležitosti spatří muže svých snů, mladšího a přitažlivějšího písaře Frantíka, který jí místo jízdy na hrkavém voze může nabídnout romantičtější plavbu po vodě. Písař nakonec nahradí Poldíka v roli ctitele a posléze se stane jejím mužem. Když Málka s odrůstajícím synkem odvodí, ujme se Poldík velkoryse jeho přípravy pro řemeslo, byť zprvu odmítá rumařství, na něž zanevřel právě kvůli svému předchozímu neúspěchu v konkurenci písaře. Emocionální a psychosociální aspekty Poldíkova jednání úzce souvisejí i s řečí postav.

Řeč postav je však vystavena konkurenci zjevného rétorického vypravěče, průběžně komentujícího a někdy až samolibě upovídáného. Jiří Koten (→ 38) ve své kapitole v návaznosti na výklad Jaroslavy Janáčkové mluví o vypravěči až vtíravém; takové označení má však podle něj negativní konotaci a vůči vypravěči Hálkovu by bylo nespravedlivé. Nelze ale zamlčet, že v *Poldíku rumaři* vypravěč využije každé

příležitosti, aby připomněl, jak je verbálně a literárně zdatný a vtipný, a přitom chová respekt k tomu, jak to ve skutečném světě chodí. V expozici tematizuje metodu odpovídající žánru křídové kresby, respektive konkretizuje ji doslovně v kontaktu se čtenářem: „Nakreslím ty koně, ačkoliv jste je viděli stokrát; ale k seznání mého reka jsou nevyhnutelní, ačkoliv i jeho jste viděli stokrát“ (Hálek 1874b: 99).<sup>18</sup> Vypravěč oceňuje psychologický úsudek o Poldíkovi, k němuž brzy dospěje „některá čiperná čtenářka“ (tamtéž: 112): ta podle jeho odhadu situaci rozumí. Ostatně opakovaně vybízí čtenáře k usuzování podsouváním hodnocení postav i lidského chování obecně,<sup>19</sup> porovnává literární schémata se skutečností příběhu a podkládá úvahy čtenářům, či ještě spíše čtenářkám, a vytváří si příležitost pochválit svůj příběh, který těmto schématům odporuje, protože pochází ze života:

Netajím se tím, že poměr Málčin k Frantikovi byl velmi nebezpečný a že bych tu mohl upadnouti v pokušení, zaplésti romantickou historií. [...]

Avšak takovéto romantiky není nám třeba, a v tomto případě nebyla by pravdiva. Frantik stokrát opakoval již Málce, že budou spolu párkem, mužem a ženou, a Málka stokrát přitom tiskla mu ruku jako na znamení souhlasu. (tamtéž: 132)

V řeči vypravěče je tu interpretována sémioticky smíšená komunikace, tentokrát ale úspěšná, protože adekvátní situaci, ale i dobově převládajícím schematismům: Ve verbální komunikaci je dominantní muž, který navrhuje, přesvědčuje, ujišťuje, zatímco ženinou doménou je komunikace neverbální – umlkání, klopení očí, ruměnc, přikývnutí, stisk ruky. Tematizace způsobů komunikace je tu jednou z dominantních složek narativního diskurzu; platí i pro různé způsoby reprezentace řeči, včetně řeči pomyslné, inscenované v myslí postavy. Poldík nabídne Málce svezení, vysadí ji na vůz a řídí:

*Panebože, jelo se to!* Poldíkovi, držícímu opratě, pořád bylo, že drží Málku a že jí pomáhá do vozu. Tvář mu zrovna hrála, oči mu zrovna zářily. Tenkrát pletl „hí“ i „hista“, práskal jako by jel na posvícení, klel jenom tak že musil. Potom vždy s úsměvem ohledl se na Málku, *jako by se ptal*: „Nu, kterak se to jede?“ Bylo mu tuze milo, že se *Málka rovněž usmívá odpovídajíc*: „Hezky, Poldičku, hezky!“ (tamtéž: 109–110, zvýr. AJ)

18 Dodejme k tomu, že snahu o názornost tu jistě nikdo nebude chápat jako projev „naivního realismu“, jako je tomu například u Hansmannova fiktivního dopisovatele-vypravěče Dohnala. V Hálkově vyprávění je v kontextu tematizace jeho literárnosti více než zřejmé, že tu jde o konativní funkci vyprávění, o zdůvěrňující gesto, ba *narativní figuru*: připomenutí světa, jak ho „všichni známe“, která se v próze s historickou tematikou transformuje ve srovnávací figuru „dříve a nyní“.

19 „Námořníkům ženské srdce pravidelně zrovna *letí* vstříc, nenámořníkům jen jde vstříc, ale krokem zcela volným. Považujme Frantíka za kus námořníka, ovšem pokud naše Vltava při tomto přirovnání obstojí. Arcif že snadnost, získati si srdce ženské, má také slabou stránku svoji: že ho snadno pozbudem“ (tamtéž: 128–129, zvýr. VH); pasáž na téma ženské nestálosti a mužské spolehlivosti je dále rozvíjena patriarchální rétorikou.

První zvolací větu ukázky můžeme interpretovat na přechodu mezi řečí rétorického vypravěče a neznačenou přímou řečí postavy. Další komunikační projevy postavy naznačují její aktuální radostné rozrušení (které se napojuje na další zjevné změny v Poldíkově chování, jako je lehčí krok a podobně); závěrečná myšlená řeč se pak stává cestou k zobrazení mysli postavy vůbec.<sup>20</sup>

Zásadní změna řeči nastane poté, co se Málka sveze s pískařem po vodě a zahledí se do něj. Dotčeného Poldíka popichují kamarádi rumaři, Málku, usilující o usmíření obědem, Poldík zažene. Své rozčarování ventiluje v hostinci hlasitou, vzhledem k jeho dosavadnímu vyjadřování překvapivě plynulou metaforickou samomluvou, již u bezděčných posluchačů vyvolá dojem, že se zbláznil:

Do těchto rozmluv mírných udeřil Poldík náhle touto samomluvou: „Mamlasové, lháři! Tu nám kážou, že bůh hledí na srdce! [...] Kdo má srdce, nechá mu ho dráti, škubati po kusech a pak ta lidská rota se těm kusům směje jako ukřižovanému Ježíši. Ano, hled' na srdce, jak mi ho derou, ale nech ho dráti! – Všecko povídání nestojí ani za to, abych to napsal na papír a papírem zapálil si fajfku!“ (tamtéž: 125)

Promluva postavy se zásadně vymyká jejímu dosavadnímu myšlení a vyjadřování. Vzhledem k tomu, že vypravěč už ukázal nenásilný vhled do mysli postavy, může být až překvapivé, že tu k zobrazení jejích emocí využívá hlasité samomluvy, prostředku typického pro konzervativní vyprávění. Hlasitost tu přidává na důrazu, ba patosu. Nejde totiž jen o výraz Poldíkových vnitřních pocitů, jde o vypravěčem řízené vyjádření postoje k tomu, jak „to na světě chodí“, adresované nikoli uleknutým posluchačům, nýbrž světu jako takovému, i světu čtenářovu.

Ze souhrnu těchto pozorování je patrné, že Hálek kromě příběhu o dobrém srdci předkládá vyprávění o komunikaci: ať už je přímo předváděna jako řeč postav, zprostředkována variacemi dalších narativních způsobů v narativním diskurzu anebo tematizována a hodnocena ve vypravěčském komentáři. Tam, kde aspekty komunikace přispívají k přesvědčivosti portrétu postavy (v žánru křídové kresby) a k zauzení děje (zvláště její deficity jako v případě Poldíkovy podinterpretace Málčiných signálů), předkládá autor charakterizačně a situačně dokonale ukotvené předvádění řeči postav, čítaje v to Poldíkovu nemluvnost. Mimetičnost tohoto vysoce selektivního zobrazení však nesvědčí o pouhé reprodukci odposlouchané řeči; stejně jako její obezřetné dávkování v rozvíjení děje ukazuje Hálkovu schopnost narativní miniaturizace světa a jeho obecných mechanismů, v tomto případě komunikace. I práce s řečí tu ukazuje k oscilaci mezi přesvědčivým obrazem výseku světa

---

20 Jedná se o situaci, kdy si Poldík neadekvátně vysvětluje Málčino odmítnutí společného oběda a náhradu procházkou; ve vyprávění se střídá psychonarace s polopřímou řečí: „Poldíkovi už zase zdál se svět o celou neděli hezčí. Vída, na to také nikdy nepomyslíl a teď' ho k tomu Málka vybízí sama. S jednou věcí ho odmítla, ale zato k druhé svoluje a skoro se mu zdálo, že to druhé má větší ceny. Co oběd? Trvá chvilku. Ale když si s ní vyjde, trvá to celé odpoledne, až do večera“ (tamtéž: 114).

a literárností, respektive povědomím o literárních konvencích, na něž (ve vztahu k rozměru příběhu trochu předimenzovaný, zálibný) rétorický vypravěč naráží ve svých rozpravách se čtenáři/čtenářkami. Ve chvíli, kdy autor potřebuje podložit řeči postavy naléhavé poselství nasměrované i mimo její vlastní komunikační okruh, podrobí ji bez váhání umělé transformaci, která je v tomto případě až v rozporu s dosavadním psychickým nastavením postavy.

## Lidová řeč pro lid? Konkurence mluvenosti vyprávění a řeči postavy

Povídky pod jménem Antoše Dohnala, selského dopisovatele *Moravských novin*, který se identifikoval jako „soused a radní z Mě...ic na Hané“, vycházely v listu za redakce Leopolda Josefa Hansmanna od druhé poloviny padesátých let do roku 1863, roku časného úmrtí Hansmannova. To znamená v období, kdy v listu převládl německý vliv a redaktorovi, jenž opakovaně čelil policejní kontrole, zbyly jen omezené možnosti prezentace národně pokrokových myšlenek. Hansmannovo autorství povídek selského dopisovatele doložil na počátku minulého století Jan Kabelík (1906).<sup>21</sup> Přestože se na Antoše Dohnala můžeme dívat jako na komplexní literární konstrukt, většina interpretů, a to starších i současných<sup>22</sup> zdůrazňuje, že tato stylizace vypravěče je primárně prostředkem komunikace s nesečtělým lidovým čtenářstvem, na něž chce autor osvětově působit. Některá hodnocení Hansmannových próz se ovšem jeví až předjednaná, a to dvěma faktory: jak povědomím o cílovém publiku *Moravských novin*, tak hodnocením narativního podání z hlediska evoluce realistické metody. Podle Miloše Pohorského chtěl autor vyprávěním „podtrhovat iluzi věrného a nepřikrášleného zachycení reality“ (Pohorský 1961: 79); editor posledního vydání Hansmannových próz s titulem *Staré hanácké povídky* (1987) Jiří Skalička koriguje Kabelíkovo přiřazení Hansmanna k naturalistům (Kabelík 1924: XV) a pojmenovává jeho metodu jako „naivní realismus“ (Skalička 1987: 246), pojem, který se jako přijatelný jeví i Michalu Fránkovi (2014: 116). To jsou hodnocení plynoucí jednak z potřeby klasifikace Hansmannova díla v kontextu makropoetik, jednak z jednoznačného zařazení povídek do žánru lidovýchovného. Dohnalovo „sousedské“ vyprávění však potlačuje nadřazený postoj *vypravěče-moralizátora a paradigmatika*, jak jej můžeme ukázat v tvorbě autorů, pro něž je takový vypravěč typický, například věkově blízkého Františka Pravdy či o generaci mladších moravských autorů, jako jsou Františka Stránecká či Václav Kosmák, kteří sdílejí paradigma křesťanské

21 Argumenty pro totožnost selského dopisovatele s Hansmannem shromáždil Kabelík v komentáři ke knižnímu vydání povídek s titulem *První povídky hanácké* (1906, přeprac. 1924). Upozornil i na to, že poučenější čtenářstvo nejspíše prohlédlo vypravěčskou masku, nepotvrzené autorství povídek však vedlo k chybným hypotézám, například přisouzení díla Františku Matouši Klácelovi.

22 Kabelík 1906; Pohorský 1961; Fránek 2014.

morálky a katolicismu.<sup>23</sup> Zadruhé jsou Hansmannovy povídky sice podány tímž vypravěčem, dopisovatelem Dohnalem, konstruuji však dosti odlišné světy příběhu. Zdůrazněme na tomto místě produktivitu heuristického dělení na vyprávění (narativní diskurz) a příběh: významotvornou funkci vyprávění naratologové často vyjadřují formulací, že příběh vyprávěný jiným vypravěčem nikdy nebude týmž příběh. Ale platí to také obráceně: vypráví-li týmž vypravěč různé příběhy, neznamená to nutně, že se jejich světy musí podobat, tj. být „nepřikrášleným zobrazením reality“ v důsledku naivního mimetismu metody.

Hansmann stylizuje dopisovatele-vypravěče jako člověka, který žije obdobnými problémy jako předpokládání venkovští čtenáři listu, a může si tak získat důvěru nebo alespoň vytvořit dojem porozumivé, důvěrné rozpravy se svým publikem. Současně je radním, tedy člověkem s jistým rozhledem a předpoklady rozumět obecním a obecným záležitostem. Od takového člověka pak nezní překvapivě návrh na řešení sociálního problému, vyvozený z nastavení světa příběhu, totiž požadavků na výměnek, brzdící rozvoj mladých hospodářů (povídka *Na pazderně, Moravské noviny* 1862/1863, knižně in *První povídky hanácké*, 1906).<sup>24</sup> Vypravěč nejen zná venkovský život, ale také si připouští svůj úděl „člověka chybujícího“ a vyjadřuje pochopení prohrěškům druhých, aniž by je omlouval: takový velkorysý a v zásadě „rovnostářský“ postoj se s autoritou lidovýchovného vypravěče, ať už je postavou nebo jen zprostředkovatelem příběhu, neslučuje.<sup>25</sup> Naivita vypravěčových postojů

23 Rozdíl v lidovýchovnosti lze ukázat právě na obrazu „maměnky“ (jak ji skrze fiktivního vypravěče konstruuje liberálně zaměřený novinář Hansmann) a „v Bohu zesnulé matky“ v Kosmákových autobiograficky podaných *Vzpomínkách na mou zemřelou matku* (knižně in *Několik obrázků z kukátka*, 1883): Svůj sled epizod zahajuje jednak odsouzením „pisálků, kteří hnusnými spisy kazí náš dobrý lid“ (Kosmák 1883: 5), jednak apostrofou matky coby hvězdy udávající směr jeho životu. Převažují epizody demonstrující matčinu vroucnou víru ale obsahují i vtíp – když vypravěč-student o letních prázdninách pase a soused se mu směje, že je pastuchou, matka mládence uklidní vtípem: o pastýřích je přece v kostele každý rok evangelium, a není to tedy žádná pohana. Podobně matka prokáže schopnost rázně výchovně jednat na obranu slabého: když děti hrudují ubohého židovského kůžičkáře, zažene je a ty neodbytně zpohlavkuje; když jí to sousedka vyčte, omluví se, že se unáhnila proti dítěti: uvědomila si, že by ten pohlavek zasloužila spíše sousedka sama – která se ještě jednou naděje, že nezbedné dítě bude házet blátem po ní samé. S výjimkou této epizody se však Kosmákovy vyprávění nese v pietně výchovném, nabádavém duchu a odsudku špatnosti.

24 Dodejme, že hledání vypravěčské strategie pro naturalizaci řešení sociálního problému není u autorů venkovské prózy ojedinělé. Zatímco Hansmannův přemýšlivý vypravěč navrhne systém poměrných odvodů z hospodářství za účelem zřízení obecního „domova výměnkářů“ k důstojnému dožití, v povídce *Pod pustým kopcem* (1874) zase Hálekův rétorický vypravěč nejprve nechává svého čtenáře vznést námitku k ději: vypravěč sice dovedl mladý pár k sňatku, ale neslíbil mu žádné hmotné zajištění. Vypravěč však řešení nechává na činorodosti mladého hrdiny, který si všimne, že chudí, chtějí-li se co nejrychleji dopravit do města, jsou odkázáni na milost plavců, kteří někdy žádají nepřijatelnou odměnu; zřídí proto pravidelnou a úspěšnou lodní dopravu.

25 Srovnat můžeme i se stylizací postavy kmotra Rozumce ve stejnojmenném románu Šmilovského (1872), jenž si blahovlnně libuje ve své nadřazenosti.

Hansmannovi dovoluje jak razantní vyrovnání s kritikou, tak narážky na úřední dohled a jeho možné důsledky, které vypravěče napadají v souvislosti s dávno promlčenými událostmi příběhu *Franta na vojně* (*Moravské noviny*, 1861–1862, knižně tamtéž). Jde tedy spíše o stylizaci venkovské naivity vypravěče coby masky zakrývající postoje skutečného autora. Vypravěčskou autoritu zde zajišťuje zkušenost „sousedů“ (postoj to není jedinečný, jeho obsahovým ekvivalentem je například „našinec“ v tvorbě Karoliny Světlé).

Více než diskutabilní kategorie naivity nás však zajímá podvojný charakter Dohnalova vyprávění, jež osciluje mezi postojem solidního dopisovatele, a tedy stylizací psaného textu, a postojem besedníka. Ten rozmlouvá se svým posluchačstvem, přesvědčuje ho, klade jemu nebo sám sobě otázky, jaké by se od selského publika daly očekávat, a vytváří si tak příležitosti k formulaci názorů a zdůraznění hodnot. Takový vypravěč se stává lidovým mluvčím a živá řeč postav v něm má velkou konkurenci. O suchém vyprávění prostého děje (jak o něm píše Pohorský, 1961: 79) lze mluvit jen stěží.

Povídka *Jak jsem dostal půllán* (*Moravské noviny* 1860, knižně tamtéž) vedle hodnotových schémat (rodičovská láska nade vše, touha pyšné matky, aby syn byl „panáčkem“, tj. farárem, výjimečná poctivost rodičů) srší nepředvídatelnými událostmi, napínavými i komickými chvílemi, překvapivými rozhodnutími postav. Takové shrnutí děje sice odpovídá zábavnému lidovému čtení, neodpovídá však stylizaci upovídání vypravěče. Protagonistkou příběhu je vypravěčova milovaná „maměnka“, již tu vypravěč svému publiku velebí tak mnohomluvně, že musí sám sebe okřiknout, aby se příliš nechlubil a neznelíbil. Vystupuje jako poctivá a laskavá, ale současně rázná žena: když jejího muže-hajného pronásledují pytláci až domů, zachová rozvahu a statečně brání rodinu se zbraní v ruce, zatímco schvácený a k smrti vyděšený muž jí pomáhá coby nabíječ. Vypravěč nejenže nesumarizuje, ale scénu spíše „předvádí“, jako by stál přímo před posluchači. A to i přesto, že události zná spíše z matčina vyprávění, protože v jejich čase byl maličký. Jednotlivé akce, jak je pro takové vyprávění typické, nepojmenovává vypravěč slovesy, ale krátkými citoslovci: „A maměnka vyskočili jako jelen, popadli z lišty druhý kver nabitý, hejda před chaloupku a bác do nich; bylo jich šest. Ale ti darebáci také bác, bác, však našťestí netrefili, a nežli blíže přistoupili, byly dveře již zavřeny a trámem založeny [...]“ (Hansmann 1987: 12).

Nemáme ambici přidávat k množství naratologických pojmů další, ale jak jinak pojmenovat tohoto vypravěče než jako „scénického“? A důležitější otázka: může tato výstižná mimeze zaujatého vyprávění být projevem naivního realismu? A máme tak rozumět i foneticky výstižné reprodukci maměčina pokusu o cizojazyčnou konverzaci s příslušníkem vyšší vrstvy? Za chladného deštivého počasí je totiž maměnka překvapena vpádem promrzlého hraběte, který se vydal se služebníkem na lov. Šlechtic, rodem Francouz, se pokouší dorozumět v němčině:

„Flochter kold, vos kibst vorm?“ řekl pan hrabě, vcházeje do jizby.

Maměnka vždycky potom vykládali, že tenkráté ponejprv a naposledy německy s tím Francouzem mluvili a že snad jen s pomocí Ducha svatého si oba rozuměli.



Odpověděli prý napřed: „Navěky amen,“ a pak řekli: „Sup von krót, hais erteple unte freš vajica.“

Na to pan hrabě zas: „Her tamit, kšvint, kšvint!“ (tamtéž: 14)

Hraběcí pochvalu, že erteple jsou „kom cukr“ pochopí ovšem rozčilená maměnka špatně a ustaraně hledá poslední kousek cukru. Na první pohled komická řeč tu ovšem na rozdíl od jiných autorů neslouží karikování postav samých. Karikovány jsou hlavně sociální aspekty komunikace, její nerovnost a snaha postav ji překlenout. Hrabě dvorně oslovuje svoji hostitelku „šen madam“ a uvádí ji do rozpaků, vypravěč hned spěchá, aby ocenil matčinu spořádanost, pohotovost a zbožnost. Výstižný fonetický přepis spíše než o naivní realistické reprodukci svědčí o jazykové vnímavosti autora (původem z německojazyčné rodiny). Je sice pravda, že u cílového publika se mohl spolehnout na jistou znalost mluvené němčiny, mnohem více se však touto řečí může bavit čtenář znalý všech zapojených jazyků. Příběh k tomu dá příležitost v následcích další události: neposedný hrabě vytrousí na návštěvě „šrajtofli“ (peněženku), již se zmocní schovanec hajných Pavel; maměnka ji chce obratem vrátit, ale Pavel přivolá své nekalé kumpány, kteří opět oblehnou hájenku. Maměncina řeč opět až překvapí razanci: tentokrát popadne proti útočníkům nejprve vidle a neváhá jimi pohrozit překážející a panikařící děvečce („Josefko milá, nebudeš-li držet hubu [...], tak tě probodnu, na mou duši“; tamtéž: 16); odstřelené lupiče odpočítává s šokující věcností. Ti zbylí však v domě založí požár a maměnka sotva uchrání holé životy rodiny – a onu „šrajtofli“. Za svou poctivost má být odměněna místním pánem i hrabětem: popis její návštěvy zámku připomene čtenáři jak nepřívětivého lokaje, tak okouzlení pohádkovou krásou, jaké v *Babičce* zažijí děti v Ratibořicích; také „knížepán“ je k lidu podobně vlídný jako paní kněžna z příběhu Němcové.<sup>26</sup> Když nervozitou omdlévající maměnka odmítne odměnu od knížete, s argumentem, že nekonala pro peníze, ale z poctivosti, panstvo si opovrživě šeptá „Tumes vaip!“ (Hansmann 1987: 28). Hrabě, kterému se statná žena evidentně líbí, se dobře baví, když maměnka připustí, že platit vzniklé škody by po právu měl jen on („Ui, řekl pan hrabě, ik calen tut!“; tamtéž: 27). Kníže s hrabětem a manželem tvrdošíjně poctivé ženy nakonec vymyslí trik: maměnka je zvána na svatbu obhlédnout novou domácnost – ukáže se však, že nový dům s „püllánem“ je náhradou jejího živobytí, kterou už od pánů nemůže odmítnout. Toto dědictví, zmíněné v názvu příběhu, je ovšem jen falešnou pointou.

Všimněme si, jak je svět příběhu nastaven vždy mezi dvěma možnostmi: mezi světem poctivých žen a nepoctivých výlupků, světem laskavých šlechticů a nadutých sloužících, událostmi pravdě- a nepravděpodobnými, mezi světem skutečným a dobrodružně-pohádkovým. Povaha tohoto světa příběhu připomíná svět

26 Hansmann udržoval s Němcovou korespondenční kontakt, sdílel s ní problémy žurnalistické, literární i důvěrné rodinné (srov. Adam 2005; autor studie věnované tomuto tématu si povšiml jednak jazykové příbuznosti Hansmannova soukromého a literárního psaní, ale také několika drobných příkladů jazykové shody s psaním Boženy Němcové; tamtéž: 182).

některých próz Boženy Němcové (například *Babičku*, 1855, či novelu *V zámku a podzámčí*, 1857) se zdatnými lidovými postavami a panstvem, které dokáže překlenout stavovské rozdíly a spravedlivě ocenit poctivost. Vyprávění sice stejně jako lidové čtení obecně baví napínavými scénami, ty však slouží především ilustraci hlavního tématu, totiž nezdolnosti a poctivosti vypravěčovy „maměny“. Odvážná žena střilející bez milosti po lupičích ovšem těžko může být považována za lidový-chovný vzor; rozhodně ne za vzor pokorné křesťanky. Mnohem spíše může být obrazem lidové svéráznosti a ryzosti, a to i pro „nelidového“ čtenáře. Řeč postav i projev osobního vypravěče sice vyjadřují jejich regionální příslušnost, ale hlavně jejich zasazení do světa příběhu, a zkomolenou řeč není ani v příběhu, ani v narativním diskurzu třeba nijak opravovat – ne proto, aby se stala zdrojem zábavy čtenáře, ale protože tu zůstává prostředkem úspěšné komunikace. I v tom má Hansmann blízko k Němcové v chápání komunikace jako určité projekce vztahů. Na rozdíl od jejího střídavého vypravěče mimo svět příběhu však Hansmannův lidový vypravěč, který je v tomto světě vedlejší postavou, svědkem („sousedem“) či přinejmenším posluchačem vyprávění druhého, strhává k svému vyprávění coby „řeči“ velký díl čtenářské pozornosti.

Je to způsobeno i kolísáním vypravěčského postoje: právě mezi oním promlouvajícím sousedem na jedné a dopisovatelem na druhé straně. S prvním jmenovaným spojujeme už popsanou stylizaci bezprostředního orálního vyprávění spojeného s „předváděním“, jak se kdo zachoval. Stylizace psaného vyprávění dovoluje autorovi, aby se jménem dopisovatele Dohnala ohradil proti kritice (srov. Skalička 1987: 241), nebo v úvodu povídky *Franta na vojně* zaujal „naivní“ postoj obezřetného venkovana, který má v úctě zákony, a snaží se proto předem zabránit možné nežádoucí interpretaci příběhu úřady: Vyviní se z právní i morální odpovědnosti za jeho obsah poukazem na to, že postavy, které kdysi jednaly protizákonně, jsou už po smrti, a on sám je pouze zprostředkovatelem vyprávění, jež opakovaně vyslechl od pamětníka u příležitosti vojenských odvodů. (Jediné, za co vypravěč přijímá odpovědnost, je kreativní zpracování původního příběhu, jehož „literárnost“ Dohnal vyjadřuje těmito slovy: „Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal“; Hansmann 1987: 39). Tato alibistická konstrukce je natolik komplikovaná, že působí spíše jako provokace a jen stěží si lze představit, že by byla výsledkem prosté reprodukce lidového způsobu myšlení. Mnohem spíše jí lze rozumět jako hře mezi autentičností a fikcionalitou, zahrnující osten namířený proti úřednímu dozoru nad obsahem novin. Jak už jsme vícekrát zopakovali, není naším cílem prosazovat ve výzkumu historického materiálu kategorie poetiky vyprávění jen proto, abychom je legitimizovali. Ovšem právě v případě Hansmannovy povídky lze takto dobře popsat pluralitu subjektů textu: máme tu (již také bezpečně zesnulého) primárního vypravěče-svědka Vávru; vypravěče-zprostředkovatele Dohnala, který se z besedníka stává dopisovatelem; a konečně implikovaného autora, který s oběma vypravěči i jejich postavami manipuluje podle svých potřeb.

Tato manipulace je zřejmá i z toho, že primární vypravěč-svědka sice údajně všecko viděl a slyšel, ale jeho narativní vědění daleko přesahuje možnosti pouhého

pozorovatele událostí. Má vhled do mysli postav, ví, co si Žid Gerson šeptal v noci s manželkou o penězích, slyší, jak Gerson vypráví Cyrilovi, že jeho pytláctví prozradil polesnému soused Havel:

„Tu nedělu předtím, nežli se to s vámi přihodilo, přišel k nám už po desáté, právě když jsem chtěl zavírat. Nechal si nalít holbu piva, já si k němu sednu a povídám: ‚To budou svajby, vy a Franta! Maruša Doleželova je hodné děvče, na mou dušu hodné, přeju jí to ze srdce, a je nejpěknější ze všech.‘ ‚Kuš, žide,‘ řekl on, ‚ta roba se nedostane na grunt, všecko se zpáčí, až jen Cyrila zavrou.‘ ‚A proč by zavřeli?‘ ptám se. ‚Protože je raubčík,‘ odpověděl. ‚To neví žádný nežli já a pan polesný, a jestli ty do zítřka dopoledne o tom cekneš, tož ti paštěku roztrhnu až po uši.‘ Já jsem se vás zastal, že to není pravda, že to není možná, on se ale smál a řekl, že jako zítra uvidím. Potom když už napitý odcházel, jsem se od něho ještě dověděl, že byl u pana polesného a že tam na vás žaloval. Ale proboha, nevyzradte mne, sice by mne zabil, ten chasník nemá kouska svědomí. – Pojedu ještě před hodami do Lipníka a vy tedy se mnou, ano?“ (tamtéž: 79)

Gerson, který si varováním ulevuje od špatného svědomí (vzal od souseda peníze na úplatek úřadům, aby jeho syna neodvedli, ale část si ponechal a stejně nic nevy-mohl), tu sděluje podstatný moment zápletky v řeči vybalancované mezi aktuální komunikací, zprávou o události a předváděním řeči cizí. Hansmann podobně jako Němcová dovede ve vhodné chvíli promítnout do řeči postavy nejen náznak povahy, ale i její aktuální psychický stav. Činí tak velmi přesvědčivě, a psychologický mimetismus následující řeči lze jen stěží číst jinak než jako škodolibou manifestaci nesnázi mluvčího. Je jím požívačný farář, pro nějž hospodyně kupovala zvěřinu údajně lacino pořízenou od souseda-pytláka. Když se farář dozví o původu zboží, zděšen z možného skandálu svádí veškerou vinu na hospodyně, a hrozí jí dokonce vyloučením ze závěti:

„Tonka, vona hloupá, mne trefí šlak, slyšela, šlak mne trefí! Ale napřed spálím testament, ano, spálím! Koupil to, má dobré výděvky, není marnotratník... vona hloupá... raubčík je... co mně dal, ukradl... já včil musím na kancelář... Ježíš, Maria, Josefe, na kancelář!... [...]“ (tamtéž: 77)

Vyústění příběhu je po vraždě a řadě utrápených odchodů ze života smířlivé: ovedený Franta se vrací po letech a překvapí svou někdejší nevěstu Marušu oddané zdobící hrob jeho rodičů. Po smutném zavzpomínání následuje v explicitu Frantova výzva: „Marianko moja, dej mně ruku,“ řekl Franta. A ona mu dala ruku a šli spolu na – fárů“ (tamtéž: 167). Podobný explicit (stvrzující ovšem namísto lásky její absenci) najdeme i v povídce *Na pazderně*: šetrný hospodář Josef nedokáže dostát nárokům početné rodiny, zvláště rodičů výměnkářů, a vyžene je. Neunese však hanbu, která na něj padne, když rodiče jdoucí žebrotou zmrznou, a oběsí se, páchaje tak další hřích. Zoufalý konec protagonisty pečeti v explicitu řeč jeho ženy, osoby pracovitě, ale zcela prostě jakékoli empatie:

A co řekla Rozára, když jí Josefa přivezli z lesa a do komůrky položili?

„Ale, ale,“ řekla, sedla si zase k stolu a drala dále peři. (tamtéž: 224)

Zatímco jednoznačné vyústění příběhu a jistá anekdotičnost explicitu jsou v lidovém vyprávění časté, lidovýchovnému jsou naopak cizí: Pro něj je typické, ba nezbytné dopovězení událostí, dovysvětlení všech sporných míst příběhu a naučný či moralistní vypravěčský komentář.

Z rekapitulace těchto vlastností vyplývá, že klasifikace Hansmannova vyprávění jako naivní mizeze lidovosti či vyprávění s dominantně lidovýchovnou tendencí by byla zjednodušující. Vypravěč uvažuje nad jednáním svých postav, aniž by je soudil, zvažuje obecné parametry jejich situace (například úděl „pololánika“ Josefa a zvyklosti nastavení výměnku), předkládá k posouzení své vlastní nápady. Stejně jako Němcová usiluje o zapracování lidových zvyků do příběhu, stejně jako dokáže naznačit společenskou kritiku i idealizovat. Lidová svéráznost, ať už se projevuje v jednání či řeči, u něj není předmětem ocenění jako u Němcové, ale ani předmětem zesměšnění; čtenáře baví, protože řeč postav je tu důležitou součástí děje, postavy se mohou „předvést“ ve svém smýšlení a jednání. Zásadní rozdíl ve vyprávění obou autorů ovšem spočívá ve stylizaci vypravěče. U Němcové je vypravěč často převážně nezjevný a jen zřídka se projeví v narativním diskurzu s komentářem, jímž chce předejít nedorozumění na straně čtenáře (třeba v *Babičce* je to domněnka, že se snad paní Tereze nedostávalo laskavosti); pak tu máme vypravěče-posluchače, který zprostředkovává vyprávění jiných (například v črtách *Domácí nemoc. Obrázky z nynějšího českého života* či *Obrázek vesnický; Česká včela* 1846 a 1847, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875), nebo vypravěče-pozorovatele, který sice své sdělení zakládá na vlastní zkušenosti, do popředí však nasouvá pozorované (povídka *Chudí lidé*, kalendář *Poutník z Prahy* 1857, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869). Pokud není řeč postav místně zabarvena (*Karla*, almanach *Perly české* 1855), povaha této jejich řeči se příliš neliší od dikce vypravěče; coby vypravěči vložených vyprávění ji plně přejímají. V tu chvíli pásmo řeči vypravěče a postav splývá. Hansmannův vypravěč Antoš Dohnal mluví jako postavy jeho příběhů, neboť se staví jako jeden z nich. Nechává postavám dostatek prostoru k řeči, avšak nedovolí čtenáři, aby na jeho vlastní přítomnost byl jen na chvíli zapomněl.

Byť se tedy může podle povrchové vrstvy vyprávění zdát, že se u těchto dvou generačně a myšlenkově blízkých autorů zásadně liší, lze na jejich srovnání ukázat shodný jev: totiž to, nakolik je řeč postav navázána na řeč vypravěče. V situaci, kdy je vypravěč součástí světa příběhu nebo výjimečným komentátorem mimo něj. Srovnání narativních postupů také potvrzuje vícerozměrnost pojmu „lidovost“<sup>27</sup> ve vztahu k ustrojení vyprávění: může zahrnovat jak stylizaci pásma řeči vypravěče coby orálního vyprávění, tak zobrazení lidové mluvy v řeči postav či lidovost jako konceptualizaci určitého typu myšlení o světě; nelze ji však jednoznačně ztotožňovat s „psaním pro lid“.

27 Pripomeňme výstup z mezioborové diskuse Machalíková a kol. (eds.) 2020.

## Od hlasatele (daleko) ke konateli. Postava, jednání a řeč ve vyprávěních o minulosti

Opis „vyprávění o minulosti“ tu používáme jako zastřešující pojem pro narativy s různým poměrem uplatnění historických dat a mytizace minulosti, ale i pro vývojově odlišné typy prózy *historizující* (popřípadě pseudohistorické)<sup>28</sup> a *historické*, k jejichž diferenciaci přispívá i postupná proměna zacházení s řečí postav. Zároveň tím klademe důraz na vyprávění coby zprostředkování: jak jsme mohli vidět v kapitole o vypravěčské autoritě, právě v tomto žánru autoři testovali a kombinovali nejrůznější strategie posilující váhu vyprávění. Postoj vypravěče-barda opěvujícího dávné časy, postoj historika, který se zaštiťuje zněním dějepisných pramenů, postoj znalce dobového života, předvádějícího vědomosti, jež bychom dnes označili jako kulturně historické a jež mu dovolují podrobně líčit okolnosti, shrnované obvykle pod pojmem dobový kolorit. Vždy znovu, a to i tam, kde převažuje autorita historika, se vrací vypravěč obdařený schopností zření živých obrazů minulosti.

Asi nepřekvapí, že próza s historickou tematikou příliš nevyniká řečí postav vztaženou k všednodennosti, předpokládáme-li, že její hrdinové jsou účastníky, svědky nebo přinejmenším nějakým zprostředkovaným způsobem zasaženi událostmi, jež ve své době měnily rozložení moci a zasahovaly společenské poměry i způsob života jednotlivce.

Výskyt takové situace nám ovšem názorně ukáže nastavení vztahu mezi postavou jednotlivce a dějem; předvést si to můžeme na Tylově povídce *Tataři u Holomouce* (*Pražský posel* 1846, knižně in *Sebrané spisy* 9. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859). Na počátku nastolená všednost rodinné rozpravy je tu vytěsněna očekáváním velké události: objevuje se vnější nepřítel, který vzbuzuje úzkost svou dosavadní vojenskou převahou i fámami zesilovanou démoničností. Vyprávění začíná diskusí olomouckého mečíře Protivína s manželkou Kateřinou. Mečíři se nelíbí dceřin nápadník Otík, kterého coby úředníka považuje za „pouhého pisáka“ bez mužných ctností a kterému navíc podkládá českou vypínavost: „z toho svého království pro kus chleba přicházejí, a přece myslí, že jsou něco více nežli my tu v našem markrabství“ (Tyl 1964: 9). Smířlivá řeč paní Kateřiny zahrnuje argumenty dvojího druhu. Zaprvé je to argumentace ve prospěch jazykového sjednocení národa, která je sice anachronická ve světě příběhu, avšak naléhavá v čase vyprávění; implikovaným adresátem výpovědi paní Kateřiny je totiž čtenář. Z tohoto ideového nastavení vycházejí i další argumenty, jež jsou co možná *naturalizovány*<sup>29</sup> situovaností

28 Pojem užívá zvláště Kusáková 2003.

29 Pojem *naturalizace* budeme v souladu s užitím v psychonaratologii dále používat ve smyslu rozumění, zdůvodnění a přijetí stavu věcí v rámci podmínek a pravidel vlastních subjektu rozumění. Tím mohou být ve vyprávění buď postavy v určitém světě příběhu, nebo čtenář, který musí své rozumění příběhu vyvažovat mezi vlastním věděním a zkušenostním horizontem na jedné a horizontem světa příběhu na druhé straně, popřípadě i horizontem doby vzniku díla. Jednoduše řečeno: paní Kateřina se snaží najít vysvětlení, které je za daných okolností myslitelné a pochopitelné.

a předpoklady postav: Kateřina připomíná, že ona sama je z Čech. V mužově špatné zkušenosti shledává možný zdroj jeho předsudečných postojů: nejspíš ho někdy oklamal zlý český tovaryš, a to ho vede k nepřiměřené generalizaci české povahy. Zbrojír je ovšem ve svých postojích důsledný a Kateřininy argumenty odmítá s tím, že jako žena tyto záležitosti stejně nechápe. Můžeme konstatovat, že Tyl tu vcelku přesvědčivě naplnil svůj vlastní požadavek co možná přirozeného nestrojeného podání jazyka postav. Avšak smysl situačně ukotvené řeči motivované rodinnými záležitostmi zcela podřídil ideji národního sjednocení, naléhavé zvláště v čase ohrožení. Právě takovým stavem je pak legitimizována výzva k bratrství českého a moravského národa v patetické promluvě Jaroslava ze Šternberka k bojovníkům před bitvou. Její vlastní průběh zobrazen není, pozornost vypravěče se soustřeďuje na její výsledek (srov. selektivitu událostí v kapitole Kateřiny Piorecké: → 245–246), respektive konkrétní dopad události na jednotlivé postavy a jejich vzájemné vztahy. Napětí a možnost rozkolu mezi Čechy a Moravany jsou napojeny na osobní rovinu vztahů postav, využity jsou však jen k nastolení situace v potřebné ideové perspektivě a pak k rychlému rozuzlení zaručujícím happy end: v závěru povídky mečíř Protivín, zachráněný z bojové vřavy dříve nechtěným nápadníkem, ujišťuje dceru o své „podvojně“ nápravě a připouští, že „musel ještě do školy a nemravům se odnaučiti. Nu, člověk je křehký [...]. Však já si složím teď o Češích jinou písničku; u tvého Otíka začnu a u pana Jaroslava přestanu. Dobře má tvoje matka: Čech a Moravan je všecko jedno; všickni mluvíme jedním jazykem – všickni musíme také *jedno srdce mítí*“ (Tyl 1964: 26, zvýr. JKT). Řeč postavy sice má svou konkrétní adresátku ve světě příběhu, ale je vlastně už jen dořečením či utvrzením postoje již zřejmého. Implikuje tak znovu apel na čtenáře. Máme před sebou příklad prózy historizující: příběh situuje do minulosti, vnuká mu však aktuální ideje, jako jsou idealizovaná představa dávného českého hrdinství a jazykově podložené národní jednoty.

Řeč postav má šanci proniknout do řeči vypravěče maximálně v citaci nějakého dobového výrazu, ale rozhodně ne infiltrovat ji soustavněji, svou dikcí či perspektivou. Je to tím, že individuální perspektiva nedostává ani příliš velkou příležitost projevit se v řeči postavy samé. Dokonce to lze formulovat obráceně: perspektiva vypravěče proniká do řeči postav a činí je minimálně latentními nositeli, ne-li přímo hlasateli jeho přesvědčení – například o jazykové jednotě Čechů a Moravanů jako záruce jednoty národní. A svědčí o tom i míra, s níž jsou jednotlivé postavy vůbec „připuštěny k řeči“. Už jsme si všimli, že spíše jen naznačený milostný příběh Otíka a mečířovy dcery zajišťuje individualizaci děje, a to na bázi zápletkového schématu lásky s překážkami plynoucími z předsudků starších, jež se mladému muži podaří vyvrátit hrdinským jednáním. Jeho šťastné vyústění je stvrzeno způsobem, který lze považovat za dobovou kulturní i narativní *figuru*: „Nedlouho nato se statečný Čech Otík uzdravil a stal se šťastným manželem spanilé Moravanky“ (tamtéž: 26). Přesto se o vzájemných citech a prožívání mladého páru ani z vyprávění, ani z jejich řeči mnoho nedozvíme. Hlavní funkcí řeči postav je totiž zprostředkování dějových informací a zaujetí ideově adekvátního postoje k nim. Jistou míru individuální perspektivy si uchovává vstupní řeč paní Kateřiny, opřená v argumentaci o její vlastní

zkušenost; tím ovšem postava svoji roli v ději splnila. Podobně je tomu v řeči epizodické postavy řezníka, který pobaví lidi v okolí, když vyprávění o Tatarech jako o démonických bytostech vyvrací vtípem: poslové špatných zpráv podle něj ve strachu před Tatary utíkali tak, že si je beztak nestihli prohlédnout. V obou těchto případech je autor práv svému vlastnímu nárokování živé, nestrojené mluvy.<sup>30</sup> Od této nestrojenosti, tedy neartistní stylizace řeči postav můžeme odvodit pojem její *mimetické reprezentace*,<sup>31</sup> s nímž tu nadále budeme pracovat. Míjíme jím zobrazení řeči ukotvené v dané situaci a beroucí alespoň výběrově v potaz parametry postavy mluvčího, které by odpovídaly jeho předpokládanému skutečnému protějšku podle jeho sociální a regionální příslušnosti, věku, pohlaví, vzdělání, aktuálního psychického a fyzického stavu. Aplikujeme-li tyto parametry na řeč paní Kateřiny, pak vidíme, že není historickou rekonstrukcí toho, jak by mluvila měšťanka v polovině 13. století (a to nejen z hlediska lingvistického – víme už také, že řeč obsahuje anachronický argument), ale že je psychologicky vcelku přesvědčivou reprezentací toho, jak by mohla promluvit zralá žena, jež do řeči promítá svou životní zkušenost, rozšafnost a schopnost uplatnit nadhled v situaci, kdy muž, zcela nepřístupný jinému názoru, rázně brání svůj předsudečný postoj.

V jedné z předchozích kapitol spojuje Jiří Koten (→ 50) vyústění osobního příběhu s jeho historickým pozadím: nebýt hrdinského činu v bitvě, nezískal by Otík svou nevěstu. Jenže to platí i obráceně: vydobýt si uznání budoucího tchána mohl úplně stejně třeba tím, že by zachránil jeho samého nebo jiného člena rodiny z hořícího domu (obětavý čin jako bezděký prostředek nápravy narušených rodinných vztahů zůstává dlouho oblíbeným dějovým prvkem i v próze s tematikou ze současnosti, jak se můžeme přesvědčit třeba v prózách Hálkových a Šmilovského). Dobové okolnosti jsou v Tylově povídce hlavně proto, že dovolují tematizovat „národní“ sjednocení v boji proti společnému nepříteli, a promítnout tento moment na makro- i mikroúroveň příběhu: ukázat, že problém se týká jednoho každého.

S výjimkou výzvy vojevůdce Jaroslava ze Šternberka k bojovníkům je tu velmi omezena performativní funkce řeči: není to řeč v akci, řeč rozhodující a regulující, provázející jednání postav, nýbrž řeč komentující stav věcí a řeč persvazivní (ať už mluvčí přesvědčuje druhé, nebo sebe sama jako mistr zbrojír ve své závěrečné promluvě). Tím spíše se tu řeč stává vehikulem hodnotových postojů a názorů v diskusi, zrcadlící aktuální problémy autorovy současnosti. To je typický parametr vyprávění o minulosti, které označujeme jako historizující; podrobně se jím zabývá ve své kapitole Kateřina Piorecká.

V díle Prokopa Chocholouška i Karla Sabiny najdeme řadu námětů spojených více s mocenskými intrikami než hrdinským jednáním; takový je Chocholouškův

30 Tento nárok autor vyslovil v obsáhlém článku *Úvahy, literární obrazy a charaktery v Časopise Českého museum* (č. 3, 1846, s. 379–398, a č. 4, s. 527–534).

31 Termín považujeme za vhodnější i proto, že označuje obecný princip reprezentace, na rozdíl třeba od termínu „realistický“, který už může naznačovat náběh umělecké metody k realismu chápanému jako makropoetika.

román *Cola di Rienzi* (1856) a ještě více Sabinův *Ruesswurm. Historický román z časů císaře Rudolfa* (*Pražský deník* 1866), oba nazvané podle protagonisty: Italský politik Cola di Rienzi,<sup>32</sup> který usiloval o sjednocení Itálie a republikánské zřízení (byť sám nastolil autoritativní režim s nedlouhým trváním), se posléze v Praze uchází o přízeň Karla IV. Důstojník Ruesswurm, neohrožený bojovník proti Turkům, který nerespektuje morálku ve vztahu k svému okolí a žádná pravidla v politice kromě práva silnějšího, střídá ve svém jednání diplomatické finesy s přímou hrubostí a násilím. Postavy ze šlechtického prostředí mu zdatně sekundují, řada dialogů tu má podobu propracovaných rétorických cvičení a účastníci komunikace se tu předhánějí v květnatosti chvály druhého spojené s gesty skromnosti – za průběžného podsouvání žádoucí domněnky či změny názoru. Typickou ukázkou práce s řečí postav je situace, v níž markýza Eleonora, jež se považovala za Ruesswurmovu snoubenku a napjala všechny síly k jeho propuštění z vězení pro porušení poslušnosti, je zničena potvrzením jeho poměru s mladou vdovou Reginou. Přesto se v hovoru s ní staví, jako kdyby poměr neexistoval a domněnku o nevěře jí vnutil další zdatný manipulátor Pierio:

„Nedivte se, Regino, že jsem tomu všemu věřila. Jak vás zde před sebou zřím, v zářící vaší kráse, s tím andělským výrazem v tvářnosti [...] Kdyby celý ráz váš nebyl tak uchvacující, nebyla by mne nikdy trápití mohla tak bezúzdánná žárlivost. [...] Jsem žena jako vy [...], tuť mi uvěříte, že k vám mluvím zplna kajících a rozervaných prsou, že jako žebračka před vámi stojím, prosíc vás o odpuštění a o setrvání v přátelství ke mně!“

„Ó, Eleonoro!“ pravila Regina s úsměvem plným milostnosti, obejmouc markýzku. „Kterak mne zahanbujete svou dobrotou, kterak mne oblažujete svou důvěrou. Hledíc na mne zrakem přátelství, lichotíte mi příliš. Nejsem si vědoma takových vnaď, jakéž mi přičítáte, ale ovšem toho, že duchem svým vysoko nade mnou stojíte.“ (Sabina 2013a: 120–121)

Regina zase do své tirády vpraví podnět, že Pierio se falešného obvinění Ruesswurma z nevěry s Reginou (jež je skutečností) dopustil jen ze zoufalé utajované lásky k Eleonoře; to celé ovšem Eleonoře podsouvá, navedena Ruesswurmem. Manipulativní řeč postav je výsledkem jejich uvažování o druhých, oprávněných i falešných hypotéz, jedinečných poznatků i nevhodných generalizací, ba i sebeklamů. Řeč postav i další jejich reakce provázejí obsáhlé vypravěčské komentáře (typ komentáře k příběhu): jde vlastně o analýzy jejich povah, motivací a nálad, jež vypravěč uvádí do příčinných souvislostí. Sabinova vypravěče bychom tak bez obav mohli označit jako *analytického*, nikoli jen *komentujícího*. To je ostatně vypravěčský postoj, který ve velmi střídme podobě najdeme i v jeho dalším románu tematizujícím minulost nedávnou, totiž pronásledování revolučních aktivistů roku 1848, *Oživené hroby* (*Boleslavan* 1863 jako *Hroby živoucích* [nedokončeno], v úplnosti knižně 1870). Motivace promluv postav se liší v jednom základním momentu: ty kolem Ruesswurma

32 Historická jména: Cola di Rienzo, Kryštof Heřman Russwurm.



se skrze řeč snaží uplatnit svou moc a zmanipulovat lidi kolem sebe. Kdežto vězni v *Oživených hrobech* skrze rozmluvu překonávají svou bezmoc, a to tak, že útržkovité informace zvenčí přetvářejí v hypotézy o minulosti i budoucnosti, jež vyhovují jejich přesvědčení a nadějím (podrobně Macura 1986). Jinak řečeno, postavy se tu snaží „zmanipulovat“ skutečnost, o níž mnoho nevědí, k obrazu svému. S teoretickou fikčních světů Marie-Laure Ryanovou bychom mohli říci, že postavy svou řečí konstruují alternativní sdílenou skutečnost (již svou skepsí neustále podřívá skeptický Videňan Schauberk), jež se protíná se *soukromými světy* postav jen v případě neúnavně optimistického revolucionáře Fortiho. Řeč postav – jako ostatně typicky v próze sledovaného období – tu plynule přechází ve vyprávění prehistorie postavy, vzpomínání na dřívější zážitky, předcítání dopisů blízkým, odborný výklad spojený s profesí věžnovou, z nichž se skládají soukromé světy protagonistů; a často také v názorový střet, jemuž dodává pestrosti různost založení protagonistů. Zdá se, že z této dominance řeči postav vyplývá i střídmost vypravěčského komentáře. Utlušení exhibice rétorického vypravěče je ovšem stále ještě věc nesamozřejmá.

Autorka kapitoly zvažující princip zprostředkování a předvádění z hlediska temporální konstrukce děje, Kateřina Piorecká, by možná navrhla zahrnout tento případ jako podmnožinu do *dramatického dialogu*. I pro něj platí, že řeč postav v něm plynule přechází ve vyprávění: a to prehistorie, kterou druhá postava často už zná, nebo čerstvých událostí, které nezná – obojí má touto cestou poznat i čtenář. Namísto, aby *předváděl události, předvádí vypravěč vyprávění postavou*; tato metoda nese jak stopy přetrvávající divadelnosti, tak odkaz k hrdinské epice. Zde si však dovolíme další úrok nejen od zavedeného naratologického pojmosloví, ale i od tohoto alternativně – na míru materiálu – navrženého termínu. V románu *Oživené hroby* se – podobně jako už místy v próze *Osudná kniha* (Květy 1866) – vede rozprava hlavně o tom, co (by) se mohlo stát. Z řeči postav vyvstává další možný svět ve světě příběhu a o jeho potenciálu a vlastnostech se postavy vlastně permanentně přou. Tento dialog je disputací s dokládáním argumentů. Pro jeho označení bych si z anglosaské teorie *textových typů* vypůjčila pojem *argument*. Od středověkého žánru *hádání* či *sporu*, respektive *rozmlouvání* pěstovaného na počátku století (srov. Kusáková 2003) se tento román zásadně liší tím, že nepracuje se zpochybňováním hotových pravd a jednoznačnými výsledky ve prospěch jejich platnosti, nýbrž s modelováním situace a hledáním logických zdůvodnění, nikoli autoritativních tvrzení. *Oživené hroby* bychom mohli označit za *román-argument*.

Učiňme tu žánrovou odbočku, abychom problém argumentu mohli zobecnit: případ srovnatelný s *Oživenými hroby* sice doložit nemůžeme, ale uvědomme si, že svou argumentativní a analytickou povahou jeví s tímto postupem zřejmou příbuznost Arbesova romaneta. V nich se úvahy a dedukce vypravěče (příznačné je to třeba pro první část *Akrobatů*, 1878, v nichž si vězeň tvoří na základě indicií představu o své tajuplné korespondence) střídají s týmž postupem v dialogu (typicky v *Ďáblu na skřipci*, *Květy* 1866; v *Ukřižované*, *Lumír* 1876, všechny knižně in *Romanetta* 2, 1878). Také některé Nerudovy arabesky se vyznačují uvažujícím, pochybujícím a hlavně analytickým vypravěčem, který hypotézy a (proti)argumenty předkládá sám sobě. Tento

analyticko-argumentativní narativní modus vyprávění však představuje jen slabý proud české prózy spojený se jmenovanými autory zhruba od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let. Mnohem častější je rétorická podoba argumentu, která se u řady autorů a v různých žánrech uplatňuje jako figura zvláště v exponovaných místech textu, jako jsou jeho expozice, ba samotný incipit nebo začátek kapitoly. Často jsou to narativy, jejichž komunikační strategie stojí na předpokladu (a to i falešném ve vztahu k reálnému cílovému publiku), že adresát vyprávění zastává předsudečné postoje, jež je třeba pojmenovat a poté vyvrátit – rétoricky na daném místě a poté samozřejmě celým příběhem. Typické je to pro vyprávění docenující povahu venkovského lidu, jaká najdeme u Němcové či Hála (podrobně Jedličková 2020a).

Uplatnění řeči postav ve vyprávění o minulosti v průběhu sedmdesátých let se dobře srovnává v prózách tří vrstevníků, Bohumila Havlasy, Václava Beneše Třebízského a Aloise Jiráska. V Havlasově románu *V družině dobrodruha krále* I. a II. (1874), jehož hrdinou je Jan Lucemburský, je řeč postav koncentrována zvláště do spikleneckých rozmluv intrikánů, podobně jako v četných prózách Chocholouškových nebo v Sabinově *Ruesswurmovi* (*Pražský deník* 1866). Posiluje se tak dojem, že dějiny jsou dvojího druhu – ty zjevné, manifestující se vojenskými taženými a bitvami, a zákulisní. Pasáže, jimž dominuje komunikace postav, doprovází ve vyprávění jen minimální reprezentace okolností; naopak atraktivní vnější dění, jako je rytířský turnaj, je popsáno podrobně způsobem zaručujícím efekt, obvykle označovaný jako „dobový kolorit“. Hlasitě proslovená, byť útržkovitá řeč zůstává v tomto vyprávění také hlavním prostředkem zobrazení duševního rozpoložení protagonisty. Vnitřní život postav je tu externalizován, emoce jsou převáděny na fyzické projevy chování postav, především ženských,<sup>33</sup> jež jsou obecně častým předmětem schematizace (jemná nevinná dívka, temná svůdnice). Havlasova ve své době ceněná práce (→ Piorecká: 265–266) se tak vyznačuje v zásadě osvědčenými prostředky historizující prózy: vnější efektností dění i citů, tajemnými postavami a intrikami, řeči postav tíhnoucí spíše k prostředku exprese než komunikace a přecházející snadno v expozé či retrospektivní vyprávění, jež je ilustrací doby, ale zbytné pro rozumění dalšímu ději, s vysvětlujícími vsuvkami vypravěče. Navíc oproti jiným autorům jde tu jen o ozvláštňování narativního diskurzu cizorodými příklady a vnějškovou kulturní kontextualizací,<sup>34</sup> prostředky, jaké o málo později najdeme i v jeho

33 Královna je tu představena jako citlivá bytost svazovaná reprezentační úlohou a současně bezmocí, zde zmiňovaná touhou po jiném muži, u Chocholouška žárlivostí. Ztotožnění duševního rozrušení s chorobou platí i pro mužské postavy: horečnatý stav krále Jana po nevydařeném turnajovém souboji je pendantem horečnatého stavu myslí pramenícího z pokořeného pýchy. Tento způsob má natolik ustálené rysy, že můžeme mluvit o *textovém modulu* (→ Fedrová: 337–344), založeném na kulturním schématu.

34 Srov. „Mělník a rodné neštěstí, Mělník a vyhnanství, zavržení byly pojmy pro Elišku nerozlučny. A město to mělo být jejím útočištěm. // Zátíší bývají rozličná. D'Alembert hledával zátíší v nejhlučnějších krčmách, jiný je hledá ve klidné komnatě. Nuzákovi je také vězení útočištěm. Jistý Ameríkán pravil u bouřlivého vodopádu Niagary: „Zde vyhledám si někdy hrob.““ (Havlasa 1875: 80)

románu ze současnosti *Tiché vody* (1876) a jež i proto můžeme prohlásit za jednu z mála specifických vlastností autorova stylu. Řeč postav je v Havlasově románu z minulosti nejčastěji proklamativní, ať už jde o ambice, výraz spalující vášně či prosté přichylnosti.

V prózách Václava Beneše Třebízského je vypravěčská rétorika dominantní složkou narativního diskurzu s řadou výrazných a opakovaných rysů, jimž se zde podrobně věnují další interpreti (→ Šidák: 95, → Hrbata: 400–407). Přesto alespoň shrňme ty, které nám dovolují popsat postoj vypravěče k čtenáři (respektive jeho světu) a ke světu příběhu (respektive postavě), protože ten druhý má i významný vliv na řeč postav. Naučný postoj vypravěče-historika je v Benešových prózách prostoupen patosem vlastence, který nostalgicky hledí do minulosti nebo ji srovnává se současností (figura „dříve a nyní“) a explicitními hodnotícími stanovisky předznačuje, popřípadě utvrzuje čtenářovo chápání minulých událostí jako příčin či paralel aktuálního stavu, a tedy ponaučení pro současnost. Tento nadřazený, hodnotově řídící vypravěčský postoj dovede autor změkčit různorodými prostředky: zobrazováním minulosti nikoli jako historické zprávy, nýbrž jako naléhavého vidění, zdůvěřňováním světa příběhu vzdáleného sice v čase, avšak odehrávajícího se v dobře známém prostoru, znásobením zprostředkovanosti vyprávění, ať už se vypravěč stylizuje jako nálezce historického dokumentu, nebo jako vděčný zaznamenavatel lidového pamětnického vyprávění ze známého kraje (v druhém případě nabývá vlastní vyprávění děje mluveného charakteru). Orální vyprávění bývá však inscenováno jen v náznaku a rámováno poukazem na literární zprostředkování. Mluvenost vyprávění, spočívající hlavně v jeho kontaktnosti a přesvědčování o vlastní či světu příběhu blízké zkušenosti vypravěče, se tu však vyčerpává právě uvedenými taktikami a jejich funkčními formulami v narativním diskurzu; řeč postav se žádnou výraznou kvalitou, již by bylo lze spojit s běžnou mluvou, nevyznačuje.

V konstrukci děje Beneš Třebízský nezřídka pracuje se spletitou sítí událostí rozestřených v čase a prostoru, děj posouvá díky náhlým objasněním minulosti (jako je například odhalení dosud utajovaných identit nebo příbuzenských svazků v důsledku nečekaného setkání). Vyprávění je proto prostoupeno četnými vysvětlujícími a upřesňujícími retrospektivami, ať už je zprostředkuje vypravěč, nebo postavy. Opakovaně se tu řeší stanoviska postav: k panovníkovi, k šlechtě napodobující cizí dvorskou kulturu, k blízkým. Jinými slovy, *postavy častěji řeční, než komunikují*. Jejich řeč se významně neliší od řeči vypravěče. Nejde však jen o otázku stylizace výpovědi, ale i perspektivy, ba mohli bychom říci manifestní perspektivy. Ukažme to na próze *Stadický král* (1881), kde nacházíme shodné stanovisko k dobové situaci jak v úvodním vypravěčském komentáři, tak v aktuální hlasité samomluvě postavy zemana z Hořešovic:

V Čechách tenkrát hledali krále, jako druhdy řecký filosof člověka za dne se svítinou. Čeští páni nabízeli slavnou českou korunu cizincům takořka za fatku, ještě o to žebrouli, aby si ji některé saské či bavorské knížátko posadilo na hlavu, skoro se dotírali... (Beneš Třebízský 1881: 6)

„K čemu a pro koho jen tu půdu oráme a k čemu zoranou osíváme! – [...] Pro cizí jakés knížátko! Přejde k nám jako holátko, u nás se opejří; a až se poohřeje, potom nám oči vyštípe, tváře rozdrápe... Vy páni erbovníci! Kdo by byl řekl jakživ: v Čechách to přijde jednou tak daleko, že budete volat krále a shánět panovníka ode čtyř úhlů světa, [...] že budete šíje ohýbati, čapky v rukou žmoliti před Sasikem, před Bavorem, aby se ujal siré země, aby vám vaše privileje potvrdil a nám aby nechal kompaktata v pokoji...!“ (tamtéž: 12)

Mluví tu do komplexního a hlavně názorného obrazu a s ještě větší expresivitou rozvíjí možné důsledky situace, kterou jako výchozí nastolil vypravěč: v jejím hodnocení panuje mezi postavou a vypravěčem shoda. Tento příklad přesvědčivě ilustruje skutečnost, že ve vyprávění Beneše Třebízského zůstává řeč postav namnoze ve službách interpretace hodnot (jak jsme to pozorovali u Tyla), jež tak jako tak traktuje suverénní vypravěč rétorického typu. Čtenář může namítnout, že v tomto případě formální narativní způsob (přímá řeč) není zobrazením řeči dialogické jako komunikace ve světě příběhu, nýbrž hlasitou podobou řeči vnitřní, tedy zobrazením myslí. Argument, který předkládáme, se zakládá na překřížení komunikačních sfér v textu: vše, co postava probírá, už je známo a bylo vysvětleno vypravěčem; nemusí o tom v komunikaci přesvědčovat ani druhé, ani sebe sama. Vypravěčovo sdělení o podlézavém chování české šlechty převádí postava do provokativní apostrofy. (Apostrofa je prostředek ve vypravěčské řeči u Beneše Třebízského natolik ustálený a frekventovaný, že ji směle můžeme přiřadit k *narativním figurám*; → Šidák: 116–117). Souvisí to ovšem s jednou ze stylizací Benešova vypravěče: je vzyvatelem a vzyvatelem starých časů, ba i médiem, které vyvolává a nahlíží obrazy z hlubin minulosti (k tomu též Jedličková 2021). Pokud se však na toto opakování podíváme z hlediska vyprávění jako komunikace se čtenářem, pak vidíme, že pravým adresátem ne snad věcných informací, ale onoho „proticizáckého“ apelu ve výpovědi vypravěče stejně jako postavy je čtenář.

Osvědčené postupy rétorického vypravěče nacházíme i v Jiráskově rané (od druhé poloviny sedmdesátých let) próze s historickou tematikou, a to zvláště v úvodu či závěru vyprávění. Vypravěč srovnává současný pasivní stav společnosti s hrdinskou minulostí, pateticky připomíná hrdinské nasazení Čechů v někdejších zápasech (mohli bychom mluvit o postoji nostalgika), do nichž promítá současnou vlastenckou perspektivu, popřípadě česko-německé rozdělení. Obraz vybrané doby nastoluje jako svoje živé zření minulosti, konkrétnímu příběhu předesílá historická fakta (postoj historika) nebo jeho vyústění doplní dalším vývojem významných událostí. Téměř všechny tyto postupy se scházejí v úvodu povídky *Na Krvavém kameni* (Osvěta 1877, knižně v souboru *Z bouřlivých dob. Historické obrázky 1880–1881*):

Mnoho krve slovanské vyteklo již za našich dnů pro zlatou svobodu bratří pobalkanských. My jim teď málo pomoci můžeme – ale tak nebývalo vždycy. Divili byste se [...] kolik tisíc českých vojinů vykrvácelo v posvátných oněch bojích! Ještě za doby, když bílý lev

s praporů válečných už byl zmizel, když povel v našich plucích už cizím jazykem se ozýval, vykrvácel ne jeden hodný syn [...] tam na „tureckých hranicích“.

Patře do toho zašlého věku, uviděl jsem slavný boj, a naslouchaje, slyšel jsem nad dunajskými vlnami za rachotu pušek ve kruté seči českých hlasů válečný křik.

I bylo mně líto té krve, jež vnikla beze stopy v sirou zemi, nebo potoky стекла bez pátky do kalných vln dunajských.

Komu milejší hovor o mužném srdci a statečné smrti než mlhavá touha a sentimentálně duše vyzvedehování, ten mne poslechne rád.

Událo se za oné válečné výpravy namnoze nešťastné, z níž v obecné paměti zachovalo se nejtrvaleji proslulé dobytí srbského Bělehradu, jež l. 1790 vykonal generál Gideon Laudon. Byloť Turecko vypovědělo ruskému carství válku, [...]. (Jirásek 1880–1881a: 251–252)

V průběhu vyprávění se rétorický vypravěč ještě několikrát prosadí s historickým výkladem či ve variacích figury „dříve a nyní“. Podá obsáhlý výklad o jeskyni na „Krvavém kameni“, již má vojsko využít jako zázemí pro zabránění přechodu tureckým vojskům: podrobnou topografií spojí s prehistorií, mýtem, starými Římany i nedávnými dějinami. Historicko-geografická pasáž o takto pojmenované lokalitě, odkazující k dřívějším krutým událostem, se ve vztahu k rozsahu zprávy o aktuálním ději jeví trochu jako ukázka „nastavovaného“ vyprávění (→ Koten: 44, 55) vypravěče-historika, který manifestně realizuje naučnou funkci vyprávění. Její vlastní popis je však podstatný pro průběh děje. Ostatní – kratší – výkladové pasáže mají dokonce vztah ke konkrétním postavám, ať už protagonistům, nebo postavám epizodickým: Když zoufalého vojína Tomše („Mamičko! Má zlatá mamičko!‘ stenal voják, ale slabý jeho hlas záhy zanikl“; Jirásek 1880–1881a: 261) odnášejí v horečkách do špitálu, z něž se nemocní nevracejí, víme už, že v kraji panovala bahenní zimnice, již padlo za oběť neméně vojáků než v boji. Když vojáci neschopní ubránit předsunuté opevnění vyhodí ho i se sebou samými do povětří, víme, že neohrožený starý voják, který si zakrývá uslzenou tvář s tichým nářkem „Josefe! Josefe!“ (tamtéž: 329), právě ztratil mladšího bratra. Epizodickým postavám je často dovolena jen takto krátká promluva, vždy je však zapojena do děje a má význam jako ilustrace krutých zkušeností, jimž jsou vojáci vystaveni.

Příležitosti k naučnému výkladu s uplatněním figury „dříve a nyní“ poskytuje vypravěči také prehistorie postav, například retrospektivní sumarizace událostí, jež přivedly „adamitu“ Holce či mladého dudáka Jeníka k Píseckému regimentu. Rétorický vypravěč připomene čtenáři ubývání dudáckého umění v současnosti, vysvětlí, že v časech příběhu vojenské pluky mívaly podobně jako ty skotské svého dudáka. Z pohledu „znalce povah“ pak promluví o stesku nedobrovolných branců a necitelnosti ostrílených vojáků. Obrací se přitom i ke čtenáři coby nositeli sdílené zkušenosti: „víte, že vojenská služba teprve pernou se stává, vzpomíná-li mladý voják na vzdálené děvče“ (tamtéž: 266). Osudy těchto podrobně uvedených postav, „adamity“ a „dudáka“, se postupně odhalí jako propojené v minulosti – Holce coby adamitu bezděky pomohl u výslechu usvědčit Jeníkův otec, ale postaral se alespoň

o jeho osiřelou sestřičku, což však Holec netuší –, zauzlí se aktuálně (Jeník se pokusí o útěk, ale zabrání mu v tom stráž, již nedrží nikdo jiný než Holec; mládence však nenahlásí), upevní v boji a definitivně spojí v mírovém čase v závěru příběhu: Jeník se ožení se svou milovanou Baruškou, Holcovou sestrou. Nejde však o laciný happy end, ale o pečeť smíření, k němuž směřovala celá osobní dějová linka příběhu, úzce provázaná s dobovými okolnostmi (pronásledování nekatolíků v Čechách) a událostmi bojů u Krvavého kamene.

V synopsi je syntéza roviny velkých a malých událostí očividná; vyprávění samo však působí spíše epizodicky. Tato epizodičnost přitom nesouvisí s členěním textu na kapitoly, ale vyplývá spíše z toho, že událostem předcházejí názorně vylíčené situace postav. V první kapitole po rétorickém vypravěčském úvodu následuje obrázek cikánů vášnivě tančících v letním podvečeru. Je však jen barvitým pozadím vážného, úsporného hovoru dvou důstojníků: krátké věty konstatující stav věcí, časté odmlčování, ať už v nejistotě nad vyslovenou hypotézou či v obavě doslovit. Tento výjev vystřídá pohled za opevnění, v němž se odehrává všednost vojenského života: vojáci se snaží odpočívat, tropí si žerty z desátníka, jemuž utekla žena s mladším hulánem. Odlehčenou náladu přeruší nečekaný turecký útok: desátník nadává, že nenechají člověka vyspat, druh se ptá, zda napsal poslední vůli, a jiný promptně dává nevyžádanou odpověď: „Toť, a ženě nic neodkázal –“ (tamtéž: 277). Vojáci reagují na rychlé pokyny, cestou kolem špitálu se jen jeden otočí, aby naposled pozdravil naříkajícího nemocného, na nějž už ani nezbyla postel. Po odražení prvního útoku a vleklém čekání na další si vojáci krátí čas hrou na smrt: zakuklený voják se snaží druhé zasáhnout hůlkou, ti před ním uskakují jako malí chlapi:

„Ta je nenasytna!“ volali.

„Snad chce všechny!“

Vtom ozvalo se z více hrdel najednou: „Mandát! Mandát! Ten nesmí zemřít!“

„Přijde-li nejvyšší mandát,“ podotkl dlouhý kronikář a usmál se.

„A dudák! Ten také nesmí!“ (tamtéž: 336)

Stručná řeč je tu zprvu řečí rozhodování, řízení akce (tedy performativní, a to už z podstaty hierarchie komunikantů), prudkým výrazem bolesti či naopak udržování nálady přátelským popichováním. Hra přináší dvojí rozměr: do řeči imitaci dětského pokřikování, do příběhu názornou inscenaci smrti, která si nevybírá. Další turecký útok ostatně následuje tak rychle, že vyvolený „smrťák“ si ani nestihne odložit rudý plášť. I v tom se Jiráskovo vyprávění odlišuje od předchůdců: věcná informace i symbol vždy alespoň minimálně souvisí s dějem.

Turecké obléhání jeskyně nakonec trvá dlouhé dny, vojáci hladoví, trápí je zranění, a řeč zůstává jediným prostředkem zachovávajícím zdání života. Nakonec hrstka přeživších obránců čelí přesným ostřelováním turecké přesile (statečný dudák skolí samotného velitele Turků), ranění a nemocní z posledních sil nabíjejí střelcům. Řeč je střídámá, setník Sekerka pobízí k boji: „Každá naše rána za dukát, hoši!“ volal.

„Šetřte a nepalte nadarmo. Za každou špetku prachu ať se svalí Turek! Tak hoši, tak! dobře! dobře!“ (tamtéž: 352).

Zatímco aktivita rétorického vypravěče zůstává v povídce *Na Krvavém kameni* poplatná dosavadním žánrovým zvyklostem, jaké najdeme v díle Josefa Kajetána Tyla, Prokopa Chocholouška, Ivana Klicpery, Bohumila Havlasy či Václava Beneše Třebízského, řečové chování postav těmito konvencím neodpovídá. Dominantní funkcí řeči je v Jiráskově vyprávění reakce na aktuální situaci v ději: plán, co dělat zítra, velitelský rozkaz, výraz bolesti, odlehčení těžké situace. Situačně ukotvená řeč má zároveň existenciální podtext: ztrátu blízkého člověka, strach o pouhé fyzické přežití, ztrátu zábran v boji, který je možná poslední. Mohlo by se zdát, že mezní situace takové zpracování přímo nabízejí; příběh obrany poslední výspy hrstkou statečných proti přesile je dějový model, který má v kultuře své stálé místo. Ke komplexnímu epickému zobrazení zkušenosti i skrze řeč jej však dovede využít právě Jirásek. Jeho předchůdci totiž dávají přednost schématům ve vnější reprezentaci boje, a to v próze dvacátých let psané pod vlivem Lindovy *Záře nad pohanstvím* (1818), či s ambicí dosáhnout rozměru walterscottovského románu (Prokop Chocholoušek); nebo se přímému zobrazení konfliktů spíše vyhýbají a nahrazují je sumarizacemi vypravěče-historika či je přesouvají do vložených vyprávění (často Tyl, již jmenovaný Chocholoušek, Beneš Třebízský).

Vedle reprezentace řeči performativní nacházíme v Jiráskových raných povídkách také živou řeč nezávaznou, zábavnou, jejíž minimální podřízenost narativnímu celku spočívá v tom, že črtá nebo prohlubuje charakteristiku protagonistů. Právě tak funguje řeč v povídce *Turečkové. Obrázek „lancošského“ života* (*Světlozor* 1876, knižně in *Z bouřlivých dob* 1, 1880), situované do časů třicetileté války. Její titul uvádí kolektivní postavu příběhu, totiž skupinku vojáků z elitní setniny saského vojska pojmenované podle českého velitele, tvrdého až bezohledného, a mnohými proto demonizovaného velitele Turečka. Postavy ve skupince zastupují typy životních osudů i postojů, od poctivého evangelíka až po dobrodruha či ztracence, o němž se nic nedozvíme (zbožný mladý muž přezdívaný Kazatel, šikovatel Berkovec – veselý zběhlý student takto přezdívaný či falešný hráč, „kostkár“ Něčaj). Postavy jednotlivě i ve skupině epizodicky ilustrují podoby života žoldnéřů. Scénka, v níž se zpětně rekonstruuje rvačka s německými příslušníky vojska, je zábavná nejen proto, že velitel Tureček se na své svěřence nehněvá pro nekázeň, ale hlavně proto, že prohráli a nechali se zadržet, a s radostným spíláním nakonec zjistí, že se statečně drželi proti velké přesile. Je zábavná i díky rozmluvě, která ji předchází a v níž se výmluvný Berkovec-Student staví jako učený a světa znalý muž až prášilovského ražení. Jeden z vojáků projevuje podivení nad Studentovou kariérou:

„[...] ale když jsi tolik škol prometl, proč jsi nezůstal? Mohls býti už prokuratorem.“

„O asi ne! Kdybych nemusil, tedy bych s takovou lejtarskou čeládkou – Strýc, abych to vlastně pověděl, punčochář, chtěl mne do kutny – a já bych od oltáře po děvčatech šilhal. – Tedy já že ne, a on také že ne – totiž že ani groše – co bylo dělati? Míti nějakou tu kopu, mohl jsem býti doktorem, ale tak – židě si sami pro kopky chodili; pak jsem pošramotil

svým ‚ocelovým perem‘ několik jezuitských školáků, a opatrná hlava města dala mně lhůtu do slunce západu.“

Všichni se dali do smíchu. (Jirásek 1880–1881b: 104–105)

Charakter Berkovcovy promluvy je dán asociativním postupem překotné rekapitulace vlastní minulosti: je to řeč plná přerývek, vybočení z vazby, dovysvětlování, tedy vlastností příznačných pro běžně mluvený nepřipravený projev. A současně stvrzuje i mladíkovu povahu nestálého chvástala. Řeč, která se vede pro ukrácení času a dovoluje mladému šikovateli podat kondenzovaný autoportrét, to vše je adekvátní realizací žánru „obrázku“ uvedeného v podtitulu povídky. Způsob představení postavy tu do psaní o podstatných událostech minulosti nasouvá typ postavy, která nestojí o hrdinství, nýbrž o dobrodružství. Přestože Jirásek připojuje k vyprávění historický komentář o dalším válečném vývoji, vyústění příběhu představuje rozpad soudržné skupinky po smrti chrabrého Turečka: ten se přerývanými slovy loučí, dělí své chudobné statky mezi dojaté vojáky a předává velení Berkovcovi.

Krátkou, až anekdotickou povídkou *Mudrcové* (*Národ sobě* 1880, knižně in *Povídky a novely* 1887) bychom mohli zařadit mezi vyprávění, jež nejen bohatě využívají řeč postav, ale také tematizují komunikaci v různých formách coby cestu k sblížení a smíření. Příběh z války o dědictví bavorské se odehrává za mlžného dne; voják rakouské strany s překvapením zaslechne z mlh, jak se dohaduje, již z pruských pozic, nábožnou píseň v češtině. Se vzpomínkou na milou babičku, jež ji zpívala, se přidá a nakonec se sbratří s pruským vojákem, kladským Čechem. Scéna přátelského srozumění je kulturním prototypem setkání dvou zástupců nepřátelských vojsk v situaci, kdy se válečný konflikt přehodnotí na základní antropologické konstanty: touhu po přežití, bezpečí a smíru – scéna v mnoha variacích opakovaná v české i světové literatuře. Vojáci se zapovídají, jsou přistiženi: pruský zastřelen, rakouský hnán „krvavou uličkou“. Pochybení vojáků ironicky komentuje explicit: „Tot, co do vojska, které mudruje a uvažuje“ (Jirásek 1887c: 125). Zatímco vyprávění začíná *in medias res* a hlavní část příběhu je přímo předvedena prostou řečí, vyústění děje je podáno ve vyprávění, jež dotud nezjevný vypravěč připisuje starému kmotrovi a jemuž naslouchá přímo na místě, kde se událost odehrála. Lze možná namítnout, že krátká, až anekdotická povídka stěží může stát jako příklad obecnějšího jevu vedle rozsáhlejších textů: nepřehlédnutelně však signalizuje přetrvání platnosti orální tradice (v závěru se odhaluje, že vyprávění má svůj blízký lidový zdroj a hlavní vypravěč mu naslouchal přímo na místě někdejšího střetu vojsk) jako prostředku autentifikačního, tak, jak ho známe třeba u Jiráskova současníka Beneše Třebízského. Převažující způsob podání však signalizuje *ústup od vypravěčského zprostředkování ve prospěch předvádění*.

V románu *Skaláci* (1875) vypravěč podá prehistorii rodu Skaláků až poté, co napjal čtenářovu pozornost příchodem nezvyklého hosta do zapadlého stavení; vysvětlení historických okolností se ujímá tehdy, kdy je jich třeba k porozumění událostem (selská vzpoura jako důsledek zničujících robotních povinností). Vyprávění tedy není vysvětlujícími vsuvkami „nastavované“, totéž platí pro vypravěčské retrospektivy osvětlující minulost jednotlivých postav. Řeč postav se tu uplatňuje



jako podstatná složka reprezentace dramatických událostí, které jsou přímo předváděny; zvlášť to platí pro první událost měnící život postav, totiž vpád mladého Piccolominiho do Skalákovíc statku, a závěrečný únik statečného Salakvardy s Liduškou a Jiříkem před husary.

Román *Psohlavci* (Květy 1883–1884, knižně 1886) nám umožňuje ukázat, odkud pramení reprezentace řeči postav nikoli jako zprostředkující a komentující, nýbrž řeči v jednání coby podstatné složky děje. Z naučných složek tu zbyla autorská předmluva o dějinách Chodska, jejíž styl kolísá mezi popularizujícím a lehce archaizujícím narativním podáním. Epilog stvrzující přetrvávající závažnost příběhu pro identitu regionu je situován do současnosti, v níž autor ztělesněný jako návštěvník Chodska rozmlouvá s místní stařenkou: ta Kozinovi vzdává naivní hold prohlašující ho za svatého.<sup>35</sup>

Vypravěč tu ustupuje do pozadí (*vypravěč nezjevný*), jeho stanovisko je implikováno primárně volbou fakt světa příběhu; citace nářečních výrazů naznačují sblížení s hlediskem kolektivní postavy Chodů.<sup>36</sup> Komentáře či vyhodnocení ponechává vypravěč postavám, ať už vycházejí ze situace samé nebo spadají pod hodnotové schématismy (když se sám Lamminger přijde přesvědčit o důsledcích bitky kvůli pokácené lípě, Jiskra Řehůřek poukazuje na jeho zrzavé vlasy a Jizvu a Matěj Příbek mu přizvukuje „Každá šelma svůj cejch má“; Jirásek 1886a: 74; → Fedrová: 361).

Na rozdíl od svých předchůdců Jirásek dovede střídmeji pracovat s retrospektivami: Potřebuje-li vypravěč prehistorii vysvětlit současný stav světa příběhu v retrospektivě, vytvoří si pro to vhodnou příležitost v aktuální situaci. Když například Kozina nesetrvá na návštěvě u dudáka Jiskry Řehůřka, Jiskrova otce to zamrzí. Dozvídáme se, že Kozinu má rád a navíc ho ctí jako svého zachránce: před lety ho přepadli a zmrzčili dva opilí němečtí vojáci ze zámku a jen díky Kozinovu zásahu vyvázl životem. Navíc je tato epizoda jednou z ilustrací implicitní ideologické osy příběhu, v němž vše zlé má v zásadě německý původ – vyprávění je ovšem prosté přímých komentářů, jaké známe od Beneše Třebízského.

Retrospektivní vyprávění postav se netýká prehistorie příběhu, nýbrž událostí, které proběhly paralelně s hlavním dějem a mají výlučného svědka, například když měšťan Just podává starším chodského společenství zprávu o svém jednání ve Vídni, jehož výsledek směřuje další rozhodování postav. V epickém préteritu podané jednání a události znamenají „tady a teď“ světa příběhu, jak je zřejmé z časté přítomnosti deiktických výrazů. Aktuálnost dění je zaručena třemi narativními způsoby: dynamickým podáním událostí skrze jednání individuálních postav spojeným s jejich performativní řečí, a jemně rozfázovaným, a proto názorným podáním

35 Jirásek román připsal památce Boženy Němcové, v jejichž *Obrazech z okolí domažlického* (Česká včela 1846, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875) je reprodukováno vyprávění místní stařenky. Epilog můžeme tedy chápat jako druhý způsob holdu autorce.

36 Nelze přitom mluvit globálně o řeči smíšené, do té by měly být postavám vlastní výrazy zapojeny bez vyznačení; k citovaným i volně uvedeným výrazům bývají připojeny vysvětlivky, které jednak vracejí do hry naučný aspekt, jednak potvrzují vypravěčské řízení textu.

výjevů zvykových a běžných činností (uklidňování Meluziny v expozici, česání Mančíných krásných vlasů, hra na clavicembalo, jíž slečna Lammingerová zahání osamělost a nudu a podobně). Jirásek zapojuje do promluv postav vlastnosti běžné mluvené řeči (například přetržitost a opakování jako důsledek rozpaků) a využívá je i k prohloubení psychologie postavy, například v důvěrných Kozinových hovorech s kamarádem Řehůrkem.

Díky informační nasycenosti vypravěčsky zvládnutého děje není řeč postav zatížena vedlejšími dějovými informacemi, je blízká ekonomii skutečného dialogu a realizuje svou funkci v aktuální komunikaci. Prosazení a performativní dopad mluvené řeči Jirásek zvýrazňuje i perspektivizací, s níž ostatně pracuje průběžně: počátky kapitol charakterizuje panoramatický obraz kraje v určité atmosféře a ve vyprávění se střídá pohled zdálky s pohledem do centra dění. Navíc tu Jirásek využívá perspektivní postup, který Boris Uspenskij (2008: 88–89) nazval *němou scénou*. Jde o zobrazení aktuální situace z takové vzdálenosti, z níž pozorovatel zhruba vidí, co se děje, vidí, že postavy mluví či křičí, ale neslyší je; jeho úsudek se zakládá jen na vizuálním vjemu. Tak je tomu ve 14. kapitole *Psohlavců*, odehrávající se v masopustě, čase bujných zábav, a současně v období, kdy Chodům vyvstala naděje na vyjednávání o jejich někdejších právech. Kozina se dozví o nebyvalé sešlosti dudáků v Postřekově a vydává se tam v obavě, aby se podnapilí a rozjaření sousedé nenechali strhnout k nějaké provokaci, jež by vedla k represím ze strany panstva. Zdálky už vidí divoký maškarní rej (*němá scéna*), poté slyší nesrozumitelný křik a jeho úzkost narůstá. Spěchá k rychtáři a zjišťuje, že jeho obavy byly oprávněné – sedláci se chystají na zámek a nechtějí jeho varováním naslouchat:

Pojednou se ven vyhrnuli a mezi nimi Kozina, kterého skoro vlekli, an je hleděl zastaviti, mluvě do nich horlivě.

„Poslechněte přec!“ volal. „Mějte rozum! –“

„Chutě poj s námi!“ křičel Brychta, jeho slov nedbaje.

„Uj panenka Marija! v hlavě se vám popudilo! Což jste bláznovi? Zůstaňte!“ volal Kozina důtklivě, zastavuje Brychtu, který již nohu do třemene kladl.

„Nech mne, Kozino! vidíš hinle – panský zámek – hin půdeme –“

„Hejtu!“ doložil Čtverák a dal se do smíchu. „K Lomikaroji hejtu –“ [...]

„Pro Boha věčného – Čtveráku! Tuto se nesmí stát – haspoň ty měj rozum – habys ne-  
litoval – zastav je! Zastavte, lidičky!“ křičel už Kozina. (Jirásek 1886a: 187–188)

Zatímco útoku na úřad dokázal Kozina spolu s váženým strýcem zabránit, stále divočejší a hlučnější maškarní průvod se smrtkou v čele se vydá k Trhanovu a v zámeckém rybníce symbolicky utopí slaměného jezdce-Lammingera.

Řeč Jiráskových postav se jeví jako *řeč v akci*, nikoli *řeč o akci*, jak často bývalo u jeho předchůdců či vrstevníka Beneše Třebízského, je *více funkcí světa příběhu než vehikulem vypravěčových ideologických záměrů*. Neznamena to, že by postavy *Psohlavců* současně nereprezentovaly třeba dobový odpor proti Němcům; jejich výpovědi a promluvy se však zásadně obracejí dovnitř světa příběhu, zatímco

ve starších prózách je často replika ve světě příběhu ve skutečnosti výzvou, jejímž hlavním adresátem je současný čtenář.

Rozlišení pásma řeči vypravěče a postav je posíleno také důsledným zavedením nářečí v pozdějších vydáních; v prvním vydání se nářečí uplatňovalo příležitostně spíše jako prostředek individualizace řeči postav. Jak vysvětluje Jaroslava Janáčková,<sup>37</sup> v důsledku pozdějšího tlaku národopisců a ctitelů Chodska v devadesátých letech Jirásek přistoupil na lingvisticky důsledné zobrazení nářečí (podrobně Janáčková 1987: 195). Právě na tomto příkladu je zřetelné, že představa „klasického epického díla“, jasně dělicího obě pásma řeči, na níž svou diferenciaci narativních způsobů vystavěl Lubomír Doležel, může být v diachronním pohledu ošidná. Jazykově zvýrazněné odlišení pásma řeči vypravěče a postav je o patnáct let mladší než originál (*Psohlavci* vyšli nejprve v *Květech* 1883–1884, 1886 knižně, první vydání v jazykové úpravě 1898) a není tu výsledkem proměny autorské poetiky, nýbrž dobové kulturní komunikace, v níž je podstatná úloha připsána regionální svěbytnosti jako zdroji národní sebeidentifikace.

Podle Janáčkové byl Jiráskův akcent na postavu a prostor v druhé polovině sedmdesátých let příznakem odporu vůči převládající doktríně dějovosti románu s historickou tematikou (Janáčková 1987: 144). Právě romány *Skály* (*Lumír* 1886, 1887) a *Psohlavci* jsou důkazem proměny autorovy poetiky na přechodu k dalšímu tvůrčímu období. Z hlediska narativních způsobů se to jeví v trochu jiném světle: pokud dějovostí míníme tematizaci fatálních událostí a zvraty v jednání postav, pak nelze nic namítat. Jenže tyto události byly často podány ve vypravěčské sumarizaci, přejaty z pramenů nebo zprostředkovány retrospektivně postavou svědka. Pokud ale dějovostí máme na mysli reprezentaci děje jako „akce“ ve světě příběhu, pak je Jiráskovo vyprávění mnohem „dějovější“ díky snížení míry zprostředkovanosti vyprávění přímým předváděním, a tedy uprázdňením místa performativní řeči postav, a díky redukci až eliminaci vypravěčských komentářů. Přestože tu pozorujeme umělého vypravěče, který chod času znázorňuje (a také estetizuje) proměnlivými obrazy krajiny v ročním i denním období a pozastavuje se u vizuálně a vůbec smyslově působivých scén, ať už souvisí jen s postavami nebo i s dějem, narativní diskurz tu směřuje k verbálnímu procesu, který lze vyjádřit metaforickou nadsázkou: *příběh se vypráví i interpretuje sám*. Díky zobrazení jednání postav a jejich řeči v jednání nám není třeba vypravěče-historika, -kazatele, -moralizátora či dokonce „pitevnika“, abychom porozuměli motivacím v jednání postav.

Nálezy plynoucí ze sond do využití řeči postav ve vyprávěních o minulosti lze shrnout v několika základních rysech. Zaprvé jistým paradoxem – největší úlohu má řeč postav v přechodných hraničních zónách sledovaného období. Jednak je to v prózách variujících narativní vzorec Lindovy prózy *Záře nad pohanstvem*: to znamená

---

37 Připomíná také, že oproti masivnímu užití chodského nářečí Jirásek u německojazyčných mluvčích využil epické konvence národní bezpříznakovosti jazyka vyprávění a ani v náznaku do jejich řeči nezavedl němčinu – patrně proto, že ji tímto krokem nechtěl nijak zvýrazňovat (Janáčková 1987: 195).

květnatý sloh vypravěče, jehož funkcí je být uvaděčem „vyobrazení z dávnověkosti vlastenské“, dramatických dialogických i kolektivních výstupů či živých obrazů, které názorně předvádějí povahu dávného světa. Řeč má proklamativní charakter ve vztahu k ostatním postavám (přísahy, sliby, výzvy), tedy k světu příběhu a jeho řádu, ale i k adresátovi vyprávění. Dialogická řeč je často doprovázena hlasitou samomluvou hrdiny, jež coby zprostředkování vnitřního života postavy odpovídá *dramatickému monologu* (srov. → Koten: 46). Řeč v podobě *dramatického dialogu* se ovšem v próze s historickou tematikou udrží ještě dost dlouho, většinou tam, kde se vrací vliv hrdinské epiky a s ním střety silných vášnivých extrovertních postav, jako je tomu v Chocholouškových prózách inspirovaných jihoslovanskou epikou na přelomu padesátých a šedesátých let. Vždy jí přitom sekunduje řeč monologická, hlasitá samomluva, jež se na rozdíl od dramatického dialogu udrží o celá desetiletí déle i v jiných žánrech.

Zásadní vliv na zobrazení řeči má kompoziční půdorys spojený se žánrem obrazu: mnohá vyprávění o minulosti si totiž uchovávají charakter řetězce epizod, jež vytvářejí dostatečný prostor pro situačně ukotvenou komunikaci. Platí to pro povídky od Tyla až po raného Jiráska (připomeňme jeho *Obrázky z „lancošského“ života*). Liší se ovšem funkční povaha řeči: ta má u Jiráskových předchůdců charakter převážně komentující, vysvětlující, nabádavý, tedy vlastnosti, jež sdílí s řečí vypravěče. Více než do rozvíjení děje se řeč zapojuje do utváření smyslu příběhu, je nosičem anachronicky vlasteneckých či mravně následovníhodných idejí. Vysvětlení převahy komentující a vysvětlující řeči nad řečí performativní leží paradoxně ve dvou protichůdných zdrojích: na jedné straně v tom, že řeč postav je zatěžována množstvím narativních dat, která by jako zprávu o události mohl podat vypravěč; na druhé straně je to rétorická dominance vypravěče-historika, znalce, učitele či karatele současníků (či vše v jednom), který nedovolí, aby něco zůstalo nevysvětleno a nevyhodnoceno, a tedy napospas potenciálnímu nesprávnému pochopení ze strany čtenáře.

Posun ve funkční reprezentaci řeči začíná až se zvládnutím epického celku, v němž historické období přestává být kulisou vlastního děje a řeč postav průmětnou, ba někdy hlásnou troubou idejí, respektive druhým komentářem či apelem vedle toho vypravěčského (připomeňme *Stadického krále* Václava Beneše Třebízského), nýbrž stává se složkou vpravdě dějotvornou. Faktory ovlivňující nakládání s řečí postav se ve vyprávěních o minulosti dlouho jeví jako situované jen na okraji reprezentace postavy v jednání. Shledáváme tu další doklad toho, že představa klasického epického textu, v němž vypravěč vypráví děj a postavy mluví, je spíše nastavením určitého prototypu. S nadsázkou řečeno: postavy ve vyprávěních o minulosti mluví častěji ke čtenáři než mezi sebou.

## Závěry

Poukazovat závěrem na vnější členění kapitol jako odzrcadlení určité vlastnosti vyprávění může působit jako neobratný badatelský alibismus. Ale je to tak: uspořádání výkladu je do jisté míry důsledkem tlaku materiálu a jeho vlastností. Jako

nejdůležitější moment se v našem průzkumu ukázala otázka, nakolik je řeč postav skutečně *zobrazením komunikace ve světě příběhu*, a nakolik spíše *prostředkem komunikace se čtenářem*: tedy ve službách interpretace tohoto světa směrem ke čtenáři, a proto silněji podřízena ideovým potřebám narativního diskurzu než jeho rozvíjení. Jako nejsilnější faktory ovlivňující podoby a vůbec uplatnění řeči postav se ukazuje nastavení světa příběhu, vztah vypravěče k tomuto světu a žánrový rámec. Obecně lze říci, že reprezentace řeči se v průběhu sledovaného období příliš neliší na časové ose, ale spíše napříč žánrovým polem.

Jednu z jeho nejstabilnějších složek představuje vyprávění o minulosti, próza s historickou tematikou: ta zůstává dlouho, ještě v osmdesátých letech řízena rétorickým vypravěčem, který si osobuje nejen znalosti, ale často i „dar“ nahlížení do minulosti a průběžně řídí čtenářské přijetí hodnot. V návaznosti na tento záměr komunikaci v příběhu často posouvá do komunikační roviny narativního diskurzu: se čtenářem tak komunikuje nejen on sám, ale vlastně se k němu obrací i postava, která zdánlivě komentuje situaci v příběhu. Ta je často nastavena tak, aby představený konflikt nebo její hodnotové aspekty byly přenosné na současné problémy. Postava se pak stává vehikulem idejí (nejčastěji vlasteneckých či „proticizáckých“), které jsou tak opakovaně explicitně nastolovány, přestože postupně vyvstanou z celku příběhu. Nejde tady o to, že postava mluví jako vypravěč a že mezi její řečí a vypravěčskou dikcí není žádný velký rozdíl, ale že postava „myslí jako vypravěč“ a konkretizuje jeho postoje (připomeňme náš příklad „ozvěny“ v řeči postavy v povídce Beneše Třebízského *Stadický král*). Tento *soulad vypravěče a postavy* ustupuje v analytické historické próze Sabinové ze šedesátých let a v prvních Jiráskových románech z konce let sedmdesátých: tady se vyprávění o minulosti začíná blížit onomu prototypu epického díla: „vypravěč podává zprávu o událostech, postavy mluví mezi sebou v jednaní“, který je do té doby naprosto nesamozřejmý. V tomto žánru však můžeme pozorovat i na pohled opačný jev, a sice vytižení řeči postav podáváním narativních dat mimo aktuální děj. Dialog postav se často odděluje od situace a přechází ve vyprávění, v němž postava sděluje druhé něco, co už je jí známo a co se má dozvědět čtenář; promluva postavy má přitom váhu svědectví. Dokonce i hlasitá samomluva bývá častěji než zprostředkováním jedinečných obsahů myslí zdrojem podání či připomenutí narativních dat již známých (v složitě strukturovaných vyprávěních o minulosti s řadou propletených osudů a nejasných identit postav to zároveň může být i pomocný prostředek, jak uchovat pro čtenáře dějovou koherenci).

Jako jeden z nejzajímavějších aspektů se ukázala *mimetičnost zobrazení řeči*, jež byla v dosavadní literární historii buď konstatována jako dílčí projev realistické metody, nebo v důsledku soustředění české poetiky na estetickou funkci jednotlivých složek vyprávění spíše opomíjena. V případě dětské postavy se ukazuje, že aktivní projevy umělecké metody (ostatně i v metatextech signalizované úsilí o oproštění řeči postav od „literárnosti“ a přiblížení běžné mluvě) se podstatně spojují s faktory mimoliterárními, jejichž působení si zasluhuje další průzkum. Zásadní roli však hraje nastavení světa příběhu: je-li to například „malý svět“ poměrně uzavřeně

konstelace k vyšším vrstvám náležejících postav, z nichž každá řeší svůj vlastní problém ve střetu s ostatními (často v žánru salonní prózy/románu například u Šmilovského, Havlasy, Podlipské, Schulze, Vlčka), pak v něm dětská postava nemá místo. V sledovaném období také lze jen stěží načrtnout nějakou trajektorii prohlubování mimetického zobrazení dětské řeči třeba ve vztahu k její estetizaci; většinou totiž jde mnohem více o napětí mezi mimetickým a modelovým morálním.

Právě mimetické zobrazení dětské řeči je však zároveň názornou průmětnou toho, „co vyprávění dělá“, respektive dělat chce. Přestože rekapitulujeme, dovolíme si tu ilustraci: v Tylově povídce s dětskými postavami je zřejmé, že jim dokáže poměrně nápaditě přisoudit roli dějotvornou a jejich řeči performativní dosah; přesvědčivé a jímavé zobrazení dětské komunikace však ve prospěch mravokárného vyznění vyprávění ve vztahu k dospělým obratem změnilo v kázání malého dospělého. Žánr si vybírá svou daň. Hálek dokáže zobrazit dětskou řeč v jejích zcela specifických kvalitách; přesto neodolá, aby nenarušil její situační efekt vypravěčským komentářem explikujícím pozadí dětské psychologie; řeč dětských postav zcela naplňující jejich aktuální svět se rétorickému vypravěči stává prostředkem upevnění autority vypravěče-psychologa. Výjimečný přístup Boženy Němcové lze shrnout velmi krátce: nechává dětskou řeč ve vyprávění dělat všechno, co „dělá“ v běžné komunikaci, tedy i to, co je zbytečné pro rozvíjení děje (či postavy samé) nebo traktování nějaké ideje příběhu, jenom zaplňuje jeho svět, který je „malý“, ale – mimo jiné – rovněž dětskou řečí nasycený. Podstatnou roli tu hraje nejen idea žánru, ale také žánrový půdorys, tedy předpokládaný základní rozvrh světa příběhu ve spojení s konstrukčními principy.

Potvrzuje se, jakou významnou roli hraje v české literatuře 19. století krátká próza, ať už méně častá dějově vyhraněná typu *short story*, anebo mnohem častější, založená spíše na řetězení většinou všedních (ale i svátečních) životních situací s malými událostmi, které někdy mohou být katalyzátorem události měnící život hrdinů. V takové epizodické struktuře je „dost prostoru“ pro autonomní komunikaci postav, která slouží jim samým a vymaňuje se z područí vypravěče. Mimetičnost zobrazení řeči, která se zvláště v případě dětských postav ukazuje jako nesamozřejmý důsledek potenciálního nebo i soustavného (byť na časové ose naprosto nerovnoměrného) prohlubování psychologie postav, má ještě jeden obecnější aspekt. Přesvědčuje nás o tom, že zkoumání narativních způsobů je nejproduktivnější tehdy, budeme-li ho vnímat jako prostředek utváření světa příběhu. Podtitul Auerbachovy proslulé práce *Mimesis* (1946, česky 1968) se překládá jako *Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*; v originále však je „dargestellte Wirklichkeit“, doslovně tedy představená skutečnost. Dovolíme si interpretaci „předvedená a před oči postavená“ skutečnost. Právě skrze vypravěčské nakládání s řečí postav lze ve vyprávění sledovaného období rozlišit dvě základní množiny děl: ta, která nám skutečnost představují, a ta, která ji hlavně vysvětlují.







# Čas dějin a čas fikční. Temporalita a výstavba vyprávění v historizující próze

KATEŘINA PIORECKÁ

## Psaní dějin a vyprávění. Ahistorický historismus

Chceme-li provést sondu do narativních způsobů spojených s časovou dimenzí příběhu a vyprávění, nemůžeme opomenout dobové pojetí času. Přinejmenším toho, který se jevil jako dominantní pro kulturní sebekonstrukci národa, totiž času minulosti. A to tím spíše, že jako další parametr našeho pozorování zvolíme žánrové hledisko prózy s historickou tematikou. Tím se nevyhnutelně dostáváme do přechodné poslední čtvrtiny 19. století, silně průlincité zóny mezi fikčním a faktuálním psaním, mezi prózou a historiografií.

Podle Reinharta Kosellecka dochází mezi lety 1750 a 1850 k *temporalizaci* politických a společenských kategorií i lidské zkušenosti (Koselleck 2003: 10). Václav Smyčka stejné období v českém prostředí pojímá jako „objevování dějin“, při kterém dochází k apropriaci osvětského dějepisectví a jeho prorůstání do veřejného diskurzu. Inovace v dějepisectví tohoto období i nárůst historické beletrie souvisí s akcelerací knižního trhu a proměnou čtenářské praxe (Smyčka 2021: 13).

Minulost byla v 19. století vlasteneckou ideologií chápána jako jeden z nejdůležitějších klíčů k pochopení stavu současného světa a „znovuzrozený“ národ hledal „starou slávu“ ve studiu „starožitností“, v nově nalezených historických pramenech včetně literárních podvrhů (Otruba 1970–1971), jejich edicích i v historických studiích z nich čerpajících a v neposlední řadě v jejich literárním zpracování (Hroch 1988). České dějiny se proto staly silným inspiračním zdrojem i dominantním tématem literatury. Období profesionalizace dějepisectví v letech 1820–1870,<sup>1</sup> jež se

---

1 V českých zemích můžeme počítat se zpožděním minimálně o desetiletí.

napříč Evropou v podstatě kryje s námi sledovaným obdobím, neprovázela pojmová revoluce jako v přírodních oborech, a tudíž ani koncepční změna. Pouze se zpřesnila jeho metoda díky filologické kritice pramenů. Dobová společnost měla za to, že historiografie v sobě spojuje „vědu“ a „umění“ (White 2011: 182).

Romantická věda se podle Whitea vrátila k mýtu a blízkost historiografie a prózy tak podpořila. Z Palackého *Dějin českého národa v Čechách i v Moravě* řada próz přejala nejen historická fakta, ale i pojetí dějin v historiografickém diskurzu, v tomto případě především intencionalitu lidského jednání v dějinách (srov. Činátl 2011: 196). Základní kompendia českých dějin teprve vznikala a prostor pro interpretaci minulosti zůstával otevřen i nadšeným diletantům. Soudobé vnímání minulosti lze nazvat „ahistorickým historismem“ (Otruba 1981). Vztah k národní minulosti byl silně citový a provázela jej až exaltovaná úcta k mýtu; vyprávění usilující o zobrazení historie tak často mísilo historickou skutečnost s pověstí a samo směřovalo k mytizaci minulosti. Zatímco František Palacký pojímal lidské dějiny jako vývoj, jehož smyslem je směřování k dokonalosti, respektive k božskému ideálu, tedy dosažení „božnosti“; nastupující generace prozaiků i básníků příklánějících se k romantismu vlastenecký optimismus nesdílela. Naopak v úzkém vztahu k pozitivistické historiografii vznikaly historické romány poslední čtvrtiny 19. století.

Pro naše zkoumání je podstatné, že pro historiografii stejně jako pro prózy s historickými náměty je signifikantní, že zobrazují „absolutně odehrané, absolutně uplynulý lidský čin a absolutní jinakost“ (Ricœur 2000: 143). Vystává tak předpoklad pro napětí mezi současným a minulým. Pro popis temporálních vlastností vyprávění stěží najdeme vhodnější nástroje než v opakovaně diskutovaném, avšak výstižném systému, jaký předestřel Gérard Genette ve své *Rozpravě o vyprávění* (1972, česky část 2003). Předcházely mu koncepty konfrontující čas příběhu s časem vyprávění. Zatímco první kategorie ve smyslu zobrazeného („vyprávěného času“ v doslovném překladu Müllerova *erzählte Zeit*; Müller 1948) se nejevila nijak problematická, druhá prošla vývojem od představy „času čtení“ ve dvacátých letech 20. století v rámci teorie literatury Borise Tomaševského (1925, česky 1970) přes „čas vyprávění“ (*Erzählzeit*, Müller 1948) jako rozsah textu až po Genettovu strukturaci celé škály textových relací vyjadřujících temporální podvojnost vyprávění. Obecně tedy to, že je v moci narativního diskurzu čas příběhu různými způsoby transformovat. Ve shodě s Genettem můžeme všechny formy neshody času příběhu a času vyprávění shrnout pod pojem *anachronie*. Ne všechny její specifkace jsou však účelně aplikovatelné na sledovaný materiál. Jak uvidíme, největší důležitosti pro jeho analýzu dosahují kategorie trvání, tedy rozsahu textu využitého k reprezentaci události či jednání: způsob uplatnění *elipsy* (výpustky), *sumarizace děje a scény* (dialogické reprezentace jednání) a jejich vzájemný poměr významně charakterizují proměny vyprávění ve zvolené žánrové oblasti. Platí to i pro způsob využití *analepsy* (retrospektivy), tj. návrat vyprávění k událostem předcházejícím aktuálnímu ději. Uvidíme, že tato forma neshody mezi pořadím událostí v příběhu a narativním diskurzem vypovídá více než o strategiích časové konstrukce o obecném nastavení prózy s historickou tematikou.

Lingvistickou analýzu do našeho pozorování nezahrneme. Vycházíme z předpokladu, že préteritum je základním vyprávěcím časem, a to tím spíše v případě historické prózy, tematizující ono „absolutně uplynulé“. Soustředíme se především na globální narativní strategie, které mají dopad na uspořádání děje (a tedy kompozici vyprávění), interpretaci událostí příběhu a na jejich následnou „interpretovatelnost“ čtenářem. Některé frekventované postupy typické pro českou prózu s historickou tematikou se vzhledem k jejich specifčnosti pokusíme nově pojmově uchopit. V konkrétním uplatnění narativních způsobů se totiž prostupuje pojetí minulosti s mírou narativní autority a potřebou autentifikace, s nároky na zábavnost specifického subžánru (gotický román), jindy zase o preferenci určitého postupu rozhoduje rozporuplné prožívání stavu současného světa.

Analýza *časové konstrukce* nám zároveň nabízí nástroje k sledování dynamiky žánru, tj. oscilace próz s historickým námětem mezi žánrem historizujícím a skutečně historickým. Silné zastoupení mají prózy, jimž historický námět (jakkoli přejatý ze soudobé historiografie) slouží hlavně k vystavění atraktivního smyšleného děje. Tyto prózy pracují s ověřenými konstelacemi postav (moudrý stařec, spravedlivý král, odvážný rytíř, dva obdobně silní, avšak mravně protichůdní soupeři, naivní schovanka, přitažlivá intrikánka apod.) a inventářem dějových rekvizit (uzavřené labyrintické prostory, atmosféra bouře, předměty, jimž je připisována extrémní hodnota či magická moc). Dějiny slouží v tomto případě jako kulisa. Zobrazované události jsou často autentifikovány v poznámkách pod čarou, a to odkazy na autoritativní prameny či komentáři typu „jak to tenkrát chodilo“. Mluvíme proto o próze historizující. Toto označení platí i pro případy, kdy je historická událost re-konstruována tak, aby příběh, do něž je zaobalena, promlouval co nejvíce k aktuálním potřebám dneška. Právě sledování narativních způsobů může poskytnout doklady o tom, jak se *próza historizující* postupně transformuje v prózu vpravdě *historickou*, která svou věrohodnost utváří zevnitř a nepotřebuje „autentifikační“ aparát.

## Zpráva o události v dialogu postav

Historizující próza 19. století vykazuje společné znaky nejen ve volbě námětů, ale i v kompozičních strategiích. V první polovině století převažují tři rysy, které má valná část těchto próz. Prvním je volba námětu z raných českých dějin, druhým pak volba *zápletkového schématu*, jež obvykle staví na bipolárním ideovém konfliktu zrcadlícím aktuální společenské otázky. Toto schéma je v Lindově próze *Záře nad pohanstvem* naplněno střetem slovanských tradic a křesťanství. Dalšími jeho konkretizacemi jsou mocenský spor českého a německého nacionalismu či náboženské války. Celou řadu těchto próz spojuje i výrazný tvárný postup: ztělesnění idejí v postavách protagonistů, kteří jsou reprezentanty opozičních názorových skupin, a přenesení jejich střetů, a tedy i převahy narativně relevantních informací do dialogu.

Chceme-li povahu této strategie sledovat v její komplexnosti, musíme se vrátit v čase na počátek 19. století, kdy Josef Jungmann překládá Chateaubriandovu *Atalu* (1805), Josef Dobrovský v sérii studií prověřuje historickou výpověď legend o sv. Václavu, sv. Ludmile či sv. Prokopu (1818) a nastupující generace literátů uvažuje, jakým způsobem vyprávět o dávné české minulosti. Vyústěním těchto snah se stala próza Josefa Lindy *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav* s podtitulem *Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské* z roku 1818, jež na základě soudobé vlastenecké ideologie konstruuje podání minulosti na základě dvou principů, které se v historizující próze usadí na několik dalších desetiletí.

## Prototypní dialogická struktura: *Lindova Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav*

Východ a západ slunce, ústřední metafora celého díla, je současně prostředkem měření času, které rytmizuje vyprávění a zesiluje nádech dávného věku. Pohyb slunce na obloze Linda neváhá využívat v incipitech jednotlivých kapitol: „Když nad východem hořelo třetí slunce a množství stínů od věží Vyšehradu táhlo se přes tichou Vltavu [...]“ (Linda 2011: 77). Podobně jako Chateaubriand v historickém románu *Mučedníci* z roku 1809 klade Linda proti sobě křesťanství a pohanství, svár dvou epoch, starého a nového, temného a projasňujícího (Hrbata 1993: 119). Spatřujeme-li v Chateaubriandových popisech dvora císaře Diokleciána jevy srovnatelné s poměry soudobé napoleonské Francie, pak v Lindově próze sledujeme linii naznačenou již v podtitulu *Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské*, jež pozoruhodně spojuje historii a autorovu současnost. Velký prostor je věnován konstrukci světa příběhu ve výjevech „dávnověkosti“, jež skrze rituály představují víru a hodnoty Slovanů. Vlastní děj vyprávění rozvíjí chronologicky, přísně lineárně. První pokus o atentát na Václava je zažehnán; souboji mezi novokřtěncem Zrostem a pohanem Jaroslavem dokáže kníže Václav zabránit a svou křesťanskou láskou plnou odpuštění obrací na víru i Jaroslava. Dvakrát je tak anticipována fatální událost v konfliktu mezi knížecími bratry, potřetí dojde k zavraždění Václava. Nicméně viníkovi je i tentokrát odpuštěno a Boleslav se nakonec obrací z temnoty k záři křesťanského Boha.

Následnost dějových sekvencí je ve vyprávění řízena spíše než kauzalitou postupným napojováním. Jejími *jazykovými orientátory* jsou jednoduché, často archaizující výrazy: příslovce (vtom, tu), spojky (i), částice (aj) i citoslovce (ha). Obhajoba obou náboženství – starého i nového – je posunuta do přítomnosti jednajících postav. V první kapitole se střídají promluvy starců-pěvců, osvětlujících mladým pohanské zvyky a mýty. Tyto promluvy jsou angažovaným popisem zvyků a tradic, popřípadě vyprávěním mytických příběhů: kněz Chasoň vypráví o Libuši a dívčí válce. Vyprávění je převzato z dobově respektované autority, totiž z Hájkovy kroniky (Hanuš 1900: 246). Historický ideový konflikt mezi dobrým křesťanem Václavem a zastáncem slovanských tradic, jeho bratrem Boleslavem, Linda ve variaci promítá i do střetu postav fiktivních. Dialogy bývají často vyznačeny jen jmény postav, někdy uvedeny „scénickou poznámkou“ jako na začátku výstupu. V následující situaci

křesťan Zrost s pobouřením zjišťuje, že mladý Jaroslav se klaní modle boha Peruna, a upomíná ho:

„Hej, mládenče, hle, tam viz velebnost pravého Boha!“

Jaroslav: „On jest bůh křesťanů – já jsem Slovan!“

Zrost: „Bůh tamten jest Bůh pravý, jemu se musí klaněti všeko.“

Jaroslav: „Kdo křesťan, ať se mu koří! – On není přinešen od mých praotců do krajín těchto; ni můj děd ni otec neklanějí se jemu.“

Ale prudký Zrost na to mu takto: „Bůh ten jest Bůh celého světa, není přinešen do krajín těchto, ale sám sestoupil z nebe.“ (Linda 2011: 86)

Náboženské soupeření přecházející v konflikt, který leží v ideovém základu díla i zápletky, je tu skrze dialogickou řeč postav přímo „předváděno“, jako by se odehrávalo „tady a teď“. Mění se tak podstatně temporální povaha minulého, „dávno odehraného“, z hlubin dávnověkosti na světlo vyneseného příběhu. Apel obsažený v řeči postav lze číst jako aktuální: dávnověkost byla totiž označena za „vlastenskou“. Řeč postav je ve vyprávění prostorem, v němž se odehrávají klíčová rozhodnutí i činy. K rozhodnutí zavraždit Václava dospívá Boleslav v úvaze představené formou hlasitého monologu, v němž oslovuje svůj meč a činí jej nástrojem smíření pohanských bohů. Zabití Václava doprovází zvoláním: „Zhyň, otroku cizinců,‘ zařičel, ‚cizotě se nekoří Slovan!“ (tamtéž: 99). Skrze řeč postavy je tak bratrovražda ve vyprávění interpretována jako čin motivovaný vlasteneckými pohnutkami: tedy v rozporu s historickými prameny, ovšem v souladu s aktuální společenskou diskusí.

Ideová redukce Lindovy *Záře nad pohanstvem* odpovídala soudobé ideologii českého nacionalismu založeného mj. na konkurenci s velkoněmeckou ideou. Autorův důraz na křesťanské hodnoty se ovšem jevil jako poněkud problematický ve vztahu ke slovanství, jemuž bylo přisuzováno jako „přirozené“ demokratické, mírumilovné zřízení, a to v opozici k německví spojovanému s přísnou společenskou hierarchií a sklonem k agresi. Ideový střet leží také v základu povídky *Zasnoubení na bojišti* Františka Alexandra Rokose (1824). Tentokrát jde o česko-německý konflikt odehrávající se ve 12. století. Na základě kombinace různých *textových typů*, které ve vyprávění tvoří relativně autonomní části, mu však autor také dodává charakter oné „dávnověkosti“. Příběhu předchází „citace“ lyrické písně a líčení atmosféry hlubokých lesů, jimiž se prodírá rychlý posel. V *iterativním vyprávění* o pravidelné pietní návštěvě hrobu jsou představeni starý Ratibor a jeho schovanka Kráska. Teprve po příchodu posla požadujícího jménem knížete Ratiborovu účast v bitvě se starý muž uvolí odhalit schovance Krásce příběh jejich doposud utajovaných rodičů, kteří zemřeli na bojišti. Tentýž příběh pak Kráska, převlečená za jinocha, zpívá ve vojenském ležení před bitvou, aby se dala poznat svému milému, poslu Milovínovi. Princip analepse se realizuje dvojnásobným převyprávěním téže prehistorie příběhu a logicky tu má i znásobenou funkci: Vysvětlující vyprávění starého Ratibora Krásce přináší dlouho odkládané objasnění jejího původu, odhaluje jejich příbuzenství a dává Krásce motivaci zapojit se do bojů a rodiče pomstít. Veršovaný

zpěv jako žánr z „dávnověkosti“ se obrací k publiku, ale současně tragickým příběhem podkládá rozvíjející se příběh aktuální, protože odhaluje milostný vztah mezi Kráskou a Milovínem. Kompoziční paralela má svůj protějšek v paralele lásky na bojišti, ovšem s opačným vyústěním: zatímco milostná prehistorie Krásčíných rodičů skončila tragédií, její vlastní aktuální příběh končí šťastným zasnoubením. Milostné zápletky (podobně jako v Markově próze *Radomíra* (Čechoslav 1824, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1873) zde konkurují ideologický, a hlavně mocenský střet, zvláště v poslední třetině vyprávění. Bitva,<sup>2</sup> jež je jejím historickým „obsahem“, je v podstatě elidována. Mnohem větší rozsah vyprávění ve smyslu „zprávy o konání postav“ je věnován konci saského vojevůdce Heriberta, odpovědného za smrt Krásčíných rodičů: vítězní bojovníci jej zaživa pohřbí ve společně navršené hlíně.<sup>3</sup> Milostný příběh, dotud vyvstávající hlavně z dialogu jeho protagonistů a alegorizovaný Krásčinou *ad hoc* vytvořenou a přednesenou písní, graduje jejím zasnoubením s Milovínem přímo na bojišti, které bylo anticipováno v titulu prózy. Kniže nakonec ocení statečné snoubence za jejich přispění v boji.

Příznačné pro tento text je, že součástí vyprávění se stává motivační prehistorie příběhu, zatímco autentická „posthistorie“ zůstane čtenáři zamlčena: o několik dní později byl totiž „selský kníže“ Soběslav II. poražen právoplatným dědicem Bedřichem za podpory moravského markraběte Konráda II. Oty nedaleko Vyšehradu v místě, které dodnes nese název Na Bojišti. Vztah času příběhu a času vyprávění se jeví jako podřízený vlastenecké ideologii i smyslu celku: z historie je vyprávěno jen to, co je pro tento záměr příznivé; stejně tak velká událost (vítězná bitva) je podrobněji vyprávěna jen v těchto aspektech (záchrana knížete a symbolické pohřbení německého vojevůdce) a v těch, které jsou atraktivní pro narativní oblouk příběhu milostného: setkání mladých bojovníků a následující zpečetění milostného svazku „na bojišti“.

Tento příklad ilustruje obecnou vlastnost historizující beletrie ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století, jež stavěla na zobrazování skutečné události, nicméně si vždy vybírala modelové postavy a zapojovala je do schematických zápletek (srov. Hrbata – Procházka 2015: 214n). Od poloviny třicátých let do české literární komunikace obecně, ale také do žánrového pole původní české prózy významně zasáhly překlady ukázek z historických próz Waltera Scotta. Jeho metoda mísení přímých citací a parafrází historických pramenů s atraktivními příběhy neméně atraktivních (často modelových) postav, tedy propojení roviny historické, poučné a zábavné, aktuální české historizující próze, vycházející z tradice rytířského,

2 Bitva u Loděnice u Berouna se odehrála 23. ledna 1179.

3 Na třech místech Rokos v autorské poznámce pod čarou odkazuje na historický pramen. Necituje přesně, ale synekdochicky: „Tyto národy jmenuje Dalemil Mezeřícký ve své kronice.“ (Rokos 2005: 35) – „Též se o tom dočísti lze v knize nazvané Pubitschkas Geschichte der Böhmen.“ (tamtéž: 47) – „Hájek a Pubička to vypravují.“ (tamtéž: 51) Jako by Rokos měl potřebu legitimizovat zprávu svého vypravěče o symbolickém (hlína – česká země), ale děsivém činu českých vojsk nad německými.

respektive gotického románu, velmi vyhovovala. Zatímco historizující próza se vyznačovala zjevně pseudohistorickými kulisami a rekvizitami, Scott pečlivě pracoval s dosavadním historickým poznáním, nicméně historické období i jednotlivé náměty volil s ohledem na žitou současnost a historická fakta neváhal upravovat (viz Charypar 2014: 89). Od Scottova modelu odvíjeli své historizující prózy také Karel Herloš-Herlošsohn (srov. Urválková 2009: 167n), a to v německy psaných románech, jež byly záhy překládány do češtiny, a Prokop Chocholoušek (Pokorná 2001: 97).

Chocholoušek historické náměty vztahuje k současnosti a vnáší do nich ideu jazykového nacionalismu. Řadu pozdějších próz věnovaných dějinám Balkánského poloostrova shrnul do knižního vydání pod titulem *Jih* (prózy jednotlivě od 1844, souborně knižně 1863–1864). Žánrově je určil jako „historicko-romantické obrazy z dějin jihoslovanských“: do této klasifikace tedy nadále zaznívá ozvěna Lindova úsilí „postavit před oči“ čtenáře názorně obrazy minulosti. Jako pramen Chocholouškovi posloužily zejména hrdinské zpěvy vydávané v italských, francouzských a německých překladech od druhé poloviny 18. století.<sup>4</sup> Jednotlivé příběhy z dějin balkánských zemí, zahrnující časové rozpětí od bitvy na Kosově poli roku 1389 až po osvobození Řecka, tedy Chocholouškovu současnost, propojoval ideál člověka loajálního ke společenství stejného etnického původu i jazyka.

Přestože tematická a chronologická návaznost i postavy přecházející mezi příběhy nabízely prokomponovat časopisecky uveřejněné texty do románového celku, Chocholoušek k tomu nepřistoupil. Jednotlivá vyprávění, opět postavená na dialogu postav, totiž jako prostředek posunu ve vývoji děje nezřídka využívají elipsy, jež se dalšímu provázání vzpírají. Ukážeme si to na prvních třech prózách cyklu *Jih* z nejstarších srbských dějin.

## Sonda: Chocholoušův *Jih*

Próza *Pole Kosovo* (Lumír 1853) už titulem napovídá, že jejím tématem je zásadní konflikt, který umožnil ve 14. století rozšíření osmanského vlivu na Balkánském poloostrově. Dvůr cara Lazara, kam přijíždí jeho leníci na sněm, je zase „aktuálně předveden“ prostřednictvím hlasité samomluvy postavy, která má spíše než k zobrazení mysli blízko k monologu divadelnímu:

„Kdo je ten Obilič?“ mluvil v přestávkách k sobě, „vojvoda? zeť carův? – To jsem i já, a sláva Brankovičů se rozléhala po Srbsku, když ještě nikdo ani netušil, že kdy povstanou Obiličové, – a já nejsem tedy hoden připítí sobě s ním z jednoho poháru? Ha, ha! – Car Lazar! Kdo jej udělal carem, když my ne? My vojvodové jsme jej povolali ku vládě, a já jej krví svou bránil proti Vukašinům, proti Balžánům – zapomněl snad již na to? – Haha, kdo cara udělal, dovede ho také zničit!“ – Křečovitě objímal jilec meče svého. (Chocholoušek 1863: 11)

4 O jejich český překlad se postaral především František Ladislav Čelakovský (Pokorná 2001: 129–130; Máchal 1898).

Vytváří se tak příležitost k tomu, aby samomluvu někdo vyslechl. Náhodným posluchačem je budoucí sultán Bajazet, jehož ženou se v druhé eponymní próze stane Mileva, opěvovaná krasavice ze srbských hrdinských zpěvů. Hrdinskou epikou „ověřené“ náměty a přímé konfrontace postav Chocholoušek upřednostňuje nejen před nástinem politické situace, ale i zprávou o události. Vlastní průběh bitvy předeslané v titulu Chocholouškova díla je elidován. Až v závěru se k ní vrací anonymní zraněný bojovník v osamělém vnitřním monologu. Až náhodně projíždějící voják jej vytrhne z usebrání i z anonymity: „Hoj, Milan Topličanin!“ (tamtéž: 69) A teprve z jejich rozhovoru se čtenář dozvídá více o průběhu bojů, smrti cara Lazara a rovněž zrádce Brankoviče.

„Osvědčené“ dějové segmenty z vyprávění *Pole Kosova*, zvláště klíčová scéna, v níž probíhají paralelní dialogy hlavních postav v zahradě (milostné vyznání Milana Topličanina a Milevy; rozhovor Bajazeta a Brankoviče, který se rozhodne pro zradu), jsou variovány v následujících prózách *Mileva* a *Angora*. Postavy aktérů zůstávají shodné (Bajazet, Milan Topličanin, Mileva), scéna je situována do exteriéru (zahradu v Lazarově hradě, zahrada Bajazetova harému, prostor před Milevým stanem u Ankary), hlavní rekvizita zůstává táž: dýka, již byl poprvé v *Poli Kosově* zraněn Milan. V *Milevě* ji Bajazet použije k sbratření s Milanem, aby se v *Angoře* nakonec stala symbolem současné smrti všech tří postav po bitvě u Ankary.

Pro uvedenou skupinu historizujících próz nacházíme společný jmenovatel ve střetu dvou náboženských a/nebo etnických světů ústící v ozbrojený konflikt, ať už je jím vražda, souboj či válka. Společným jmenovatelem časové konstrukce těchto próz je užití elipsy důležitých událostí. Motivace pro tento postup se však liší: buď se jako důležitější než událost sama ukazuje její symbolický význam (u Rokose či Chocholouška), nebo její následky pro psychiku a vztahy postav, které zůstávají neprůhledné, stejně jako je zastřena jejich příčina (u Lindy). Veškeré analepsy se odehrávají v pásmu postav, a to ponejvíce v jejich dialogické řeči, která se svou nezávislostí na okolním textu, mírou zprostředkování narativních informací i způsobem podání blíží dialogu postav dramatických. Proto tento narativní způsob označíme jako model *dramatického dialogu*. Přejít od dialogické řeči k *vloženému vyprávění* navíc zdůrazňuje princip orálního vyprávění jako prostředku udržujícího (popřípadě ustavujícího) národní či náboženské společenství. Zdůrazněním této funkce tak historizující próza navazuje i na tradici orálních vyprávění sloužících k sebeidentifikaci společenství, na orální žánr eposu, respektive legendy a pověsti v psané kultuře, jak nám vysvětluje Walter Ong (2006: 162).

Funkce orálního vyprávění jako prostředku, který upevňuje kolektivní ideologii a stmeluje společenství, vyplývá v první kapitole *Záře nad pohanstvem* z pohanské slavnosti, během níž starci vyprávějí mýty ze slovanského dávnověku. Je to vyprávění většinou posluchačů známé a rituálně opakované. Podobnou funkci má v *Radomíře* Jana Jindřicha Marka Květoslavovo vyprávění a počátků křesťanství v Čechách: vyprávění o minulosti se tu odhaluje i jako *prostředek persvaze* – přispěje k Svojanstvu obrácení na křesťanskou víru. V Chocholouškově *Poli Kosově* opakovaně zjišťujeme, že postavy si navzájem vyprávějí nejen to, co viděly, ale dokonce i to, co



společně prožívaly. Takové dialogické vyprávění vlastně ztrácí svou narativně informační funkci. Kam se tedy váha sdělení přesouvá? Rozhovor dvou přeživších bojovníků bitvy na Kosově poli není zdrojem informací o bitvě, jejíž třídní průběh vypravěč zamlčel. Událost je v textu elidována. A oba mluvčí stejně jako čtenář už vědí, že křesťané bitvu prohráli. A také tuší, že protagonisté jsou mrtví. Jejich rozmluva má proto hlavně funkci interpretační, a to jak ve vztahu k světu příběhu, tak ve vztahu k rozumění čtenáře: nechal-li Bůh cara Lazara zemřít hrdinskou smrtí, kdežto zrádce Brankoviče potupně jedem, je to znamením jeho božské spravedlivosti. V Chocholouškově *Jihu* tak podání událostí v dramatickém dialogu vykonává dvě jen zdánlivě protichůdné funkce: dovede je zpřítomnit a současně je prostředkem jejich pochopení postavami, jakož i návodem k interpretaci „dávno odehraného“ pro čtenáře.

Vyprávěcí postup, který jsme nazvali dramatickým dialogem, lze vykládat různými způsoby: z hlediska *autority vypravěče* jde o zdánlivou rezignaci na jeho zprostředkovatelskou a současně řídicí funkci (→ Koten: 35nn). Nejde však o přímé předvádění jednání (*showing*), nýbrž o jinou formu *zprostředkování* událostí postavami coby očitými svědky. Tudíž mluvčími v jistém smyslu povolanými, ale každopádně ideologicky i emocionálně angažovanými. Charakterizační složka reprezentace postav je podřízena potřebě vyzdvihnout hodnotové postoje, jejich setkání jsou často nemotivovaná. Do pásma postav jsou tak promítnuty veškeré projevy anachronie, které jinak lineární vyprávění nadosobního vypravěče nemohou narušit, a tedy ani znejistit. Elipsa a zprostředkování jednání a událostí v pásmu postav, tedy dramatickým dialogem, jsou tu klíčovými narativními způsoby. Namnoze vytěsňují zprávy o průběhu historických i fikčních událostí ve prospěch zaujetí postoje k nim a prezentace nadčasových hodnot (víry, loajality, vytrvalosti atd.). Kořeny tohoto modelu, přezívajícího v próze velmi dlouhou dobu, lze hledat nejen v dominanci žánru dramatu v české kultuře přelomu 18. a 19. století, ale též v jungmannovském konceptu dějin a antagonistickém pojetí vztahu české a německé kultury. V historizujících prózách průmět těchto postojů přezívá poměrně hluboko do druhé poloviny 19. století např. v produkci Josefa Jiřího Kolára a Josefa Svátka.

## **Explicativní retrospektivy. Osvěta a poučení nade vše**

Až do počátku třicátých let se české zábavné a vzdělávací časopisy aktuálnímu dění ve společnosti s ohledem na politickou atmosféru habsburského soustátí v podstatě vyhýbaly (Kusáková 2012: 272). Od třicátých let se však v literatuře začal klást důraz na vztah k realitě, na komunikaci se čtenářem a volbu aktuálních témat. Žánr vlastenecké, respektive vlastenecko-výchovné prózy odehrávající se mimo čas v generalizovaném prostoru tak byl postupně nahrazován krátkými prózami zasazenými do soudobého světa a reálného prostoru. Vedle toho sílila vlna historismu a námět z národních dějin se stával příležitostí hledat poučení pro současnost. Tento pohyb

souvisel s rozšířením českojazyčného literárního pole co do počtu jeho aktérů, autorů, tiskařů a vydavatelů, aktivních čtenářů, ale i literárních žánrů. Základním komunikačním médiem se staly literární časopisy, jejichž redaktori (mj. František Ladislav Čelakovský v polovině třicátých let v *České včele*, Josef Kajetán Tyl v *Květech* či později v *Pražském poslu* a *Selských novinách*, Karel Boleslav Štorch ve *Vlastimilu*, Karel Vladislav Zap v *Poutníkovi*) dbali na literární úroveň beletristických příspěvků, jejich vlasteneckou intenci i na čtenářskou atraktivitu. Před rozsáhlejšími literárními formami proto preferovali krátké prózy zakotvené v aktuálním ideovém rámci, čase i prostoru, a tedy žánrově se pohybující na pomezí publicistiky a beletrie (Kusáková 2012: 287–288).

Seriálový způsob publikace se realizoval i vydáváním knih po sešitech a nepochybně tak upevňoval kompoziční princip přiřazování relativně autonomních narativních celků, zprostředkujících dílčí události či příznačné situace světa příběhu („obrazy“). Takový postup vyvolával i potřebu rekapitulace událostí a sumarizace dosavadního vývoje děje. Ovlivňoval proto nevyhnutelně jak proces a povahu literárního psaní, tak i způsob čtenářské recepce. Přestože v historizující próze dialog postav nadále zůstává významným prostředkem reprezentace, začíná se posilovat postavení rétorického vypravěče, který se obrací k čtenářskému publiku, děj explicitně komentuje a zaujímá *postoj poučeného historika* (srov. → Koten: 48–54), který čtenáři vysvětluje historické souvislosti.

Jestliže Josef Kajetán Tyl otevíral svou prozaickou dráhu povídkami adaptujícími pro české prostředí Scottův model historické povídky (zvl. *Statný Beneda*, knižně 1830; *Bílinský vládyka*, *Jindy a nyní* 1833, knižně přeprac. jako *Prkoš Bílinský* in *Sebrané spisy* II, 1858), na konci třicátých let se jeho historizující povídky sbližují s povídkami s vlasteneckou tematikou natolik, že jejich „historičnost“ zajišťují pouze dobové reálie coby rekvizity příběhu. To platí pro i povídku *Alchemista* (almanach *Vesna* 1837, knižně in *Kusy mého srdce* I, 1844) zasazenou do roku 1649: Kulisy barokní Prahy tu slouží rozehrání vlasteneckého příběhu o znovunalezeném synovi a po překvapivém odhalení příbuzenství hrdinů se z milostného vztahu transformuje v lásku mezi bratrem a sestrou. V připsu k povídce Tyl připomíná, že titul *Alchemista* je jen jeden z možných: stejně tak by se povídka mohla jmenovat *Vlastenectví*, což by odpovídalo jejímu hlavnímu tématu; nabízí se ale také popisný název *Vyhoštění pro lásku* či silně ironický titul *Ztracená léta v blázinci* (Tyl 1837: 185). Povahu soudobé historizující prózy vystihl už František Palacký v recenzi almanachu *Vesna*, když díky komparaci povídky *Snoubenci Dražičti* (*Vesna* 1837) Jaroslava Antonína Vrčátka a Tylova *Alchemisty*, kterého považoval za nejpovedenější prózu almanachu, shledal, že „[...] podstata dobré povídky není ani neobyčejný stroj dějinný, ani mimořádná jakkoli bohatá scenerie, alebrž poetické rozvíjení se úkazů života duševního čistě lidského, kterému báje dějinná i scenerie jen jako za reflex, za obraz, za zrcadlo slouží“ (Palacký 1837: 130). Psychologii postav a „pravdu poetickou“ Palacký kladl nad historickou skutečnost. Autentifikační strategie vyprávění je v Tylově *Alchemistovi* umístěna jen do jeho rámce, v němž vypravěč líčí náhodný objev historických dokumentů, z nichž pro svůj příběh čerpal (→ Koten: 42–43; Šidák: 133–134).

Princip společenské aktualizace přetrvává v Tylových historických povídkách i ve čtyřicátých letech. V povídce *Katův syn (Pražský posel 1846, knižně in Sebrané spisy 10, 1870–1882)* se autor vypořádává s principem dědičnosti společenského postavení. „Vlastenecký plán“ nabízející velmi aktuální námět konfliktu hierarchizované společnosti zakotvené ve středověku a rozvíjející se liberální společnosti založené na občanských principech má čtenáře vychovávat a občansky aktivizovat. Také „plán historický“ je zdrojem poučení čtenářů. Chronologicky se odvíjející děj, konstruovaný jako sled situací zobrazujících více méně náhodná setkání postav a jejich dialogů, proto prokládá odbočkami vysvětlujícími historické souvislosti i soudobé kontexty. Tylovi jde především o platnost příběhu jako určitého podobenství. Lokalita je anonymizována s objasněním v poznámce pod čarou: „My tady schválně jméno města neklademe, chtějíce tím naznamenati, že lidé toho stavu, o němž tento příběh vypravuje, *všude* stejný osud mívali [...]“ (Tyl 1964: 29, zvýr. JKT). Vyprávění se tak zase obrací k současnému čtenáři jako obraz nesvobodných společenských poměrů. Hrdina příběhu se jim dokáže v závěru vymknout jen odchodem do sousední země, kde může žít bez stigmatu rodového řemesla. A to, jak ujišťuje závěr příznačný spíše pro žánr pohádky, dlouhá léta spokojeně až do smrti. V tomto smyslu jde opět o prózu historizující, jejímž komunikačním záměrem je promlouvat k současnosti.

V druhé polovině čtyřicátých let lze v Tylových povídkách s historickou tematikou pozorovat jistý posun: zaměřuje se na příběhy postav reprezentujících určité vrstvy obyvatel českých zemí, jejichž způsob života i postoje mohou vytvářet paralelu k soudobému aktuálnímu dění. Tak v povídce *Tataři u Holomouce (1846)* nejde o další traktování příběhu aktualizovaného *Rukopisem královédvorským* o hrdinském zachránění Olomouce fiktivním Jaroslavem ze Šternberka,<sup>5</sup> ale mnohem více o aktuální otázku moravského separatismu, kterým se Tyl souběžně zabývá i v prózách ze současnosti (např. *Marie, Pomněnky na rok 1845*).

## Sonda: *Tataři u Holomouce* Josefa Kajetána Tyla

Titul a incipit („Na počátku jara, když se psal rok Páně 1241 [...]“; Tyl 1964: 9) dávají signál poučenému čtenáři povídky *Tataři u Holomouce (Pražský posel 1846, knižně in Sebrané spisy 9. Drobnější povídky historické 3, 1858–1859)*, že privátní střet manželského páru brzy vystřídá konflikt významný pro celou střední Evropu uvedené doby – vpád „Tatarů“, respektive Mongolů na Moravu. Dramatický dialog je tu střídán vyprávěním tíhnoucím k diskurzu historickému. Figura „Za oněch časů [...]“ dovoluje vyprávěči přejít ke kronikářské dikci a objasňování stavu světa příběhu, jehož popis přejímá ze soudobé historiografie (Palacký 1864: 174; Palacký 1854: 237). Historická fakta, události a z nich plynoucí situace postavy v dialozích ilustrují vlastními svědectvími, ovlivněnými často předsudky nebo nadsázkou; jejich platnost je

---

5 K recepci námětu v soudobé poezii Fránek 2019: 599–600.

tak zpochybněna. Přímým svědectvím se zapřísahá třeba účastník vášnivé debaty o tatarském nebezpečí:

„Cože?“ osopil se na něj mužiček. „Nemám na to svědka? Nemám tuhle syna vlastní sestry, kteráž je v Polsku provdána? – Ten byl při tom a viděl to na své oči. Mluv, Janoši, nemají Tataři čarodějníky?“ (Tyl 1964: 13)

Zpráva znamenající dějový zvrat (namísto očekávaného nepřítele k městu dorazí české posily) je i tady opět lokalizována v pásmu řeči postav: „Již táhnou! již táhnou! – Kdo? Tataři? – Běda nám! – I ne – Čechové! – královští vojáci!“ (tamtéž: 14) Popis vítězné bitvy, při níž spojená česká a moravská vojska zaskočí tatarské válečníky ještě před rozbřeskem, podává vypravěč velmi stručně: jako by jeho zpráva byla přejata ze záznamu v kronice či zápisu místní pověsti (srov. Hájek z Libočan 1819: CCXXXVIIa).

Dramatické okamžiky bitvy, které si z hlediska atraktivity vyprávění přímo říkají o zobrazení, přenesl autor do pásma postav, kde jsou sumarizovány a jsou z nich vyvozeny důsledky, jak je zřejmé z řeči jednoho z protagonistů, starého mečíře:

„Nevíš, co se to děje, – vid', mé dítě?“ začal k ní otec laskavě mluvit a pojal ji do své náruče. „Ale jen se oddej naději. Vidíš, na těchto svých rukou odnesl jsem Otíka z bojiště – ano, ano, jen se div! Tak se tvůj tatík proměnil. Ale hoch toho také zasloužil – a s ním všickni jeho krajané. Dnešní den mě s Čechy smířil. Jen poslechni!“ (Tyl 1964: 25)

Poté, co mečíř ve svém monologu vyličí své dceři hrdinské jednání jejího snoubence Otíka, naváže znovu na úvodní spor o jazykové a zemské vlastenectví a směřuje ho ke smíru, jenž je poselstvím pro současného čtenáře. Sumarizace události ukazuje na to, že její funkce nespočívá ani tak v zásahu do vnějšího děje, ale v motivaci ideologického obratu jiné postavy. Nadosobní vypravěč nato opět zaujímá postoj kronikáře, aby připomněl, jak slavné bylo vítězství Čechů a Moravanů nad Tatary, a odcitoval i rodovou pověst o tom, jak sám Jaroslav ze Šternberka zabil tatarského vůdce Paidara. V dovětku pak z postoje kronikáře přechází v postoj naučný, když na příkladu Šternberků vysvětluje čtenářům pochybení české šlechty, která si začala osvojovat německé šlechtické přídomky (tamtéž: 26).<sup>6</sup>

Podstatným rysem vyprávění ovšem je to, že i Tyl se v *Tatarech u Holomouce* vlastně vyhýbá přímé zprávě o velké události, jakou je bitva. Neřeší to elipsou, ale tak, že zprávu nahradí výběrovým podáním jedné z mnoha „malých“ událostí bitvy

6 Dovětek povídky *Tataři u Holomouce* umožňuje nahlédnout na způsob Tylova historizujícího psaní: poznámka je totiž výtahem z Palackého *Geschichte von Böhmen* (Palacký 1864: 100–101); nicméně resumé Palackého výkladu podal už Alois Vojtěch Šembera ve výročním svazku *Vpád Mongolů do Moravy* (Šembera 1841: 89). S ohledem na detaily bitvy se jeví jako pravděpodobné, že Tyl v konstrukci povídky kompiloval tyto dvě historické práce. Dovětek se k příběhu nijak nevztahuje, jeho motivací je jen další příležitost k vzdělání a vlastenecké výchově čtenáře.

v řeči usmířeného mečíře, který vysvětluje svůj názorový obrat. Takových vysvětlujících (spíše kratších, ale někdy i rozsáhlejších) vyprávění toho, o čem mohl referovat sám vypravěč, ale je přeneseno do řeči postav, najdeme u Tyla hodně.

V nedokončené próze *Braniboři v Čechách* (*Pražský posel* 1847, knižně in *Sebrané spisy* 12. *Drobnější povídky historické* 4, 1859) metodu explikativních retrospektiv Tyl využil naplno; s historickými prameny přitom pracoval jen velmi volně. Uvedl ji předmlouvou rekapitulující osudy Přemyslovců od smrti Přemysla Otakara II. roku 1278 v bitvě na Moravském poli, osud královny Kunhuty a malého Václava. Předmluva končí překlenutím času historického „Zatím se psalo již leto Páně 1280“ (Tyl 1964: 49) k času vlastního příběhu: „Bylo uprostřed letního času [...]“ (tamtéž). V úvodní scéně vypravěč vkládá do rukou mladinké Elišky, dcery jednoho z protagonistů Ctibora, knihu psanou na úzkých pergamenových listech a nechává dívku předčítat starému muži kronikářské líčení událostí, které už byly nastíněny v předmluvě podané vypravěčem-historikem. Postava Ctibora je tak představena formou *mise en abyme*: totiž jednak jako posluchač ve světě příběhu, jednak jako postava Eliškou předčítané kroniky, jež Ctiborovi přisuzuje jen ctnosti: „– Ale toho času byl při dvoře královském a mezi pány českými také člověk, jehož jméno bylo Ctibor a kterýž byl i pro statečnost těla i pro zdařilost ducha vzatý na slovo, jako by rod jeho byl nejšlechetnější“ (tamtéž: 51). Takové předeslání může nasměrovat čtenářské sympatie. Postava Ctibora ovšem není v dané době pramenně doložená<sup>7</sup> – autor na vymezeném historickém pozadí rozehrává nový fikční příběh. Věrohodnost s ním spojených událostí však už od začátku vyprávění stvrzuje využitím trojnásobné autority: v úvodním shrnutí situace zaujímá postoj historika opřeného o poznatky soudobé historiografie,<sup>8</sup> ústy postavy cituje „dávného“ kronikáře, a konečně dodává i potvrzení očitého svědka události, přímého účastníka bitvy na Moravském poli. Když se hosté v krčmě dohadují o možnosti, že král Přemysl Otakar II. ve skutečnosti nepadl, ale jednou se vrátí, vyvrací ji starý voják svědectvím o panovníkově smrti. Princip svědectví a jeho uplatnění v explikativním retrospektivním vyprávění nebo alespoň v sumarizaci události je v povídce velmi frekventovaný. Chotoun přináší Ctiborovi zprávu o aktuální situaci; všichni zděšeně naslouchají stručným zprávám vyčerpáním a šokem zlhostejných uprchlíků o krutostech Braniborů. Když se protagonisté uchýlí do domu Šaška Kojaty, cítí se

7 Tyl pravděpodobně zcela vědomě využil historickou postavu Ctibora zvaného Moudrá hlava, kterého Palacký připomíná jako sudího a účastníka vzpoury proti Václavu I. na straně mladého Přemysla Otakara II. (Palacký 1864: 129), ten byl ovšem 29. prosince 1250 podle Dalimila i Pulkavy sťat a popraven byl i jeho syn Jaroš.

8 Naopak autorský dodatek uveřejněný za posledním pokračováním povídky zdůrazňuje beletristický charakter psaní: „My si dali na práci, abychme z krutých časů braniborských laskavému čtenáři několik živých a co možno *pravdivých* obrazů poskytl, myslíce, že mu takto příjemnější čtení způsobíme nežli pouhým kronikářským vypravováním, kteréž jinak ale ovšem také milujem“ (Tyl 1964: 243, zvýr. JKT). Vzápětí však slibuje pokračování pod názvem *Vypuzení Braniborů* (nerealizováno). Zůstává proto otázkou, zda celý výklad není hlavně redaktorskou legitimizací neukončeného příběhu.

povinnován vysvětlit duševní stav své sestry obsáhlým vyprávěním o osudu svedené nešťastnice. V tom případě jde ovšem o pravou retrospektivu, prehistorii vlastního příběhu, o níž se čtenář může domýšlet, že se z ní s návratem svědce rozvine pro historizující prózu příznačná dějová linie obnoveného milostného vztahu. Preference explikativní retrospektivy, a hlavně svědectví je však zřejmá z toho, že Tyl tento narativní způsob upřednostňuje i v případě událostí, které probíhají v čase příběhu, a mohly by tedy celé být podány vypravěčem samým. Příkladem, a ostatně příkladem jedné z mála skutečně dramatických scén, kolísajících mezi drastickou přesvědčivostí a patosem, může být situace, kdy se Chotoun s Kojatou stanou svědky zápasu kováře Jiskry s Branibory a jeho zoufalství, když ze zpusťšené kovárny vynese tělo své mrtvé ženy. Včerejší příčinu konfliktu vysvětlí tovaryš, avšak nijak sumarizovaně: při vyprávění přechází do vypravěčovy dikce, řeč postav přímo předvádí. Čtenář snadno, a tudíž brzy zapomene, že role zprostředkovatele se ujala postava, protože způsob podání nemá s vyprávěním, jakého by byl schopen prostý tovaryš, nic společného. Vysvětlující vyprávění v řeči postavy ovšem – kromě její svědecké úlohy – dovoluje autorovi, aby chování a činy postav byly interpretovány na příběhu zainteresovaným subjektem. Svědecké vyprávění se tak z *vehikula narativních informací* stává jedním ze způsobů řízení čtenářského rozumění a sympatií či antipatií k postavám.

Narativní konstrukce historizujících próz tak byla důsledkem konkurence jejich funkcí: na jedné straně měly vzdělávat čtenáře o minulých dějích a vytvářet tak kolektivní identitu, na straně druhé usilovaly o prosazování aktuální vlastenecké ideologie. Autoři neváhali přizpůsobit tomuto účelu historický materiál i charakteristiku postav; jedna z epizodických postav *Braniborů v Čechách* se ještě před vyslechnutím děsivých zvěstí uprechlíků rozhorluje: „Já bych jim okázala, jaké ruce Pánbůh českým selkám udělil“ (tamtéž: 57).

## Zpětné předjímání: *Anežka Přemyslovna* Václava Beneše Třebízského

Próza *Anežka Přemyslovna*, zasazená do 13. století, je rámována variovanou gnómicou prolepsi nastiňující klíčové téma: „Kolébka rodu našeho bude se zváti Smečno, pokud poslední z krve naší k otcům neodejde [...]!“ (Beneš Třebízský 1878: 11 a 353) V incipitu celé prózy je vložena do úst Bořitovi ze Smečna, který se jedním dechem vyrovnal s „cizáctvím“ rozmáhajícím se na dvoře krále Václava I. Dialog otce a syna o vlastním rodu nastoluje obecný problém směřování českého království, jež opouští tradiční hodnoty češství a slovanství a přiklání se k Svaté říši římské národa německého a nadnárodním hodnotám rytířství. Vypravěč jej chápe velmi současně jako spor mezi češtvím a němečtvím, které odnárodňuje a stírá tradiční hodnoty:

Zmizelo už dnes v těch drahých Čechách našich všecko; starý ryzí mrav zakopán jako věc dávno opotřebovaná, a když i vy té naší půdy mízíte, ať alespoň kolem vašich kořenů vyrůstá mlád, jako vy jste někdy bývali. – Ale sotva že bude! (tamtéž: 20)

Neustále zaujatý a hodnotící rétorický vypravěč ústřední problém sleduje na osudech tří rodů: šlechtického rodu Smečenských, vládnoucího rodu Přemyslovců a jejich zapuzené linie Děpolticů. Česko-německá otázka tu nabývá podoby generačního, rodového i dynastického sporu. Protagonistka Anežka Přemyslovna je představena jako příkladná křesťanka, pokorná abatyše, moudrá rádkyně svého královského bratra a ochránkyně nespravedlivě stíhaných. Ale také jako osoba neobyčejné intuice, díky níž odhaluje pravou identitu tajemného starce, který jako mytický Lumír spolu se svou krásnou schovankou neváhá vystoupit na rytířském turnaji, aby svou českou písní vytvořil protiváhu německé dvorské kultuře: poznává v něm Děpoltu, zástupce příbuzného rodu. Rozhovor s ním vytváří příležitost k řadě analepsí, v nichž je oceněn podíl českých šlechticů na obnovení biblického jeruzalémského království, tedy k explikacím historickým. Osud Děpoltu samého je zase příležitostí k rozehrání příběhu plného tajemství a „kuklení“: zatímco Děpolt se během křížáckého tažení stane šejkem, v jeho schovance, pokorné pěvkyni české písně s mluvícím jménem Jiříčka, je posléze odhalena dcera jeruzalémského krále Elmíra.

Návaznost jednotlivých kapitol je relativně volná a vyprávění se sune vpřed přeskokováním mezi dílčími konflikty a jejich lokacemi. Některé jsou až překvapivé, jako třeba 12. kapitola s titulem *Intermezzo. Pod palmami a z hor Libanonských*, který vyvolává dojem přesunu pouze místního. Postupně si však čtenář spojí protagonisty tohoto vyprávění s postavami hlavního příběhu a uvědomuje si, že jde o retrospektivní vyprávění, o prehistorii, která poodkrývá dosud zastřenou identitu některých postav (jako je Děpolt) a příčiny jejich postojů. Tady autor zase užívá princip tajemství a „kuklení“, oblíbený jak v zábavné próze, tak v dramatické tvorbě první poloviny 19. století.

Časový řád vyprávění je tak mnohem soustavněji než kompozicí kapitol a chronologicko-kausálními vztahy událostí utvářen vypravěčskou rétorikou. Jedním z jejích dominantních prostředků je figura „dříve a nyní“ (→ Šidák: 116–119), v níž jsou do opozice stavěny různé aspekty minulosti a současného stavu, obvykle kladně hodnocené minulé pořádky a nežádoucí „novoty“. Působivost této figury je často zesílena apostrofováním, oslovujícím svědky minulosti i předky, a to jak v pásmu vypravěče, tak v pásmu postav. Motivovány mohou být aktuální situací v příběhu. Třeba rozhořčení českých venkovanů nad jednáním německého purkrabího Firduňka rétorický vypravěč převádí v zobecnění přecházející k rekapitulaci německé kolonizace, za jejíž neblahé důsledky, pocítované ještě v současnosti, klade vinu členům královské dynastie: „Vy staří čeští králové! – Že vám strážný duch našeho národa nezadržel ruku, když jste podpisovali cizincům výsady, že vám z té ruky vaší péro nevyrval, papír nevytrhl, protože podepisovali jste ortel smrti – svým potomkům!“ (Beneš Třebízský 1878: 223) Znásobená metafora vyjadřující vypravěčovo roztrpčení nad tím, co interpretuje jako příčinu současného stavu, v sobě skrývá deterministický postoj označovaný jako „zpětné předjímaní“ (*foreshadowing*, srov. Pavel 2009: 53nn), tj. ze sumy současného vědění vyvozovanou výtku, že naši předkové či předchůdci neprokázali dostatek předvídatosti. Tento postoj mívá často ideologický

základ, jako je v tomto případě české vlastenectví zostřené v nacionalismus (to, co není české, je „cizácké“).

Pravé předjímání naopak najdeme ve věštecké stylizaci promluvy zpupného purkrabího: „Zdaž přijdou časy, že v těchto dědinách vesměs usazení budou naši?‘ [...] ‚Ba arcit’ že přijde doba a dočkal bys se jí snad ještě ty, jen kdyby bylo po Čechách všude takových purkrabat, jako je Firduňk z Rothamru!“ (Beneš Třebízský 1878: 224) Rétorický vypravěč neopomene poznamenat, že purkrabí umí dobře předvídat, a naposled se obrací ke starým českým králům, kterým vyčítá lhostejnost ke stavu království, osídleného německy mluvícím obyvatelstvem. Hodnotící postoje vypravěče jsou natolik prostoupeny vlasteneckou doktrínou, že předmětem jeho kritiky se stává nejen jeho současnost, ale vlastně i minulost, tj. současnost románových postav. Apostrofa, která stírá rozdíl mezi časem vypravěče a časem osloveného (dávných králů, současníků vypravěče, budoucích pokolení), je frekventovaným prostředkem vyjádření postoje vypravěče, v případě oslovení čtenáře i skutečného apelu. Vypravěč, jemuž obraz Anežky, vynořivší se z hlubin minulosti, vystává živě před očima, oslovuje skrze tuto vizi dívky, jež mají být ctnostnými následovnicemi ušlechtilé dcery královského rodu a – zcela anachronicky ve vztahu k Anežčinu dobovému horizontu – strážkyněmi vlastenectví:

[...] na kvítečku každinkém lesknou se slova zlatá: „Doufejte a na mne nezapomínejte, zvláště vy, dcery – vy dívky československé. Věvec svůj uchovala jsem ve všech těch bouřích neuvadlý, věčně svěží, vám, vy děti mé milené! Nuže seberte si ty lístečky a ty kvítky, vy dcery československé, a zachovejte si je na věčnou památku. – Jsou z ruky Anežčiny!“ (tamtéž: 55)

Vedle „dříve a nyní“ je jednou z typických temporálních figur Benešova vyprávění propojení času minulého a budoucího, jak je zřejmé i ze závěru, v němž vypravěč v postoji „věstce“ a zároveň zástupce českého křesťanského společenství oslovuje Anežku coby jeho opatrovnici:

A kdyby byli v této chvíli uviděli Čechové Anežku Přemyslovnu, byli by se před ní uvrhli na kolena, byli by sepnuli ruce své a byli by zvolali: „Anežko naše, za slova tvá ti buď Bůh Otců našich odměnitelem! Anežko naše, jen otevři rty své poznovu a neustaň prosbami hýbati srdcem bratra, kteréž roztává, v kteréž se vrací někdejší láska k nám! Anežko naše, my ti za to věky věků budeme vděčnými!“ (tamtéž: 273–274)

Zatímco v Tylových povídkách byl zřetelný rozdíl mezi explikativní retrospektivou vztaženou k postavě a dějepisným výkladem se vzdělávací funkcí, v románech Václava Beneše Třebízského je zřejmé jejich propojení s vyprávěním událostí navázaných na fikční postavy a události. Analepse jsou tak součástí dvou zdánlivě protichůdných narativních strategií. *Odkládání vyprávění o prehistorii postav* je podmínkou utajování jejich identity, a tudíž i jejich motivací: to vše udržuje zájem čtenáře na jejich rozpoznání. Na druhé straně vytvářejí retrospektivní vyprávění spojená



s identifikací postav příležitost pro to, aby se k nim vyjadřovaly postavy poučené, jako v citovaném příkladu Anežka k úloze české šlechty v křížových výpravách. To znamená, že se s nimi pracuje na rovině příběhu i jeho interpretace postavami, a vyprávěč si tak uvolňuje prostor pro zobecňující nadčasové komentáře.

Byť je vyprávěč rigidní z hlediska postojů hodnotových (vlastenectví vs. cizáctví), z hlediska postojů vyprávěčských je velmi flexibilní: kapitoly zahajuje v kronikářském modu a pracuje s historickým údaji; brzy však ustupuje rétorickému vyprávěči, který promlouvá jako věstec, jenž evokuje a pak zblízka nahlíží obrazy minulosti, ale i vize budoucnosti; s apostrofy se naléhavě obrací k předkům i potomkům jako zástupcům českého kolektiva. Jeho komentáře se tedy vztahují k příběhu, ke světu, ale také k vyprávění samotnému (→ Šidák: 86): vyprávěč se například neopomene omluvit, že se nechal rétoricky unést ve snaze přiblížit Anežku svému čtenáři – z věsteckého zanoření do světa minulosti se tak najednou stává aktuální komunikace v prostoru vyprávění. Jindy vysvětluje, proč vyprávět nechce<sup>9</sup> nebo vyprávět musí, jak látka klade vyprávění odpor. Nejde však ani tolik o *metanaraci*, tedy komentování vyprávění vyprávěním, ale spíše o komunikační strategii namířenou ke čtenáři, jemuž se snaží zdůvěrnit postavu či prostředí nebo vztáhnout tematizovaný problém k jeho žité zkušenosti. K tomu Benešův vyprávěč s oblibou využívá figuru „dříve a nyní“, v níž dochází k vícerym průnikům už tak podvojně časové struktury vyprávění: to znamená, že vedle času příběhu a času vyprávění se tu protínají čas minulosti s žitou přítomností čtenářů. Temporalita Benešova románu je tak nejen výsledkem manipulace s událostmi na ose „pořádku vyprávění“, ale namnoze i výsledkem časové *perspektivizace* řeči vyprávěče.

## Mezi konstrukcí a rekonstrukcí: Sabinova *Osudná kniha*

Povídka *Osudná kniha* Karla Sabiny (*Květy* 1866) si vytváří svůj svěbytný modus kombinováním několika diskurzivních žánrů. Incipit vyprávění patří k typu kronikářskému. Tragickou zápletku, ale i třicetiletou válku, jejíž události by byly posthistorií příběhu, předjímá citace proroctví o brzkém hrozném krveprolití. Předmětem zápletky je „osudná kniha“ s odvážnými politickými názory, objednaná Hynkem z Valdštejna a plánovaná pouze pro uzavřený okruh zasvěcenců. Nevěrná manželka tiskaře chce spolu s kroužkem přátel vydělat na dotisku a dalším šíření knihy. Explikativní retrospektivy odhalují nejen širší dobové souvislosti, ale i prehistorii klíčových postav a s tím i předpoklady pro jejich úlohu v příběhu. Vkládání a propojování různých diskurzivních žánrů vede ve vyprávění ke střídání až mísení diskurzů, a to nejen fikčního s historickým, ale i s dobovým diskurzem právním a korespondencí

9 Obecně bychom tu mohli mluvit o „figuře útlocitu“: častá je také v Chocholeuškových historiizujících prózách, ať už se týká obrazů krutosti, ale i zoufalství, jichž je třeba ušetřit „spanilé čtenářky“. Podobná je „figura úspory“, totiž textu, v němž by se Benešův vyprávěč musel věnovat záležitosti, kterou považuje za podružnou, například líčení svatebních oslav v závěru šťastně končícího příběhu.

vysokých úředníků. Pozorujeme tu však dílčí posun v nakládání s těmito zdroji. Stejně jako v jiných prózách s historickou tematikou jsou některé prameny v různé míře citovány, parafrázovány nebo je alespoň dokládána jejich existence v poznámce pod čarou. Tak je tomu i v případě tiskařské smlouvy „na osudnou knihu“. Ta je sice v poznámce označena jako citace autentického pramene, je však zapracována do děje s přesvědčivou psychologickou motivací: nahlas se předčítá v kroužku spiklenců, kteří chtějí knihu dále rozprodávat. Jeden z nich, sazeč Hous, se totiž předem chce ujistit, že v ní není uvedeno jeho jméno, které by v případě selhání vedlo přímo k jeho odhalení. Doslovně citovaný historický dokument tu přestává být zdrojem naučení, dokladem nějakého faktu, ale transformuje se v objekt bezprostředně zapojený do zápletky. Vyprávění příběhu intelektuálně rebelujícího pána, který po prozrazení knihy ze strachu nechá zavraždit tiskaře, klíčového svědka svého podniku, a jednání několika ziskuchtivých podvodníků nabývá povahy vyšetřování, jež je dokumentováno korespondencí či zápisem svědecké výpovědi. V analytické studii o *Osudné knize*, založené na sledování aspektů historicity coby *markerů* romantismu a realismu, shledává Michal Charypar (2014), že jejich rozlišení nespočívá ani tak v přítomnosti či absenci některých z nich, nýbrž spíše v míře jejich uplatnění. Z našeho pohledu bychom zase řekli, že Sabina, který dobové prameny pečlivě nastudoval, tu v psaní osciluje mezi literaturou faktuelní a fikční: s prameny pracuje důsledně, ale na rozdíl od svých současníků do historické matrice nezasazuje krkolomnou zápletku, nýbrž dobře představitelný, věrohodný příběh ziskuchtivosti, a dobový pramen zapojuje přímo do děje.

Z hlediska časové konstrukce je tu ještě něco navíc: Retrospektivní princip Sabina dovede uplatnit úplně jinak než jeho současníci: retrospektiva tu neznamena vědoucí a rekapitulující pohled zpět, nýbrž skutečně spění proti proudu času k počátkům a příčinám událostí. To je nejzjevnější v úvahách pověřeného vyšetřovatele Zajíčka, který si v myslí klade otázky a formuluje hypotézy:

Počal přemítati a hle, živá stopa před ním ležela. Kdo byl první na místě u zmrzlého, kde Sochor smlouvu našel? Kterak knihař přišel k listině, [o] níž Mizera tvrdil, že ji dobře uschovanou měl a nikomu neukázal? Nebylo-li nejvíce pravděpodobné, že Majdalena ji za nějakou příčinou odcizila a knihaři dala? Ale jaká toho mohla býti příčina? Na této otázce uvázly další důmínky, a i ty vzniklé se jevily bez podstaty.

Nicméně přece se Zajíček nevzdal předsevzetí, že v té věci dle možnosti světla nabude. (Sabina 2013a: 275)

To je přece postup, jaký je typický pro žánr detektivní; a byť je tato pasáž singulární, svědčí o Sabinově schopnosti svébytného uchopení historické látky: Přestože je to látka „absolutně odehrané“, dovede ji rozložit do tří plánů: historického dokumentu, vyprávění jedinečného příběhu, a rekonstrukce událostí skrze vyšetřování, na základě indicií a odhadu motivací aktérů. Princip tázání a formulování hypotéz na základě fakt, domněnek (o nichž čtenář tuší, že jsou nesprávné) i sebeklamu Sabina bohatě využil v konstrukci intrikujících protagonistů v další historické próze,

*Ruesswurm. Historický román z časů císaře Rudolfa (Pražský deník 1866, knižně 2013).* Princip rekonstrukce událostí na základě souboru indicií se uplatňuje později u Jakuba Arbesa.

## Ruiny, fragmenty a tajemné elipsy

Abychom mohli objasnit princip „tajemné elipsy“, jak jsme označili postup typický pro historizující prózu Lindovu, musíme přihlídnout nejen k evropským žánrovým prototypům, ale také k dobovému českému pojetí dějin ve společenské rozpravě. Přestože minulost má pro romantiky absolutní hodnotu, je romantické umění zároveň výrazně orientováno do budoucnosti. Na základě minulosti, vnímané velmi citově, interpretuje svou přítomnost a konstruuje ideální budoucnost. Příznačně se vztahuje ke zlomkovitým památkám a pokouší se re-konstruovat jejich zaniklý celek (Hrbata – Procházka 2015: 215). Pro české prostředí se tak v centru uvažování ocitly fragmenty textů *Rukopisů královédvorského a zelenohorského* (Dobiáš 2019), ale i další systematicky vydávané památky českého středověku. Toto rekonstrukční úsilí se rozestřelo jak do diskurzu historie (re-konstrukce dávné slovanské minulosti v Šafaříkových *Slovanských starožitnostech*, publikovaných postupně od druhé poloviny třicátých let), tak literárního: V próze tak činí Linda ve výše zmíněné *Záři nad pohanstvem* (1818), v poezii Jan Kollár ve své *Slávy dceři* (knižně 1824, rozšířeno 1832 ad.). Soudobí historici i romantičtí umělci shodně chápali dějiny jako „rozvinuté strukturální analogii mezi jednotlivými dobami v časové posloupnosti“ (Hrbata – Procházka 2015: 215).

## Sonda: Máchův *Návrat* a *Křivoklad*

Znázornit výše uvedenou strukturu se ve čtyřech krátkých sekvencích pokouší i Karel Hynek Mácha v prozaické miniatuře *Návrat* (asi 1833, knižně in *Spisy* 2, 1861). Titulní pojem zaznívá v přítomnosti, odkazuje k minulému a vyzývá k budoucímu. Čas je „mnohomohoucí“ hybatel děje, „anjel záhuby“, „syn hříchu hnusného a bratr smrti“ (Mácha 2008: 10). Vypravěč tu proměňuje způsob vyprávění od du-formy přes er-formu k niterné ich-formě, ale také časoprostorovou orientaci své promluvy, která se sama vznáší v jakémsi bezčase či ještě lépe řečeno „nad časem“: „Popať a viz; vystavímť já obraz ze dnů tvých – viz cíl a konec tvého záměru; a pak – vrať, ó, vrať se, poněvadž ještě čas, sice věčné popluješ ku zkáze!“ (Mácha 2008: 10).

V první části se v souladu s žánrovým rámcem jeremiády současně obrací do minulosti i do budoucnosti. Prostorem rozvratu se namísto biblického Jeruzaléma stává Praha jako „srdce kamenné“, symbolické centrum české státnosti, národa i jazyka (Macura 2015: 205), jež zároveň odkazuje k elegickým pasážím Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812–1818, česky 1890; Hrbata – Procházka – Charypar 2008: 296). Druhý oddíl prózy se obrací do minulosti. V čase je však zakotven nikoli historickým, ale metaforickým incipitem: „Přešla půlnoc

a měsíc odešel a hasly hvězdy po dalekém nebi“ (Mácha 2008: 11). Zlatá doba Prahy i království českého minula a na scénu je uvedena postava syna plačícího nad vlastí. Ve třetí části se setkáváme s postavou vykořeněného poutníka, v jehož rodné chaloupce kdesi v Krkonoších „ve spokojeném snu“ odpočívá matka i otec (topos chaloupky viz Macura 2015: 435–454). V jasně historicky vymezené situaci, totiž po prohrané bitvě na Bílé hoře, se poutník obrací k národu a jazyk chápe jako nositele kultury a tradice. Poslední, čtvrtá část vyprávění se odehrává o tři roky později v pozdním večeru před Novým rokem a v uzavřeném prostoru vězení. Díky odkazu na chaloupku v horách čtenář může ztotožnit vypravěče s poutníkem z předchozího oddílu. Postava nyní oslovuje zemi a předjímá tak apostrofu veršovaného intermezza Máchovy *Marinky* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861) s incipitem „Temná noci! jasná noci!“ (Mácha 2008: 92) i apoteózu země ze 3. zpěvu *Máje*.

Vypravěč v souladu s romantickou koncepcí historie vystřídá tři různé stylizace: pohybuje se v nadčasovosti univerzálně platných biblických příběhů, noří se do minulosti a anticipuje budoucnost. Dějiny si zachovávají jasný hodnotový oblouk – od zlatého věku a jeho ztráty přes tísnivě prožívanou přítomnost k ideálu v budoucnosti, jež ovšem čerpá zkušenost z oceňované minulosti. Krátká próza se střídáním narativních způsobů i časových perspektiv tak reprezentuje způsob prožívání minulosti, který není nijak vázán na exaktní výzkum dějin; nahlíží palčivý a velmi aktuální rozpor mezi domněle slavnou minulostí a frustrující přítomností, v níž se tvůrčí individuum nemůže uspokojivě realizovat (Čornej 1986: 194).

Obraz vylidněné Prahy přerůstá v *Návratu* v představu vylidněné vlasti a samotné Země v nekonečném vesmíru; tento obrazný postup můžeme spolu s Petrem Čornejem interpretovat jako gradaci dějinné úzkosti (Čornej 1986: 198). Jan Patočka zase vysvětluje Máchovo vnímání času jako „formu zjevování smyslového jsoucna; pravé bytí, které má ne-jevovou povahu, je s ní nesouměřitelné“ (Patočka 2007: 71).

Jako torzo proponovaného cyklu *Kat* musíme chápat Máchovu prózu *Křivoklad* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861), a při jeho interpretaci proto brát v potaz další autorské fragmenty a náčrty: tj. *Valdek* a *Plán k Valdeku*, *Plán k Vyšehradu*, *Karlův Tejn* (a jeho starší varianta *Viasil Viasilovič*) a *Plán ku Karlovu Tejnu* (vše psáno asi 1832–1833, knižně 1845; interpretace srov. Charypar 2011: 139–140). *Doslov ke Křivokladu* (*Květy české* 1834, knižně in *Romány a povídky*, 1906), inscenovaný jako rozprava na cestě dostavníkem, uzavírá promluva vypravěče-postavy, který si v explicitu nasazuje masku autora a vyvrací pochybnosti o dokončenosti vyprávění. Šest kapitol vyprávění uvádějí literární motta, která tak širší kontextualizací dodávají jednotlivým aspektům příběhu nadčasovou platnost.

Tématem *Křivokladu* je vymírání přemyslovského rodu, jehož ponížení a pád reprezentuje historická postava internovaného krále Václava IV. a fiktivní postava jeho přítele, levobočka, který svůj vznešený původ skrývá a přijal deklasující povolání kata. Bylo-li v Máchově pojetí českých dějin zlatým věkem přemyslovské království, pak osudy obou postav, poníženého krále a kata s aspirací na český trůn, nenávratně směřují ke zkáze. Kat zbavený otcovského dědictví se v poslední kapitole sám svých nadějí vzdává tím, že popravuje politické odpůrce, kteří Václava IV. uvěznil, a zbavuje

se tak i případných sympatizantů ve svém boji o trůn. Pretendentem totiž kat zůstává pouze ve svých snech, jež v pokračování příběhu, jak prozrazuje *Plán ku Karlovu Tejnu*, zmaří jeho poprava. Odhalení katovy identity je ovšem v průběhu vyprávění záměrně oddalováno a využito až v závěru spolu s nasvětlením intence této prózy.

Kontrast počátku dne zastřenému párami či prozářenému svítáním na jedné a noci ozářené světlem měsíce na druhé straně rytmitizuje celou prózu. Noc značí konec nadějí, svítání může být podobně jako v Lindově *Záři nad pohanstvem* vnímáno jako počátek nové éry (v tomto případě husitské, reformační) či vize očišťující svobody. Expozice kapitol pracují s motivy brzkého dne: příjezd vězněného krále Václava na Křivoklát se v první kapitole odehrává za časného jarního jitra. Ranní mlha zabraňuje nejen postavám, ale i čtenáři určit, zda pád z koně, který utrpěl silák Honza Nebojímse, byl náhodný, či jej záměrně způsobil zajatý král. Katův úsměšek a ironické přání: „Dobrou noc“ (Mácha 2008: 126) naznačují, že to tak mohlo být; a předjímají Honzův skutečný pád, totiž vraždu právě rukou katovou (Mácha 2008: 144). Nejasný průběh události – ať už je na vině mlha, či vypravěč, který řekne příliš málo, je typickým znakem vyprávění, stejně jako sumarizující překlenování časových mezer: „V takových okoličnostech uplynul měsíc“ (Mácha 2008: 139).

Je-li refrén „dobrou noc“ příznakem blížící se smrti, královo rozhodnutí má klíčový význam. Král dává najevo, že se nehodlá vzdát svého postavení, a vydává se na cestu na Vyšehrad. Jak je ovšem král znovu instalován do své dědičné role, vysvětleno není. Vypravěč opět připomene, že uplynou čtyři dni (Mácha 2008: 151), než dojde k dalšímu dějovému zvratu. Král s katem i zbrojnoši se vrací na Křivoklát, aby byli konfrontováni s Miládiným pohřbem. Na víku její rakve si král přečte poslední vzkaz shodný s mottem celé prózy: „Ó, králi! – dobrou noc!“ (Mácha 2008: 154) Tentokrát je určen přímo Václavovi a přemyslovskému rodu.

„Dobrou noc!“ se stává refrémem vyslovovaným různými postavami v různých situacích, zpravidla fatálních (Charypar 2011: 147). Zrcadlí-li smrt Honzy Nebojímse vraždu Jana z Pomuku, noc, „dobrá noc“, respektive „krásná noc“ je předznamenáním konce. Mistr Jan Hus v roli nočního zpovědníka reprezentuje řád a věčnost: „Žádná hvězda nezhasne; jen mrak kvapí přes ni [...]“ (Mácha 2008: 158).

Hrany dějových zvratů jsou otupeny sumarizacemi míjení času: jednotlivých dní, týdne, měsíce. Klíčovým postupem je však elipsa: týká se motivace postav, jejich jednání v určitém okamžiku i dlouhodobého usilování. O katově aspiraci na český trůn se čtenář dozví z katova nočního rozhovoru s Husem coby zpovědníkem až v závěru vyprávění. Vynecháno je královo zatčení i uvěznění: sledujeme pouze jeho cestu na kdysi královský hrad, nyní královo vězení; velmi stručně je připomenuta milostná prehistorie Milády a kata, ač je pro motivaci Miládky pomoci při útěku obou mužů zásadní; vypuštěn je i návrat krále na trůn, zatímco akcentována je cesta k Vyšehradu.

Klíčovou úlohu elipsy v utváření *Křivokladu* potvrzuje i *Doslov*, který můžeme žánrově řadit k dobově oblíbeným obrazům ze života vyprávěným v ich-formě: Během cesty dostavníkem, tedy v omezeném a uzavřeném časoprostoru, v němž jsou cestující odtrženi od času měřeného pohybem, se naplno prosazuje „tady a teď“ rozpravy. Do diskuse o próze, kterou čtenář právě dočetl, vstupují osoby zastupující

nejen různé názory, sociální status, vyznání, ale i fyziognomické typy (dva vlastenečtí studenti, pobožná baba,<sup>10</sup> starý Žid, obchodník – mladý poněmčelý Žid). Diskusi uzavírá, vlastně „usekává“ hlas vypravěče, který se tu ztotožňuje s autorem: „Těší mne velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají, – já jsem hotov“ (Mácha 2008: 168). Nedořečenost a fragmentárnost, podněcující dohady i polemiky, jsou tu hlavními prostředky narativního diskurzu i jeho paratextu. Možná bychom se proto na výstavbu vyprávění mohli podívat i z obrácené perspektivy: a nemluvit pak o elipsách v toku vyprávění, nýbrž spíše o vyprávění selektivním, záměrně nekoherentním: vypravěč poskytuje čtenáři jen vybrané úseky děje, respektive vybrané „obrazy“ příběhu.

Novely využívající elipsy jako základního konstrukčního prvku byly běžné i v kratších prózách Václava Klimenta Klicpery, Jana Jindřicha Marka, Josefa Kajetána Tyla či Prokopa Chocholeouška (Charypar 2011: 161). Je ovšem zřejmé, že historický námět byl především příležitostí vystavět atraktivní příběh.

### **Kolárovi *Pekla zplozenci*: dějová norma a „abnormita“**

Základními prostředky narativního uspořádání fantasticko-dobrodružného románu Josefa Jiřího Kolára *Pekla zplozenci* (Lumír 1853, knižně 1862) jsou dramatický dialog a explikativní retrospektivy. Uplatňuje se zde také princip odhalení, kdy postavy jsou zaměňovány či považovány za to, co nejsou, a jejich identita jako motivace jejich jednání je odhalena až v závěru (viz zde → Charypar: 284–287). Drastické, erotické, sentimentální i groteskní motivy příběhu mají především bavit. Rudolfská Praha představuje prostředí, v němž přirozeně koexistují prvky reálné a nadpřirozené, a je proto ideální kulisou pro bizarní atrakci: „*Pekla zplozenci* jsou do jisté míry abnormitou, ale jak skvostnou abnormitou!“ (Vrchlický 1895/1896: 168).

Charakteristiku historických postav císaře Rudolfa II. a jeho nejvyššího komořího Filipa Langa (přejmenovaného na Jáchyma) podporuje vyprávění odkazem na Langovu aktuální biografii (Hurter 1851). Fakticitu složek fikčního příběhu Kolár dokládá i vysvětlivkami odborného rázu (např. reálií ze studentského života a každodennosti alchymistů). Vypravěčské komentáře sice čtenáře mimo jiné poučují o dějinných faktech, ale ponejvíce zvyšují přitažlivost světa fantaskního příběhu:

Těch časův v městech pražských dály se zhoubné a nešlechtné vraždy v noci a ve dne (Kolár 1862: 5)

Praha poskytovala tehdáž, za onoho proslaveného Rudolfova věku, obraz nadmíru prostopášného, bezuzdného života. (tamtéž: 117)

Takové vyfukování bublinek ze slaměných trubek bylo za časů Rudolfových velmi zajímavou zábavou takřka po všech třídách obyvatelstva pražského. (tamtéž: 160)

10 Po zásahu cenzury nahradila postavu kapucína.

Román vycházel na pokračování v časopise *Lumír* (1853); psychologicky nemotivované zlomy dějové linie tím ale zdůvodňovat nemůžeme; stručnou rekapitulaci děje první kapitoly v kapitole šesté (Kolár 1853: 107; Kolár 2002: 50 a 164) ovšem nelze zdůvodnit jinak než snahou o osvěžení čtenářské paměti. Krátké připomenutí minulého děje je typické i pro incipity dalších kapitol: „Byloť o šesté hodině z rána na půlorloji, když zachráněný oběšenec procitl z hlubokého spánku. Mne si oči, probírá se z malátné pomatenosti, ze vzpomínek děsivých snů“ (Kolár 1862: 9).

Konstatovali jsme sice v úvodu, že není v našich silách zabývat se soustavně lingvistickými aspekty vyprávění. Nemůžeme však přehlédnout jazykové prvky, jejichž frekvence potvrzuje povahu vyprávění, vyznačující se náhlými dějovými zvraty: věty jsou tu typicky uvozeny příslovecnými určeními času jako *v tom okamžení, nato, náhle*. O snaze o sugestivní podání aktuální situace svědčí zase střídání narativně neutrálního préterita prezentem:

Než ale marná práce, marné namáhání! Nohy počínají znovu křehnouti, mráz smrti se opět vrací do všech údů – víčka očí se zavírají, pravice počíná zas klesati, hlava se kloní níže do kličky provazu, ještě jen jediný okamžik – pěna vystupuje nešťastníku z úst, – tu náhle nezкроcený blesk, provázen třeskotem hromu, zabrázdí v hustotě mraku a naplní celé vřkolu sirou a světlem, i – rozrazí kůl.

Mrtvola spadla na zem, majíc provaz okolo krku, a vytržený hřeb zařinčel v oblázkový kámen, až se zajiskřilo. (tamtéž: 7)

Častým postupem je využití dialogu k představení postav i jejich osobní historie (např. Vilém se představuje Scotovi; Kolár 2002: 12). Ta je zpravidla plná zámků a zavádějících a nepravdivých informací, které jsou odhaleny až na konci prózy a pointují příběh.

Pro Kolárovu zábavnou prózu se určení historického času stává konvencí, jež není nijak podstatná pro konstrukci vyprávění. Motivy Vilémovy popravky a znovuzrození se vážou na církevní kalendář a na sváteční dny slibující vyslyšení proseb.<sup>11</sup> Počátek vyprávění se odvíjí v souladu se čtenářskými představami o historické době, fantastní motivy mohou do vyprávění snáze pronikat v důsledku záměrných výpustek. Díky tomu jsou na konci příběhu samy postavy zaskočeny tím, kým doopravdy jsou – démony, incuby a succubami žijícími mimo čas a prostor. Elipsa je tedy využita především z důvodu obsahové atraktivity. Odhalení skrývané identity postav jejich motivaci nelegitimizuje, naopak ji posouvá do roviny fantastní, nadpřirozené. Podobně vypravěč elipsy využívá k náhlým a překvapivým dějovým zvrátům.

Naopak v Máchových historických povídkách je elipsa v souladu se záměrným skrýváním motivací postav a fragmentarností: ta se projevuje nejen ve volbě

11 Na květnový den před nedělí Exaudi, jež je v církevním kalendáři ukotvena jako neděle po Nanebevstoupení (10 dní před Letnicemi, které vychází 50 dní po Velikonocích). Název souvisí s jejím zasvěcením prosbám a přímlovám (lat. exaudi = vyslyš).

historického tématu zpracovaného formou výseků či jednotlivých obrazů, jež na sebe nemusí přímo časově navazovat. Příznačná je i volba topoi, jako jsou hrady, osamocené věže či ruiny, z přírodních motivů pak hory a rozeklané skály. V časovém plánu děje se jednotlivé sekvence vyprávění často odehrávají během soumraku, noci či brzkého rána, tedy jen v určitých výsecích dne, případně jsou vázány na časově ohraničené výjimečné atmosférické jevy, jakými jsou vichřice, bouře či vánice. Trvání děje je často soustředěno na krátké úseky, přičemž jejich pořadí bývá porušováno. Elipsa se stává základním prostředkem výstavby textu, přičemž elidovány bývají zásadní dějové zlomy.

## Vyprávěcí postupy a dějové zlomy

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let 19. století se v české historizující próze mísilo několik vlivů. Výrazně se profilovala čtenářsky atraktivní linie motivicky čerpající z hrůzostrašné německé romantiky, která přetrvávala v populární tvorbě Františka Göbla Kopidlanského, Františka Bohumila Tomsy nebo Antonína Jaroslava Vrtátka (Vaněk 2020: 268). Na rozdíl od próz, v nichž se k zábavnosti připojovala významná výchovná a vzdělávací funkce, se hrdiny těchto próz nestávaly významné postavy českých dějin ani prototypy ahistorických vlastenců, kteří vždy stojí na správné straně národnostních sporů nebo dobové konflikty jako takové interpretují. V historizující triviální četbě zastupují postavy zavedené typy, které nepodléhají žádnému vývoji (k tomu → Charypar: 301–302). Padouch tedy zůstává padouchem, hrdina hrdinou a ženám je přisouzena nanejvýš role naivní milenky nebo naopak rafinované intrikánky. Svět příběhu je situován do doby vyznačené známými dějinnými milníky. Nicméně o historickou pravdu v tomto typu románového vyprávění vůbec nejde.

## Umění vyprávět (dobrodružně): Havlasův román *V družině dobrodruha krále*

Umberto Eco v několika studiích doložil, že Dumasovi *Tři mušketýři* (*Les Trois Mousquetaires*, 1844, česky v sešitovém vydání 1851–1852) jsou čistě fikčním vyprávěním. Literární konvence, podle níž má v historickém románu bez ohledu na to, kolik reálných a smyšlených postav v příběhu vystupuje, stav věcí více méně odpovídat soudobému historickému poznání, tu neplatí (Eco 1997a: 142).

Dobrodružný typ historického vyprávění založený na volné inspiraci historickým materiálem stavěl na přímé řeči postav. Přidržíme-li se Ecoových termínů, rozhovory můžeme chápat jako „dialogy úkolů“, jejichž smyslem je především zaplnit předem daný rozsah vymezený pokračováním románu v novinovém sloupku či sešitě s předem daným stránkovým rozsahem. Postavy proto v rozsáhlých dialozích znovu a znovu opakují a varíují známé skutečnosti a vyjadřují nad nimi obsáhle své překvapení, podiv, pohoršení či jiné emoce. Prózy vydávané primárně



na pokračování musely udržovat pozornost svého čtenáře a pravidelně mu shrnovat předešlý děj, který mohl číst v dávno založeném čísle novin, časopisu nebo sešitu před několika týdny. Dialog tu má tedy zároveň funkci shrnující a opakující (Vlnas 2003: 69). Vzhledem k rychlosti práce dané seriálovým publikováním často dochází k faktografickým chybám, jako jsou například záměny názvů ulic, na které upozornil Umberto Eco (1997b). Retrospektivy většinou shrnují dosavadní děj a nedůsledně prolínají historickou skutečnost s fikcí. Seriálový charakter próz vede nejen k oslabeným motivacím (náhodně se potkávající postavy navzájem odhalují svou problematickou minulost), ale také k uvolněné kompozici; klíčová je přítom vždy atraktivita epizod.

V české historizující próze však nad typem odvážného dobrodruha dominuje jedinec mravně rozkolísaný, váhavý a nepevný v názorech. V próze, a ještě výrazněji v dramatu ideální hrdina, jakým doposud byl sv. Václav, ustupuje vylíčení motivací jeho antipodů – knížete Boleslava či jejich matky Drahomíry. To platí například pro historické drama Josefa Kajetána Tyla *Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové* (premiéra 1849, knižně 1868), pro operu Karla Šebora a libretisty Františka Šíra *Drahomíra* (premiéra 1867, knižně přeprac. 1872) či pro drama Gustava Pfliegera Moravského *Boleslav Ryšavý* (premiéra 1862). Nejvýraznějším reprezentantem takového typu problematického hrdiny se stal především Václav IV. Už v *Dekretu kutnohorském* (*Květy* 1841, knižně in *Sebrané spisy* 5, 1858) Josefa Kajetána Tyla se biografie váhavého požitkáře, který nikdy nevystoupil ze stínu svého otce Karla IV., stala příležitostí, jak prozaicky uchopit dobu vrcholného středověku, kdy znejistění dosavadních hodnot ústí v papežské schizma a posléze husitské války. Pro dobrodružný typ historizující prózy byla nosná především doba posledních Přemyslovců a vnitropolitickými spory provázeného nástupu Lucemburků. Typem válečníka a silného panovníka se stal Přemysl Otakar II., rytířská kultura fascinovala na osudech Václava II., ideálním milovníkem se pak stal Závíš z Falkenštejna (drama Vítězslava Háška *Závíš z Falkenštejna*, premiéra 1860, knižně 1861; Gustav Pflieger Moravský: *Della Rosa*, respektive *Poslední Rožmberk*, premiéra 1862; přeprac. premiéra 1867, knižně 1871). Pravým rytířem na českém trůnu se stal Jan Lucemburský, který ovšem přes své úspěchy na evropských kolbištích i bojištích selhal ve vztahu k české šlechtě i poddaným. V Havlasově románu *V družině dobrodruha krále* 1–2 (1874, 1875) Jan Lucemburský se svými kumpány prožívá podobná dobrodružství jako Dumasovi *Tři mušketýři*.

„Na čem konečně při románu nejvíce záleží, jest: uměj vypravovat!“ zdůrazňoval ve své recenzi Havlasova románu *V družině dobrodruha krále* pozdější zakladatel pozitivisticky orientované historické školy Jaroslav Goll (1875: 195). Současně ale přiznával, že od děje coby základu vyprávění žádáme hlubší význam – a ten u Havlasova románu postrádal. Zkusme se zamyslet, v čem tento problém spočíval.

S historickou skutečností Havlasa nakládá volně: mísí postavy fiktivní s historicky doloženými, ovšem i ty modeluje bez ohledu na historické prameny. Příkladem může být už titulní postava „dobrodruha krále“ Jana Lucemburského. Jeho státnické a vojenské úspěchy jsou vynechány a v příběhu převážně vystupuje jako veselý

kumpán, který si zvolil pseudonym „Mistr Diviš“. Jméno světce je i jeho znakem jazykovým: opakovaně jej vzývá na počátku svých promluv zvoláním „Saint Denis!“ . Dramatická vnitropolitická situace plynoucí z rozporů mezi Janem Lucemburským a jeho manželkou Eliškou Přemyslovnou se tu zdá méně důležitým dějovým faktorem než tajné výpravy krále a jeho rytířů do pražských hostinců, líčení intrik a milostných afér.

Přestože vypravěč už na sebe bere podstatný díl sdělování narativních informací, řeč postav zůstává nadále nástrojem, jak krátce představit a charakterizovat další postavy, a příležitostí vložit do pásma postav explikativní retrospektivu, jež je ve světě příběhu evidentně známa. Společnice královny Elišky Přemyslovny Milada z Valdeka se tak ptá Plichty Žirotína: „Ty znáš, pane Plichto tu smutnou událost? / ‚Kdož by neznal v Čechách skončení slavného muže!‘ [...] ‚Král Jan meškal právě v Lužici obléhaje Guben, když ho požádal Ludvík bavorský za pomoc proti vévodům Rakouským‘ [...]“ (Havlasa 1875: 82). Oba posluchači trpně akceptují převyprávění již známé události, aby tak vypravěče projevíli empatii; k účastnému „naslouchání“ a poučení tak je zván i čtenář. Stejnému účelu slouží i citace dopisů, jako způsob, jak zprostředkovaně promlouvat ke čtenáři.

Na rozdíl od užití analepse v moderním vyprávění, kde přispívá k reinterpetaci rozvíjejícího se děje, čtenářovo pochopení motivací postav či korekci dosavadních hypotéz o příčinách stavu věcí, je v historizující próze explikativní retrospektiva prostředkem, který spíše ilustruje svět příběhu. Obohacuje čtenářovo povědomí o jeho historickém zázemí, může se popřípadě připojit k prostředkům, jimiž vypravěč usiluje o jeho emocionální angažmá v příběhu, který je do značné míry znakem současných problémů národního společenství. Disproporce mezi využitím historického pozadí jako kulisy pro atraktivní příběh „dobrodruha“ a naučným úsilím je však v Havlasově románu zjevná.<sup>12</sup>

## **Téma nedávné minulosti a jak se s ní vypořádat: Svátek, Sabina, Krouský**

Výraznou novinkou v historizujících prózách druhé poloviny 19. století bylo traktování nedávné minulosti, jež doposud žila v kolektivní paměti (Vaněk 2020: 206). Jedním z prvních pokusů o přenesení nového typu dobrodružné historizující prózy se senzačními prvky do českého prostředí se stala edice *Tajnosti čili Sbírka tajností hlavních měst celé země* nakladatele Huga Silbera. Vydal v ní nejen první český

12 V případě časně zemřelého ambiciózního tvůrce lze však soudit, že jde o globální problém autorské poetiky. Havlasův román ze současnosti, *Tiché vody* (1876) trpí heterogeností tří složek vyprávění: první je poměrně zdařilý pokus o zobrazení psychologie (ne)manželských vztahů středních a vyšších vrstev; tento záměr se ovšem realizuje kolem vnějškově atraktivního, ale právě ve výše uvedeném smyslu nepřesvědčivého, melodramatického děje; exaltované vlastenecké exkurzy vypravěče mimo centrální téma příběhu tuto disproporci pečeti.

překlad *Tajností pařížských* Eugèna Suea (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843, česky 1862),<sup>13</sup> ale inicioval i vznik prózy z pražského podsvětí *Tajnosti pražské* (1861–1862). Vyšly pod šifrou \*\*\* a bývají nejčastěji připisovány Janu Erazimu Sojkovi,<sup>14</sup> vyloučit ale nelze ani autorství Huga Silbera, redaktora dané knižní řady. Stejný titul využil Josef Svátek (*Tajnosti pražské* 1–3, knižně 1868), aby s odstupem dvaceti let reinterpretoval události roku 1848 v próze se schematickou zápletkou na principu odhalení utajované identity. Nalezenec Ludvík zjistí, že je hraběcím synem. Své revoluční aktivity ve fikčním spolku Mladá Čechie, operujícím v podzemí pod Karlovým náměstím, nakonec v důsledku změny svého společenského postavení přehodnotí a revoluční ideály opustí.

Rozsáhlý Sabinův román *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba. Původní román z nejnovejších časů* vycházel anonymně v roce 1875 na pokračování v sešitech.<sup>15</sup> Je založen na prolínání linií vyprávění, v nichž se střídají postavy různého přesvědčení a z různých společenských vrstev v dějištích z celé habsburské monarchie, od rakouských úředníků přes pražské měšťany až po italské revoluční náře či loupežnickou bandu. Tyto linie na sebe mnohdy příliš nenavazují, děj se často opírá o osvědčená zápletková schémata (→ Charypar: 284–286, 313), spojená s určitými typy a konstelacemi postav (krásná intrikánka překračující společenské hranice či banda loupežníků vedle historických a klíčovaných postav). V závěru tohoto románu Sabina mění dosavadní vypravěčské postupy: autentizuje vyprávění dobovými dokumenty, k nimž měl v revolučních dobách přístup; přetiskuje vedle sebe korespondenci svých postav i fiktivní zápisky.

## „Historický obraz naší doby“: Krouského *Usmířenec*

Politické angažmá i novinářská zkušenost spojuje Karla Sabinu s Františkem Karlem Krouským, autorem historických románů *Bratři z kalichu* (1866) a *Usmířenec* (1880), v němž čerpá ze zkušenosti své účasti na polském lednovém povstání proti Ruskému impériu v roce 1863. Kombinuje v něm tři velmi odlišné textové typy. Vypravěčská zpráva o událostech má až reportážní charakter, jak je zřejmé už v incipitu románu:

Je právě březnová noc roku 1863. Hrobové ticho ovládá okolí konínské [...], kde táboří polský povstalecký sbor, jehož síla záleží z 209 střelců, 144 kosynerů, 105 jezdců a 44 mužů řadových. (Krouský 1880: 1)

13 Připomeňme též *Tajnosti Londýna* (1844) Paula Févala, které stejně jako Sueův román vyšly ve čtyřicátých letech 19. století.

14 Srov. Kusáková in *Lexikon české literatury* 4/I, s. 243.

15 V patisku pod titulem *Krvavý svatodušní týden roku 1848. Historický román století devatenáctého* o tři roky později.

Do tohoto dění autor umísťuje milostnou romanci, jejíž podání se zásadně liší květnatým stylem a až patetickým jazykem, který leckdy infiltruje i řeč postav (například ženská protagonistka je popsána jako mytická bojovnice, viz dále). Vypravěč však neváhá přerušovat děj výkladem se zdrojem v jiném diskurzu. Ať už výkladem historickým, aby podal informace nejen o polském povstání a společných dějinách Polska a Ruska i nástrojích ruské imperiální politiky („Do Sibíře bylo posláno za 30 let a sice od roku 1822 až do roku 1852 na soudní výrok 162 221 trestanců a na pouhý rozkaz vlády v letech 1822–1845 osob 82 022, z nichž bylo 11 112 pohlaví ženského [...]“; tamtéž: 83), nebo výkladem geografickým, v němž čtenáře seznamuje s klimatickými podmínkami Sibíře a možnostmi hospodaření. Nejde tedy o pouhou odbočku ve vyprávění, ale razantní, většinou nemotivované „přepnutí“ mezi modelem fikčního vyprávění a naučného výkladu. Takový postup samozřejmě může být důsledkem nedostatku umělecké obratnosti; rozhodně ale svědčí o tom, že potřeba naučnosti krásné prózy s historickou tematikou je nadále chápána jako samozřejmá bez ohledu na to, zda se její naplňování děje na úkor koherence vyprávění. Pro první postoj mluví autorovo poměrně čilé střídání historického prezentu a préterita, které ovšem není zcela zvládnuté, a ztrácí tudíž svůj možný účinek. Tak je tomu třeba v následující pasáži, kde nadosobní vypravěč přechází k rétorickému zvolání komentujícímu situaci, jež by zachováním prezentu takto mohla být zpřítomněna; vzápětí však přechází k narativně neutrálnímu préteritu a prezens použije pro odkaz k současnému stavu věci:

Ubozí! Pojednou však lze bylo pozorovati, že strana povstalecká počíná dostávati převa-  
hu; než to snad byl pouhý přelud; [...] – Oběti, jakých padlo v bitvě té, jeví se pocestnému  
v četných náhrobcích, kde druhdy pohřbeno jen z ruské strany dvě stě třicet padlých  
vojínů. (tamtéž: 11)

Explicativní retrospektivy však prorůstají i do dialogů, jak už to známe z Chocho-  
louškovy prózy o dvacet let starší, ba i próz obrozenských. Jedna z postav vysvět-  
luje příčiny polského povstání proti imperiálnímu Rusku a přechází k líčení jeho  
hrdinů:

„Povím ti, bratře Čechu, o spanilém tomto andělu,“ počala; „povím vše, co o něm ví každá  
polská chata i každý palác velmožného pána. Slečna Pustowojtova narodila se ve Wierz-  
chowisku, gubernii lublinské, čítajíc nyní osmnácte jar. Ač dcera jest ruského generála,  
přec duší i tělem Polka jest.“ (tamtéž: 6)

Explicativní retrospektiva v podobě biografie historické postavy Anny Henryky  
Pustowojtówny, jež se aktivně účastnila polského povstání, však není pro příběh  
ani vývoj postav nezbytná. Pokud má být zároveň motivací pro následný milostný  
vztah, pak je tato „agitace“ až příliš nadsazená; popis postavy se svou podrobností  
ani stylizací vůbec do situace nehodí. Jeho přítomnost je dána hlavně ideologic-  
kou potřebou manifestního a názorného ztělesnění vlastenectví polských dívek;

na něj se pak váže pochopení pro polskou nezávislost ze strany ruských a českých vlastenek.

V *určování temporality vyprávění* tu opět nemá hlavní roli konstrukce dějové posloupnosti, ale *rétorický vypravěč*, který časové mezery či vypravěčské odbočky překlenuje svými komentáři či rétorickými otázkami k příběhu („A kdož by se tomu divil, že nejednali opatrněji?“, tamtéž: 21), komentáři zahrnujícími zkušenost se světem mimo vlastní příběh, ba *exemplum* („Vzpomeňme si, když byli lidé na světě té povahy, že za koflík kávy obětovali celé své království, proč by nebylo možnou věcí, aby naši milenci nepřinesli také nějakou oběť kvůli lásce?“, tamtéž: 21) či až přímým řízením čtenáře: „Obrátme především pozornost k Stradomskému [...]“, „Přejete si zvěděti, jak se Hanuš seznámil s Ludmilou a její celou rodinou?“ (tamtéž: 22, 74). Dalším prostředkem vřazení retrospektiv a výkladů je citování dopisů či veřejných vyhlášek.

Jako i v jiných historizujících prózách, milostná linie je nosičem děje, ale její vyústění je podřízeno ideovému vyznění románu: Protagonista Stradomský, který je nakonec omilostněn a buduje kariéru v Rusku, se bez ohledu na tragické osudy svých milenek žení s chápavou Ruskou Eliškou. Spolu se svou bývalou snoubenkou Klárou a českým souputníkem Hanušem doprovodí svého přítele Ivana, který vraždil z lásky, na popraviště. Závěrečné smíření má reprezentovat mírumilovné bratrství Slovanů bez ohledu na jejich národní příslušnost, politické názory i osobní zájmy. V epilogu rétorického vypravěče nahrazuje vypravěč-svědek. Aby příběh verifikoval, potkává přímého aktéra svého vyprávění, českého povstalce Hanuše, žijícího v Rusku: „Zdali mluvil naprosto svatou pravdu, nechci přísahati; avšak v mnohém jsem se přesvědčil, že nelhal“ (tamtéž: 159). Epický záměr vytvořit příběh z polského povstání roku 1863 je tu opakovaně podrobován potřebám vzdělávací a všeslovanské ideje.

Viděli jsme, že král Jan Lucemburský se v Havlasově románu ukazuje pouze jako nezodpovědný dobrodruh; Krouského povstalec Stradomský je zase konciliantním „usmířencem“, jehož z cesty nezvklají ani tragické osudy jeho milenek a přátel. Oba zůstávají postavami schematickými. V prvním případě to můžeme připsat hlavně potřebě zábavného až dobrodružného děje v nápadných rytířských kulisách, v druhé podřízení slovanské ideologii. Pro tyto prózy jsou však typické i rodové schematismy, kdy ženské hrdinky mohou zastávat jen několik málo rolí (oddaná milenka, obětavá matka, bojovná Amazonka). Postavy jsou mnohomluvné, jejich promluvy jsou často redundantní. Společný je i výrazný vlastenecký patos udržovaný rétorickým vypravěčem, který sobě i čtenáři opakovaně přivlastňuje „našeho hrdinu“, „naše krajany“ a „náš lid“. Vypravěč nakonec dopoví a vysvětlí vše, co by čtenáři mohlo uniknout. A to i proto, že prózy se vyznačují narativní inkonzistencí, která nespočívá jen v pouhém kombinování textových typů z různých diskurzů, ale také v konstrukci děje s nemotivovanými zvraty a náhodami.

Kolportážní šíření próz k takovému charakteru vyprávění přispívá, neodpovídá však za něj. Jeví se to tak, že osvědčený inventář dějových rekvizit (neměnné typizované postavy a jejich konfliktní konstelace, kuklení postav a jejich vzájemné

rozpoznání, nemotivované jednání postav atd.) a s nimi spojených postupů (dějové zvraty, aditivní řazení událostí z různých časoprostorů apod.), které se optimálně uplatňují v zábavné próze, patřily k podstatným překážkám, které bránily ambicióznějším vyprávěním s historickou tematikou a vlasteneckou ideou v komplexním uchopení tématu, to jest v propojení dějinného poznání s konkrétním příběhem.

## **Semknutá zápleтка a příběh člověka v dějinách: Jiráskovi *Skaláci* a *Psohlavci***

Proměnu narativních postupů v raných prózách Aloise Jiráska spatřuje Jaroslava Janáčková v autorově úzkém kontaktu s evropskou vlnou uměleckého realismu a naturalismu (Janáčková 1987: 134). Upozorňuje přitom na genetickou blízkost Jiráskových *Skaláků* (1875) a románu Victora Huga *Devadesát tři* (*Quatrevingt-treize*, 1874, česky 1874). Ten svou tematizací revoluce rezonoval soudobou Francií, vzpomínávající se z prohry u Sedanu a neúspěšné Pařížské komuny. Nejenže oba texty vyšly takřka paralelně v pražském nakladatelství J. Otto; Jirásek, jak dokládá Janáčková (1987: 136), Hugův román z revolučních časů zjevně četl a ve stejné době promýšlel, jak naložit s hrdinou historického románu a jaký zvolit způsob vyprávění. Ve svých *Skalácích*, vydaných záměrně k výročí selských bouří potlačených roku 1775, Jirásek ve shodě s Hugovým románem volí za svého hrdinu sedláka srostlého se svým krajem a přitom hájícího práva celého selského stavu.

Historická próza měla nadále vzdělávat, poskytovat čtenáři atraktivní zápletky a dobrodružné děje, současně měla být aktuální – to znamená rezonovat s celospolečenskými tématy, jakými v českém prostředí byly rozvoj občanských svobod a práv, jazykově česká identita národního společenství a česko-německé vztahy v nejširším kontextu (k typům zápletky → Charypar: 282–283, 288–290). Kolektivní hrdina velkých dějinných událostí či procesů, s nímž se mohli identifikovat nejen čtenáři Hugova románu *Devadesát tři*, ale stejně i Jiráskovy *Filozofské historie* (in *Dvě povídky*, 1882) či pozdějších husitských románů, se stal jen jedním z jejích dobových příznaků.

Podobně jako v dobrodružně laděných historických prózách je v úvodu *Skaláků* (1875) odložena identita postav. Expozice zachycuje dva tajemné jezdce hledající útočiště ve sněhové bouři. Přístřeší nakonec najdou na statku česko-bratrské rodiny Skaláků, jejíž historie je představena v retrospektivní kapitole *Rodinná kronika* (Jirásek 1875: 19–25). Již rozpoznatý mladý kníže Piccolomini, doprovázený komořím, se za poskytnutí přístřeší odvděčí hrubostí a znásilněním hospodářovy sestry Marie. Po litém zápase musí rodina prchnout před hněvem vrchnosti; to se jí s pomocí přítele, bývalého vojáka „Salakvardy“<sup>16</sup> Baltazara Užďana podaří,

16 Původně „salva guardia“ podle názvu strážce pohraničí, zkomoleného na „salakvarda“.

Marie však za přestálé utrpení zaplatí životem. Postavy o svém prožívání už nereferují jedna druhé, Jiráskův vypravěč je nechává, aby dramatickou situaci přímo prožívaly.

Další vyprávění se soustřeďuje na „Salakvardu“, který se stává „Na Skalce“ hospodářem. Vypravěč bývalého dragouna opět představí v poklidné retrospektivní kapitole *Životopis Baltazara Uždána* (tamtéž: 79–90); lineární vyprávění je tak prokládáno retrospektivními podávajícími prehistorii protagonistů. Vypravěč přitom vybírá jen to, co považuje za podstatné, a odvolává se na obecné povědomí čtenáře: „Osudy jeho další líčit nebudeme. Bylyť to osudy vojáka ve válce“ (tamtéž: 89). Posun v čase uskutečňuje líčením sezónních prací a proměn přírody: „Již klasy se ozdobil osení, v parném slunci zrno jeho uzrálo; s Vaňkem odvezl první požehnání do stodoly. Minulo leto“ (tamtéž: 90). Na střídání ročních období se někdy v kronikářském duchu napojuje i čas historický: „Roku 1770 strhla se toho dne taková chumelenice, jaká jen v prosinci a v lednu bývá“ (tamtéž: 183); „Psalo se roku 1771. Zima toho roku nebyla tak tuhá a dlouhotrvající jako předešlá, sníh dosti časně sešel, však památka zimy zůstala“ (tamtéž: 186–187). Předešleme, že toto *využití projevů cyklického času coby nosiče nezvratného času lineárního* je postup, který si Jirásek oblíbí a o který zásadně opře spíše aditivní časovou konstrukci ve své zralé „nové kronice“ *U nás* (Lumír, Zvon 1896–1903, knižně 1897–1904).

Strategie „rozestření času do prostoru“ také Jiráskovi umožnila vnést do vyprávění inovativní postup, jímž je líčení paralelního dění, jež není odděleno jen místně, ale leckdy i společenským postavením svých účastníků: „Téhož dne odpoledne ozývaly se lesem nad polem vdoviným výstřely pušek, hlučné a veselé pokřikování, štěkot psů i zvuky lesní trouby“ (Jirásek 1875: 128); „Onoho večera, kdy divoká bouře nad Martinovskou samotou a okolím se rozzuřila, bylo v Maternici Boží dopuštění“ (tamtéž: 148).

V dalším dílu se ústřední hrdinové vracejí na scénu po šesti letech. Zdá se, že Jirásek si z rekvizit zábavné prózy opět vypůjčuje odložení identity postavy. Neznámý mladík, který se dá do řeči se Salakvardovou schovankou Lidkou, je Jiřík Skalák, který se vrací na rodný statek, z něž musel jako malý uprchnout. Zdánlivě laciný prostředek však dovoluje, aby z rozpravy nic netušící dívky s mládencem rozbolavělým návratem do místa rodinné tragédie mohl vyvstat konflikt. Jeho vyjasnění a vzájemné poznání vede později k náklonnosti mladých lidí, jež se rozvine v milostný vztah.

Děj nabývá spád, osudy prostých hrdinů se mají znovu protnout s jednáním panstva. K tomu Jirásek opět potřebuje podrobněji představit prehistorii jedné z postav. Tentokrát však retrospektivní vyprávění začíná provazovat s řečí historických pramenů. Cituje rodovou historii rodu Piccolomini a na základě dochovaných pramenů líčí i slavnost, na níž byl rodový majetek předán mladému dědici Josefu Parille Piccolomini, v němž čtenář poznává tajemného jezdce z počátku vyprávění. Jirásek přímo cituje řeč náchodského purkmistra a popisuje průběh slavnosti, na níž uvádí historickou postavu rychtáře Antonína Nývltu Rychetského, pozdějšího vůdce selského povstání. Nositelem děje se však stává postava fikční: Jiříkův otec

Mikuláš Skalák se pokouší pomstít svou sestru, zavraždit nenáviděného knížete a zburcovat shromážděné poddané, je ovšem zatčen a pro pokus o vraždu odsouzen a popraven.

Titul třetího dílu *Bouře* má svou referenci přírodní, ale především reprezentuje průběh selského povstání, vrcholícího roku 1775. Vypravěč se tu častěji uchyluje k pramenům ve výběru fakt, odhalujících původ hladomoru (například soupis robotních povinností, jež omezovaly schopnost venkovanů starat se o vlastní úrodu) i průtahy jednání o situaci poddaných ve Vídni.

Příběh ovšem nevrcholí na úrovni historické, tj. porážkou bouřících se sedláků u Chlumce a soudem s Antonínem Nývlttem Rychetským a dalšími vůdci povstání, nýbrž na osobní rovině postav. Poté, co je Lidka donucena k službě na panském statku spravovaném někdejšími Piccolominiovým komořím, se rodina obává, že stejně jako Piccolomini kdysi zničil život Jiříkově tetě Marii, provede totéž jeho bývalý služebník Lidce. S vysvobozenou Lidkou proto Jiřík a Salakvarda přechají před pronásledováním do sousedního Kladska. Akční scéna je pandánem dramatické události na počátku příběhu: zasněženou krajinou uhánějí saně se zraněným Jiříkem. Koně řídí něžná, ale odvážná Lidka, kterou její kmotr prozíravě naučil pracovat s koňmi. Bývalý voják se statečně snaží udržet střelbou pronásledovatele v odstup. „Skaláci“ sice šťastně dojedou do Kladska, zraněný Salakvarda ale umírá. Próza končí šťastným epilogem: Po letech se Lidka s Jiříkem už jako manželé se dvěma dětmi vrací do Čech: „Svatá věc zvítězí, je to pravé a nikdo to nepotlačí,“ opakoval jim slova nebožtíka Baltazara. „Lidé budou sobě rovni a svobodni, však snad se toho dočkáte“ (tamtéž: 406). Tak promlouvá Jiřík v závěru ke svým dětem coby zástupcům budoucnosti, a současně i ke čtenářům. Přenesení historické události do roviny rodinného příběhu dovoluje vypravěči dát příběhu pozitivní perspektivu.

Ve srovnání s generačně blízkým Benešem Třebízským Alois Jirásek pracuje s retrospektivami konzistentněji; stále však zachovává střídání fikčního vyprávění s parafrázemi či kratšími citacemi historických pramenů. Zásadní rozdíl od dosavadního způsobu historického psaní však spočívá v tom, že Jirásek usiluje o to, aby se individuální osudy postav odvíjely souběžně, nebo se alespoň významně protínaly s historickými událostmi, aby se i prosté postavy stávaly jejich aktéry, byť s omezeným akčním rádiem. Především však neváhá posunout těžiště vyprávění do zobrazení jednání postav, které posouvá děj vpřed. Vedlejší postavy mají za úkol odhalit motivaci postav hlavních, případně je svým jednáním zreagovat. Pozorujeme tu proměnlivost perspektivy: Jiráskův vypravěč volí nezaujatý pohled na rozlehlou krajinu, jindy přírodní stavy a nálady uvádí do souvislostí s dějem, a tedy cítěním postav. V napjatých situacích přejímá dočasně perspektivu konkrétních aktérů, kteří stejně jako čtenář ještě netuší, co se právě děje a stane. *Epické préteritum* v Jiráskových prózách neslouží k retrospektivě, nepopisuje a nevysvětluje, co danému ději předcházelo a mohlo ho zapříčinit, vyjadřuje *epické „tady a teď“*; dramatické situace – jako je závěrečný útěk do Kladska – vypravěč nerekapituluje, nýbrž přímo předvádí, „dávno odehrané“ mění v „akci“.



V románu *Psohlavci* (Květy 1884, knižně 1886), založeném na obecně známém příběhu boje dříve svobodného lidu proti vrchnosti, která neuznává jeho práva, proti sobě stojí silní protivníci: vůdce chodského povstání Jan Sladký Kozina a Wolf Maxmilián Lammingner, svobodný pán z Albenreuthu, řečený Lomikar. A zatímco Kozinova žena v úvodní scéně příběhu konejší Meluzínu moukou vyhozenou po větru z okna, a stvrzuje tak čas dávného řádu i intimitu rodiny, její tchyně, opatrující listiny s privilegii Chodů, zastupuje čas historický, jeho kontinuitu.

Vypravěč tu neustále konfrontuje čas příběhu s lineárním časem historickým, cyklickým časem střídajících se ročních období a zemědělských prací a časem tradice. Už v incipitu připomíná, že „za starodávna byly našemu království českému přirozenou a mocnou hradbou hluboké lesy“ (Jirásek 1886a: 1). S touto archetypální hranicí spojuje identitu jaderných Chodů, kteří od nepaměti nepodléhali vrchnosti, ale byli svobodnými poddanými krále vázanými pouze službou při ochraně království. Adverbia *tenkrát* či *tehdy* odkazují k času neměnného řádu, který je časem příběhu ohrožen. Neblahé změny předvídá starý Příbek s odkazem na „chometu“ svítící na noční obloze nad krajem. Obecně historický čas příběhu i přírodní čas korespondují s emocionální atmosférou vyvstávající z událostí či naopak z jejich absence: „Nehostný nadešel čas. / Vichr byl všeho pánem, i mraků i země, na níž se všechno před ním chvělo [...]“ (tamtéž: 7).

Střídání ročních dob a s nimi spojených zemědělských prací a zvyků je příležitostí, jak překlenout období, ve kterém se nic podstatného neděje – ať už je to z pohledu znuděné zámecké slečny, nebo z perspektivy Chodů, netrpělivě očekávajících zprávy svého vyjednavče z Vídně.

Advent přešel i čas vánoční. Mrazy, zvláště v prosinci tuhé, nepolevily ani počátkem nového roku. Sněhu bylo všude vrchovatě a všecken chodský kraj jako by do něho zapadl. (tamtéž: 149)

Tak plynul den za dnem a týdny již minuly. Slunce počalo tepleji svítit, a na dolinách tál sníh. (tamtéž: 202)

Tu jednoho dne podvečer vrátil se Kozina domů nějak všecek rozrušen. (tamtéž)

Kolektivní hrdina, jakým se stávají Chodové bouřící se proti vrchnosti, implikuje intenzivnější práci s událostmi a paralelním děním. Jirásek sleduje postavy v jednotlivých, téměř filmových obrazech, soustřeďuje se na detail, který pak využívá k propojení s dalšími obrazy soustředěnými na jiné postavy. Ve třetí kapitole jsou na scénu uvedeni budoucí vůdci chodského povstání; formou retrospektiv, opakovaně uváděných časovými určeními typu *tenkrát*, *od těch časů* vypravěč vysvětluje jejich přátelské vazby k Janu Sladkému Kozinovi, vyvstalé z porozumění vrstevníků, dobré rady starších či Kozinovy pomoci. V následující kapitole emotivní zvolání Matěje Příbka „Kde se touláš, Kozino, hdyž tě mezníky káci?“ (tamtéž: 49) otevírá dramatickou scénu kácení hraniční lípy na Kozinově pozemku, jež nařídil Lammingner jako symbol podřízení svobodných Chodů vrchnosti. Vypravěč v této události vrství několik časových pásem: aktuální proces porážení stromu je konfrontován s časem

tradice reprezentovaným znamením kříže, jež strom nese coby symbol národní.<sup>17</sup> V tu chvíli se s tímto – z pohledu svobodných Chodů protiprávním – aktem vyrovnávají různé postavy.

Součástí vyprávění je i symbolické předjímání či spíše předznamenání budoucích událostí: Kácení lípy předjímá Kozinův osud: „Máš zlu ránu? / Zakroutil hlavou. – / V tu chvíli již stará lípa ‚na hlinovatkách‘ nestála“ (tamtéž: 56–57). Kozinova žena Hančí, která netáhne k usuzování z důkazů, z pouhého tušení nabývá přesvědčení, že její muž se z vězení nevrátí. Kozina sám nejistotu, zda vyvázne, či bude popraven, překlenuje věštbou: „Ptej se! Znamení! Počtu sudého a lichého. Liché číslo bude tvá smrt –“ (tamtéž: 359). Symbolických sedm kroků od stěny ke stěně celý mu zvěstuje smrt. Kozina se s ní smíří a v samém závěru předává spravedlnost do božích rukou. Vyprávění v rychlém sledu potvrdí jeho věštbu: překlenuje proto v sumarizaci celý následující rok a uzavírá se zprávou o Lammingerově smrti – do roka a do dne.

Čas příběhu je v epilogu nahrazen časem soudobého návštěvníka chodského kraje, ztotožněného s mluvčím epilogu, jež chápeme jako zástupce autora blíže zkoumajícího místo historických událostí. Příchozí se ptá vetché stařenky na Jana Sladkého Kozinu. Ta bezděky povyšuje historický čas na čas mýtu: „Já nic nevím, to pan děkan mají vo tom písma. Já jen vím tolik, že Kozina bul nevinne hutracenej ha že je svatým –“ (tamtéž: 419).

Zásadní funkce v utváření děje tu přechází na vypravěče, který z nadosobní perspektivy svazuje děje minulé i právě probíhající, dlouhodobé procesy i drobné, intimní výjevy. Řeč, a zvláště dialogy postav formuluje tak, aby byly účelné ve spojení s jejich jednáním (Jedličková 2020b: 334). Příběhu je sice předeslán vzdělávací úvod a uzavírá ho epilog se zástupcem ztělesňujícím autora. Vyprávění samo se však oprostuje od obsáhlých naučných odboček i vypravěčova vysvětlování, „dálkově“ řízeno nadosobním vypravěčem, který umně propojuje veškeré jeho časové i významové roviny.

## Závěry: od epizod ke konzistentnímu příběhu

V průběhu sledovaného období dominovalo několik způsobů časové konstrukce próz s historickými náměty. V prvních desetiletích 19. století tíhnou vyprávění ke sledu výjevů zprostředkovaných textovými typy spojenými s různými žánry, jako je epický zpěv či dramatický dialog. V romantickém typu historizujících próz, využívajících elips k vytváření znejistující, tajemné atmosféry, ustupuje historická realita fikci. Časoprostor, zázemí některých postav i některé události jsou sice konstruovány na základě dobových historických poznatků či přesvědčení o nich, ale skrytá

17 Jirásek událost doplňuje faktografickou poznámkou pod čarou: „Za starodávna, jako všude u nás, tak i na Chodsku stromy ‚za mez byly vystavovány‘ a na znamení toho kříže do jejich kmenů ‚stínány‘. Občas nebo dle potřeby dále se pak ‚procházení mezí‘“ (tamtéž: 50).

identita a činy fikčních postav se s historickou skutečností záměrně míjejí. Zábavná literatura tematicky čerpající z české historie ji průběžně využívá hlavně jako kulisu pro senzační události. Prózy, které označujeme jako historizující, zprvu tíhly k verifikaci zobrazovaných událostí zvenčí. Vypravěč transformoval obsahy soudobých historických prací do *explikativních retrospektiv* v textu; případně je doplňovaly odkazy v poznámkách pod čarou. Vyprávění přitom dlouho staví na *anachronii nikoli konstrukční, ale spíše ideové*: do události a postav minulosti je implantována vlastenecká ideologie. Záměru formovat hodnotové postoje čtenáře většinou sekunduje, ale co do epického efektu ještě spíš konkuruje záměr vzdělávací. Dlouho přetrvává model vyprávění, v němž je historie co možná dokládána „zvenčí“, vlastní děj se však odehrává jen za „historických okolností“ v poměrně omezeném, avšak čtenářsky atraktivním rozměru milostného vztahu či rodového sporu. Individuální příběh smyšlených, nehistorických postav je leckdy spíše přibližuje čtenáři, než aby z nich činil reprezentanty dobových událostí. Příležitost, kdy individualizované fikční postavy mohou být spoluúčastníky dějinné události, bývá často opomenuta (*elipsa, model „vynechané bitvy“*) ve prospěch objasnění jejích důsledků. Jinak řečeno: na místě vypravěčské zprávy o události nacházíme vypravěčský komentář. V důsledku tohoto vypravěčského důrazu na interpretaci se prostorem zprostředkování narativních informací stává řeč postav (*model dramatického dialogu*). Strategie časové konstrukce, jako je změna chronologického pořádku událostí ve vyprávění, nevycházejí ze snahy vypravěče dynamizovat děj a aktivizovat čtenáře v rozumění kauzality událostí. Vyprávění nemá „klást překážky“, vypravěč ostatně všechno důsledně vysvětlí. Analepse jsou spíše nezbytností v komplikovaných konstelacích „zakuklených“ postav, u nichž je třeba identitu nakonec odhalit. Jindy jsou naopak vcelku zbytné coby explikativní retrospektivy vztahující se k vedlejším postavám. Stejně jako vypravěč často rezignuje na zprávu o události ve prospěch její interpretace, rezignuje často také na její přímé předvedení v rámci vlastního příběhu – a to ve prospěch svědectví (a interpretace) vyprávějící postavy. Míra zprostředkovanosti událostí a jednání je velmi vysoká, a to v zájmu dosažení žádoucího porozumění u čtenáře.

V poslední třetině 19. století však dochází ke koncepční proměně prózy s historickou tematikou: ve shodě se soudobou historiografií buduje spisovatel fikční svět svého příběhu na základě studia historických pramenů. „Vědění“ tak přestává být autonomní složkou textu, ale je jím implikováno. Fikční protějšky historických osob a postavy fiktivní autor staví na roveň jako aktéry téhož procesu. Historická událost se tak prostupuje s životem fikčního hrdiny, jehož osudy a způsoby myšlení a jednání odpovídají dobovým zvyklostem. Zásadní okamžiky českých dějin se stávají jejich niternými prožitky.

Historizující próza se mění v historickou: zobrazené události už nemusí autentifikovat doklady zvenčí „citací“ autorit z jiného diskurzu; historická přesvědčivost je obsažena v komplexním způsobu uchopení událostí, v němž se dobově ukotvené procesy a události propojují s životem dobově ukotveného fikčního hrdiny. Dochází k syntéze funkce zábavné a vzdělávací. (A obráceně: zároveň s tím se postupně

*diferencuje diskurz historiografie jako vědní disciplíny od diskurzu historické beletrie.) Díky syntéze funkcí mohou fúzovat i postupy s nimi spojené a narativní diskurz se proto sjednocuje, aniž by k tomu potřeboval zásahy rétorického vypravěče. Naopak: jak jsme mohli názorně vidět v *Psohlavcích*, vypravěč může ustoupit do pozadí a jeho řídicí funkce se realizuje právě skrze jednotící aspekty narativní výstavby. Tyto změny jsou součástí procesu, který tu souhrnně nazýváme *epickou emancipací vyprávění* (→ Jedličková: 209–210).*





# Zápletka a kompoziční strategie

MICHAL CHARYPAR

## Vymezení základních pojmů

V této kapitole se soustředíme na podstatu a povahu děje a na jeho výstavbu v zápletkce. Budeme se postupně zabývat zápletkou a kompozicí včetně hlavních kompozičních technik užívaných k organizaci děje, postavami, pokud jde o jejich dějové dispoziice, a nakonec proměnami milostné zápletky, jež tvoří jednu z ústředních tematických oblastí české narativní prózy.

„Pomysli si, Karle,“ mluvil usedlý přítel dále, „že je naše země veliká šachovní deska, lidé na ní hrají figury, a vypočti, kolikrát by se asi postavení těchto figur – tedy lidské poměry – proměnit daly a jaké zapletení by z toho všeho povstati mohlo! Tu rozmanitost nemáš ještě ani v básních, ani v románech vypsanou, a kdybysi literatury celého světa na hromadu snesl.“ (Tyl 1974b: 340)

Připomínám ovšem hned zpředu, že nebudu tentokráte psát o dvou mladých lidech, jež estetické měřítko nutí se vzájemně zamilovati, že nemíním vymknouti se zvědavosti čtenářově zavražděním hlavních osob nebo patřičnou veselkou, ukončující tak valnou většinu lásky románové i skutečné. (Roháček 1884: 360–361)

Citované úryvky poukazují ke dvěma významným aspektům dějové zápletky: k nezměrné rozmanitosti, plynoucí z tisícerych možností kombinace, jak o tom hovoří postava v próze Josefa Kajetána Tyla *Od nového roku do postu* (*Česká včela* 1846), a ke konvenci, jíž se vypravěč v úvodu povídky *Návštěva u originálu* (*Zábavní listy* 1881, knižně in *Malé povídky*, 1884) moravského spisovatele Františka Roháčka proklamativně usiluje vyhnout, aby do ní přesto v závěru spadl a zakončil zápletku svého textu obligátním sňatkem obchodního příručího se zámeckou slečnou. Lze říci, že

v prvním úryvku se vyzdvihuje význam tématu zápletky, jež podle narativní autority dosud není v literatuře „vypsáno“, zatímco druhý předpokládá existenci opakujících se ustálených vzorců děje, které – doplňujeme zde – teoreticky umožňují systémový popis.

Teorie vyprávění definuje zápletku (*plot*)<sup>1</sup> nejčastěji „jako dynamický, sekvenční prvek narativní literatury. Jakmile postava nebo jakýkoli jiný prvek díla získává dynamiku, stává se součástí zápletky“ (Scholes – Kellogg 2002: 203). Zápletku tak můžeme vztahovat jak k příběhu (*story*) jako obsahu textu, tak k narativnímu diskurzu (*discourse* – vyprávění) jako způsobu jeho podání. Z pojmové dvojice *histoire* a *discours*, již francouzští strukturalisté nahradili pojmy *fabule* a *syžet*, zavedené ruskými formalisty,<sup>2</sup> vychází výklad Seymoura Chatmana (1978), podle něhož „diskurz (způsob prezentace)“ mění „události příběhu“<sup>3</sup> v zápletku, kterou tak tento teoretik vnímá jako „diskurzivně zpracovaný příběh“ (*story-as-discoursed*; Chatman 2008: 43). Vzájemně imanentní postavení *story* a *discourse* v pojetí klasické strukturální naratologie, tedy fáze průzkumu narativu, již práce, jako je Chatmanova, postupně uzavírají, bývá v kontextu postklasické naratologie častým předmětem kritiky (srov. Ryan 1991: 261n); nezřídka to souvisí s kritikou aplikace strukturalistických opozic v naratologii obecně (Fludernik 2007). James Phelan (2001) pojmovou dvojici smířlivě vysvětluje jako heuristický nástroj, který usnadňuje popis struktury narativu. Ve shodě s ním pokládáme za zřejmé, že nejde o pojmy opozitní, ale komplementární. Phelan sám v časnější práci (1989) zápletku pojmově uchopuje jako dějovou progresi (*progression*) ve smyslu dynamického posunu mezi začátkem a koncem vyprávění.<sup>4</sup> Oscilaci významu pojmu *plot* v různých užitích mezi oběma složkami relativně pevněji vymezené dvojice *story* a *discourse* podrobně dokládá Hilary P. Dannenbergová (2008: 6–10).

O sumarizaci různých pojetí zápletky usiluje také Karin Kukkonenová, která zároveň nabízí její komplexní definici. Podle ní se „pojem zápletky (*plot*) vymezuje způsoby, jimiž jsou uspořádány události a jednání postav, a zároveň jak toto uspořádání usnadňuje identifikaci jejich motivací a následků. *Tyto kauzální a temporální*

1 Někdy bývá pojem *plot* překládán do češtiny jako *osnova*, výjimečně i jako *děj*. Zde se držíme nejběžnějšího úzu a zápletku důsledně odlišujeme od děje.

2 K jejich rozlišení Šklovskij 2003: 202.

3 Komplexní proces utváření narativního celku dělí ve svém generativním modelu v *Narativní transformaci* (2003) na pomyslné fáze Wolf Schmid: 1) základ narativu tvoří množina (možného) *dění* (*Geschehen*), z níž výběrem činěným z různých perspektiv vzniká (2) *příběh* (*Geschichte*), který se skrze kompoziční strategie mění ve (3) *vyprávění* (*Erzählung*), jež konečně verbalizací nabývá podoby (4) *prezentace vyprávění* (*Präsentation der Erzählung*) (Schmid 2004: 19–21, 45).

4 O „dynamismu konstruování zápletky“ hovoří též hermeneut Paul Ricœur, který pojmem „vkládání do tvaru zápletky“ (*mise en intrigue*; Ricœur 2002: 83; 2000) charakterizuje způsob konfigurace vyprávění, díky němuž lze zpracovat zkušenost v čase. Proces uspořádání dějových složek v zápletku vyjadřují v anglosaské teorii narativu nejčastěji deverbativní výrazy *plotting* či *emplotment*; zde jsme užili český opis pojmu *mise en intrigue*, inspirovaný jeho překladem do angličtiny od Marie-Laure Ryanové jako „putting-into-plot-shape“ (Ryan 1991: 264).



vzorce mohou vyplývat ze samotného narativního diskurzu, nebo být vyvozovány čtenáři. Zápletka proto leží mezi událostmi narativu na rovině příběhu a jejich prezentováním na rovině diskurzu“ (Kukkonen 2014: par. 1, zvýr. MCh). V mnohosti stávajících teorií zápletky nalézá Kukkonenová dvě základní pojetí: zápletku (1) ve smyslu *pevné struktury* zahrnující uspořádání všech událostí příběhu a zřejmě z celku vyprávění, anebo (2) ve smyslu *dynamického vývoje vyprávění*, a to buď jako (2a) progresivní strukturaci zahrnující propojení událostí, motivací a důsledků příběhu v čtenářské percepci, nebo jako (2b) součást autorského rozvržení (*design*) vyprávění prováděného s určitými cíli (srov. Kukkonen 2014: par. 2–5, 11).

Rovněž zde se s ohledem na pojednané téma přikloníme k dynamickému pojmání zápletky. Zápletkou, jak naznačeno výše, rozumíme vyšší stupeň uspořádání děje v celkovém rozsahu konkrétního epického literárního textu. Vedle něj budeme též používat pojem *zápletkové schéma (plot-scheme)*, jímž rozumíme pouze centrální dějové zauzlení tvořící základní nosnou konstrukci,<sup>5</sup> abstrahující od konkrétního způsobu rozvíjení děje včetně jeho začátku a zakončení, jež lze proto vyjádřit schematicky. Zápletku a zápletkové schéma vnímáme jako komplementární pojmy postihující zjednodušeně řečeno povrchovou a hloubkovou strukturu děje v jistém stupni organizace. Připodobníme-li zápletku k mapě s podrobným rozlišením, bude zápletkové schéma ve srovnání s ní připomínat povšechný plánec, zachycující pouze nejvýznačnější body textové krajiny. Zatímco zápletka (individualizovaná) poskytuje potencialitu sledovat podrobně strukturaci děje *in concreto*, zápletkové schéma, vyabstrahované z příbuzných zápletek, nám umožní, jak doufáme, obecněji popsat typická rozvržení děje v narativní fikci. Zápletková schémata lze tak v praxi vnímat jako dějové vzorce, jež připouštějí různé konkrétní realizace.

Příklad výzkumu směřujícího ke schematizaci konstelace postav a jejich střetů v modelu blízkém našemu chápání zápletkového schématu nalezneme v domácí literární vědě už v 19. století. Leander Čech si tohoto jevu povšiml v prozaickém díle Karoliny Světlé a ve studii koncipované u nás průkopnický na základě Hennequinovy estopsychologie popsal čtyři „všeobecné formule“ (L. Čech 1891: 106) děje, které se v tomto díle opakují:

- (1) Postavy A a B o stejném či různém charakteru se do sebe zamilují, později se však ukáže, že mezi nimi nemohla vzniknout skutečná láska.
- (2) A a B se hned zpočátku nebo v průběhu děje jeví jako nesmiřitelné protiklady, avšak později mezi nimi vznikne užší a vroucnější poměr.

5 Scholes a Kellogg hovoří v podobném smyslu o „shrnující“ zápletce, tedy o jakési synopsi zápletky (*plot-summary*; Scholes – Kellogg 2002: 234). Schéma zápletky pojaté jako hloubková struktura narativu se takto ocitá v blízkosti strukturalistických narativních gramatik (mj. Prince 1973; srov. Jedličková 2018), byť se od nich liší svou instrumentalitou: zatímco strukturální naratologie usilovala primárně o identifikaci základních vzorců (schémat) zvláště v průzkumu ustálených narativů (folklorních mýtů a pohádek), pro nás budou tato schémata představovat nástroj popisu diachronní poetiky narativu.

- (3) A a B se vroucně milují, avšak musejí se z rozmanitých příčin rozejít.  
 (4) Postava A bývá různými okolnostmi poutána k postavě B, k níž však necítí skutečnou náklonnost, nýbrž miluje postavu C.

Všechna uvedená schémata, vyvozená z próz Karoliny Světlé, tematizují milostný konflikt, který pak bývá v konkrétním textu nějak vyřešen, rozpory urovnány apod. (tamtéž: 106–107); pozorujeme tu navíc častý jev autorské narativní poetiky, totiž variace vlastních schematických principů.

Budeme též pracovat s pojmem narativní události (*event*) jako jednotky děje schopné způsobit změnu stavu ve fikčním prostředí příběhu (srov. Hühn 2013). V zásadě je možné označovat jednotlivé dějové situace jako stavy a status událostí přisuzovat pouze těm jednotkám, které katalyzují přeměnu jednoho stavu v jiný (*Stav 1* → *Událost* → *Stav 2*), avšak častější je zpravidla pojetí, v němž se pod událost zahrnuje i sám změněný stav (*Událost 1* → *Událost 2*). Těto druhé možnosti se proto přidržíme zde.

## Zápletka a kompozice

### Typ semknuté zápletky

V české fikční próze v období let 1830 až 1890 na základě celkového průzkumu příslušného literárního materiálu nacházíme dva hlavní typy zápletky. Zjednodušeně lze říci, že v prvním z těchto typů je děj externalizován a v textu zcela dominuje, zatímco v druhém je internalizován a podřízen ostatním složkám vyprávění, jako je popis a evokace prostředí, charakterizace, řeč postav apod., zároveň však všemi těmito složkami prorůstá. První možnosti odpovídá typ *semknuté zápletky*, jež se podobně jako v melodramatu, (antické) tragédii či veselohře<sup>6</sup> soustřeďuje na úzký okruh postav s těsnými vztahy a vytváří ostře ohraničený ústřední konflikt, jenž pak v závěru bývá bezesbytku vyřešen. Umělecky účinné zpracování děje vedoucí k semknuté zápletce proto předpokládá bravurní zvládnutí její konstrukce, v níž dějové složky působí co možná konvergentně a přispívají tak k jedinečnému zakončení prózy.

V dobovém estetickém uvažování zde hrála roli zásada tzv. poetické spravedlnosti, podle níž má finální eskalace konfliktu ve vyznění textu nastolit morální rovnováhu a vyřešit v ideologii díla uspokojivě poměr mezi prvky „dobra“ a „zla“. Podle estetika Josefa Durdíka takto v ději „nic nemá zůstatí neodměněno, nic nepotrestáno“ (Durdík 1875: 482–486, cit. s. 483). Popisuje-li Emma Kafalenosová zakončení (*closure*) typizované zápletky jako návrat počátečního rovnovážného stavu, spjatý s vyřešením ústředního konfliktu (Kafalenos 2006), můžeme k poetické

6 Ač jsme si vědomi četných afinit mezi organizací děje v dramatu a v narativní próze, k dramatické zápletce v našem výkladu blíže nepřihlížíme.

spravedlnosti vztahovat skoro všechna hlavní dějová zakončení přinášející vyrovnání protichůdných sil, jako je smír, svatba kompenzující předchozí útrapy postav, nebo naopak tragické vyvrcholení konfliktu, potrestání zločinu atp. Čeští prozaici si této estetické zásady, související s dobovým požadavkem, aby dílo vyjadřovalo nadosobní morálku a vznešenost, byli vědomi ještě v sedmdesátých i osmdesátých letech, ač současně nemohli přehlížet, že její praktické provádění obvykle hoví většinovému vkusu a vede k vytváření kliše. Už tehdy proto její přímočarou aplikaci mohli pokládat za konvenční. Odmítnutí poetické spravedlnosti ve jménu mimo-literární „pravdy“, nesvázané estetickými a moralizujícími měřítky, najdeme po-různu mj. u Arbesa; názorným příkladem je jeho úvaha v závěru prózy *Ďábel na skřipci* (Květy 1866, knižně in *Romanetta 2*, 1878): „Podávám tyto řádky u veřejnost s ostýchavostí spisovatele, jenž přísně toho dbal, by podal vše tak, jak se to bylo udá-lo. Nehledejž zde tedy nikdo tak zvané básnické spravedlnosti, podlé které ctnost vezdy musí zvítěziti“ (Arbes 1878c: 228).

Typ semknuté zápletky nicméně zůstal čtenářsky oblíben i ke konci sledova-ného období. Ideové konstrukce, které jej provázejí, dále vyžadují, aby se všechny hlavní postavy v některé fázi vyprávění přímo zapojily do ústředního konfliktu a v něm našly svůj *raison d'être*. Vytváření těsných, nejčastěji příbuzenských va-zeb mezi postavami se charakteristicky pro semknutou zápletku pojí s emotivními momenty překvapení, plynoucími z osudově náhodných setkání. Kulminace děje pak vychází často z odkrytí identity postav, jež se takto v poměru k ostatním po-stavám nikdy neukážou jako vzdálené a cizí, ale vždy jako někdo blízký. Ve scénách odhalení jsou proto postavy vřazovány do úzkého vztahového rámce, tvořícího zá-klad zápletky.

Hilary P. Dannenbergová nazývá typ zápletky založený na vzájemné tematické blízkosti jednotlivých dějových linií, které konvergentně vedou k uzavřenému kon-ci, *koincidenčním* (*coincidence plot*; Dannenberg 2008). Častým jevem je zde mode-lování zápletky na základě příbuzenských vztahů postav (*kinship*), jež směřuje ke scéně poznání (*recognition scene*, aristotelovská anagnorize), spočívající v „odhalení identity v rámci systému biologické příbuznosti“ (tamtéž: 31). Navzdory zřejmé kon-struovanosti takové zápletky jsme svědky jejího masivního rozšíření, jakož i trvalé čtenářské účinnosti mnohdy konvenčních scén odhalení identity. Na čtenářské vní-mání působí semknutá (koincidenční) zápletky „hlubokým kognitivním dopadem a následnou emoční silou, jakou má rozpoznání příbuzenství ve skutečném životě“ (tamtéž: 32). Její projevy v anglické próze sleduje Dannenbergová v diachronní per-spektivě od druhé poloviny 16. století po současnost, a snaží se tak podat „evoluční mapu románu a postupné transformace narativní fikce v období delším než čtyři století“ (tamtéž: 135). Původ koincidenční zápletky spatřuje v renesanční romanci a její vrcholné období pak v 18. a 19. století, kdy byla plodně aktualizována široce chápaným realismem (tamtéž: 136, 141–180). Máme tedy k dispozici porovnání dia-chronie úzu zápletky, byť v literární kultuře, jež prošla vývojem podstatně se odli-šujícím od té české.

## Sonda: Figura odhalení identity postav a rodového tajemství

Přehlédneme-li sledované období české prózy, je zřejmé, že typ semknuté zápletky, založený na odkrývání identity jedné či několika hlavních postav, se tu vyskytuje více než hojně. Tajemství konkrétní postavy zasahuje obvykle přímo do jádra děje. Poznání skutečnosti spojené s odhalením tajemství poté vede k vyřešení ústředního konfliktu a k uzavření děje. V evropské literatuře, jak ostatně konstatuje i Dannenbergová, bylo takové zápletkové schéma obecně rozšířeno už v 18. století a dále se reprodukovalo v nesčetných variacích. Není tedy překvapivé, že v česky psané próze se toto schéma jeví jako nejsilnější na počátku námi sledovaného období, pak se oslabuje a obměňuje, znovu se však produktivně aktualizuje. V následující sondě vybíráme k analýze jenom několik ilustrativních ukázek z rozsáhlého shromážděného materiálu.

Výraznými příklady jsou už Máchovy prózy jako *Křivoklad* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861) nebo *Cikáni* (psáno 1835, v úplnosti knižně 1857). V první z nich se záhadné jednání ústřední postavy královského kata osvětluje odhalením jeho rodového původu – kat je nelegitimním vnukem posledního přemyslovského krále Václava III., a tedy potenciálním pretendentem na český trůn. Část záhady však přetrvává, patrně i proto, že *Křivoklad* měl být součástí delšího nerealizovaného cyklu. V *Cikánech* je protagonist, mladý cikán, identifikován jako syn českého hraběte Valdemar z Borku. Odkrytí jeho rodové identity doprovázejí fatální události: jeho otcovský druh, starý cikán Giacomo, zavraždí jeho skutečného otce a je popraven, a také Valdemarova milá umírá. Rozčarovaný mladík se poté zříká nabytého šlechtictví a vrací se k cikánskému způsobu života.

Schéma se ovšem zdaleka neomezuje na subjektivně romantickou prózu. Jiným příkladem je třeba sentimentalisticky laděná povídka Františka Břetislava Trojana *Vina lásky* (1837), v níž se drobný motiv nalezení kabátu ukradeného sluhovi bohatého měšťana Bartoně stává záminkou k rozsáhlé pasáži předhistorie několika postav. Domnělý zloděj je ve skutečnosti důstojník, s nímž kdysi utekla Bartoňova dcera Angelína; ta s ním pak jako jeho manželka dobrodružně procestovala Ameriku, bojovala s Indiány a nyní se chudá a nemocná vrací s mužem do vlasti. Zápletka je jako celek cílena k závěrečnému rozkrytí identity jednotlivých postav a jejich shledání v rámci jedné rodiny; současně je usvědčen pravý zloděj, takže obviněný důstojník se smí navrátit do počestné společnosti. Hlavní postavy jako by zde neměly žádnou jinou funkci než poznat či prokázat svoji příbuzenskou vazbu na další aktéry. Restaurováním jejich homogenní skupiny v závěru dochází rovněž k potlačení sociálního rozdílu mezi nimi a postavy pak mohou ve štěstí žít dále společně.

Na figuře rozdělení blízkých postav a jejich šťastného shledání v závěru postavil děj několika svých „mravných“ povídek Antonín Alexandr Švihlík. Tak v *Edmundovi a Bělince* (1832) se jméno Edmund objevuje až na posledních stranách, neboť příslušná postava po celou dobu děje vystupuje jako Jindřich Malina. Edmund-Jindřich

není pouhým synem havíře, jak se nyní dozvídá, ale důstojníka, a může se tak oženit s dcerou sládky Bělinkou. Titulní ženská postava Švihlíkovy *Albiny* (1842) nabývá dokonce trojí identity (coby nalezenec je vychovávána jako Kristina, v dospělosti pak utíká před nevítaným nápadníkem a skrývá se pod jménem Vilhelmina). V závěru se shledává s otcem, od něhož ji ve věku dvou let odnesla povodeň, a současně slaví šťastné zasnoubení. V rytířské próze *Slavibor aneb podvrženec* (1842) odhaluje protagonista po smrti svého adoptivního otce Radboda naněkolikrát svůj rodový původ a současně v milované Florince poznává ztracenou Radbodovu dceru Irénku. A konečně v dvojdielném *Nalezenci* (1844) se Bohumír-Miloslav po mnoha peripetiích shledává postupně s oběma rodiči; jeho nalezené štěstí dokresluje opět motiv ženitby.

V Tylově *Posledním Čechovi* (1844) je propletenec příbuzenských vztahů situován v rodinách hraběte Velenského a jeho zahradníka Svobody, z nichž každý má syna a dceru. Postupné odhalení identity několika postav vede v závěru k poznání, že Velenského děti jsou fakticky potomky francouzského plukovníka Leclaira, s nímž se kdysi Velenský bil v souboji: v domnění, že jej zabil, děti adoptoval. Šťastné shledání otce se synem a dcerou vede též k uzavření dvojího sňatku mezi postavami v mladší generaci; pouze světácký Leclairův syn s italsko-českou identitou (Ludovico Pedrazzi – Ladislav Petráček) zůstává na ocet.

Originální variaci na schéma odhalení identity protagonisty podává chodský obrázek *Karla (Perly české na rok 1855, 1854, knižně in Sebrané spisy 2, 1862)* Boženy Němcové. Hoch Karel je od dětství vychováván jako dívka, neboť jeho matka chce zabránit tomu, aby byl vzat na vojnu (jeho otec v armádě zemřel). Čtenář je na rozdíl od postav od počátku zasvěcen do skrývání skutečné rodové identity Karla-Karly, chybí zde tedy motiv překvapivého odhalení. Až nápadně často se v textu objevuje motiv vojáků, před nimiž má být hoch přes své stále zřetelnější virilní rysy chráněn dívčí identitou a převlekem. V závěru však sám Karel genderovou přetvářku odmítne, oblékne na sebe uniformu a dobrovolně narukuje. Jeho přátelství s dívkou Hanou, v němž se začínaly projevovat citové zmatky, se posléze může realizovat jako milostný vztah.

V hojně produkované historizující próze zvláště od padesátých let dále nicméně dané schéma už silně zkonvenčnělo. Trvajíc obliba povídek a románů romantického ražení dala vzniknout četným realizacím, jež zpravidla neoplývají velkou invencí. Uvedme alespoň dvě nejvýraznější. Protagonista třídielného románu Prokopa Chocholouška *Cola di Rienzi* (1856), bývalý římský diktátor, se ukrývá před pronásledováním jezuitů v Praze pod přijatou identitou lékaře Bartola. Poté, co se před římským císařem Karlem IV. prohlásí svým skutečným jménem, je přijat k jeho dvoru, později se však účastní přípravy atentátu na něho a je uvězněn v Roudnici. Motiv skrývané identity je zde znásoben mužským převlekem Rienzovy půvabné dcery, která se takto chrání v zájmu svého bezpečí. V dějovém vyvrcholení *Rozbroje Přemyslovcův* (1858) Ludvíka Rittersa z Rittersberka prozrazuje mnich Prokop mladému vojákovi Svatomírovi, že je jeho otec, dříve obávaný válečník Stojhněv, a syn pak jeho mečem poráží poněmčilého antagonistu a pomáhá českému králi ve vlasteneckých

válkách. Dokonce ještě zápletku senzačního sueovského románu o revoluci roku 1848 *Antikrist 1–2* (1868–1869) Eduarda Justa víceméně sestává z postupného odhalování identity větší části hlavních postav, jež jsou následně vztaženy k sobě rodinnými pouty, a z kupení nejrůznějších násilných činů.

K produktivnímu obměňování rigidního zápletkového schématu založeného na odhalování identity postav začíná postupně docházet od sedmdesátých let. Jako jistou inovaci lze chápat už historizující román Josefa Jiřího Stankovského *Maxmilián Rumpal, prachatický primátor* (1875), v němž otec soudí zločiny svého syna. I zde se známé revelace objevují v hojném počtu, získávají však už novou funkci, neboť zde na ně není vázáno ultimativní zakončení zápletky, ale pouze posouvají děj k dalším událostem: na začátku kat Jiřík potkává neznámého člověka, z nějž se pak vyklubuje jeho synovec Max; titulní protagonista Rumpal poznává v Maxovi přítele svého nenáviděného syna Ferdinanda, o němž myslel, že zemřel, a později přichází i sám Ferdinand; Jiřík v sousedu Turnovském nachází vraha své sestry, atd. V podobně oslabené formě se sledované schéma projevuje třeba i v povídce Josefa Štolby *Zlaté srdce* (*Lumír* 1878, knižně in *Novelly* 1, 1885). Zde mladík Vilém na výletu v Římě spatřuje v svatopetrském chrámu neznámou krásnou ženu a po návratu do Čech zjišťuje k svému i čtenářovu překvapení, že domnělá Italka je ve skutečnosti jeho nová teta Eliška, rozená Nováková. Hlavní děj se však poté podobně jako u Stankovského ubírá jiným směrem – rozpoznání příbuzenského vztahu tu zabraňuje rozvíjení milostné zápletky.

V historizujících prózách Václava Beneše Třebízského narážíme v daném schématu na obměnu spojenou s pozoruhodnými, ba tajemnými postavami, jež jsou postupně odhaleny coby nositelé vlastenectví či náboženství podobojí; odkrytí vlasteneckého tajemství mělo naléhavě působit na dobového čtenáře. Tak například zvláštní jednání důstojníka Adama v povídce *Kostelík sv. Blažeje* (*Blahověst* 1875, knižně in *Pobělohorské elegie* 2, 1886), situované do poloviny 17. století, se vysvětluje postupným odhalením jeho identity jako potomka předbělohorských českých pánů z rodu Sokolů z Mor. Podobná technika je využita i v románu téhož autora *Bludné duše* (*Osvěta* 1879, knižně 1882), kde se z tajemné postavy starého tuláka Refundy, pomáhajícího vesničanům v době selské vzpoury, nakonec vyklubuje hraběcí potomek Kolovratů a znovu nositel utrakvistické tradice, který nadto rozdává sedlákům české knihy (volně se tak v jeho postavě propojují epochy husitství a národního obrození). Snad nejodvážněji se zápletku bazírující na utajené identitě postavy rozvíjí v povídce *Závěť Štěpána z Pálče* (*Lumír* 1882, knižně in *V záři kalicha*, 1885), v níž se koketuje s metamorfózou Husova kostnického udatce coby oživlého Ahasvera, který se více než sto padesát let po smrti skutečného Pálče († 1423) objevuje v jeho bývalém domě a prohlašuje se jeho jménem. Teprve po skoku starce z věže domu se z listin ukrytých na jeho mrtvém těle vyzrazuje pravý stav věci – šílený muž je fakticky už v několikáté generaci Pálčovým potomkem, odsouzeným v závěti svého předka hledat po světě odpuštění za jím spáchanou historickou zradu. Domněle fantastický prvek zápletky se tak nakonec vysvětluje jako příběh dědičné morální viny.

K pozoruhodně moderní aktualizaci schématu dochází v rozsáhlém Arbesově románu *Mesiáš* 1–2 (1883), jehož protagonista, muž bez jasné identity, může současnému čtenáři až připomínat musilovské či kafkovské postavy. Zprvu dlouho vystupuje jako bezejmenný „cizinec“, poté je v něm rozpoznán navrátilce z Ameriky Randa. Stále více však vychází najevo, že jde ve skutečnosti o Randova přítele Matějovského, který se za Randu vydává. Jeho identita je nicméně i nadále ztajemňována protichůdnými svědectvími dalších postav; jako konstrukční prvek zápletky se tak uplatňuje figura paralipsy – zamlčení (zde jména, respektive úplné identity postavy). Teprve na konci se před soudem potvrzuje pravost příjmení Matějovský. Protagonista se následně vzdává mesiášských plánů na obrodu společnosti a zastřelí se.

Odchýlení od popsané letité uzance shledáváme v Jiráskově „válečné idyle“ *Pandurek* (*Světazor* 1883, knižně 1886), v níž je titulní protagonista, hoch Pavel, dán rakouským pandurským důstojníkem za úplatu k vychování vesnickému krejčímu. Když se neznámý důstojník po třinácti letech vrací, zjišťujeme sice, že je to sám hejtmán Laudon, později známý generál, pro postavu Pavla ale událost jeho příchodu nepřináší žádnou změnu stavu. Dozvídá se od něho o svém původu, avšak znovu se nejedná o obvyklou scénu nalezení identity ve šlechtické rodině: Pavel není synem Laudona, ale pouhého vojenského felčara a jeho chudé ženy, kteří oba před mnoha lety zemřeli pruskou kulkou. Zůstává tak i nadále u svého adoptivního otce. Teprve pozdější vývoj událostí činí z Pavla pandurského důstojníka, jakým byl i Laudon.

Typ semknuté zápletky se však neomezuje pouze na uvedené schéma odhalení identity postav, ale přesahuje i do dalších konstelací postav a konfliktů. Jakkoli souhlasíme s Dannenbergovou, že překvapivé zjištění příbuzenství či jinak blízkého postavení protagonistů patří k typickým projevům semknuté (koincidenční) zápletky, je zřejmé, že výše popsané a exemplifikované schéma může fungovat i bez prvku anagnorize a vycházet prostě z rozvržení postav. Například ve *Svatbě litoměřické* (*Osvěta* 1882, knižně in *V červánkách kalicha*, 1884) Václava Beneše Třebízského nalezneme dobově oblíbené zápletkové schéma blízké Shakespearově tragédii *Romeo a Julie* (*Romeo and Juliet*, 1597, česky 1847). Na dvojgeneračním půdorysu se svár zneprátelených otců – zde pražského katolického purkmistra Pichla a kališnického konšela Radobyly – negativně promítá do milostného vztahu jejich dětí Vítězky a Smila. Kulminací neřešitelného konfliktu je pak smrt všech čtyř protagonistů – milenci dobrovolně utonou v Labi, jeden z otců hyne na popravišti a druhý se oběsí. Typickým obsahem semknuté zápletky bývá právě milostné melodrama. Zápletky s takto tragickými elementy se však v plné síle mohla projevit i v textu pro ni napohled netypickém, jakým je naturalistická sociální próza Matěje Anastasii Šimáčka *U řezaček* (*Světazor* 1886, knižně 1888), kde cukrovarská dělnice nechává strojníka, který ji svedl a opustil, krutě zemřít ve stroji na krájení řepných řízků. Přijímá tak roli *femme fatale*, jež odmítá trpět za křivdu, kterou na ní spáchal její milý.

Neméně časté ale bylo i jiné než tragické traktování semknuté zápletky, mj. v tehdy masově oblíbeném žánru humoresky (zde třeba frekventované schéma zakončené po různých komických peripetiích sňatkem či jeho příslibem).

## Typ rozvolněné zápletky

Vedle semknuté zápletky, ostře vyhrocující nebo ohraničující děj, můžeme též definovat typ *zápletky rozvolněné* („analytické“), usilující opačně o potlačení vnějších dějových efektů a o nuancované podání dějové progresse. Zatímco semknutá zápletky je často ideová a s uměleckým záměrem nadsazuje či jinak deformuje skutečný svět příběhu, rozvolněná zápletky je mimetická a cílí k co nejplastičtějšímu ztvárnění obsahu. Sleduje události pod drobnohledem a skládá děj podobně jako mozaiku z malých plošek. „Velké“ jádrové události formující hlavní kontury děje v ní nenásledují rychle po sobě, jako tomu bývá v semknuté zápletce, kde se mnohdy prudce střídají mezní životní situace postav. Zde naopak bývá děj soustředěn pouze k jediné či několika málo takovým situacím a široký prostor okolo vyplňují detaily a drobná pozorování, jež charakterizují postavy v jejich každodenním jednání a konání, někdy v takové míře, až se jádrové (závažné či přelomové) události v jejich sousedství takřka vytrácejí. Úsilí o plastičnost líčení přímo souvisí s tendencí k internalizaci děje do ostatních složek vyprávění – myšlení a řeči postav, charakterizace a popisu, který zde nevnímáme jako popření děje, ale jako možný způsob reprezentace jednání a dění; jinak řečeno: popis tu může, ale nemusí realizovat pouze *deskriptivní funkci*.<sup>7</sup> Po genologické stránce je typ rozvolněné zápletky charakteristický zejména pro ty žánry, v nichž se dějovost vyjadřuje jinými formami než proklamativní zápletkou, tedy zejména pro román či novelu, kde může být rozvolněná zápletky rozvinuta nejbohatěji, a už dříve pro obraz (črtu) – zde například obraz ze života. Ten spojuje Lenka Kusáková zejména s třicátými a čtyřicátými lety jako „první narativní form[u], která opustila zkonvencionalizovaný sentimentální a romaneskní syžet“ (Kusáková 2009: 2). Mezi základní formální charakteristiky obrazu nicméně podle Kusákové patří též „absence dějové zápletky a její nahrazení volným řetězením drobných slohových útvarů, jako jsou popis (s důrazem na ‚couleur locale‘, detail a živou názornost), úvaha, scénka, lyrický výjev, dopis, drobný příběh, poučení ad.“ (tamtéž: 1). Tento druhý postulát lze však podle našeho názoru vztahovat jen k nefikčním formám žánru, jako je např. národopisný obraz, ale nikoliv k plně fikčnímu obrazu ze života. Zde naopak soudíme, že děj potenciálně prostupuje všechny uvedené složky vyprávění včetně těch nejmenších.

Jak řečeno, jednou z charakteristik rozvolněné zápletky ve srovnání se zápletkou semknutou je redukce vnějšího děje, kompenzovaná však jeho uspořádáním do množství minuciózních jednotek, díky čemuž fikční text zobrazuje děj v detailním rozlišení. Pozvolný tok děje fruktifikovaný podrobným líčením charakterizuje například črtu Boženy Němcové *Dobrý člověk* (*Posel z Prahy* 1858, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875). Eponymním hrdinou je zde forman Hájek, jezdící s povozem mezi Náchodem a Vídní, druhou hlavní postavou je mladá vesničanka Madla, která putuje do Vídně za službou, aby tak unikla vdavkám s ošklivým mlynářem. První část děje

7 K rozlišení deskripce jako polyfunkčního textového typu (*deskriptivní postup*) a *deskriptivní funkce* (srov. Fedrová – Jedličková 2016; → Fedrová: 329–334).



jako by plynula v pomalém, ale bezpečném tempu jízdy povozu a chůze. Během pěší cesty pozná Madla Hájka jako dobráka, který všem rád pomáhá. Po příjezdu seznámí Madlu s vídeňskými Čechy, zajistí jí nocleh i službu. Vyprávění podrobně popisuje cestu, formanské zvyklosti a poté i Vídeň a život tamních Čechů, rozhovory služek a pradlen na dvoře a u kašny evokují autentickou, aktuálně slyšenou řeč. Do místy veselého líčení vídeňské každodennosti proniká trpký podtón Madlina ponížení ve službě, starosti o nezvěstného bratra i občasná úzkost z odmítnutého ženicha. Ta se nakonec ukáže jako oprávněná v jediné výrazněji dějové scéně, v níž Hájek uchrání Madlu před rozezleným mlynářem. V zakončení *Dobrého člověka* se šťastně sejdou všechny blízké postavy. Jsou zde tak nakonec přece jen implementovány některé uzance známé čtenáři z typu semknuté zápletky: konflikt s mlynářem se zdárně vyřeší, Madla potkává ztraceného bratra a její vztah s Hájkem je završen svatbou.

Charakteristicky se typ rozvolněné zápletky projevuje například v drobnokresbě. Rozbor událostnosti (*eventfulness*; Hühn 2013) v Nerudově povídce *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (*Národní listy* 1876, knižně in *Povídky malostranské*, 1878), jež provedl Wolf Schmid, ukazuje, že dějová strategie této povídky spočívá cíleně v neschopnosti titulního protagonisty změnit svou situaci; napětí vyplývá takříkajíc právě z toho, že vzdor úsilí postavy se nic pozoruhodného nestane. Hokynář Vorel se sice zřízením svého krámků snaží narušit nehybnost malostranské ulice (prorazí dokonce průčelní zeď), avšak pro nezáměr jejích obyvatel krachuje a páchá sebevraždu, takže nakonec „zůstává jako jediný pozitivní výsledek pokusů o změnu krásně nakouřená pěnovka“ (Schmid 1994: 581). Přesto díky Nerudově schopnosti evokace zůstává tato krátká povídka pro běžného čtenáře poutavější než leckterá próza s bohatě členěnou zápletkou.

K nejzdařilejším ukázkám rozvolněné zápletky náleží Jiráskův román *Proti všem* (*Zlatá Praha* 1893, knižně 1894), jehož děj se navzdory značnému rozsahu textu celý soustřeďuje kolem několika málo jádrových událostí, totiž výstavby Tábora jako vojenského ležení (v první části *Skonání věku*) a válečných příprav a vyličení bitvy na Vítkově (v nejdelší druhé části *Krucjata*, zabírající zhruba dvě třetiny díla). Právě tyto kolektivní události, detailně analyticky líčené, překrývají rovinu událostí týkajících se individuálních postav, které nestojí v centru děje jako prožívající subjekty, nýbrž jsou úplně podrobeny proudu historických okolností. Žádnou z nich tak nelze označit jako ústřední. Také sám historický protagonista husitských válek Jan Žižka se v textu vyskytuje poměrně sporadicky, ač nelze přehlédnout, že jeho vystoupení obvykle výrazněji posouvají děj. V Jiráskově hrdinském románu „bez hrdiny“ se tak vše soustředí na analytické popsání událostí v celkové progresi děje, podávajícího nepřehlédnutelnou kritiku husitského hnutí v jeho vývoji od hluboké zbožnosti přes rozkoly mezi umírněným a radikálním křídlem až po náboženské třeštění a šílenství opadlických sekt.<sup>8</sup>

8 Je tak mimochodem zřejmé, že *Proti všem* podává zcela jiný obraz husitství, než jaký v něm spatřoval marxistický ideolog Zdeněk Nejedlý, bazírující na tématech sociální revoluce a třídní homogenity celého hnutí.

## Řetězová a pásmová kompozice zápletky

Význam kompozice pro tvůrčí proces dosvědčuje i textologický výzkum geneze literárního textu. Přední francouzský textový genetik Pierre-Marc de Biasi (2011) upozorňuje na četnost dochovaných rukopisů z tzv. „předkompoziční“ a „kompoziční“ fáze textu a podrobně tyto fáze analyzuje (de Biasi 2018: 48–60).

Kompozici fikčního narativu zde chápeme jako soubor strategií pořadajících primárně funkční složky zápletky ve vyprávění, ale i další složky tematické (například protikladné síly v konstelaci postav, záměna jejich postavení, hlavní motivy a jejich distribuce apod.). U české prózy sledovaného období rozlišujeme dva základní typy kompozice: (1) řetězovou kompozici, kde je zápletka fragmentována do jednotlivých dějových epizod, a (2) pásmovou kompozici, jež zmnožuje linearitu děje a podává více paralelních dějových pásem.<sup>9</sup>

(1) V textech uspořádaných v *řetězové kompozici* funguje epizoda obvykle jako relativně samostatný, avšak neuzavřený článek, jenž neobsahuje zakončení děje, ale pouze vyústuje do dalšího článku; pomyslný řetěz se spíná teprve na konci. Linearita děje jako celku proto v řetězové kompozici vyvstává až sekundárně autorským seřazením jednotlivých epizod v textu za sebou a popřípadě jejich dalším vzájemným provázáním. Charakteristicky se tento typ kompozice objevuje zejména v prózách na žánrové bázi cestopisu nebo pikaresky, dále jako výchovný román (*Bildungsroman*) či později románová kronika.

Důmyslnou ukázkou řetězové kompozice nalezneme v próze Františka Jaromíra Rubeše *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou* (1841, přeprac. 1845), postavené na půdorysu domácího cestopisu, jež se takřka celá skládá z volně navazujících epizod. Nejde tu však jen o humoristické líčení karambolů, jež cestou na venkov stíhají v rychlém sledu protagonistu Antonína Prášila, čerstvě vystudovaného právníka, a brání mu v psaní novely, kterou si bohatý pražský advokát Kašpar Štika klade jako podmínku k tomu, aby Prášilovi poskytl zaměstnání ve své kanceláři. Jako významné pro ustavení kompozice zápletky se při hlubším čtení ukazují též četné spojnice mezi jednotlivými epizodami, překlenující nejednou i poměrně značné úseky textu. Sama cesta je spíše rekurentní než čistě lineární. Prášil se vrací do Prahy víceméně po téže trase, jakou jel na venkov, a ocitá se na týchž místech (občas i za příspění náhody, například když je ve spánku bezděčně převezen zpět do Jarošova mlýna), což přispívá k symetrické výstavbě zápletky. Také jeho setkání s dalšími osobami v úvodních scénách v hospodě U Červeného raka a v dostavníku se příležitostně

9 Daniela Hodrová v podrobném pojednání (Hodrová 2001: 395n) rozlišuje mezi kompozicí lineární, pásmovou, typu proudu, rámcující, kruhovou/zrcadlovou, mobilní a typu tříště a tkáně. Zde nabízíme podstatně jednodušší model, v němž se snažíme odstranit nejrůznější afinity mezi typy vymezenými Hodrovou (první tři typy se např. váží obdobným způsobem k linearitě děje, takže lze mj. lineární kompozici vnímat jako jednopásmovou apod.). Některé typy Hodrová navíc vyvozuje z novější literatury (surrealismu či postmoderny).

opakuji v dalších epizodách. Většinu děje pak provazuje zprvu jen pobočná postava Karla Dubského, jednoho ze studentů v kroužku u Červeného raka. Prášil kvůli svému komickému jménu cestuje pod identitou Dubského, musí však přiznat barvu, když natrefí na Dubského přítele a pak i na něho samého. Dubský se nato zasnubuje s Julinkou Jarošovou, Prášilovou spolucestující z dostavníku, a Prášil nalézá i ztracenou závěť, díky níž Dubský získá statek po strýci. Oblibu řetězové kompozice po celé sledované období lze doložit též intertextuálně. Námětově i kompozičně totiž Rubešův *Pan amanuensis* zřejmě ovlivnil četné následovníky, jako například Gustava Pflögera Moravského (začátek románu *Dva umělci*, 1858), Eduarda Justa (*Z cestopisu starého študenta*, knižně in *Povídky a humoresky* 1, 1865), Svatopluka Čecha (*Výlet do Chorvátska*, *Lumír* 1878, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky* 2, 1879) či Jana Liera (*Povídka s mrzutým koncem*, *Květy* 1881, knižně in *Arabesky a novelly* 1, 1886).

K dalším příkladům řetězové kompozice, jež jsou podrobněji popsány na jiných místech této kapitoly, patří Tylova próza *Dva bratři aneb Český jazyk moje škoda* (*Květy* 1845 jako *Český jazyk – moje škoda*, knižně in *Sebrané spisy* 13, 1859) a prózy Němcové *Dobrý člověk* nebo *Cesta z pouti*. Z pozdějších prací uvedme ještě humoristické Čechovy výlety pana Broučka z druhé poloviny osmdesátých let, v nichž měšťanský protagonista prochází ve snu fantastickým či historickým prostředím a je konfrontován s nepřátelskými, epizodně řazenými zážitky. Románová kronika Jana Herbena *Do třetího i čtvrtého pokolení* (takto v první verzi *Ruch* 1887, knižně 1889–1892, dále upravováno a rozšiřováno) pak v sérii výjevů líčí podrobně život moravských sedláků.

(2) Ještě častější nežli předešlý způsob kompozice zápletky byla v analyzovaných textech zápletky, jejíž kompozici budeme označovat jako *pásmovou*. Pásmo lze popsat jako souběžné či různoběžné linie zápletky (*plotlines*, v českém úzu též jako dějové linie), přičemž některé z nich mohou začínat později nebo končit dříve než ostatní. Konkrétní pásmo zobrazuje děj soustředěný kolem jedné či několika úzce propojených postav, a bývá tedy relativně homogenní. Vícepásmová kompozice se vyskytuje zejména v dějově složitějších žánrech, jako jsou romány a delší povídky, naproti tomu krátké prozaické útvary častěji disponují pouze jediným pásmem. Jednotlivá pásma děje jsou málokdy podána jako rovnocenná, mnohem obvyklejší je postup, kdy se jedno z nich stává ústředním a ostatní jsou vůči němu doplňková. Ta mohou působit jako paralely k ústřednímu pásmu, dokreslovat je, ale také k němu nabízet alternativy, parodovat hlavní pásmo apod. Doplňková pásma častěji pokrývají pouze menší úseky děje, nebývají tolik propracovaná ani jednodušší jako ústřední pásmo a mohou též být sekvenčně či epizodicky vnitřně členěna.

Výrazným příkladem pásmové kompozice je Tylova próza *Po pěti letech* (*Květy* 1836), respektive její přepracovaná nedokončená verze s názvem *Poutí českých umělců* (knižně in *Sebrané spisy* 4, 1844, nedokončeno).<sup>10</sup> Zde počáteční schůzka

10 Čtenářsky známější je ale verze *Pouti českých umělců* zpracovaná roku 1857 po Tylově smrti pro čtvrtý svazek jeho novějších *Sebraných spisů* Václavem Filípkem, podle Mojmíra Otruby

tří vlastenecky smýšlejících mladíků, skladatele Bedřicha, herce Vilíma a malíře Stanislava, vede k závazku činně rozvíjet jednotlivá umění a posloužit tím českému národu. Jejich cesty se proto rozcházejí a postupují v několika paralelních pásmech, jež pak vedou i mimo Čechy do Itálie a Francie. Teprve na konci se přátelé znovu scházejí a bilancují své působení. Jednotlivá pásma se tak stýkají jenom na začátku a na konci, po většinu děje jsou zcela oddělena. Různých variant pásmové kompozice nalezneme bezpočet. Např. v četných prózách, jejichž kompozice je soustředěna kolem jednoho protagonisty, příslušné pásmo obvykle dominuje jako přirozené centrum a kolem něj se vytvářejí pobočná, i epizodní pásma jednotlivých dalších postav nebo jejich skupin.

Značně rafinovaněji zacházejí s pásmovou kompozicí některé Jiráskovy romány. Třeba rozvržení dějových pásem v *Dvojím dvoře* (*Světozor* 1886–1887, knižně 1891), první části trilogie *Mezi proudy*, je zjevně nehierarchické. Lze rozlišit až pětici pásem, jež mají ve stavbě románu relativně rovnocenné postavení. Pokrývají jednak rovinu historickou (dvě pásma soustředěná kolem postav krále Václava IV. a arcibiskupa Jana z Jenštejna) a jednak civilní, zaštitěnou fiktivními postavami (uvádíme jen ty nejdůležitější: královský ohnivce Šíp, jeho nevěrná žena a syn Jeník; student a později mistr Jan; postavy soustředěné v domě malíře Chvala, mj. sourozenci Eliška a Václav). Hlavní pásma děje se splétají podobně jako pruty v pomlázce, takže se před čtenářem vynořují jedno po druhém v relativně pravidelné alternaci. Ke střídání pásem dochází často i uvnitř kapitoly, což také umožňuje různé kauzální spojnice mezi oběma rovinami postav (Šíp slouží králi, Chval maluje pro Jenštejna aj.) nebo i v rámci téže roviny (Jan je Šípův synovec a dočasně bydlí v Chvalově domě). Podobný úzus pokračuje i v dalších dílech trilogie *Syn ohnivcův* (*Světozor* 1888, knižně 1891) a *Do tří hlasů* (*Světozor* 1889–1890, knižně 1891).

## Kompoziční techniky: rámeček, vložené vyprávění, paralelismus, průběžný motiv

Kompozici můžeme vidět ve dvojí perspektivě: jednak jako vnitřní postupy organizace zápletky narativu, jednak v širším záběru jako formální prvky rozvržení textu, jež nesouvisejí s vyprávěním a jeho obsahem, mezi něž patří členění do kapitol, uvádění (pod)titulů, mott, paratextů apod. Hodrová je vesměs vnímá jako prvky vnější kompozice (srov. Hodrová 2001: 171n), respektive kompozičního rámce. Společně s těmito běžnými kompozičními mechanismy se v rozebíraném materiálu uplatňují v hojně míře též sofistikovanější techniky, k nimž zde připojme alespoň stručný komentář.

(1) *Kompoziční rámeček* má četné funkce formální (tamtéž: 212n, 432n), ve fikčním textu však také ohraničuje vlastní vyprávění příběhu, popřípadě se může stát i textovou složkou, která mu připravuje půdu (→ Hrbata: 389–392). Objevuje se

---

„z Tylových textů zmontovaný celek“, který však byl přijat jako Tylovo dílo a v této podobě se stal „jednou z nejčastěji přetiskovaných Tylových próz“ (Otruba 2018: 69).

s obdobnou četností u textů s řetězovou i s pásmovou kompozicí; z toho důvodu nepokládáme za vhodné hovořit o rámcující či rámcové kompozici jako takové, ale spíše právě o *technice* rámcování textu bez ohledu na typ kompozice. I tehdy, je-li rámec oddělen od vlastního vyprávění, vztahuje se někdy k němu jako komentář legitimizující jeho původ například ve vyprávění osoby, s níž se vypravěč setkal, v písemném záznamu (historickém prameni, nalezeném rukopisu), jenž je v textu volně či doslovně reprodukován, v nápisu na náhrobku atd. (tak u Karoliny Světlé, Václava Beneše Třebízského a jinde), často s (auto)interpretační funkcí. Někdy též rámec více či méně účinně propojuje sérii jinak samostatných vyprávění, jako je tomu v drobných cyklech Beneše Třebízského *Ze zapomenutých pamětí* (*Národní listy* 1880, knižně 1883), *Povídky karlštejského havrana* (*Světlozor* 1881, 1883, knižně in *Z různých dob* 2, 1886), *Z farních archivů* (*Lumír* 1883, knižně in *Pobělohorské elegie* 2, 1886) aj. Rámcová situace vyprávění se nemusí omezovat na začátek a/nebo konec textu, ale může se průběžně vynořovat. Například v části Jiráskovy *Povídky z archivu* (*Zlatá Praha* 1887, knižně in *Povídky a novelly* 3, 1889) se rámcová situace obrátí a prolomí se do vlastního vyprávění, jež tím nabývá orálního charakteru: posluchači během něj takřka neustále vyjevují svou účast na sdělovaném ději, ozývají se a skáčou mluvčímu do řeči.

(2) *Vložená vyprávění*, za něž pokládáme epizodická vyprávění postav a integrované „cizorodé“ texty jako nalezený rukopis apod., zvýrazňují a někdy vůbec ustavují hierarchické kompoziční členění textu, ve kterém mohou fungovat zejména jako pobočná pásma děje. Třeba v právě zmíněné *Povídce z archivu* se vložené vyprávění z materiálů zámeckého depozitáře vícečetně prolíná do rámcové hlavní situace, kde také nepřímou díky němu vznikají dva milostné páry. Vložená vyprávění obecně zmnožují epický potenciál textu. Četná jsou například v žánru obrazu, kde kompenzují relativní dějovou staticitost zápletky. Nejčastější funkcí vloženého vyprávění je podání předhistorie (*Vorgeschichte*) některé z postav, jež figuruje i v aktuálním ději. V *Babičce* (1855) Boženy Němcové, „obrazech venkovského života“, podává rýzmburský myslivec předhistorii Viktorky, jejíž šilenství coby následek temné milostné zkušenosti už protagonisté znají a sledují sami; její smrt je pak jednou z jádrových událostí v aktuálním čase příběhu. V povídce Karoliny Světlé *Lesní panna* (1863) je vložené vyprávění lokální pověsti matricí následného příběhu vypravěčky Karly. Konflikt v něm zakládá zřejmá sociální nerovnost, brání integraci do jiné společenské vrstvy; napjatou situaci pak pečeti zlom v milostném vztahu, totiž zalíbení muže v jiné ženě. Funkčně různorodá vložená vyprávění se objevují v Sabinových *Oživených hrobech* (*Boleslavan* 1863 jako *Hroby živoucích* [nedokončeno], v úplnosti knižně 1870). Ubíjející jednotvárný režim ve vězeňské cele zde postavy arestantů ožívají vyprávěním životních příběhů (Asti, Forti, Hon o svém bratrovi, Slav o odsouzeném českém studentovi), předčítáním zápisků bývalého vězně nalezených pod kamny (Hon) či vlastní alegorické úvahy o svobodě (Bianchi), vyprávěním báčorky o vynálezu bubnů (Schauberk) apod. Jednotlivá vložená vyprávění nejsou formálně rovnocenná a různě, často jen oslabeně též korespondují s časoprostorovým rámcem pobytu ve vězení.

(3) K efektivnější organizaci zápletky využívají autoři rovněž různých *paralel*, včetně kontrastních. Míra paralelnosti může někdy v textu vést až k rozvinutí korelace. Tak je tomu i v rané povídce Antala Staška *Švec Matouš* (Lumír 1876), kde pobočné pásmo nezdařeného divadelního představení zrcadlí hlavní děj, v němž buřičský švec soupeří o svoji milou Rózu s kamarádem Jírou. Na divadle, kterému všichni tři amatérsky holdují, Róza hraje princeznu, Jíra milovníka a Matouš čerta. Představení však není povolené, musí se předčasně ukončit a herci přecháží před zuřícími diváky. Zatímco Matouš je chycen a zbit, Róza a Jíra spolu stráví milostnou noc, jež následně rozhodne o celkovém vyústění děje. Kompoziční paralelismy v míře zasahující celou strukturu rozsáhlého románového textu nalezneme v daném korpusu materiálu vzácně. Figurují takto v šestidílném *Věnci vavřínovém* (Osvěta 1872, knižně 1877<sup>11</sup>) Václava Vlčka, kde se také za pomoci paralelních, vzájemně se zrcadlicích postav (protagonista Vojtěch Blažej, dramatický básník, a jeho obdivovatel Vendelín Brož; dvě Blažejovy milenky Božena a Miluška; dva kariéristé Soběhrab a Pudík a další) zvyšuje komplexita děje, nebo v Arbesově *Andělovi míru* (Národní listy 1889, knižně 1890),<sup>12</sup> románové moraliťe o vysoké peněžní výhře vedoucí k rozkladu života obyvatel vsi na česko-bavorském pomezí, jejíž zápletka je vystavěna z větší části na základě zdvojování témat, motivů a dějů. Vysoká míra stavebnosti využívající paralelismů však překvapivě charakterizuje třeba i populárně laděný pozdní historizující román Josefa Svátka *Železná koruna* (1888).

(4) Prvkem provazujícím kompozici zápletky se může stát *průběžný motiv*, který se v textu navrácí v proměnných souvislostech a propojuje různá pásma či epizody děje. Tuto techniku nalézáme v prózách s jistým symbolickým potenciálem, zejména romantických. V druhé polovině námi analyzovaného období jí opakovaně využíval Arbes. V romanetu *Zázračná madona* (Lumír 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884) je například zápletka v jistém smyslu – tj. ne na rovině postav, ale skrytěji, na rovině tematické – komponována kolem průběžného titulního motivu rodinného šperku, medailonu s imitací Murillovy madonky (interpretace → Fedrová: 365). Fatální spojení s medailonem nakonec vede ke smrti dvou postav – protagonistka Ismena umírá, když se s medailonem rozloučí a pošle jej svému otci, a otec poté, co medailon od ní obdrží. Rozličných významů nabývá průběžný titulní motiv Arbesovy *Etiopské lilie* (Lumír 1879, knižně 1886), podobně je disponován i motiv ruky kněze v *Posledních dnech lidstva* (1895) atd.

Schematizace zápletky je nepochybně dobrým nástrojem typologizace základních struktur narativu. Výkladové možnosti zápletkového schématu však zjevně narážejí na podstatné limity. Nelze sledovat nuancované rozvinutí děje, ale pouze

11 Vročení 1887 odkazuje k relativně definitivní verzi textu, jež autor dříve několikrát přepracoval. Ještě před časopiseckým otiskem se *Věnc vavřínový* objevil jako divadelní hra.

12 Rozsáhlý román vycházel v *Národních listech* na pokračování, avšak v závěrečných kapitolách byl vzhledem k blížícímu se ukončení ročníku novin výrazně krácen redakcí. Plný text, vycházející z téže sazby, ale po doplnění konce o několik desítek stran delší, autor publikoval následujícího roku jako soukromý tisk.

jeho hrubé kontury implikované jádrovými událostmi (v předchozích příkladech jsme proto podle potřeby pro lepší názornost výkladu připojovali též dějová zakončení). Nedostatečná schopnost zápletkového schématu analyzovat děj *en détail* s sebou nese i další omezení – zabraňuje totiž vposledku rozlišovat různé konkrétní realizace téhož námětu. Lze si například představit, že všechny literární adaptace příběhu zavraždění sv. Václava nebo upálení Jana Husa budou sice ve vztahu k centrální postavě mít podobné zápletkové schéma, přesto však může jít o díla diametrálně odlišná jak způsobem, tak i kvalitou autorského zpracování. Obtíže spjaté se zobecňujícím pojmáním zápletky pregnantně vystihli už Robert Scholes a Robert Kellogg v *Povaze vyprávění* (1966): „Zápletky je jen nezbytná kostra; teprve když ji obalíme tkání postavy a epizody, vzniká hlína, které může být vdechnut život“ (Scholes – Kellogg 2002: 234).

Zúžené traktování zápletky jako pouhého schématu se tak zjevně ukazuje jako méně efektivní pro analýzu děje ve srovnání s dynamickým pojetím zápletky, které lépe umožňuje podrobné a současně individualizované rozvedení progresu děje v celém rozsahu textu. Nuancovanější uchopení zápletky si však nelze myslet bez prozkoumání problematiky literárních postav<sup>13</sup> a potenciálních způsobů jejich zapojení do děje, tedy funkčních průníků obou složek narativu, kterým proto věnujeme následující podkapitulu. Rejstřík možných interferencí mezi postavou a dějem zahrnuje škálu typologicky a hierarchicky různorodých jevů od epických predispozic postav přes tvorbu typů a figurálních uskupení až po ustálené celky jakožto chronologicky a kauzálně logicky uspořádané posloupnosti událostí v literárním textu. Z naznačených důvodů usilujeme zde tyto jevy představit alespoň ve stručném přehledu.

## Zápletky, děj a postavy

Vyděme ze známé maximy Henryho Jamese, podle něhož si nelze myslet děj odděleně od postav a postavy odděleně od děje: „Co jiného je postava než určení děje? A co jiného je děj než ilustrace postavy? Co je obraz nebo román, pokud v nich *nejsou* postavy?“ (cit. podle Scholes – Kellogg 2002: 158, zvýr. RS – RK). Z této skutečnosti vysvítá nutnost analyzovat způsoby zapojení postav do výstavby zápletky. Je například očividné, že postavy ústředního milostného páru mají ze své charakteristiky zakotvené v literárním úzu schopnost soustředit kolem sebe milostný konflikt, mnohdy představující hlavní děj povídky či románu, a interagovat v tomto smyslu s dalšími postavami. Už sám způsob, jak jsou tyto postavy v textu utvářeny a jak jsou do něj zasazeny, tedy v jisté míře předurčuje i jejich epické vlastnosti a participaci na celku děje. Rozsah dějových funkcí postav se přitom výrazně mění; můžeme hovořit o postavách v textu pouze zmíněných, pomocných postavách-katalyzátorech, jejichž hlavní funkcí je posouvat děj v určitém místě, pobočných postavách, vážících

13 Poukazujeme k přehledu nejvlivnějších teorií postavy, jež zpracoval Bohumil Fořt (2008).

na sebe jednu či více dějových epizod, a konečně o protagonistech, ústředních postavách, kolem nichž se soustředí převážná část děje. (Už z toho je zřejmé, že se v našem výkladu nemůžeme soustředit pouze na protagonisty, ale že významnou roli pro výstavbu zápletky mají i postavy nižších úrovní.) Literární postava, identifikovatelná v textu pomocí jednoho či několika ustálených označení, tematizujících její jméno, přezdívku, profesi, funkci, hodnost apod.,<sup>14</sup> tak v celku díla představuje jednu z nosných epických složek.

Jeden z předních současných teoretiků narativu, James Phelan, ve své knize *Reading People, Reading Plots* (1989) zavrhl svůj původní záměr pojednat o postavě izolovaně od děje, neboť podle svého vyjádření shledal, že jde o „nemožný úkol“ (Phelan 1989: [ix]). Phelan rozlišuje mezi *syntetickým*, *mimetickým* a (fakultativně) *tematickým komponentem* postavy. Všechny tyto komponenty se různým způsobem podílejí na progresi děje, jak Phelan dokládá na jemných analýzách literárních textů. První z komponentů, vystihující postavu jako literární konstrukt, vychází podle něho ze strukturalistického pojetí textu, druhý, jenž zahrnuje podobnosti postav a lidí, pak Phelan spojuje s rétorickou výstavbou postavy a komunikací mezi autorem a čtenářem. (O třetím, tematickém komponentu, vztahujícím se k sociálním rolím postav, promluvíme dále.) Tento mimetický aspekt postavy však zřejmě nelze bezesbytku oddělit od syntetického (konstrukčního), sama mimeze je ostatně způsobem či přinejmenším složkou konstrukce a mimetický rozměr postavy bývá uměle utvářen. Dokazuje to koneckonců skutečnost, že i mimeticky podaná literární postava bývá zpravidla pouhou textovou synekdochou reálné lidské bytosti.

## Epické atributy postavy

Zatímco vyprávěče si lze těžko představit bez myslí, kterou implikuje už samotné vyprávění (byť se třeba instance vyprávěče realizuje pouze ve funkci „záznamového zařízení“ řeči postav, bez jakéhokoli komentování), ale jeho tělesnost je fakultativní, u literární postavy to může být naopak. Obyčejně bývá obdařena tělem, avšak její mysl nemusí nutně být ve fikčním textu tematizována, nebo je zmíněna jako vyprávěči nedostupná. Řada postav je popsána zvnějšku a jejich nitro může být konstruováno pouze čtenářskou hypotézou, založenou na jiných narativních informacích (řeč postavy samé, řeč jiných postav o ní, jednání), tedy interpretačí literárního konstruktů na mimetickém principu, na základě vlastní zkušenosti. Běžný čtenář, který chce v literární postavě spatřovat „živého“ člověka, si obyčejně neuvědomí, že postava může postrádat i základní fyziologické funkce a celkově je poměrně

14 Podle Margolinova podání jsou postavy v literárním textu označeny buď vlastními jmény (včetně šifer a číslic), „určujícími popiskami“ („definite descriptions“), nebo osobními zájmeny (Margolin 2007: 66; o sémantice vlastních jmen postav v české próze psal Hausenblas 1996; dále srov. Hodrová 2001: 599n). – Z našeho dalšího výkladu vyjímáme neindividualizované postavy tematizované v textu hromadným označením jako vojáci, studenti, dav apod. a také postavy mimolidské.



drastickou redukcí reálně žijících bytostí. Spisovatel může – podobně jako malíř – „kreslit“ své postavy podle reálných protějšků, při vlastním psaní však nutně postupuje technicky a *konstruuje* postavu jako trs prvků vybíraných z rejstříku možností, jež mu skýtá literatura a její aktuální, dobově ukotvený úzus. Počet zvolených prvků tvořících literární postavu může být i velmi nízký. V zásadě kterákoli z kategorií, připodobňujících postavu k reálně žijící lidské bytosti, může v textu zůstat nevyužita, aniž tím postava ztratí své základní funkce uvnitř fikčního prostředí. Ze sledovaného materiálu vyplývá následující soubor fakultativních atributů, jimiž konkrétní literární postava podle autorské volby může/nemusí (+/-) být konstituována. Tento soubor zahrnuje (1) atributy utvářející celkový tělesný a mentální habitus postavy, jenž pak spoluurčuje též povahu a míru jejích dějových predispozic v textu. V závislosti na tomto habitu lze dále definovat hlavní atributy charakterizující postavu (2) z hlediska účasti na ději a (3) z hlediska jejího vlastního vývinu v průběhu děje.

(1) Z *psychofyzického* hlediska mohou postavu konstituovat především následující atributy<sup>15</sup> (na přibližné škále od fyzických k mentálním):

- tematizace zevnějšku (vizualita)
- pohyb, fyzická aktivita
- akustické projevy
- vnější citové projevy
- hlasitá řeč
- vnitřní řeč
- individuální vědomí (introspekce)

Z těchto rysů bývají u konkrétní postavy jenom některé upřednostněny a zvýrazněny, ostatní jsou pak doplňkové nebo se nemusejí uplatňovat vůbec. Zevnějšek postavy je konstruován popisem, podaným z perspektivy některé z instancí vyprávění, včetně jiné postavy (k typickým konstrukcím popisu zevnějšku postavy → Fedrová: 337–344). Popis může být doplněn tematizací jakékoli fyzické aktivity postavy (pohyb z místa na místo, fyzické jednání, práce aj.). Vedle zmíněných vizuálně vnímatelných projevů mohou postavu charakterizovat projevy akustické (smích, mluva, zpěv, zvuk působený pohybem aj.). Jen výjimečně narážíme ve sledovaném materiálu též na projevy čichové (např. součástí charakteristiky ženské postavy z městského prostředí je libá vůně parfému, který používá). Projevy spojené s chutí a hmatem, stejně jako negativní čichové vjemy, nejsou v souladu s dobovými společenskými normami v průběhu 19. století takřka vůbec zastoupeny, nanejvýš jako drobný motiv v humoreskách.<sup>16</sup> Zachyceny mohou být i vnější citové projevy

15 Pouze v několika málo bodech se v této pasáži opíráme o uvedenou stať Uriho Margolina (Margolin 2007: 72–75) a vycházíme především z vlastního výzkumu literárního materiálu.

16 Skutečně funkční narativní využití těchto smyslových vjemů je singulární; srov. rozbor Nerudovy povídky *Týden v tichém domě* → Změlík: 176–177.

postavy, vyjadřované fyziologicky (pláč a slzy, vzdechy, rudnutí či blednutí, napřímený či skleslý postoj, gesta aj.). Také proslovená hlasitá řeč má své fyziologické aspekty, jež mohou být v textu verbálně nebo graficky zaznamenány v reprezentaci promluvy postavy, nejčastěji podané ve formě přímé řeči. Schopnost řeči je sice typickým, ale opět ne nutným atributem postavy. Individuální vědomí postavy může být vyjádřeno pomocí různých typů vnitřní řeči, ale také jako zpráva vypravěče disponujícího přístupem k mysli postavy (*psychonarace*).

(2) Z hlediska způsobu a míry *účasti postavy na ději* se jako důležitá jeví skutečnost, zda postava působí jako činitel (*agens*, *aktant*) děje, a tedy svým jednáním podněcuje změny ve svém okolí (děj zde vychází z postavy), či zda je nositelem (příjemcem) děje, který takto ovlivňuje dynamiku jejího utváření (vnější děj působí změny stavu postavy, směřuje k ní). Jedná se tedy o čtyři možné kombinace:

<i>Postava:</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
<i>Činitel děje</i>	-	+	-	+
<i>Nositel děje</i>	-	-	+	+

Vedle postav nezasahujících do děje či v textu jen zmíněných (A) a postav určených buď pouze prvním, nebo pouze druhým uvedeným příznakem (B a C) se tak může vyskytovat ještě čtvrtá skupina postav, jejichž účast na ději se v průběhu textu proměňuje a vyvíjí, respektive se liší v různých vrstvách a fázích zápletky (D).

Konkretizujme zvláště možnosti (B) a (D). Typickými *činiteli děje* (B) jsou například postavy intrikánů, které svým jednáním rozehrávají nové fáze děje a posouvají chod událostí (pokud je pak intrikán za své jednání potrestán, stává se též nositelem děje). V krajních případech se může jednat o postavy sloužící primárně jen jako dějové nástroje, pohybující se ve světě díla hekticky z místa na místo a někdy takřka všudypřítomné. Takovým hraničním příkladem je v knižní trilogii románů Sofie Podlipské *Anežka Přemyslovna* (1879), *Jaroslav Šternberk* (1881) a *Přemysl Otakar II.* (1892) postava Sibylly, tulačky objevující se díky převleku střídavě coby stařena a krásná mladice, pohanské věštkyně a bylinářky, která je ve skutečnosti českou šlechticnou z rodu Černínů.<sup>17</sup> Až protichůdné role, jež se v postavě Sibylly sbíhají, jsou dále zmnoženy četnými paralelami mezi ní a hlavní postavou trilogie, tehdy čerstvě blahořečenou (dnes svatou) Anežkou Českou, s níž pohanskou šlechticnu pojí paradoxní přátelství a duchovní spřízněnost. Sibylla se v průběhu děje toulá v průvodu pohanského pěvce, je obviněna dominikány z čarodějnictví, při mučení prochází zkouškou ohněm, uniká do Arábie, vyučuje se tam lékařství, v Rusku se

17 Sibylla sama sebe charakterizuje: „Jsem hádačkou, čarodějnici, lékařkou, spojenkyní dáblovou, badatelkou tajností přírodních“ (Podlipská 1879: 140). Autorka zdůvodňuje zařazení takto pojaté postavy do historizujícího románu tím, že jako básnířka je povinna i nad rámec faktografické věrnosti vystihnout především „ducha oné doby“, který sám „zjevuje mi Sibyllu s nepochopitelnými vlastnostmi jejími a mně nezbývá, leč pověděti věrně, jakou ji vidím“ (Podlipská 1881: 165).

sprátele s kněžnou Kukudži,<sup>18</sup> dcerou Čingischána, způsobí, že se tatarská princezna nechá pokřtít a přijme jméno Anežka. Jako první před památnou olomouckou bitvou Sibylla varuje před příchodem Tatarů na Moravu a v roli Černínky se usazuje na zámku v Krumlově, kde se stává kmotrou a duchovní matkou Záviše z Falkenštejna; má pak i rozhodující vliv na to, že si Záviš později oblíbí a sám zapíše pohanské hrdinské zpěvy, známé v 19. století jako *Rukopis královédvorský*. Jako nezakotvená, ahasverovská postava zhmotňuje Sibylla dřevní českou tradici, s níž sekunduje Anežce, ztělesňující křesťanství. Je postavou postrádající individuální vědomí (tím jsou u Podlipské obdařeni jen titulní protagonisté románové trojice) a jakýkoli niterný rozměr. Její hlavní funkcí je tvořit děj a konat *ad usum* epického celku.

Naproti tomu typickými *nositeli děje* (C) jsou nejčastěji postavy trpné, které působení okolí v té či oné míře snášejí a hlavně prožívají: průběh děje se obvykle podepisuje na jejich vývinu. Můžeme je charakterizovat i ve spojení funkcí činitele a nositele děje (D), jež splývají u postav epicky nejplněji disponovaných, u nichž je rozvíjena aktivní i pasivní dějová dispozice. Děj u nich probíhá obousměrně, tj. vychází z činnosti postavy i ji zvnějšku zasahuje, postava jedná a sama se vyvíjí. Zastává střídavě role „hybatele“ (*činitele*) a „pohybovaného“ (*nositele*), obojí dějovost se tedy u ní prolíná, jedna její rovina může podmiňovat druhou (například když vnější událost podnítlí dosud pasivní postavu k jednání apod.). V Máchových *Cikánech* (psáno 1835, v úplnosti knižně 1857) se hlavním hybatelem děje stává hrabě Valdemar z Borku, jenž svede mladou Židovku, a je proto zavražděn. Podobným způsobem se obojí dějová dispozice projevuje také u postavy jeho vraha, „starého cikána“ Giacoma, který je za svůj čin popraven. Jako ambivalentní lze však v dané souvislosti vnímat úlohu „mladého cikána“, syna zavražděného hraběte, který je vyšetřován jako domnělý pachatel, ve skutečnosti je však v tomto smyslu pouze osobou zasaženou a poznamenanou okolním dějem, a tedy typickým nositelem děje. Zatímco protagonistka románu Karoliny Světlé *První Češka 1–2* (1861) je ve svém vývinu dlouho konkretizací trpné nositelky působení vnějších vlivů (nemilující matka ji izoluje od vlastenecky smýšlejícího otce i od okolí a představuje děvče jako osobu mdlého rozumu), ale dokáže nakonec překvapivě ze střípků vlastenectví posbírat odvahu k samostatnému smýšlení, byť je pro něj z rodiny vyvržena; protagonistka a vypravěčka románu *Na úsvitě* (*Národ* 1864, knižně 1865) krok za krokem, byť často s trpkými zkušenostmi, rozvíjí své myšlení a vypracovává si nezávislé postavení. Některé z emancipovaných hrdinek Karoliny Světlé, jako Sylva ve *Vesnickém románu* (*Květy* 1867, knižně 1869) či Frantina ve stejnojmenné próze (*Květy* 1870, knižně in *Spisy* 5, 1880), jsou energickými činitelkami děje a konají nejen v zájmu jednotlivých dalších postav, ale celého společenství. Nicméně se záměrem naplnění ušlechtilého vyššího cíle se v závěru odhodlávají k sebeobětování, a stávají se tak i nositelkami děje víceméně ze svého volního rozhodnutí: Sylva se vzdává své lásky k Antošovi, neboť se jí dostala do neřešitelné morální situace, a odchází do kláštera pomáhat nemocným, Frantina

18 Odpovídá postavě Kublajevny z básně *Jaroslav v Rukopisu královédvorském*. U Podlipské však není dcerou chána Chubilaje, ale známějšího Temmüdzina (Čingischána).

nakonec umírá zlomena vlastním činem, vraždou svého milého, o němž zjistila, že je zločincem škodícím okolí.

(3) Z hlediska *vnitřního vývinu* se postavy v próze sledovaného období uplatňují standardním způsobem buď jako statické, jež v průběhu zápletky zůstávají relativně neměnné ve svých vlastnostech, smýšlení, chování a jednání (často na rozdíl od svého okolí), nebo jako dynamické, jež prodělávají patrný vývin. *Statická postava* proto bývá spíše činitelem děje, zatímco pro dynamickou postavu je charakterističtější úloha nositele děje (součinnost obou rolí u jedné postavy však pokládáme za relativně běžný jev, jak jsme ukázali výše). Statické postavy někdy v textu dominují a zápletky se organizuje kolem nich – takové jsou například postavy babičky (Božena Němcová: *Babička*, 1855), Josefa Dobrovského (Alois Vojtěch Šmilovský: *Za ranních červánkův*, *Osvěta* 1875, knižně in *Spisy výpravné* 3, 1883) či pátera Kalouse (Karel Václav Rais: *Západ*, *Osvěta* 1896, knižně 1899). Jsou jako osobnosti ve svém vývinu uzavřené (byť mohou procházet obdobími, která jejich integritu narušují, jako je nemoc v případě Dobrovského), avšak mohou samy zasahovat do osudů okolních postav (v daných případech veskrze pozitivně: babiččina intervence za Kudrnovy, za Kristlu a Jakuba a za Hortensii; Dobrovského zásluha o Madlenku a Františka a o zloděje potravin Hukala, otce osmi dětí; Kalousova péče o farníky). Jsou proto integrální součástí zápletky. Ač se napohled takřka nevyvíjejí, v průběhu vyprávění se charakterově prokreslují svým jednáním, interakcí s dalšími postavami (jejichž vývin je pak stykem s nimi pozitivně či negativně ovlivněn), získávají životní zkušenost, stárnou atp. Jejich portrétní charakteristika se uzavírá až ve chvíli, kdy končí jejich aktivní účast v zápletky. Svou relativní stabilitou mohou – zvláště při součinnosti s dynamickými postavami – vyvolávat dějové napětí, plynoucí z konfrontace s rychlými dějovými proměnami v jejich okolí. Finální změna stavu, daná nutností vyústění zápletky (u všech tří uvedených postav je to skon), pak přináší nepochybný dějový prvek.

Jiným příkladem zapojení statické postavy do děje může být Verunka z *Cesty z pouti* (psáno asi 1859–1860, knižně in *Sebrané spisy* 9, 1891) Boženy Němcové. Během své pěší cesty z Prahy domů na venkov se dívka vyptává na cestu několika osob, přesto však zabloudí. Kontrast mezi nepřetržitým pohybem Verunky, postupným nárůstem její niterné úzkosti a statickou neměnností jejího nitra i základní situace, v níž se nachází, tak v textu vytváří patrné dějové napětí (zda se měla situace dále vyvíjet směrem k dynamičnosti, jestli měla například vykrytalizovat v naznačeném milostném konfliktu podobně jako třeba v závěru *Dobrého člověka*, bohužel nevíme, neboť autorka už tuto prózu nedopsala).

Naproti tomu *dynamické postavy* („s vývojem“) bývají přímo zasaženy okolním dějem, jsou jeho předmětem a procházejí často několika vývojovými stadii. Může se jednat nejen o změny životní (nalezení lásky, svatba, narození dítěte; změna prostředí, s níž souvisí změna stavu – odchod na studia, na vojnu, do kláštera, do vězení, útěk z domova; zvýšení či snížení sociální úrovně; úraz, nemoc, zasažení smrtí blízké osoby), ale také o vývoj názorový, změněný vztah k jednotlivci či k celé komunitě apod.

Kauzální provázanost proměn postavy v průběhu zápletky bývá v některých typech próz oslabena a děj se tu konstruuje mj. v sérii relativně samostatných řezů zobrazujících heterogenní epické situace. Například v textech s řetězovou kompozicí obvykle jednotlivé dějové komponenty netvoří celistvou zápletku, ale sekvenci relativně samostatných epizod (spojených časoprostorem a postavami). Tak je tomu například v Tylově próze *Dva bratři aneb Český jazyk moje škoda* (*Květy* 1845 jako *Český jazyk – moje škoda*, knižně in *Sebrané spisy* 13, 1859), v níž postava Tondy Kolínka podává autobiografický příběh ze svého dětství. Vypravěčská ich-forma zde obratně kombinuje odstup dospělého mluvčího s vhladem dětského protagonisty, čímž se také do textu vnáší humorná perspektiva. Účinek sledu proměn ústřední chlapecké postavy přitom nespočívá v jejich kauzálním zdůvodňování, ale naopak v nečekanosti náhlých dějových zvrátů, v nichž hraje značnou roli náhoda. Děj je prosycen realistickými detaily, kterými je legitimizován jeho jinak málo uvěřitelný průběh (autorův záměr tu vhodně vystihuje podtitul *Strakatina z opravdivého života*): chudý chlapec uteče ze strachu před surovým otcem do lesa, přidá se k tlupě cikánských komediantů, kteří ho po celém těle natrou barvicím lektvarem a hoch pak vystupuje jako černocho společně s „indiánskou“ dívkou Petronkou ve veřejných produkcích; děti pak od cikánů utečou a stále ve svých převlecích se toulají po kraji, vydělávají si na jídlo tím, že před užaslymi hosty hospody znovu hrají svou „komedii“ na mouřenína a Indiánku, atd. Množství dějových peripetií pak vlastně zabraňuje smysluplnému vyústění, jež se utápí v nepravděpodobných rozpoznáních příbuznosti: z Tondy a Petronky se vyklube bratr a sestra, zjišťuje se, že Tondovi rodiče jsou nevlastní, tvoří se propletenec vztahů kolem vedlejších postav bratrů Jelínkových. Dynamika postavy Kolínka je dána pouze vnějšími faktory; ač prochází bizarními situacemi, během nichž se i vizuálně proměňuje – z bělocha v „černocho“ a naopak –, v nitru se nevyvíjí a po prodělané životní zkušenosti zůstává stále tímž naivním hochem, jak se také s odstupem let prezentuje sám z pozice vypravěče.

Hektická vnější *dynamičnost* provází postavy z populární a triviální literatury, jejíž děj bývá organizován podle čtenářsky dobře známých, opakujících se principů,<sup>19</sup> těží z napětí, náhody a míří přes četné zvraty k atraktivnímu vyústění. Obvyklá je tato vnější dynamičnost v konvenčně senzační historizující próze – už ve čtyřicátých letech u Karla Sabiny (autorův úzus se pak výrazně proměnil v šedesátých letech), později třeba v *Tajnostech pražských* (1861–1862) Huga Silbera, v části tvorby

---

19 Petr A. Bílek vypočítává techniky obecně usnadňující orientaci v textu a zvyšující čtivost, o nichž můžeme zároveň říci, že se v mnohém shodují s technikami užívanými v próze populárního ražení v námi sledovaném období: „[...] dílčí děj je paralelní k celkovému ději, několik dějových jednotek či postav dělajících totéž se opakuje, jméno zdůrazňuje symbolický význam či postihuje základní vlastnost, prostředím je paralelou ke stavu postavy, prostor mezi textovou otázkou a odpovědí je malý: zmínka o postavě je hned následována představením této postavy, příkaz je hned vykonán, začne-li dějová sekvence, je také explicitně uzavřena, objeví-li se něco nesrozumitelného, je to ihned objasněno. Cokoli, co umožňuje ‚snadno‘ uchopit a uskladnit informaci, přispívá k čitelnosti textu“ (Bílek – Hrabal – Kubíček 2013: 176).

Josefa Svátka nebo Bohumila Havlasy, v raných románech Františka Adolfa Šuberta apod.<sup>20</sup> Také aktéři dobrodružných próz často procházejí převratnými ději, přesto však zůstávají bez patrné vnitřní (citové, názorové, empirické) progresse. Nitro těchto postav bývá zpodobováno konvenčními literárními a divadelními prostředky, jako jsou hlasité promluvy a nápadná gesta. Postavy v próze vyznačující se vnější dějovostí mnohdy postrádají i tzv. experienciální efekt, tzn. že jejich dříve prožitá zkušenost se nezúročuje v dalších fázích děje a nezanechává v nich přímý otisk. Schází tu souvislá linie paměti, jež by zajišťovala konzistentnost postavy v překotném ději. Spolu s tím hypertrofuje i motivace proměn postavy nebo je nerealistická. Např. v románu Václava Žižaly Donovského *Tři Čechové* 1–4 (1855) prodělá postava Míny, líné zpustlé ženy, po pádu ze skaliska v Šárce, jímž si navždy zohyzdí obličej, i přímou proměnu povahy: ve své škaredosti se začne dopouštět nejhorších skutků, stává se travičkou a osnuje intriky s fatálními následky; kolem ní i ostatních postav se zároveň až k nepřehlednosti vrství další roviny zápletky.

Až jako protiklad próz s vnější dějovostí působí *drobnokresba*, čtenářsky trvale oblíbená zejména od padesátých let 19. století. Soustřeďuje se k analytickému předvedení banální všednodennosti života, někdy v pobaveně zálibné či humorné perspektivě. Autoři drobnokresby jako Jan Neruda, Vítězslav Hálek (u něho zvláště tzv. „křídové kresby“), Alois Vojtěch Šmilovský, František Herites nebo Ignát Herrmann líčí obvykle pozvolnou, detailní progresi základní dějové situace, často zaměřené k jediné, psychologicky prokreslené postavě.

Vnější dynamičnost, závislá pouze na proměnách životních okolností postavy, je nicméně charakteristická i pro umělecky výlučné prózy v posledních dekádách sledovaného období. Zvláště v románu, bohatě dějově disponovaném žánru, v němž postava často prochází vícero prostředím a ocitá se v různých životních situacích, se tento dynamický proces projevuje nejnázorněji a nejtypičtěji. Např. ve vývojovém<sup>21</sup> románu-exemplu Václava Kosmáka *Chrt* (*Obzor, Hlas* 1884–1887, knižně 1888<sup>22</sup>) se líčí životní vzestup a pád hlavní záporné postavy, bezohledného pragmatika a „lidského chrta“ Isidora Trnky. Ten se v dětském věku dostane do kláštera minoritů, později však uteče ze studií do Prahy, kde se vloudí do měšťanské rodiny a bohatě se ožení. Stane se dokonce redaktorem provládnicích novin a spisovatelem, jeho list je však přesunut do méně významného místa (Brno) a následně zrušen. Isidor pak ve finanční nouzi okrade svého otce o životní úspory a končí posláze ve Vídni jako policejní špicel nejhoršího druhu, který nemá ani vlastní kabát. Kosmákův Trnka tak přes proměny svých vnějších osudů zůstává ve všech životních situacích stabilní

20 Dobové a v některých případech i dějinně významnější postavení mají v české historizující próze autoři zdůrazňující – byť diferencovaně – étos národních dějin, jako byli Jan z Hvězd, Josef Kajetán Tyl, Prokop Chocholoušek, Bohumil Janda Cidlinský, Václav Vlček, Václav Beneš Třebízský, Alois Jirásek ad.

21 Žánr vývojového románu (*Bildungsroman*) celkově nebyl v Čechách početně zastoupen. Jiným příkladem může být román Sofie Podlipské *Peregrinus* (1881–1882).

22 První díl *Chrta* vyšel knižně in *Kytice z vonného i nevonného kvítí*, 1885.

jako sobec a oportunist. Podobně se v jádru nemění ani umělecky mnohem výlučnější protagonisté některých Arbesových romanet.

*Vnitřní* (názorová, postojová atp.) *dynamika postavy*, spjatá s patrným intelektuálním vývojem, je podle všeho teprve relativně pozdní jev. Niterný vývin, který probíhá mezi počátečním a finálním stavem postavy v ději, prodělávají např. protagonisté tzv. románu ztracených iluzí, kteří se zpravidla nakonec přiklánějí k pólu životního pesimismu – tak berou zasvě třeba mladistvé plány studenta práv Jiřího Jordana v Mrštíkové románu *Santa Lucia* (1893) a postupně se mění až v jeho naprostou beznaděj a vyčerpanost v předsmrtné scéně v nemocnici. Jev souvisí také s progresí psychologických postupů při utváření literární postavy, mezi něž patří zobrazení myslí postavy pomocí vnitřní řeči aj.

## Syntagmata, skupiny, shluky postav a děj

Podstatným prvkem strukturace zápletky bývá kookurence postav. Už jejich základními kombinacemi vznikají syntagmata s platností logických automatismů, jako je například pán – poddaný, padouch – mstitel, učitel – žáci, kněz – farníci, postavy spjaté rodinnými vztahy (rodič – potomek, teta – synovec či neteř, sourozenci), postavy milostného páru či trojúhelníku apod. Tato syntagmata určují už sama do jisté míry směr a povahu děje pro celek či některou část zápletky. Rozvinutější možnost predispozice děje a jeho uspořádání v zápletce poskytuje spojení typu postavy v syntagmatu se základním charakterizačním příznakem (například spravedlivý pán versus sluha-intrikán, který využívá pánovy dobrotivosti k vlastnímu prospěchu).

Mezi postavami syntagmatu bývá (v expozici nebo v některé pozdější fázi zápletky) určen základní vztah, vymezující jejich epické možnosti. Při maximální míře zobecnění můžeme tento základní vztah charakterizovat buď jako scelující (integrační), daný láskou, přátelstvím, lojalitou, spojenectvím apod., nebo rozdělující (dezintegrační), způsobený nějakým sporem, konkurenčním postavením postav, utrpěnou křivdou aj. V průběhu zápletky se tento základní vztah mezi postavami syntagmatu může změnit, a to i opakovaně (například mezi přáteli dojde ke sporu či ke křivdě, spor se pak může ukončit smírem, křivda je odpuštěna nebo se její příčina ukáže jako imaginární; vztah lásky mezi postavami milostného páru je narušen konkurenční postavou, konflikt se pak například urovná příchodem čtvrté postavy a vznikem dvou milostných párů). Podle toho, zda v konečném výsledku převládne integrační, nebo dezintegrační prvky, tzn. zda dojde k potlačení, nebo k akcelerování konfliktní situace, se hodnotově definuje i zakončení zápletky („dobrý“ či „špatný“ konec pro kladné protagonisty, do jejichž jednání se má včítovat čtenář).

Častým úkazem ve sledovaném materiálu je rozlomení rejstříku postav na jednoznačně kladné a záporné (to je běžné i ve světové literatuře té doby, mj. u Dickense či Jókai). Zápletka může například být zbudována podle základního schématu protagonist – antagonist, kde bývá nejčastěji organizována ve dvou základních *pásmech*, jež se navzájem konfrontují a střetají v konfliktu. V centru každého z pásem stojí obvykle jedna postava, k níž jsou v zápletce různě přiřazovány další.

Například v Tylově historizující próze *Rozina Ruthardova* (Vesna 1839, přeprac. knižně 1844) je zápletka podána pomocí kontrastivní paralely mezi Rozinou, rozmarnou a zrádnou dcerou kutnohorského městského rychtáře a správce stříbrných dolů, a Adlinkou, dcerou mnohem níže postaveného měšťana, věrnou a schopnou pomoci a obětí (k jejich kontrastu také → Fedrová: 362). Prostředníkem mezi oběma pásmi, úže provazujícím ústřední konflikt, je v Tylově povídce zejména píšák Vít Plichta, do nějž je zamilována Adlinka, avšak svede jej Rozina. Tento dezintegrační prvek, hroící eskalací konfliktu mezi ženskými postavami, je nicméně odsunut do pozadí – Adlinka odpouští Vítovi, který sám záhy prohlédl Rozininu zlé vlastnosti a opustil ji. Kontrast dále prohlubuje jednání obou žen v době rakouského vojenského obležení Kutné Hory. Rozina se zaplete s Liebensteinem, diplomatem a důstojníkem z nepřátelské armády, a je zatčena pro vlastizradu, Adlinka jí však dopomůže k útěku. Sám Rozinin otec, rychtář Ruthard, vynáší později nad svou dcerou rozsudek smrti. Po milosti udělené Václavem II. smí Rozina odejít do kláštera, je však otrávena. Naopak Adlinka, jejíž hrdinství vyplulo konečně na povrch, se dožívá štěstí s Vítem. Postupná eliminace konfliktních prvků tak dovozuje integrační vyznění zápletky.

Členění postav do dvou konfrontujících se pásem dosahuje ve sledovaném materiálu četných variací. Uvedme už jen jediný příklad. Povídka Boženy Němcové *V zámku a podzámčí* (Koleda na rok 1857, 1856, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869) pojmenovává už ve svém názvu dvě různá sociální prostředí,<sup>23</sup> mezi nimiž probíhá dějová interakce. Zámecké *milieu* ztělesňuje zbohatlická rodina Skočdopolových a služebnictvo, podzámecké pak drobné řemeslnictvo a chudina. Obě pásma se konfrontují zejména díky postavám sirotka Vojtěcha, který se dostává na zámek jako páže, když zachránil psa Skočdopolové, a chudinského doktora, který při epidemii cholery nakonec zachrání život i nemocné paní (drobnějších elementů prostupujících obě pásma postav je však více). Vojtěch a doktor nejen propojují obě titulní prostředí, ale patří též ke katalyzátorům a zejména v případě Vojtěcha také nositelům děje. Zakončení zápletky je opět morálně integrační a sociálně harmonizující: paní Skočdopolová prodělanou nemocí a díky nabádavému působení doktora poznává hodnotu života a stává se lepším člověkem, postará se o osiřelého Vojtu a je také schopna přijmout nemanželské dítě svého muže.

V románu Gustava Pfliegera Moravského *Z malého světa* (1864, přeprac. 1872) se jako centrální postavy dvou pásem zápletky jeví dělník Procházka a továrník Hütter, kteří se střetají v různých konfliktních situacích v průběhu téměř třiceti let. Nejen antagonist, ale i protagonist na konci hyne, zakončení zápletky je tedy dezintegrační (více se jí budeme věnovat v sondě o vztahu zápletky a postavy mstitel).

V rozsáhlejších textových útvech bývají postavy členěny do několika skupin (například podle domácností apod.), jejichž členové interagují prvotně mezi sebou. *Skupina* poté funguje jako relativně homogenní jednotka, popřípadě až jako

23 Jinými takovými příklady jsou prózy Vítězslava Háloky *Na statku a v chaloupce* (Květy 1871, knižně 1873), Věnceslavy Lužické *Z chatrče a z domu* (1889) apod.



„postava“ svého druhu. Děj však může nejednou překročit rámeček skupiny – typicky např. v milostné zápletce, kde by vztah uvnitř rodiny hraničil s incestem – a realizovat se prostřednictvím konfrontací mezi členy různých skupin jakožto vyšších figurálních celků.

V nejsložitěji konstruovaných zápletkách s velkým počtem aktérů a situovaných v několika lokacích mohou vznikat i celé *shluky* (*clusters*) většího množství postav typických pro určité fikční prostředí (například vesnické či městské), konkrétní kraj či dobu (u zápletky s několika časovými pásmy, s vloženými vyprávěními apod.), jež zahrnují i více homogenních skupin. Vytváří se tak trojí úroveň interakce mezi aktéry zápletky (jednotlivé postavy – skupiny – shluky). Příkladem takového textu je Sabinova románová freska *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (knižně po sešitech 1875), kde více než sto dvacet postav, nepočítaje v to epizodní figury, obývá různé, navzájem odlehle oblasti někdejšího Rakouského císařství – mimo Prahu a Vídeň se široká pásma zápletky odehrávají též v Horních a Dolních Uhrách, v obojí Haliči nebo v Itálii. Interakce mezi shluky místně ukotvených postav zde uskutečňuje omezený počet migrujících postav (zde především politický přeběhlík Dajič a lotr a psanec Regelt), jež jsou vzhledem ke své charakteristice nuceny přecházet z jednoho prostředí do druhého a tím zároveň provazují centrální kompoziční segmenty textu (srov. též výše příklad postavy Sibylly jako činitele děje u Podlipské).

## Analogie mezi postavou-typem a zápletkou?

Konzistentně jednající literární postava obvykle dovoluje, abychom její funkce v ději víceméně bezpečně generalizovali. I samo tvoření *typů*, díky nimž postava získává konkrétně definovanou epickou roli, proto mívá dějový dosah. Vzpomínaný James Phelan vedle výše popsaného syntetického a mimetického komponentu postavy vymezuje též tematický komponent, odkazující „k sociálním rolím a idejím, které postavy reprezentují“ (Fořt 2008: 58). Z tohoto hlediska se podle Phelana postavy chovají právě jako entity zastupující určitý typ („representative entities“), čímž se také jejich tematický komponent liší od mimetického, v jehož rámci jsou chápány jako individua (Phelan 1989: 13). Tyto entity nejen ztělesňují jisté obecné ideje, ale mohou též „vyvstat ze samého dění“ („arise out of the action itself“; tamtéž: 74).

V české próze daného období lze potenciálně vysledovat desítky různých typů postav podle jejich generační, sociálně hierarchické, genderové, profesní či jiné příslušnosti a jejich pozice a způsobu jednání v zápletce. Zjišťujeme, že tyto literární typy – poněkud paradoxně jsou to často spíše postavy něčím výjimečné než postavy, jež by byly charakteristické pro nějakou skupinu, odpovídaly jejímu průměru, a jež by se v určitém prostředí opakovaly – mohou být tematizovány samotným vyprávěním, ale také až v recepci identifikovány čtenářem na základě znalosti literárních konvencí získané čtenářskou zkušeností. Leckteré z prozaických typů mohly být podle dobového úzu i přebírány z tradice dramatu nebo v něm mít svůj ekvivalent. Můžeme tak například hovořit o „typu“ matky, zhrzeného ženicha, přísného otce, ale také vzorného hospodáře (českého sedláka, majitele panství apod.), vzdělance

(obvykle studenta, literáta či redaktora), vlasteneckého idealisty atd. Podstatné přitom je, aby postava umožňovala symbolické či alegorické zobecnění svých vlastností a konání. Autoři někdy semiotizují role postav už v názvech svých textů (srov. například Isidor Trnka jako lidský „chrt“ u Kosmáka, čeští spisovatelé jako „kandidáti existence“ či kapitalisté jako „moderní upíři“ u Arbesa apod.). Při typologizaci postav je mimoto třeba počítat s individuálními postupy v jednotlivých autorských poetikách, jak můžeme pozorovat v Sabinově či Arbesově díle. Např. v Sabinových prózách od padesátých let 19. století dále bývají postavy členěny částečně podle tzv. letor. Opakují se zvláště typy sangvinika – člověka inteligentního a vnímavého, ale současně nestálého, přelétavého, nalomeného – a flegmatika – člověka nenadáného, pomalého, avšak pevného a stálého (Charypar 2010a: 150–162).

Sepětí konkretizovaných typů postav a zápletky lze popsat na obecné, schematické rovině. Například u vícegenerační zápletky, kde můžeme postavy typologizovat už podle jejich věku a příslušnosti ke konkrétnímu pokolení, se s velkou frekvencí objevují variace schématu, v němž se postavy mladých (vstupující například do milostného vztahu) ocitají v konfliktu s rodiči nebo prarodiči (jako s odpůrci kýženého spojení milenců v manželství, ať už je důvod odporu sociální, osobní či jiný). S typologií postav a dobovou ideologií též souvisejí rodové schematismy v jednání, poskytující spisovatelům dostatek prostoru k variacím. Působnost ženských postav je v rámci těchto kategorií celkově spíše omezená ve srovnání s mužskými postavami. Ženy se ve sledovaném materiálu například málokdy vyskytují v intelektuálních rolích a bývají obvykle definovány svou rodinnou pozicí (ideálních, tj. duševních) milenek mužských protagonistů, matek, babiček apod., často v napojení na vlasteneckou myšlenku. Celkově se též pojmání ženských postav v 19. století lišilo v podání spisovatelů a spisovatelek (mj. Dannenberg 2007: 80–81). Uvedme zde jako jediný příklad rozdíl mezi zmíněnými energickými protagonistkami Karoliny Světlé, jež samy rozhodují o svém osudu, a postavou vzdělané Luisy, pobočné hrdinky šumavského románu Aloise Vojtěcha Šmilovského *Parnassie (Osvěta 1874, knižně 1874)*, jež v závěru dospívá k „přesvědčení, že jádro pravé emancipace“ spočívá v úloze ženy jako milující pomocnice muže, především při výchově dětí (Šmilovský 1874b: 137).

Dějový potenciál určitých typů postav může rezultovat až v jistém stupni typologizace zápletky. H. Porter Abbott (2002) navrhuje pracovat s tzv. *masterplots*, vyhraněnými zápletkami, jež se výslovně znovu vážou ke konkrétním typům („types“) postav<sup>24</sup> (Abbott 2008: 46n, 185). Takovým typem je podle Abbotta například postava mstitele, jež implikuje tzv. příběh pomsty.<sup>25</sup> Aplikujeme-li však Abbottův model

24 Představa, že kolem určitých typů postav se tvoří také určité typy zápletky, tu patrně stále vychází ze staršího proppovského či greimasovského modelu, kde jsou postavy kategorizovány podle svých stálých (víceméně dějových) funkcí a rolí (srov. mj. Fořt 2008: 21–26; Bílek 2003: 138–141).

25 K univerzálním *masterplots* Abbott dále řadí mj. příběh dobrodružné výpravy za vzdáleným cílem (*quest*), jako je například putování za svatým grálem, mýtus o smrti a znovuzrození, ale

na sledovaný literární materiál, vyjeví se vážné překážky pro jakékoli podrobnější rozvíjení analogií mezi typizovanou postavou a zápletkou.

### Sonda: Postava mstitele a příběh pomsty

Tzv. příběh pomsty (*story of revenge*) je v kultuře znám od antického a renesančního dramatu přes baroko až po (post)moderní literaturu a film. Jeho trvalou oblibu lze přičítat nejspíše jeho masivnímu zpopularizování gotickým románem a pak romantismem 19. století. „Pomsta“ je samozřejmě též biblický motiv; Alexandr Stich upozornil na jeho hojný výskyt v náboženské literatuře, mj. v obrozenské homiletice, a na vliv této literatury na uměleckou produkci.

Dějové implikace plynoucí z postavy mstitele nejsou velké. Zápletka příběhu pomsty nezbytně předpokládá vedle centrální postavy mstitele rovněž postavu trestaného a nějaký důvod, proč má být pomsta vykonána (mj. zrada, křivda, zločin); nutnost odvety bývá v romantické tradici podpořena přísahou či kletbou. Jak ukazuje námi sledovaný materiál, v různých možnostech traktování pomsty se zřejmě uplatňuje též genologické hledisko. Ve víceméně tradiční podobě, jako krvavá odplata za křivdu či zločin, se pomsta objevuje v romantické, zvláště historizující próze, její morální oprávněnost se však zde mnohdy zrelativňuje; v sociální próze bývá pomsta už výrazněji transformována, kupříkladu posunem z individuální do kolektivní roviny; a konečně v žánru humoresky se pomsta nejčastěji karikuje či trivializuje.

V první, hojně zastoupené skupině se jako hlavní příčina pomsty objevuje nenávisť či žárlivost. Výrazným příkladem jsou Máchovi *Cikáni*, kde je odvěta doplněna motivem přísahy, jež básník převzal z fragmentu původně samostatné prózy. Zabitému svůdci Valdemarovi zde přísahal pomstu „mladý cikán“, který pak zjistil, že Valdemar byl jeho otcem (latentně se zde rozehrává i motiv otcovraždy). Skutečným vrahem-mstitelem je však cikánův domnělý otec Garina, na konci popravený.<sup>26</sup> Akt pomsty v subjektivně romantické próze často nedoprovází dojem vykonané spravedlnosti. Tak je tomu i v prózách Karla Sabiny jako *Hrobník* (*Květy* 1837, knižně 1844), *Msta* (*Květy* 1840), *Čech* (psáno 1844, knižně z rukopisu in *Staré a nové světy*, 2011) nebo *Obrazy ze XIV. a XV. věku* 1–4 (knižně od 1844): mstitel je zde jednou sám zločincem, jindy odvety nedosáhne, jedná pomýleně nebo se plán pomsty zcela

také třeba příběh o selfmademanovi apod. (Abbott 2008 [2002]: 46n). Občas též Abbott pracuje s výslovně neliterárními narativy, týkajícími se například reálných osobností z politiky či sportu. – Abbott adaptuje Brooksovu aplikaci pojmu *masterplot*, jež byla původně inspirována Freudovou studií *Mimo princip slasti* (Brooks 1992: 96n).

26 Alexandr Stich se pokusil vyložit i Máchovu báseň *Máj* (1836) pomocí motivů hany, viny, kletby a pomsty (Stich 1993), z nichž rekonstruoval jakousi obdobu *story of revenge*. Právě děj však je podle Máchova určení v tzv. *Výkladu Máje*, jež obvykle respektuje i literární věda, málo podstatnou složkou textu. Na některé Stichovy věcné omyly, postihující až i celkovou argumentaci, upozornil ve známém diskusním příspěvku Mojmir Otruba (Otruba 1993), tématu msty se však téměř nedotkl.

vytratí v pletivu intrik (viz Charypar 2010a: 133–134). Od padesátých let narazíme na takovéto pojmání pomsty zhusta u začínajících autorů nebo autorů tzv. populární literatury.<sup>27</sup> Msta ze žárlivosti, spojená s intrikami, se však ještě o něco později významně profiluje také v dobově umělecky výrazných románech *Paní fabrikantova* (Světozor 1867, knižně 1873) Gustava Pfliegera Moravského (zde pobočná postava baronky Olivie), nebo *Martin Oliva* (1874) Aloise Vojtěcha Šmilovského, kde se spor o ženu stává příčinou celoživotního nepřátelství dvou sedláků. V *Nemodlenci* (Světozor 1873, knižně in *Spisy* 4, 1878) Karoliny Světlé se protagonistka své pomsty, připravované po dvě generace, nakonec vzdává.<sup>28</sup> Naproti tomu v povídce Emanuela Zítka *Pomstění* (Světozor 1885) je msta ze žárlivosti vykonána, ač vzhledem k vývinu situace už postrádá smysl.

V druhé žánrové skupině, již charakterizuje pomsta v sociálním smyslu a pro niž nacházíme doklady převážně v šedesátých a sedmdesátých letech, obvykle romantická postava individuálního mstitele v zakončení zápletky ustupuje do pozadí nebo mizí.<sup>29</sup> Výrazným příkladem je Pfliegerův román *Z malého světa* (1864, přeprac. 1872) a různý způsob traktování pomsty v obou jeho zpracováních. V zápletkce, komponované v korelujících pásmech protagonisty, dělníka Václava Procházky, a antagonisty, původně chudého Roberta Hüttera, který se díky malé sumě peněz vyzískaných od Procházky postupně vypracuje až na majitele továrny na potisk látek, se téma msty nejprve objevuje v tradiční formě osobní odvety, kterou Procházka přísahá Hütterovi, svému zaměstnavateli. Časem však Procházka svůj odpor vůči Hütterovi promění v činnost ve prospěch ostatních dělníků, když nejprve díky stávce vymůže na Hütterovi zvýšení mezd a poté vede ludditskou vzpouru proti nenáviděným perotínám. Při ní je i se svým zetěm Hynkem Váchou zastřelen policií. V pozdějším zpracování románu však autor vyústění zápletky zmírnil. Procházka i Vácha se nyní naopak snaží vzpouře zabránit (Hütter má být potrestán pouze morálně, nikoli zničením svého majetku), avšak jsou rozmačkáni jedním ze strojů, které na ně převalí zdivočelý dav. Také pomsta dělnického předáka Smidarského v *Arbesových Kandidátech existence* (Lumír 1878, knižně 1878) se obrací takřka v opak, když Smidarský namísto zamýšlené vraždy antagonisty, továrníka Nádasdyho, nakonec

27 Třeba v próze *Jičín roku 1620* (1855) studentského autora Josefa Miloslava Straky figuruje pomsta vedle motivu kletby. Paradoxně se pak iracionální kletba bezzbytku naplní, mstitel však ve svém fyzickém konání ztroskotá. Na výrazné příklady pomsty z nenávisťi pak narazíme třeba v prózách *Bitva u Nýrska* (1858) Jana Formánka Činoveského, *Dcera podloučnickova* (1864) Františka Göbla Kopidlanského nebo dokonce ještě v krátkém románu *Mstitel* (1887) podepsaném Karlem Škábou, atd.

28 Na okraj zde citujeme připomínku Alice Jedličkové, vzniklou při čtení pracovní verze této kapitoly: „Všimněme si té plurality postojů ženských hrdinek Karoliny Světlé: dovedou ‚pro spravedlnost‘ zabít i milovanou bytost, dovedou rezignovat na vlastní lásku, ale i nenávisť!“

29 Teprve mnohem později se sociálně podmíněná pomsta vrací ke konkrétní osobě mstitele v románu Karla Matěje Čapka-Choda *Kašpar Lén mstitel* (1908). Dočasnou renesanci tohoto tématu, mimo jeho stálou oblibu v dobrodružné literatuře, přinesl ještě socialistický realismus.

zachrání život jeho topícimu se dítěti a sám pak umírá na zápal plic z podchlazení (továrník však poté hyne sebevraždou).

Narativní rysy z první i druhé skupiny zde uvedených příkladů se v jistém smyslu propojují v Jiráskově raném románu *Skaláci* (1875), podávajícím jeden z vůbec nejpropracovanějších příběhů pomsty v české literatuře. Prostý horal Jiřík Skalák zde usiluje o vykonání odvety na knížeti Piccolominim za křivdy, jež tento mocipán spáchal na jeho rodině i na celém náchodském kraji. Vede selské povstání, při němž je kníže sedláky zatčen, avšak Skalák se šlechtně vzdává pomsty a spokojí se s morální převahou, když hrdě vyčte knížeti jeho viny (jde tak o vzácný příklad, kdy mstitel vystupuje jako kladná postava). Výsledkem povstání je poté vydání robotního patentu. I zde je tedy osobní i kolektivní odplata zrelativněna, ne-li přímo odmítnuta, a nad krvavým úsilím mstitele vítězí humánnost a myšlenka činnosti pro druhé, jimž by vykonání pomsty potenciálně škodilo.

Třetí žánrovou skupinu humoresek ilustruje například Stroupežnického *Pomsta Pavla Žabky* (knižně in *Lidé směšní a ubozí*, 1884), kde je hlavní téma originálně převedeno na banální rovinu. Chudý hoch se tu hodlá „pomstít“ antikváři, který od něj neodkoupil ilustrovaný atlas a vyhnal jej pro jeho zrzavé vlasy. S pomocí kamarádů vyvolá hoch po atlasu falešnou poptávku a utrží pak od antikváře dvě zlatky, za něž ale koupí prádlo pro malou sestru a zbytek rozdá žebrákům, aby usmířil pánaboha. Msta ze žárlivosti je karikována v povídce Rudolfa Pokorného *Pomsta ostrostřelcům* (knižně in *Povídky, arabesky a drobné kresby* 1, 1879), v níž „humorista“ ve svém příběhu hodlá zpolíčkovat nevěrnou milenku a ostrostřelce, který mu ji přebral, místo nich však ve tmě omylem inzultuje své příbuzné a způsobí trapnou situaci. V pointě si nicméně neúspěšný mstitel ironicky gratuluje, že ze vztahu s krásnou brunetou vyvázl, neboť voják je s ní prý nešťastný.

Ani široký dokladový materiál, byť zde ve stručnosti zastoupený několika exemplifikacemi, tak zjevně nestačí k podrobnějšímu popisu morfologie *story of revenge*, jenž by mohl aspirovat na obecnější platnost. Samo téma msty totiž v uvedených příkladech bývá nejčastěji zpochybněno a zápletky se v konkrétních realizacích různě odvrací od přímočarého schématu „jasná vina“ → „spravedlivá pomsta“. Spíše než jako *masterplot* lze tak mstu vykládat jako dynamický motiv (jak ji zkoumal například Stich), připouštějící ve skromné míře nutné dějové implikace. Podobně ani typizovaná postava mstitele přes dlouhou kulturní tradici zřejmě neimplikuje více než jen obecné zápletkové schéma, jež pak v jednotlivých textech může docházet rozličných realizací.

Pouhý typ postavy, jak se ukazuje, tedy zpravidla nemůže přesněji konkretizovat zápletku a nevystihuje více než její základní motiv či téma. K literární postavě, a to i výrazně profilované, se nadto běžně nevážou všechna pásma nebo epizody, ale pouze některá, takže její akční rádius bývá v prostoru příběhu omezen. I v případech nejrozšířenějších *masterplots* můžeme jako recipienti předvídat jen základní dějový potenciál typizovaných protagonistů, nikoli však to, jak s ním budou protagonisté nakládat v konkrétní situaci, jak budou interagovat s dalšími postavami,

jak budou jednat a/nebo prožívat události apod. Také z hlediska typologie postav je proto třeba postavit vedle zápletkového schématu jakožto pouhého centrálního zauzlení děje též její dynamické pojetí ve smyslu narativní progresse, podrobně zrcadlící celkový vývin událostí (Phelan 1989; Kafalenos 2006).

V sledovaném materiálu se jako velmi významný ukazuje i sám způsob a míra toho, jak je typizovaná postava ve svém konkrétním jednání a situaci vztažena ke *společenskému* či *morálnímu řádu představenému v příběhu* (to se projevuje i v jejím popisu → Fedrová: 356–358). Právě tento řád, koncipovaný stále do jisté míry v duchu konvenčních estetických kritérií tzv. poetické spravedlnosti, namnoze ztělesňoval očekávání čtenářů a současně jej v řadě případů nepřesahoval ani horizont uvažování českých prozaiků dané doby. Nejčastěji se v jejich pracích objevuje (1) postava jako zřejmé ztělesnění řádu, naplňující očekávání uvnitř díla, ale též (2) postava chybující, zpronevřující se tomuto řádu či očekávání (vlivem některé špatné vlastnosti, například sobectví, tvrdohlavosti, omezeného přesvědčení o vlastní pravdě), avšak v jádru kladná a dospívající během děje k poučení, jež ji navrácí řádu, (3) tragická postava, jež se řádu zpronevěřila fatálně a pyká neodvratně za své chyby, popřípadě je obětí vnějších okolností, či (4) postava antagonisty, cíleně se protivící řádu, jejíž jednání bývá potrestáno.

Uchopení paralel mezi způsoby utváření zápletky a konkretizovanými či typizovanými postavami, o něž jsme se zde pokusili, přináší především poznatky týkající se obecně poetologického rozměru sledovaného jevu. Pro nuancovanější postihu jeho diachronního aspektu bude proto v závěrečné části naší kapitoly třeba zapojit důsledněji do uvažování vedle konstitutivních prvků zápletky také její konkrétní obsah. Jako zdaleka nejvýznamnější se v daném materiálu ukazuje tematika milostná.

## Morfologie milostné zápletky

Milostnou tematiku, jež patří ke kořenům literatury vůbec, v moderní době ikonizoval sentimentalismus a romantismus, takže se stala takřka všudypřítomnou. Když v osmdesátých letech 19. století koncipoval Alois Vojtěch Šmilovský cyklus povídek *Bez lásky* (*Osvěta* 1884, knižně in *Spisy výpravné* 6, 1886), zamýšlel se v programním úvodu, zda je v panujícím literárním úzu vůbec možné vytvořit prózu zcela bez milostné zápletky, vždyť přece „lásky a novela náležejí k sobě jako motýl a květina“ (Šmilovský 1884: 343). Svůj cyklus nedopsal. Pouhé dvě z plánovaného půltuctu „původních novel“ vyšly takřka rok po smrti autora z pozůstalosti. Protagonistou první je válečný invalida, který nalézá štěstí ve službě ostatním, zápletka druhé se zakládá na příkladném přátelství dvou kovářů. I při celkovém průzkumu české prózy 1830 až 1890 se potvrzuje, že romantické a sentimentalistické dědictví v ní dosud silně působilo a bez prvků milostné zápletky se obešel jen málokterý fikční narativ.

Jako dominantní se nicméně ve zkoumaném materiálu jeví soustředění milostných dějů převážně do předmanželské fáze života postav. Zde se zápletka realizuje nejčastěji pouze v oblasti citu a tematizace fyzické sexuality bývá vzhledem

k dobové morální a estetické konvenci, ba tabuizaci tématu potlačována. Zdrojem ústředního konfliktu se místo ní stává sociální a majetková nerovnost milenců, spor s rodiči nebo jednání postav narušujících soudržnost základního páru. Naopak matřimoniální rovina, v níž je fyzická láska konvenčně dovolena, se ocitá nápadně mimo sféru zájmu literátů a třeba vdaná žena s dětmi skutečně není dobově typickou protagonistkou. Paradox vytěsnění těla z okruhu lásky se nejsilněji projevoval v prózách pro mládež nebo v lidovýchovné literatuře, byl však obecně příznačný i pro díla s vyšší estetickou ambicí.

Pokusíme se zde doložit hypotézu, že v domácí krásné próze docházelo k bohatšímu variování standardní milostné zápletky souběžně s odbouráváním některých morálních a společenských tabu, a že se tedy do vývoje slovesného umění zprvu sporadicky, avšak s narůstající intenzitou promítala postupná názorová liberalizace české společnosti. Jde nám tu přitom výhradně o literárněvědné zkoumání způsobů reprezentace milostné tematiky v ději literárního narativu, aniž bychom z něj vyvozovali jakékoli závěry o faktickém sexuálním chování obyvatel českých zemí v dané epoše; to by vyžadovalo soustavný průzkum sociohistorický (a popřípadě též etnologický, psychologický atd.). Když sociolog Niklas Luhmann (1982) vzhledem k nedostatku historických dokladů zkoumal na základě románové literatury milostný život v západoevropské společnosti v 17. a 18. století, tedy v období předcházejícím našemu, zjistil v zásadě opačný proces, než jaký na jiném materiálu dokládáme zde. Vyšší integraci sexuality totiž shledal ve starší literární koncepci *amour passion*, zatímco pozdější model *companionship* (manželství), jež spojuje s 19. stoletím, podle něj přinesl „pouze nedochůdče viktoriánské sexuální morálky“ (Luhmann 2002: 15). Po propadu následoval opětovný nárůst: jak známo, k výraznějšímu průniku sexuality do evropské fikce došlo zejména s přílivem naturalismu a literatury *fin de siècle*.

Nutno předeslat, že ve zkoumaném výseku prózy přetrvávají mnohá tabu spojená se sexualitou po celé sledované období, takže zvláště explicitní tematizace pohlavních orgánů, homoerotický vztah, incest, dětská erotika či pohlavní choroba v ní nejsou fakticky zastoupeny nejméně do počátku devadesátých let.<sup>30</sup> Minimálně (a obvykle spíše až ke konci daného období) se v dobové próze objevují další potenciálně ožehavá témata jako znásilnění, prostituce,<sup>31</sup> realizovaný milostný vztah duchovní osoby (ten je přitom lépe možný u jeptišky, jež vystoupila z řádu,

30 Abychom však nebyli nespravedliví, dodejme, že otevřenější přístup k sexualitě v próze 19. století (na rozdíl od lyrické poezie) nenajdeme přinejmenším až do osmdesátých let v žádné národní literatuře kromě francouzské.

31 Téma prostituce můžeme spolu s Alešem Hamanem konstatovat jen jednotlivě. Například v Tylově arabesce *Zastaveníčko u Černé braňky* (*Jindy a nyní* 1833) se postava nevěstky objevuje ve dvou kontrastních obrazech, zpodobujících v barokně moralistním duchu hřícha a trest za něj (smějící se padlá žena vs. páchnoucí žebračka prolezlá červy). V *Baruše* (*Koleda na rok 1853*, 1852, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1875) Boženy Němcové zaznívá soucit se služebnou dívkou, která se ve velkoměstském prostředí Vídně ocitla v nevěstinci, avšak vyvázla bez mravní úhony. Sociální a psychologický aspekt prostituce bývá líčen v prózách Jana Nerudy ze šedesátých let, u nějž se výjimečně toto téma vyskytuje častěji (srov. Haman 2010).

než u katolického kněze) či rozvod.<sup>32</sup> Takřka nebývá tematizováno dokonce ani těhotenství, natožpak potrat. Pokud se tak děje, pak opisně, jako je tomu ve slovech rýzmburského myslivce vyprávějícího babičce prehistorii Viktorky: „Na postavě její shledal jsem, že je matkou!“ (Němcová 1953a: 80).<sup>33</sup> Viktorčino slehnutí je pak jenom naznačeno a očekává se, že se čtenář domyslí: „Když jsme ji zase viděli, byla postava změněna již“ (tamtéž: 82). Zřejmě první popis porodu s uvedením detailů nacházíme až v povídce Aloise Mrštíka *Terka* z roku 1895 (*Zlatá Praha 1895*, knižně in Alois a Vilém Mrštíkovi: *Bavlnkovy ženy a jiné povídky*, 1897; srov. Mrštíkovi 1897: 169–170). Ženská nevěra se mnohdy posuzuje podobně jako prostituce. Nemanželské děti ani jejich matky nebývají zvláště v prózách z vesnického prostředí rovnocenně začleněny do společnosti, jsou vystaveny sociální deprivaci a často končí špatně. Postoje dobového čtenářstva byly prudérní, a ani knižní trh si proto zjevně nežádal díla, jež by explicitně bořila konvenční tabu.<sup>34</sup> Popsané meze traktování milostné tematiky v české próze před rokem 1890 celkově indikují tuto oblast fikce jako relativně autonomní svět, v němž jsou společenské konvence a tabu spíše petrifikovány, než aby byly narušeny. Lze se domnívat, že s narůstajícím časovým odstupem se čtenářský dojem umělosti tohoto literárního světa zvyšuje.

## Ideální a problémový milostný pár

Jako základní stavebnou jednotku, generující škálu možností milostné zápletky, lze chápat syntagma milostného páru. Frekventovaným syntagmatem ve sledovaném výseku prózy byl zvláště tzv. ideální milostný pár, jmenovitě vycházející ze žánrové tradice romance a idyly. Vytvoření takového páru se někdy podobá jednoduché matematické rovnici: v souboru postav konkrétního díla se nalézá právě jeden mladý muž a právě jedna dívka či mladá žena, kteří jsou podle čtenářsky očekávaného fikčního pravidla vzdor překážkám dříve nebo později nevyhnutelně spojeni vztahem, protože v úzce ohraničeném prostoru textu se ani žádná jiná možnost nenabízí. Konvence, zejména v typu semknuté zápletky, tu v zásadě nepřipouští možnost, že by se vzájemně minuli nebo se zmýlili v osobě – ti „praví“ tvoří nerozdílnou ústřední dvojici, již je predisponován i veškerý související děj. Zakončení takové zápletky

32 U katolíků nebyl ještě počátkem 20. století rozvod vůbec umožněn. Soudně bylo možné dosáhnout pouze rozchodu (rozluky), přičemž manželství dále trvalo a formálně zavazovalo obě strany k věrnosti (Rýzler 1908: 39–44).

33 Jiným příkladem je román Aloise Vojtěcha Šmilovského *Martin Oliva* (1874), kde je těhotenství manželky protagonisty naznačeno obraznou paralelou: „Až jahody se začervenáte a uzrajete, zdali pak...“ přemýšlela Rozárka“, jejíž pochopení vypravěč zajišťuje doprovodným komentářem: „My neukončujeme její myšleňku, sladší nad nejzralejší jahůdku; však citlivé čtenářky samy se jí dovtpí“ (Šmilovský 1874a: 71; → Šidák: 141).

34 Jak jsme také zjistili při výzkumu cenzury, konfiskace beletristických próz kvůli erotickému obsahu, nařizované podle § 516 trestního zákona z roku 1852, se u nás až do devadesátých let takřka nevyskytovaly vzhledem k minimálnímu počtu takových tiskovin (Charypar 2015: 511–514, 541).



smí být zcela volně jak integrační (svatba, usmíření roztržky, jež narušila milostný vztah, aj.), tak dezintegrační (fatalistické zakončení). Smírný a radikální způsob závěru se běžně objevuje rovnocenně i v díle jednoho autora – například v zakončení Hálkovy novely *Na statku a v chaloupce* (1871) se eliminováním nositele zla (smrt macechy) už jen potvrzuje beztak nezpochybnitelný vztah Jíry a Lenky, kdežto v povídce téhož autora *Pod dutým stromem* (*Osvěta* 1872, knižně in *Jiné tři povídky*, 1874) vede skon jednoho z milenců k rozhodnutí druhého ukončit i svůj život. Hodnotový rámec zůstává v obou případech totožný.

Z nepřeberného množství dokladů, jež se nabízejí, vyberme několik jednak typických, jednak obohacujících popsany úzus. Tradiční milostnou zápletku ve stylu rytířské romance nalezneme například v Tylově historickém obrazu *Svátky na Vyšehradě* (*Vesna* 1838, knižně in *Sebrané spisy* 9. *Drobnější povídky historické* 2, 1858). Mladík Výhoň z nižšího rodu zde usiluje o lásku Miloslavy, dcery knížete Oldřicha. Dobude jí svými hrdinskými činy, jimiž si nakloní knížete a získá od něho též čestný přídomek Dub. Inovaci konvenčních schémat nabízí Tylova povídka *Pepíček a Pepička* (*Květy* 1839, knižně in *Sebrané spisy* 6. *Drobnější povídky novověké* 1, 1858). Próza, vyprávěná zprvu jako humorná sentimentální idyla o lásce krejčovského tovaryše a pekařky, mezi nimiž nedochází k žádnému konfliktu a vše zdánlivě spěje přímo k svatbě, se obrací k tragickému zakončení, když do děje zasáhne třetí osoba (žárlivý voják střílí Pepička do hrudi). Třebaže tovaryš přežije díky šťastné náhodě nezraněn, upustí ze strachu od své milé a pojme úmysl oženit se místo ní s bohatou mistrovou, takže „[z] romantického milence udělal se všední praktický člověk“ (Tyl 1958a: 277). Milostnou zápletku, jejíž axiologie se tak v průběhu děje zcela převrací, příznačně předchází rozmarná metaliterární úvaha o tom, jak psát noveletu (z této perspektivy posuzuje Tylovu povídku → Pavel Šidák: 130). Následuje potom konec, jaký si žádá právě avizovaný žánr: Pepička se ze žalu otráví a zemře, Pepíček upadne do horečnatého blouznění a voják je zatčen a odveden do pevnosti.

Typicky fatalistické zakončení zápletky, v jejímž středu stojí ideální milostný pár, figuruje třeba v raném románu Karoliny Světlé *Láska k básníkovi* (1860). Vzdělaná městská slečna Isabella Mírohorská zde obětuje svoji lásku k mladému básníkovi Oskaru Blanskému, který se pro své satiry ocitl ve vězení, a pak i život. Vdá se totiž za vlivného starého hraběte, který má zařídít osvobození jejího milého, tím však postaví své lásce nepřekročitelnou mravní bariéru a rozhodne se zemřít skokem ze skály.<sup>35</sup> Variantu tragického zakončení, jež dovršuje napohled banální rozloučení páru, podává próza Františka Göbla Kopidlanského *Snědý hoch* (knižně in *Sbírka povídek a arabesek*, 1864). Titulní postava, cikánsko-bělošský míšenec (jeho matku svedl šlechtic), zde miluje českou dívku Anežku, odchází však s ostatními cikány do Tater a po návratu zjistí, že Anežka z lásky k němu zemřela. Jak tragický, tak idylický závěr byl plně integrován do dobového prozaického úzu. Abychom alespoň ilustrovali jeho rozpětí, připomeňme novelu Emanuela Züngela *Sen v noci Svatojanské*

35 Jednostranně idealizované pojetí postavy Isabell, byť s respektem k jejímu technickému zvládnutí, autorce vyčetl už dobový kritik (Neruda 1957: 188–190; srov. Charypar 2019: 42–43).

(*Květy* 1866, knižně in *Drobotiny*, 1876), v níž naopak láska bez překážky vítězí na celé čáře. Ze setkání dvou žen, Hermíny a Heleny, a dvou mladých baronů v zámečném parku vykrytalizují v duchu známé Shakespearovy předlohy dva milostné páry. Vyprávění vrcholí v jásavých tónech populárního epithalamia: „Vyzvučelo vše akordem plným, mendelssohnovským, svatebním“ (Zünger 1876: 130).<sup>36</sup>

Nutnost hledání nových výrazových prostředků, jež by notoricky známým schématům dokázaly dodat nezbytnou míru věrohodnosti, vyústila u některých autorů v jistou radikalizaci milostné zápletky, realizovanou opět bez ohledu na způsob zakončení. Posílení fatalistického modelu přinesla například Světlá, u níž jsou patetická řešení konfliktní situace (mj. ve zmíněné *Lásce k básníkovi*) inovativně předváděna jako volní rozhodnutí emancipovaných hrdinek (→ Fedrová: 363–364). Opačný model pak, zřejmě nejvýrazněji v Hálkově novele *Na statku a v chaloupce* (1871), dospěl až ke koncepci ideálního páru jako „jedné mysli ve dvou tělech“. Jíra a Lenka jsou niterně spřízněni od prvního setkání v dětství až do rané dospělosti, kdy se jejich vztah stává milostným. Jejich vnímání a jednání, na rozdíl od starších nenarušené žádnou zápornou vlastností, je plně v souladu s idealisticky chápanou přírodou, již zvláště Jíra dokonale zná a dokáže napodobovat svými uměleckými řezbami. Mezi ním a Lenkou proto nedojde ani k náznaku neshody. Bezproblémovost se nápadně projevuje i v jejich dialogích, kde se může až zdát, jako by pár měl jen jediného mluvčího – Lenka nikdy neodporuje Jírovi, ve všem s ním souhlasí a bez váhání jedná podle jeho pokynů (z hlediska zobrazení řeči interpretuje tuto povídku → Jedličková: 203–204). Byl by však omyl pokládat ji proto za submisivní, tvar dialogu tu naopak zřetelně sugeruje podstatnou vnitřní jednotu postav ideálního páru. Estetizovanou variantu téhož modelu podává ještě Zeyerova povídka *Zrada v domě Han* (*Lumír* 1881, knižně in *Amparo a jiné povídky*, 1896), kde však oba milenci v závěru tragicky hynou v oparu čínské exotiky.

Modelování milostné zápletky bývá mnohdy podřízeno vlastenecky a národně výchovné tendenci literatury. Už v Tylově povídce *Tataři u Holomouce* (*Pražský posel* 1846, knižně in *Sebrané spisy* 11. *Drobnější povídky historické* 3, 1858–1859) sugeruje svazek Čecha Otíka a Moravanky Bohunky, že jen smířením a spojením obou spřízněných národností lze porazit cizího nepřítele. Naproti tomu děj povídky *Slečna Lichnická* (*Květy* 1835, knižně in *Sebrané spisy* 9. *Drobnější povídky historické* 1, 1858), v níž hradní paní k nelibosti českého krále odmítá domácí rytíře a zaslíbí se Rakušanovi, končí popravou zrádného cizince a sebevraždou protagonistky. Variace na podobná schémata měly zvláště v historizující próze značnou setrvalost. Ještě v sedmé a osmé dekádě se objevují v některých textech Václava Beneše Třebízského z pobělohorské epochy, v nichž je pár nucen překonávat i konfesijní rozpor,

36 Ideální pár se ovšem často vyskytoval i v humoristickém zpracování. Kupříkladu povídka *Poezie a próza* (knižně in *Ze stráně*, 1884) Oldřicha Seykory Kosteleckého je založena na motivu kytičky („poezie“), kterou dostane vypravěč od své milé Boženky k narozeninám a která pak nedopatřením skončí jako ozdoba hroudny vepřového sádla („próza“) ve výkladu řeznického krámu. Pár se však přesto za sebe dostane.

například ve schématu, v němž navrátilce z pobělohorského exilu, nositel domácí utrakvistické tradice, nachází vztah k Češce, která opustila víru předků a stala se katoličkou. Náboženský konflikt zde však bývá často jen doplňkem národnostního, který převažuje. Jiné, částečně obdobné schéma uvádí pár tvořený nerovným svazkem, kde jedna z postav má šlechtický původ a druhá je z lidu, ale její nedostatek vyvažuje upřímné češství; nalézáme je jak u Beneše Třebízského, tak u dalších autorů.<sup>37</sup> Společným rysem těchto próz je skutečnost, že celospolečenské okolnosti zde určují podobu milostné zápletky mnohem spíše než vlastní láska protagonistů, jež (zvláště na své fyzické rovině) zůstává prakticky netematizována.

Typologie milostného páru se však vyvíjela i k pólu problémovosti, jenž se dnes jeví jako modernější koncepce než láska nepřipouštějící pochybnost. Pojmeme problémový milostný pár zde rozumíme syntagma, jež nějak narušuje či rozbíjí představu mravní nerozpornosti vztahu mezi mužem a ženou. Zatímco u ideálního páru musela morální integrita zůstat zachována jako měřítko poetické spravedlnosti a její i jen potenciální narušení bylo třeba vykoupit fatální obětí, zde tvar milostné zápletky klade čtenáři otázky. Zárodky problémové koncepce páru najdeme už v Máchově *Marince* (*Květy české* 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861), kde vypravěčovu fascinaci krásnou tuberkulózní dívkou z nechvalně proslulého Františku provází dehonestující výsměch pradlen. Zpochybněný morální kredit protagonistky, jež postřehli už doboví prozaici (Charypar 2010b), mohl čtenáři znesnadňovat potřebu vnitřně se s touto postavou ztotožnit, jako tomu ostatně bylo také u postav nevěrné Jarmily či loupežníka Viléma krátce poté v *Máji*. Také Frantína ze stejnojmenné prózy Karoliny Světlé (*Květy* 1870, knižně in *Spisy* 5, 1880) prožívá ve svém vztahu ke zločinci Apolínovi mravní dilema, jež ji nakonec vede k jeho zavraždění. Poetická spravedlnost zde dosud nepřipouští, aby eticky rozporný stav nesměřoval ke konfliktu, který by bylo možné řešit jinak než radikálně. Ke vzniku problémového páru opět mohl vést i zmíněný národnostní rozkol mezi milenci, například vztah titulní postavy Tylovy *Roziny Ruthardovy* (*Vesna* 1839, přeprac. knižně 1844) k nepřátelskému důstojníkovi za válečného stavu je v próze posuzován fakticky jako vlastizrada. Do jisté míry je narušení poetické spravedlnosti součástí žánru idyly vůbec, ovšem pouze je-li dočasné. Například ve Šmilovského *Starohorském filosofovi* (*Osvěta* 1877, knižně in *Spisy výpravné* 4, 1883) je problémovost páru jen lehce nadhozena a nevede k dezintegračním konsekvencím v zakončení zápletky. Hned na začátku tu sice slečna Hedvika ruší své zasnoubení, ale hypotetické vztahy obou členů páru k dalším potenciálním partnerům se nerealizují, zasnoubení se obnoví a děj se končí svatbou.

V dosud popsaných příkladech milostné zápletky se fyzická sexualita uplatňuje v nápadně nízké míře, leckdy je prakticky z příběhu vytěsněna. Tak je tomu třeba v prózách Václava Beneše Třebízského, jejichž axiologie odráží dobové názory vlasteneckého katolického faráře. Jev nicméně zasahuje tvorbu autorů z různých

37 Např. v Lierových *Odkazech* (*Světlozor* 1880, knižně in *Novely* 2/1, 1886) se navzdory překážkám nakonec šťastně uzavře nerovný sňatek mezi baronem Gryspekem a švadlenou Julií, z níž se ovšem vyklubá nemanželská dcera Gryspekova příbuzného hraběte Berky.

společenských skupin a různých přesvědčení. V *Hubičce* (*Osvěta* 1871, knižně in *Kresby z Ještědí*, 1880) Karoliny Světlé odepírá Vendulka polibek svému nastávajícímu v podstatě ze zásvětních důvodů – Lukáš je vdovec a mladá žena z úcty k nebožce odmítá udělit záslub lásky před posvěcením nového sňatku, ačkoli ženich ve všem řádně dodržel smutek po první ženě, vyžadovaný vesnickým společenstvím. Ze svatby proto málem sejde, Vendulka se ale nakonec ze své vůle (to je u Světlé důležité) umoudří a Lukáše políbí. K vrcholům prudérnosti patří humoresky Františka Zákrejse, shrnuté v souboru *Novelky z veselého péra* (1883). Třeba v *Obloze bez mráčku* (*Paleček* 1879) to vypadá, jako by k problematickému uchopení milostného tématu vlastně ani nemohlo dojít. Novomanželé Veselští si zde navzájem prozradí, že se už před svatbou líbali (sic) s jinou osobou, jejíž identitu však neznají, a začnou na sebe žárlit. Konflikt ale poté dospěje ke komickému vysvětlení – těmi, s kým se tehdy ve tmě líbali, byli oni sami, a k žádnému nevěře tedy nedošlo. V úzké skupině próz z půli sedmdesátých let však narážíme na diametrálně odlišný způsob traktování sexuality, jež tu přímo podmiňuje problémovost ve vztahu páru.

### Sonda: Figura náhodného setkání v lásce

Známa Nerudova povídka *U Tří lilíí*, vydaná v roudnickém *Podřipanu* v červnu 1876, jež se později stala součástí souboru *Povídek malostranských* (říjen 1877 s vročením 1878), ve své pointě otevřeně uvádí téma spontánního erotického střetnutí dosud cizího muže a ženy bez předchozího dohovoru, doprovázené navíc pohnutou osobní událostí (smrt ženiny matky) a kulisou bouře, jež ilustruje niterné pocity mužského protagonisty-vypravěče i překročení mravního tabu. Výrok F. X. Šaldy, že *U Tří lilíí* je „nejupřímnější oslava sexu, která kdy byla napsána v české literatuře“ (Šalda 1993: 330), je snad poněkud přehnaný. Ale i podle mnohem pozdějšího výkladu tato povídka, charakteristická „svou erotickosexuální náplní, v tehdejší českém literárním kontextu neobyčejně odvážnou“, vyjadřuje „vášeň, žádost, která nezná překážek a proti níž je vůle slabá“<sup>38</sup> (Hausenblas 1996: 144, 150). Dosah námětu *U Tří lilíí* musel tedy Nerudovy současníky zřejmě šokovat – a přece snad ne tak docela. Krátce předtím totiž v *Lumíru* vyšly dvě prózy, s nimiž pozdější Nerudovu povídku spojuje řada motivů, formulací i celkové pojetí a strukturace milostné zápletky. Máme na mysli jednu z prvních arabesek Františka Heritesa *Z lékárny* (*Lumír* 1874) a povídku Otakara Jedličky *Poslední políbení* (*Lumír* 1875, knižně in *Novelety starší a novější* 1, 1882).<sup>39</sup>

38 Není tu přirozeně naším cílem vypočítávat všechny známé interpretace, jejichž rejstřík je podstatně bohatší.

39 Richard Změlík (→172) dále poukazuje na motivické shody mezi povídkou *U Tří lilíí* a Arbesovým romanetem *Zázračná madona* (*Lumír* 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884). Starší odborná literatura hovoří též o možné inspiraci *U Tří lilíí* motivem ze *Zpovědi dítěte svého věku* Alfreda de Musset (srov. mj. Justl 1964: 73–78; Otruba 1991: 100). Námi analyzované souvislosti se týkají přímo Nerudova někdejšího působiště a textů, jež měl bezprostředně po ruce.

Všechny prózy jsou podány subjektivizovanou ich-formou vypravěče v roli přímého proživatele tematizovaného děje, obsahují pasáže popisující v krátkce kadencovaných větách jeho rozrušení a podobají se i svým nevelkým rozsahem. Žena, ztělesňující objekt erotické touhy, v nich vystupuje anonymně (jen u Heritesa zazní v závěru jméno Emilie), její věk je vždy vypravěčem odhadnut na osmnáct let a podobá se i popis jejího zevnějšku, ve kterém se opakují zvláště černé vlasy a oči (ke vztahu vášnivosti a podoby postavy → Fedrová 361–366). Takto je tomu například v Heritesově podání: „Trochu snědá pleť, černé oko, tmavý lesklý vlas, souměrné tílko v jednoduché, chudobné kytlici“ (Herites 1874: 428). Dvakrát se variuje motiv hudby: Nerudova „krásnooká“ vystupuje jako tančící menáda, u Jedličky zpívající neznámá vypravěči asociuje Heineovu Lorelei. Zčásti obdobnou charakteristiku postav milostného páru doprovázejí ve všech třech textech i příbuzné prvky v zápletkovém schématu, jež lze v základu popsat jako náhodné setkání v lásce.

Třebaže se zápletkové schéma v mnohém podobá, každá z próz je vsazena do jiného prostředí a otevírá ji odlišná vstupní situace. Protagonistou Heritesovy črty je lékárník, jež chudobně oděná, leč svůdná mladá žena žádá o lék pro nemocnou matku. Nemůže za lék zaplatit a lékárník jí vyhoví jen proto, že je zaujat její krásou. Komplikovanější je výstavba děje v Jedličkově *Posledním políbení*, situovaném do Krkonoš a čerpajícím zřejmě část námětu i z Máchovy *Marinky*. Zde je pěší cestovatel ohromen zjevem krásné ženy, jež kolem něho projíždí v kočáře a podobá se jeho dávné lásce. I neznámá si jej povšimne, spontánně mu pošle polibek a hodí kvítek z řader. Konečně u Nerudy protagonista sedí za počínající bouřky v podloubí hostince poblíž právě rušeného hřbitova, z něž jsou hromadně vyzvedávány lidské ostatky, a skrze otevřené dveře do salónku vzrušeně sleduje vášnivě tančící ženu.

Rozvinutí milostné zápletky zahrnuje zpravidla dvojí setkání vypravěče s atraktivní ženou. Mužský protagonista u Jedličky se rozhoduje sledovat kočár směřující ke Sněžce i za cenu toho, že na vrchol dorazí až večer značně uondán (jak se tam dozvídá, byla mladá dáma na místo vynesena v nosítkách). V noci se rozpoutá prudká bouřka, během níž se náhle znovu objeví neznámá a v mokřých šatech se přitiskne celým tělem k vypravěči. Její ohnivé polibky mu znovu připomenou dávnou lásku; vjem je zřetelně erotický: „Na prsou mých dmula se bujná její ňadra, bělejší nad lehké noční roucho, v němž kypré formy postavy její jevíly se v neodolatelné svůdnosti. Chvěl jsem se rozčilením, krev mi v žilách bouřila“<sup>40</sup> (Jedlička 1875: 130). I v Nerudově povídce se krásnooká tančící dívka protagonistovi dočasně vytrácí z obzoru, když odejde z hostince pryč, za chvíli se však vrátí promočená deštěm. Teprve při tomto druhém spatření dojde mezi dívkou a vypravěčem k obapolnému kontaktu, který poté vede až k milostnému zakončení v pointě:<sup>41</sup> „Přitiskla se ke mně. Cítil jsem, jak

40 Poslední věta poněkud připomíná začátek Nerudovy prózy: „Myslím, že jsem tenkrátě šílil. Každá žilka hrála, krev byla rozvařena“ (Neruda 1878: 147; zvýr. MCh).

41 Je ovšem podstatné, že tradiční motiv bouře u Jedličky a u Nerudy konfiguruje s dalšími motivy, konkrétně především s motivem erotickým. Právě tato specifická konfigurace sblížuje oba texty a vyvazuje je tím ze starší, zvláště romantické tradice.

se mi k prsoum lepší vlhký její šat, cítil měkké tělo, teplý, sálající dech – bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ (Neruda 1878: 149).

V Heritesově próze k takto otevřené scéně nedojde. Strukturální podobnost dvojího setkání však zůstává zachována, zde ve formě dvou návštěv neznámé krásky v lékárně, při nichž jí vypravěč i přes protest svého šéfa dvakrát vydá na dluh lék pro matku. Místo kýžené milostné schůzky však nakonec lékárník dostává dopis, v němž mu žena sděluje: „Matička dnes ráno umřela“ (Herites 1874: 428). Podobně čteme u Nerudy: „Matka zrovna umřela“ (Neruda 1878: 149)<sup>42</sup> – zde jde o slova dívky v hostinci U Tří lilií pronesená k sestře, jež vypravěč pouze vyslechne. Ani jednou se tedy nejedná o přímé sdělení ženy vypravěči, přesto však v obou textech přispívá totožná událost ke kulminaci milostného děje. V Nerudově próze následuje kontakt vypravěče s krásnou a milostné objetí. V arabesce *Z lékárny* doprovází informaci sdělenou v dopisu rozloučení mladé ženy s protagonistou. Současně mu jako platbu za poskytnutý lék zasílá i svůj „medalion“, jedinou cennou věc, kterou vlastní. Lékárník se zřejmě jen stěží mohl výrazněji dotknout skon matky, kterou ani neznal, hluboce jej však zasáhne rozloučení se ženou. Po přečtení dopisu propadá v pointě citovému zhroucení, které ilustruje prudkost jeho nenadálé lásky: „Zaplakal jsem. Ani tlustý šef neodvážil se přerušit moji bolest. Emilii jsem nespatriil nikdy více. Medalion nosím na srdci“ (Herites 1874: 428).

Pouze v Jedličkově *Posledním políbení*, nejdelším ze srovnávaných textů, má zápletková po popsání milostné scéně ještě pokračování. Následujícího rána po utišení noční bouřky se vypravěč vydá na vycházku po horách a spatří svoji náhodnou známou na skalním výstupku. K jeho úleku se žena vrhne do propasti. Z vysvětlení jejího bratra se vypravěč dozvídá, že se pomátla, když se zastřelil její milý, a od té chvíle projevuje bezostyšně náklonnost každému, kdo se mu podobá. Její chování v bouři bylo tedy „výbuchem její duševní nemoci“ (Jedlička 1875: 143). Žena pak umírá s posledním polibkem na vypravěčových rtech.

Téma vášně při náhodném setkání, vedoucí napohled až k iracionálním reakcím u mužských i ženských protagonistů, tak v trojí popsání zápletky přece jen limituje zřetelný axiologický mantinel. Nelze přehlédnout, že morálně disruptivní jednání ženských postav tu bývá zpravidla ospravedlněno vnější okolností – jednou jde o její pomařenost (Jedlička), jindy o příslušnost k nízké sociální vrstvě (Herites, volněji Neruda).

## Krise páru a milostný trojúhelník

Dějová dispozice obsažená v syntagmatu problémového páru mohla vést i k rozpadu či popření milostného vztahu.<sup>43</sup> Například v povídkách *Našich starých obrázků* (1879)

42 Tentýž motiv ovšem nalézáme u Nerudy už dříve v textech z let 1862 a 1864 (podrobněji viz Haman 1958).

43 To by v syntagmatu ideálního páru bylo zřejmě nemyslitelné – tam vedou sice překážky stavěné do cesty lásce často k tragickému zakončení, ne ale k neřešenému citovému rozkolu mezi členy páru.

Františka Dvorského, situovaných do 17. století, se opakuje téma nucené svatby, respektive nešťastného vztahu v bohaté měšťanské rodině. Zápletka, vycházející ze znění archiválií (Dvorský v tom předchází Zikmunda Wintera), často dospívá k netradičnímu zakončení. Ve *Smutné historii* je například tragický konec odvrácen rozvodem, znamenajícím vysvobození pro oba manžele. V *Alence* (původně *Osvěta* 1875) se městská dívka tajně provdá, rodiče jí však dál dohazují ženichy. Její svatba se poté podle nařízení arcibiskupa koná oficiálně podruhé, aby se zamezilo eskalaci konfliktu s rodiči. V próze Františka Roháčka *Krásný sen* (*Almanach české omladiny* 1879, knižně in *Malé povídky*, 1884) se příčinou rozpadu mladého spisovatelského páru stává smrt dítěte, po níž následuje mužova sebevražda a deziluze jeho partnerky. V šumavském „románu mladého srdce“ *Černé jezero 1–2* (*Osvěta* 1890, knižně 1893), posledním ze společenských románů Václava Vlčka, líčí plasticky rozvedená zápletka náhlé vzplanutí mezi hrabětem Vilémem Javorským a dcerou zámeckého správce Bělou Panochovou. K milostnému spojení dochází snad už při procházce k jezeru prvního dne, kdy oba zabloudí v mlze, definitivně pak třetího dne při výletu na Ostrý. Nesouhlas Vilémova otce s nerovným sňatkem vede milence k plánu skončit život společně sebevraždou, nakonec se ale jen Běla postřelí z revolveru. Vyléčí se, Viléma však už nyní odmítá a přijme nabídku k sňatku od jeho přítele Sazimy. Je tak zachována integrita společenských vrstev, na níž lpěl otec mladého hraběte.

Frekventovaným výrazem problémovosti páru je vzorec milostného trojúhelníku, jenž se vzhledem k důsledně tematizovaným heterosexuálním vztahům ve sledovaném výseku prózy vyskytuje zpravidla ve dvou figurálních variantách (muž mezi dvěma ženami nebo žena mezi dvěma muži). Ve všech případech se mohou kombinovat realizované a latentní milostné vztahy. Můžeme rozlišovat trojúhelník *diachronní*, kde třetí člen až v průběhu děje nahrazuje člena původní dvojice (jde v zásadě o obměnu milostného páru), a *synchronní*, v němž bývá konflikt mezi třemi postavami rozvinut v jedné základní situaci. Vytváří se tak buď *vícefázové diadické schéma* (X–Y, X–Z), nebo *jednofázové schéma triadické* (X–Y/Z). V prvním případě bývá obvykle základem pár, jehož člen je z děje odstraněn (v důsledku smrti, zmizení, emigrace, uvěznění) a nahrazen jiným. Druhý případ obvykle buď tematizuje nevěru, nebo tu do páru vstupuje třetí člen jako narušitel, třeba ve schématu, v němž rodiče vnucují potomkům jiného ženicha či nevěstu, než k jakým je táhne srdce. Milostný trojúhelník málokdy přetrvává vyřešení konfliktu. Zápletka se proto v zakončení mnohdy znovu obrací k syntagmatu páru, např. je-li nežádoucí třetí člen odstraněn nebo sám ustoupí. Nejčastěji se v daném materiálu fyzicky realizuje pouze jedna možnost svazku, méně obvykle se realizují obě, nebo žádná. Lze navrhnout následující typologické členění vztahů v trojúhelníku: (A) vždy jen jedna možnost páru je „ta pravá“ (ideální pár), druhý partner či druhá partnerka pouze tvoří konflikt; (B) oba potenciální partneři jsou pro členku/člena trojúhelníku poměrně rovnocenní a o způsobu realizace vztahu rozhodují často vnější okolnosti (tzn. nefunguje už fatální milostné předurčení jako v případě ideálního páru); (C) přesmyk mezi milenkami/milenci v průběhu děje, rozpad původního páru a jeho nahrazení novým. Základní zápletkové schéma se přitom ve všech případech může uskutečnit

víceméně bez ohledu na to, zda je v textu tematizována fyzická, nebo jen platonická láska. Tematizace většího počtu milostných párů či trojúhelníků, které se mohou vzájemně dotýkat či prolínat, vytváří zvláště v delších žánrových útvarech (například v románu) složitější strukturaci zápletky.

Jednu z nosných variant představovalo schéma, v němž sokové v lásce zastávají role protagonisty a antagonisty.<sup>44</sup> Jde vlastně o typické romanciérské schéma – prototypem je tu zápletka, v níž se rytíř pokouší zachránit princeznu unesenou zloduchem či netvorem. Tak je tomu třeba v Tylově povídce *Růže z keře nízkého* (*Květy* 1844, knižně in *Sebrané spisy* 10. *Drobnější povídky historické* 2, 1858), kde postava Elišky vystupuje jako oběť padoucha Polharta, který ji uvěznil na svém hradě, a v závěru ji vysvobodí její milý, šlechtic Pětipeský. Zlo je tak potrestáno a zápletka vrcholí obnovou ideálního páru. V Heroldově *Markvartovi z Vartemberka* (*Lumír* 1857, knižně 1885) se Judita zamiluje do loupežníka, který ji zajal, a současně o její lásku usiluje též jeho spřezenec Zoul; v závěru páchají Markvart a Judita sebevraždu jedem. Ještě v povídce *Mstitel* (1887), publikované pod jménem Karla Škáby, je postava Lidušky odloučena od milence, naznačí se její znásilnění padouchem s mluvícím jménem Zádava, vedoucí k její smrti, a následuje pomsta na násilníkovi. Popsané schéma se však uplatnilo i v prózách s jinou než historickou tematikou. Ve Šmilovského venkovské próze ze současnosti *Martin Oliva* (1874) tvoří například milostné soupeření Martina a jeho přítele Čertováka plnokrevný a na události bohatý děj. V Holečkově povídce *Gavran* (*Světlozor* 1877, knižně in *Černoohorské povídky* 1, 1880), zasazené do exotického jihoevropského prostředí, bojuje ušlechtilý protagonista o svoji milou Rosandu se zlotřilým tureckým agou. Schéma boje mezi Slovanem, jemuž se stala újma, a násilnickým Turkem tu evokuje i národnostní spory probíhající aktuálně doma, ač zde stařec Gavran sděluje českému vypravěči příběh ze svého mládí. Vzácněji schéma protagonista versus antagonist najdeme v ženské variantě, tedy v trojúhelníku zpodobujícím situaci muže mezi dvěma ženami. V *Dívčině mstě* (knižně in *Sbírka povídek a arabesek*, 1864) Františka Göbla Kopidlanského se jedná o sestry. Starší Emilie se ze žárlivosti neúspěšně pokusí zabít kupce Antonína, jenž má rád mladší Hanišu (zběsilý pokus o vraždu je podrobně realisticky vylíčen), poté zešílí a zemře. Tragédie však nezabrání šťastnému sňatku Antonína a Haniši. Střet kladné a záporné ženské postavy se mimo jiné objeví ještě v rozlehlém pětidílném románu Václava Vlčka *Samohradý* (*Osvěta* 1884–1886, knižně 1889), kde milující Libuše Vrbická, bývalá jeptiška, soupeří s podvodnicí Helenou Blankovou o lásku kladného protagonisty, lékárníka Lahody.

Běžné bylo též schéma, v němž se milenci minou a svazek se nerealizuje. Protagonista Zeyerova románu *Ondřej Černyšev* (*Lumír* 1875, knižně 1876), zchudlý šlechtic, je zamilován do dívky Agrafeny, u dvora se však dostane pod vliv velkokněžny Kateřiny, pozdější carevny. Agrafena poté umírá při pokusu o spiknutí proti

44 Svěráznou adaptaci tohoto schématu přináší próza Václava Klimenta Klicpery *První mlejn v Praze* (německy *Bohemia* asi 1831, česky in *Zábavné spisy* 1, 1847), kde jsou oba nápadníci protagonistky – svůdce Strachan a zřejmě šílený Kunrád – špatní, takže nelze vytvořit ideální pár.



Kateřininu dvoru a také Černyšev je zabit. Jiný Zeyerův protagonista, Jan Maria Plojhar z románu téhož názvu (*Lumír* 1888, knižně 1891), je až na smrtelném loži citově připoután k dívce Caterině, když byl dříve poznamenán vztahem ke zrádné paní Dragopulos. Opět jiné schéma se váže k postavě „fluktuanta“, neschopného zakotvit u jedné ženy – například Macek Stoklasa v Sabinově humoristickém románu *Věčný ženich* (1858–1863) tak dlouho váhá mezi nevěstami, až skončí u nejhorší možné varianty, Peregrinus ve stejnojmenném dvojdílném románu (1881–1882) Sofie Podlipské po třech bezprizorných láskách teprve napočtvrté, na posledních stránkách díla, pozná opravdový vztah, atd.

Pro dobové traktování milostné zápletky byl charakteristický způsob tematizování nevěry. Lze prohlásit, že přinejmenším do začátku osmdesátých let je nevěra zpravidla buď podána jako banální humorné téma<sup>45</sup> v duchu Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*, nebo naopak vede k neodvratně tragickému zakončení, a to častěji u ženských postav nevěrníc než u mužů, nebo je konečně odmítnuta jako neopodstatněné podezření, jež se v průběhu děje vysvětlí a uvede na pravou míru. Až do jisté doby tak nevěra nebývá traktována v realistických mantinelech, tzn. jako téma, jehož odstranění *není* podmínkou *sine qua non* pokračování děje. Moralistní zpodobení najdeme třeba u Františka Pravdy. Žánrový portrét *Matěj sprosták* (knižně in *Povídky z kraje* 1, 1851) vysvětluje současnou zahořklost a uzavřenost protagonisty vůči světu tím, že jeho milá dala přednost jeho někdejšímu příteli, v povídce *Nevěrná milá* (*Opavský besedník* 1862, knižně in *Sebrané spisy* 4, 1877) je výslovně jako „nevěra“ chápáno jednání vesnické dívky Anny, již rodiče místo milovaného kováře vnutili bohatého sedláka; Anna je pak v manželství nešťastná a po roce umírá. Skutečná nevěra ženy – tedy nikoli už situace, kdy si jen zvolí jiného ženicha než svého původního nápadníka – se častěji objevuje od druhé poloviny šedesátých let, končí však fatálně. Protagonistka Pfliegerova románu *Paní fabrikantova* (*Světozor* 1867, knižně 1873) Božena Šeborová páchá kvůli své nevěře sebevraždu podobně jako Flaubertova Ema Bovaryová. Hana v novele Ivana Klicpery *Na pile* (*Lumír* 1874, knižně in *Srdce v poutech. Za oknem. Na pile*, 1918) je láskou k dr. Světlému, jenž zachránil život jejímu muži, vtažena do neřešitelné mravní volby, končící v ději dvojím pokusem o sebevraždu. V *Idylle z horského mlýna* (knižně in *Novelly*, 1884) Jana Červenky pustí dokonce mlynář na svoji nevěrnou nevěstu mlýnské kolo, v němž je místo ní rozmačkán svůdce, a mlynáře odvezou do blázince. Jindy se zase téma nevěry, okolo něhož je zbudována milostná zápletka, v zakončení popírá. Tak je tomu v próze Svatopluka Čecha *Kallobiotika na cestách* (*Lumír* 1875, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky* 3, 1880), kde figuruje nevěra ženy německého profesora s jeho synovcem jen jako podezření a v závěru vychází najevo, že žádná neproběhla. V Heritesově arabesce *Bezový květ* (*Lumír* 1876, knižně in *Arabesky a kresby*, 1880) se vypravěč krátce po své šťastné ženitbě zamiluje do sestřenice. Konflikt hrozící osudovým vyústěním ale opět setrvává v kolejiích všednosti (symbolizované uschlou

45 Zvláště frekventovaná je proto v žánru humoresky, například v Rubešově *Zlomku ze životopisu Sylvestra Sejkka, od něho samého sepsaného* (1845).

větvičkou bezu), vztah mezi milenci se nerealizuje a manželství šťastně přetrvává. K obdobně konvenčnímu zakončení se obrací též novela Berty Mühlsteinové *Na březích Nežárky* (1882), v níž se muž chce rozvést s nemilovanou starší šlechtičnou kvůli mladší ženě, ta je však už sama zasnoubena, a vztah mezi manželi se proto obnoví. Jistou inovací je závěr obrázku *Mistr Šochýtek* (Lumír 1876, knižně in *Z naší dědiny*, 1885) Bohuslava Čermáka. Zde je poměr ženatého ševce, který musí z dostaveníčka s mladou dívkou s ostudou utéct před místními hochy, vypravěčem znejistěn, neboť mínění pamětníků se prý rozcházejí, a není tedy jasné, jak celá věc dopadla. V povídce Antonína H. Sokola *Když je manžel na cestách...* (Slavia 1875, knižně in *O živých a mrtvých*, 1881) k poměru dojde, ale s osobou z nižší třídy. Krasavec Višňovský tu hodlá svést paní Jahodovou, jejíž manžel na několik dní odjíždí, místo ní však stráví noc se služkou. Popsaná schémata se důsledněji rozrušují v dalších letech.

## Překračování neviditelných hranic

K výraznějšímu rozvolňování tradičních schémat, operujících s dobovou společenskou představou o milostných vztazích, nedochází v české próze dříve než od konce sedmdesátých let. Milostná zápletky se v této době více individualizují a celkově vzrůstá i její tematická bohatost a členitost. Její variabilitu dokládá skutečnost, že ač v ní tradiční schémata stále mají místo, konkrétní díla už často narušují dotud relativně jednotný poetický úzus nebo se i přímo staví proti němu.

V románu Sofie Podlipské *Nalžovský* (1878) nacházíme sice zápletku koncentrovanou dosud standardně kolem dvou milostných párů, avšak její provedení průběžně boří konvenční představu o osudové lásce. V prvním plánu despotický otec Berka usiluje všemožně zamezit své dceři Isabelle ve vztahu k učiteli kreslení Nalžovskému. Významným tématem se tak stává nucená rezignace Isabelly s vyhlídkou na manželství bez lásky podle otcova přání. Teprve v zakončení se zápletky, už spíše nečekaně pro čtenáře, obrací ke konvenčnímu řešení a kýžený pár si padne do náručí. Inovativnější je pojetí ženské postavy u vedlejšího milostného páru – dívka Valinka, zamilovaná do nafoukaného hejska Domina, kterému je lhostejná, se nakonec dokáže osudovému vztahu ubránit a najde si sama lepšího ženicha. Emancipační snahy žen v románu dokresluje též charakterová jména záporných postav mužů, proti nimž jsou nuceny aktivně bojovat o své štěstí (Berka – brát, Domin – dominovat). Také další román Podlipské *Lidské včely* (*Květy* 1889, knižně 1901) dokládá překračování obvyklých schémat. Milostná tematika zde tvoří jen jednu vrstvu bohaté zápletky. Svazku mezi protagonistkou Pavlou a do ní zamilovaným Richardem Štočkem stojí v cestě morální překážka – jeho zločin, krádež peněz lakotné Pavlině tetě. Pavla tu opět stojí morálně výše než mužský člen páru, podobně jako dříve Světlé Frantina, děj však už teď nevede k ostře ohraničenému, tragickému zakončení – Pavla i Richard si nakonec najdou jiné partnery. Na půdorysu milostného trojúhelníku je vystavěna zápletky novely *Košaři* (*Moravský národní kalendář na rok 1880*, 1879, knižně in *Povídky* 1, 1883) Josefa Večeři. Ani jeden z mužů, usilujících o lásku jedné ženy, jí není preferován před druhým. Fánka váhá

mezi dvěma výrobcí proutěných košů Fabíšem a Tonkem, sokové v lásce jsou ale přátelé a nevzniká mezi nimi konflikt. Fánka se posléze přiklání k Tonkovi, avšak dojde k nečekané nehodě – pokusí se ji znásilnit německý tulák, ježž Tonek zabije, a Tonek se pak sám zastřelí. Jednání Fánky tu znovu nevede k fatalistickému zakončení; po čase si logicky bere Fabíše. Baladickému ději dodávají na přesvědčivosti zřetelně individualizované postavy, zasazené do přesně vykresleného sociálního a pracovního prostředí.

Po výše popsané otevřenější tematizaci sexuality v úzké enklávě próz okolo Nerudovy povídky *U Tří lilíí* v polovině sedmdesátých let nacházíme i jiné relativně odvážné příklady zacházení s obsahem milostné zápletky. Například protagonistka Zeyerovy povídky *Darija* (*Lumír* 1879, knižně in *Novelly* 2, 1884) ztělesňuje *femme fatale* lavírující mezi několika muži (tedy postavu „fluktuanta“ v ženském provedení), jejíž hodnocení ve vyprávění kolísá mezi představou ztělesněného ženství a rolí prostitutky. Výstavba milostné zápletky v Lierově novele *Eva* (*Lumír* 1881) evokuje i potenciální téma bigamie. Inženýr Melan, pověřený výstavbou železnice v Sýrii, je v Čechách vázán rodinnou dohodou, že se stane manželem bohaté Evy. Oženil se však už s beduínkou Havou, která kvůli němu přestoupila ke křesťanství (avšak v její domovině je tento svazek zpochybňován). Vazba k cizince přesto není pro Melana překážkou, aby doma neuzavřel slíbený sňatek pro peníze, zprvu s dohodou, že s Evou nebudou společně žít, nakonec ale tvoří spokojený pár. Takový je i výsledný stav zápletky, neboť nešťastná Hava už do Melanova života nezasáhne.

Větší hodnotově morální, tematická i formální otevřenost milostné zápletky se však soustavněji uplatňuje až v druhé polovině osmdesátých let. Dokládá to také traktování nevěry. Jistý posun lze snad vytušit v raných povídkách F. X. Svobody *Doktor Trieb* (knižně in *Povídky* 1, 1886) a *V okovech nedůvěry* (knižně in *Povídky* 2, 1887), v nichž je sice podezření z nevěry následně vyvráceno, avšak přesto vede k fatálním následkům pro zúčastněné osoby (rozvrací se tak princip poetické spravedlnosti). Faktická nevěra mezi manželi či partnery (tj. taková, která by nebyla ani popřena vývojem událostí, ani humorně zbanálněna, ani by však nevedla k tragickým konsekvencím, ale řešila se civilními prostředky) se až nyní dostává častěji na přetřes. Objevuje se netradičně například v prózách s historickou tematikou, jež se opírají o pramenné záznamy, mají však více charakter fikčních vyprávění nežli dokumentů z historických právních kauz (už výše jsme v témže smyslu poukázali na povídky Františka Dvorského). V Braunově *Trestu* (knižně in *Čtvero obrázků Starohorských*, 1885) ještě kutnohorský minciř Šebek svrhne se souhlasem rychtáře veřejně svoji nevěrnou manželku do šachty opuštěného dolu. Naproti tomu v povídce Koldy Malínského (Josefa Laciny) *Proč p. Šimon osopil se na sv. Gottharda* (*Švanda dudák* 1888, knižně in *Slanské obrázky*, 1890) zažehná purkmistr téhož města nevěru docela prostě tím, že záletníka, německého malířského tovaryše, zbijí holí a s nevěrnou ženou se usmíří.

K výraznému zcivilnění tématu dochází v Herrmannově románu *U snědeného krámu* (*Švanda dudák* 1885–1888, knižně 1890), kde je láska cele podrobena sociálním okolnostem a malosti lidí z prostředí soudobé Prahy. Zápletka mezi kupcem

Martinem Žemlou a dcerou zadlužené majitelky domu Pavlínou Šustrovou je nejen dovedena tradičním způsobem ke svatbě, ale dokonce za rámec konvence po svatební noc. Ani v ní, ani později však Žemlovo manželství není naplněno. Přesto se po čase kupec dozvídá, že bude „otcem“, a zjišťuje tak nevěru své ženy s lajtnantem Plagwitzem. Žemlova sebevražda v závěru je ale výsledkem souhry více okolností – mimo ztroskotané manželství v ní hraje roli též bankrot „snědeného“ krámu a vědomí celkové životní neúspěšnosti. Zápletka *U snědeného krámu* v podstatě vychází z Nerudovy povídky *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (*Národní listy* 1876); přejímá z ní sociální a psychologickou motivaci sebevraždy kupce, kterou však nově doplňuje o komponenty jednostranného milostného vztahu, účelového uzavření sňatku ze strany ženy a její nevěry.

Zápletku jakoby záměrně vystavěnou z komponent bořících společenská i literární klišé najdeme v Heritesově románu *Jan Příbyl* (1887). V jejím jádru stojí dva vzájemně provázané milostné páry, jejichž mužští členové zastávají role soupeřů. Přestože jsou postavy členěny tradičně na kladné a záporné, způsob, jakým se s nimi nakládá, se výrazně liší od běžných zvyklostí. Román je pojmenován podle hlavní záporné postavy bezskrupulózního advokáta, nikoli podle jeho ušlechtilého protějšku, doktora Borského, jak by asi bylo běžné. Kladnou postavou je i Ludmila, svobodná žena s nemanželským dítětem (postava v této koncepci dříve nemyslitelná), Příbylovým synem. Otec Jana Příbyla se na začátku snaží dosáhnout jeho sňatku s Ludmilou; Jan se ale právě zasnoubil s Němkou Reginou, bohatou dědičkou z Berlína. Otce proto příkře odmítne, čímž mu mimovolně způsobí záchvat mrtvice a smrt. Příbyl se stydí za svůj český původ i za Ludmilu, českou matku svého dítěte. Naproti tomu Ludmila je příkladná vlastenka a činorodá žena živící se výukou slezských dětí češtině. Pro její vlastnosti se do ní zamiluje lékař Borský. Přestože by ti dva podle standardního úzu tvořili zřejmě ideální pár,<sup>46</sup> Borský neváhá strávit noc s Reginou, nyní Příbylovou ženou (konvence zápletky tedy svým jednáním ruší nejen antagonista Příbyl, ale i protagonistu Borský). Regina záhy po sňatku zjistila, že Příbyl zneužil jejího mládí a naivity a touží jen po jejích penězích. Milostný ideál proto nalézá v Borském. Příbyl o její nevěře ví, avšak neodsuzuje ji morálně, ale využívá jí ke svému prospěchu: výměnou za to, že Regině zachová postavení čestné ženy, tzn. že neuvede její nevěru ve veřejnou známost, žádá dědictví po jejím právě zemřelém otci. Borský, ač se mezitím domluvil na sňatku s Ludmilou, nato vyzve Příbyla na souboj, v němž je proti principu poetické spravedlnosti protivníkem zastřelen. Avšak vědomí viny za vlastní zlé skutky (otcův skon, smrt Borského) a další okolnosti poté způsobí Příbylův vnitřní přerod směrem ke kladnému charakteru. Tento přerod dovrší zjištění, že Borský je otcem Reginina dítěte, jemuž má podle nalezené závěti připadnout i sporné dědictví. Příbyl se nakonec rozhoduje zanechat svůj zbylý majetek vlastnímu dítěti, jež má s Ludmilou, a sám odjíždí do zámoří. Heritesův hekticky vystavěný román je tedy přinejmenším pozoruhodný způsobem

46 Podobný názor vyslovuje i jediná známá recenze románu (Anonym 1887).

výstavby zápletky, v níž se odrážejí dobová schémata v polemice s ustáleným literárním územ.

Jedna z vrcholných próz Gabriely Preissové, raná *Králuša* (*Osvěta* 1888, knižně in *Povídky*, 1890), povyšuje následky nemanželského vztahu na vsi podrobnou psychologickou motivací jednání hrdinky až k rovině tragédie sice s trpkým, znovu však ne fatalistickým zakončením. Králuša (Klára) je svobodná matka s utajeným dítětem, jež opatruje cizí rodina. Matyja, otec dítěte, svádí ve vsi další holky. Opuštěná Králuša, odloučená od svého synka, se ve svízelné psychické situaci mezi poručníkováním od rodičů a nutností najít životní zakotvení rozhoduje odejít do Vídně do služby. Prozrazení situace s dítětem však vede až k náhlé smrti matky a otec Králušu po návratu do vsi vyžene z domu. Ta pak v choromyslném záchvatu hledá po ulicích své dítě, je zatčena policií a zavřena do blázince. Po třech letech se vrací už jako pouhá troska bývalé krásné ženy. Shledá se ještě s malým Matyjkou, ten však zůstává ve výchově opatrovnice. Králuša je následně převezena do ústavu v Budapešti, kde dožívá v útěšných vzpomínkách na synka. Ty jsou jediným světlym bodem chmurného závěru. Niterná motivace utváření milostné zápletky se výrazně projevuje i v Arbesově „psychickém notturnu“ *Anna a Marie* (*Květy* 1888, knižně 1896). Obě titulní ženské postavy milují téhož muže, statkáře Želetinského, a obě se postupně stávají jeho manželkami, avšak obě také ve šťastném manželství hynou sebevraždou. Společný osud hrdinek je tu podmíněn myšlenkou jejich duševního sesterství, již Arbes dovádí až na hranici psychologické záhady. Sám Želetinský přitom nijak neodpovídá představě věrolomného padoucha či *homme fatal*, je naopak osvícený hospodář a lidumil.

Uvedené příklady, vybrané ze značně rozsáhlého materiálu, pouze ilustrují, jak se výše popsaná schémata mohla realizovat v praxi konkrétního výseku literatury. Uměleckou invenci nelze vyčerpát a možnosti kombinace a uplatnění různých dějových komponent jsou tisíceré.

## Závěry: konstanty a proměnné

V předchozím výkladu jsme vysvětlili hlavní dějové principy (na základě vzestupné triády děj – zápletky – kompozice) v krásné próze třicátých až osmdesátých let 19. století a následně pojednali o podobách účasti literárních postav na ději. Tyto kategorie jsme pak přenesli do nejméně frekventovanéjší tematiky dobové narativní prózy, tematiky milostné, a podrobně ilustrovali jejich projevy. Naším cílem bude nyní charakterizovat hlavní tendence, které podle našeho náhledu určovaly proměny utváření zápletky a děje během sledovaného období.

Řada poznatků diachronního rázu byla průběžně prezentována na předchozích stranách. Některé sledované jevy přesahují rámec vymezeného šedesátiletého období a udržují si platnost i pro různé široké periody před jeho začátkem nebo po jeho skončení. Jsou to jevy *longue durée*, jejichž setrvačná síla udržuje ve funkci jejich obecnější, nadčasové vlastnosti. I jevy, jež se v běhu času viditelněji nemění,

však mají diachronní platnost – charakterizují období, v němž se vyskytují, i když v něm třeba nevznikly ani neskončily, a interagují s jevy náchylnějšími ke změnám. Současně díky nim též můžeme eliminovat nahodilé a izolované jevy, které působily krátkodobě a nepřerostly v širší a trvalejší úzus.

Z relativně konstantních jevů týkajících se způsobů organizace děje v narativním textu se jako *nejvýznamnější ukazuje typ semknuté zápletky*. Byl plně rozvinut už od počátku sledovaného období u romanticky a sentimentalisticky orientovaných próz, a třebaže zde tihl k vytváření klišé, jichž pak často využívala i literatura středního proudu (*midcult*) a populární próza, býval též produktivně aktualizován, takže se i v umělecké próze mohl uplatnit ještě na konci daného období a zřejmě také později. Vedle něj jako proměnný jev *postupně krystalizoval typ rozvolněné zápletky*. Jeho výrazné příklady v české próze nalezneme už koncem padesátých let 19. století (mj. Božena Němcová: *Dobry člověk*), avšak k jeho masivnějšímu šíření a detailnějšímu propracování na úrovni románu dochází až o dvě či tři dekády později spolu s prosazováním realistické prózy analytické a psychologické orientace. Teprve v osmdesátých letech se oba základní typy zápletky uplatňují rovnocenně. Přestože typ rozvolněné zápletky vznikl zřejmě jako reakce na typ semknuté zápletky, upadající do klišé, nelze hovořit o tom, že by jej docela nahradil, a tím vyřadil z úzu – spíše jen k němu vytvořil alternativu. Původní jev nezmizel, pouze vzrostl podíl konkurenčního jevu. Typ semknuté zápletky tak sice přišel o své někdejší centrální postavení, zůstal však i nadále využívanou možností. O přechodu od typu semknuté zápletky k typu zápletky rozvolněné tedy můžeme hovořit jenom na velmi obecné rovině. Celý proces byl v mnoha směrech omezen či variován žánrově, osobními preferencemi autorů atp. a ve svých konkrétních realizacích byl provázen množstvím protipohybů a návratných jevů. Přesto se postupně prosazování typu rozvolněné zápletky na úkor druhého typu jeví jako hlavní tendence, jako základní diachronní pohyb, rámcově charakterizující celé dané období.

Značnou míru setrvalosti jsme naproti tomu zjistili na úrovni kompozice zápletky – po celých šedesát let se jako relativně stabilní jev bez ohledu na typ zápletky ukazuje *vyšší obliba pásmové kompozice ve srovnání s kompozicí řetězovou*. Lze tvrdit, že *soustředění zápletky do pásem*, související také s rozvojem románu v druhé polovině 19. století, je uzuální pro většinu tehdejší české narativní prózy. Naopak řetězová kompozice zápletky se výrazněji uplatňuje pouze v několika typech próz, a to zejména v prózách komponovaných na základě metafory cesty nebo podaných formou aditivně řazených zápisků (např. ve fikčním deníku), dále pak ve výchovném románu, popisujícím evoluci jedné postavy, aj.

Utváření postav celkově směřuje k plnějšímu prokreslení a podrobnějšímu zdůvodnění motivace jednání, řada charakteristik však dlouhodobě přetrvává. Dělení postav na kladné a záporné zůstává relativně standardní po většinu sledovaného období. Teprve od sedmdesátých let, a zvláště pak v osmdesátých letech se začínají častěji objevovat postavy z hodnotového hlediska rozporuplné, kombinující v sobě kladné i záporné vlastnosti (jen ojediněle na ně narazíme už dříve, viz např. morálně rozpolcenou postavu kata v Máchově *Křivokladu*). V tom smyslu se profiluje

těž jejich účast na ději, kde můžeme sledovat, jak se próza postupně emancipuje od principu poetické spravedlnosti. Také už zmíněná motivace jednání postav se z vnější roviny, patrné zejména v oblasti morální a vlastenecké, v poslední třetině sledovaného období začíná v některých případech přesouvat do roviny vnitřní, psychologické.

Podrobnější poznatky diachronní povahy vyplynuly zvláště v těch oblastech našeho výzkumu, kde jsme přihlíželi také k obsahu textu, neboť strukturace zápletky se přirozeně prolíná s rovinou tematickou i axiologickou. Sonda sledující v celém časovém horizontu *figuru odhalení identity* ukázala, že se tato figura hojně vyskytovala už v romantické a sentimentalistické próze třicátých a čtyřicátých let, poté se trivializovala v četných neproduktivních realizacích, avšak nato se v sedmdesátých a osmdesátých letech znovu aktualizovala mj. zapracováním vlastenecké ideje (Václav Beneš Třebízský), přesvědčivým zasazením do chodu běžného života (Jiráskův *Pandurek*) nebo dokonce zpracováním postavy směřující už k moderně pojatému subjektu s nejasnou identitou (Arbesův *Mesiáš*). V sondě shrnující různé podoby *příběhu pomsty* (*story of revenge*) jsme pak pozorovali odlišnosti realizace takové zápletky v romantické historizující próze, v sociální próze a v humoresce. Je zřejmé, že se do tohoto rozvrstvení promítá žánrové hledisko. I zde dospíváme v rámci jednotlivých oblastí k časově relevantním poznatkům. *Story of revenge* jako krvavá pomsta, vyvolaná obvykle nenávistí či žárlivostí, se ustavuje v romantických schématech třicátých a čtyřicátých let a produktivně se aktualizuje v sedmdesátých letech; sociálně motivovanou pomstu, jež se mnohdy přesouvá z individuální do kolektivní roviny, lze doložit hlavně v šedesátých a sedmdesátých letech; a v humoresce se původně nehumoristický motiv msty objevuje zvláště až v posledních dekádách sledovaného období a bývá zde karikován či trivializován.

Obraťme konečně pozornost k otázce hodnot a společenských norem. S procesem rozvolňování zápletky přímo souvisí také postupné odbourávání některých tabu při zpodobování milostné a manželské tematiky; v důsledku toho dochází též k obměnám zavedených schémat a vzrůstá variabilita zápletky a její čtenářská plauzibilita. K podobným formálním důsledkům vedou i výše popsané proměny příběhu pomsty, které akt pomsty staví do různých společenských a historických souvislostí a nejednou jej také po morální a hodnotové stránce rozporují.

Vcelku je tak možné říci, že většina poetologických jevů souvisejících s utvářením děje a zápletky v české próze zůstává bez patrnějších změn po větší část sledovaného období. Úzus nastavený ve třicátých a čtyřicátých letech platil takřka v plné míře ještě o dvacetiletí později. Po některých náznacích z konce padesátých let můžeme teprve od sedmdesátých let dále pozorovat zprvu povlovnou, ale postupně akcelerující proměnu zápletkových schémat, jež se projevila nejzřetelněji až v druhé polovině osmdesátých let spolu s prosazením realistických a raně modernistických tendencí v literatuře.





# Popis: jedinečná reprezentace ve stínu kulturních schémat

STANISLAVA FEDROVÁ

## Popis jako postup, funkce a modus reprezentace

K základním východiskům sledování popisu, jaké uplatňujeme v následující kapitole, patří chápání deskripce jako *textového typu* a důsledky z toho vyplývající. V rané fázi strukturální naratologie Gérard Genette ve studii o *Hranicích vyprávění* (1966) pojímal jako textový typ spíše jen samotné vyprávění, jež se realizuje ve dvou reprezentačních modech: narativním a deskriptivním. Z principiálně odlišného vztahu těchto modů k reprezentaci události vyvodil tezi o podřízenosti a služebné roli popisu vůči vyprávění.<sup>1</sup> Do polemiky s tímto postojem se pustil Seymour Chatman v *Dohodnutých termínech* (1990) a příslušnou kapitolu s odkazem na Genetta nazval *Deskripce není služka textu*. Ve výkladu vyšel z pozic rétorického a komunikačního pojetí narativu a srovnávacího studia literárního a filmového vyprávění a na základě toho definoval tři možné dominanty organizace textu, respektive *textové typy*: *narativ*, *deskripce* a *argument*. Pro naše další úvahy však není podstatná jen tato výsledná typologie textových typů nebo Chatmanova definice deskripce, důležitější je pozorování jejich vztahů a funkcí.

Chatman totiž s deskriptivitou a deskripcí pracuje ve třech úrovních. Za prvé rozlišuje deskripce jako textový typ s jeho diskurzivní funkcí – tedy převládající reprezentační záměr textu. Oproti ní staví deskripce jako *povrchovou strukturu*, tj. manifestaci tohoto textového typu skrze věty, jež chápeme jako deskriptivní. Přitom deskriptivní způsob podání nutně nekončí a narativní nezačíná zaznamenáním pohybu nebo použitím aktivního slovesa – to právě může být jen prvkem povrchové struktury, zatímco hlavním rámcem dané pasáže nebo i textu jako celku

---

1 Podrobnější výklad tohoto přístupu a jeho reflexe viz Fedrová – Jedličková 2016; obdobně u dalších zde zmiňovaných teoretických konceptů.

je deskriptivní *funkce*, vysvětluje Chatman (2000: 18, 37). Odlišením povrchové struktury od funkce se nepopírá samostatnost jednotlivých textových typů, a tedy ani jejich rozlišitelnost. Autor tak nachází dobrý argument proti tvrzením o fúzování vyprávění a popisu, či o nemožnosti jejich jasného odlišení. V návaznosti na Genettův bipolární rozvrh se totiž někteří teoretici vyprávění zaměřili buď na snahu nahradit opozici škálou (jako Harold Moshier, který mezi vyprávěním a popisem určuje ještě dva smíšené režimy či typy: *deskriptivizovanou naraci* / pseudo-naraci a *narativizovanou deskripci* / pseudo-deskripci; Moshier 1991), anebo se přiklánějí k východisku, že vyprávění je privilegovaný typ reprezentace, a pak docházejí k závěru, že je nemožné a není ani nutné nalézt parametr rozlišení mezi deskripcí a narací (například Mieke Balová, Ruth Ronenová).<sup>2</sup>

Na Chatmanův způsob vymezení textových typů navázal v práci *Basic Elements of Narrative* David Herman (2009: 91) a možnost jejich rozlišení právě v povrchové struktuře sleduje z kognitivního hlediska s tím, že toto rozlišení je určováno pochopením celkové situace v kontextu. Pro ilustraci jeho výkladu použijme exemplifikaci dobře známou i z literatury 19. století, totiž charakteristiku postavy ne jako samostatný žánr, ale jako součást vyprávění.<sup>3</sup> Například charakteristika Báry, eponymní hrdinky povídky Boženy Němcové (*Česká pokladnice na rok 1856*, 1855), sestává z popisu jejího zevnějšku, prokládaného nejen přímým pojmenováním vlastností, ale také epizodními příběhy z dívčina života, z jejichž vyhodnocení tyto vlastnosti vyplývají. Události podané vyprávěcím postupem tu tak fungují jako ilustrace dívčiny povahy, a tím pádem jsou součástí charakteristiky. Spolu s Chatmanem (2000: 34) můžeme posledně jmenovanou distinkci označit jako *explicitní* a *implicitní* realizaci deskripce.

Obraťme se nyní k druhé z avizovaných tří úrovní Chatmanova vymezení deskriptivity. Na rozlišení explicitní a implicitní realizace totiž navazuje argument, který spočívá v rozpoznání *funkční deskriptivity* a možnosti *funkční zástupnosti* textových typů. Říká-li Chatman, že textové typy „běžně pracují *jeden ve službě druhého* a obráceně“ (2000: 18, zvýr. SCh),<sup>4</sup> pak v tom jistě můžeme v „povrchové struktuře“ shledat tvrzení oponující Genettově tezi o služebnosti popisu vůči vyprávění. Tedy

2 Naopak Matthias Aumüller podnikl pokus o stanovení maximálně exaktních lingvistických identifikátorů k odlišení obou textových typů (Aumüller 2008; reflexe viz Fedrová – Jedličková 2016: 92–96). Aumüller sám ale zároveň v novějším shrnutí problematiky, v hesle věnovaném textovým typům z *The Living Handbook of Narratology*, pojmenovává jako základní problém diskuse o textových typech dosud nezodpovězenou otázku po vztahu vět rozpoznatelných v povrchové struktuře k makrostruktuře textu. Totiž zda jsou „pojmy zachycující vlastnosti vět vhodnými prostředky pro zachycení vlastností textů“ (Aumüller 2014, par. 32). Dodejme, že nedopovězená může taková otázka zůstat v teorii vyprávění, nicméně pro (diachronní) poetiku je to klíčové – i proto se dále obracím především k funkci.

3 Pojem *nepřímé charakteristiky*, vycházející z české tradice z funkční stylistiky, je analogický nikoli náhodně, jak ještě dále uvidíme.

4 Ilustrativní je Chatmanův příklad s popisem Agamemnonovy zbroje v *Íliadě*: „mininarativ, proces oblékání, působí ve službách deskripce Agamemnonovy zbroje; proces samotného oblékání, řekl by Lessing, je druh pretextu pro popis toho, co je to vlastně taková zbroj. Tato

nejen popis má podřízenou roli, ale každý textový typ může sloužit typu jinému. Převědeme-li to do modelových příkladů, pak vyprávění události může implikovat informaci, že postava je statečná, zatímco rozfázovaný popis pohybu postavy implikuje informaci o tom, že někoho uškrtila, tedy událost.

Funkční zástupnosti, kterou Chatman tímto postulováním „vzájemného sloužení“ naznačuje, přitom zároveň rozumíme v souladu s vodičkovskou aplikací nálezů české funkční stylistiky. Felix Vodička totiž na základě rozlišení *slohového postupu* od *slohového útvaru* naznačuje v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) možnost „prostupování“ plánů výstavby díla. Jako „plány výstavby“ přitom definuje děj, postavy a vnější svět; prostupování plánů znamená, že „ve vzájemné konkurenci si přisvojují pro svou významovou stavbu i ty motivy, jež patří svou povahou do plánu jiného“ (Vodička 1948: 116). Na základě interpretace Jungmannova překladu Chateaubriandovy *Ataly* (1801, česky 1805) a Lindovy *Záře nad pohanstvem* (1818) Vodička postřehl, jak silně zde „kontext vnějšího světa“ vystupuje do popředí, a položil si otázku po jeho funkci. V reprezentaci krajiny v Lindově próze si všimá dynamiky změn jejího stavu – tematizace svítání či soumraků je sice dobově častým nebo i běžným prostředkem reprezentace krajiny, v tomto textu ale představuje předpolí motivické výstavby tématu a s ním také významu ve zvýraznění symbolického vztahu slunce a křesťanství.<sup>5</sup> Ale nejen to: plán reprezentace postavy se zde prostupuje s plánem vnějšího světa a jeho reprezentací. Vodička to vysvětluje na příkladu významné a dlouhé pasáže popisu krajiny okolí Vysehradu, z níž pro názornost vybíráme jen uvozující věty, které je zasazují do denní doby a zdůrazňují pozorující subjekt i iterativní charakter tohoto pozorování:

Odtud rád se díval k rannímu slunci, kouřícím se vrchům a lesům, a třpytícím se lučinám ranní rosou, kde bujná stáda z trávy bučela vzhůru [...] A míval zalíbení dívati se do vzdálí krajin, když pánilo slunce s polední výsosti, a rozpálené podnebesí chvělo se páčlivým horkem a všickni i pastýřové i stáda pokryli se v stínech zavalitých dubů [...]

Nebo když povstávali mrakové a přeháněli se v povětří, a stínové chodili po krajinách světlých přes hory přes lesy – míval Václav zalíbení dívati se s vysehradských vysostí [...].

A když noc již všecko pokryla všudypustou temnotou, tu Václav blažival se pohledem tichého měsíce, jenž [...]

I tu Václav vídán zabírali se blaženým okem do vysostí oblaků, když vůkol se černaly po nebi rozvěšené mraky, s nimiž míchal mocný vítr [...] pod ním se temnily krajiny a kolebali začernalí lesové všemi vrchy. (tamtéž: 231–232)

Prvním poznatkem zásadním pro naše další uvažování je, jak se zde součástí deskripcie krajiny stávají vyprávěcí pasáže. Zároveň Vodička upozorňuje, jak způsob

---

samotná deskripce naopak slouží převládajícímu narativu *Íliady*“ (tamtéž: 39; překlad byl v citacích upraven).

5 K této klíčové metafoře díla a jejímu vztahu k významu díla jako pozadí konstrukce podání minulosti → Piorecká: 244–247.

podání obrazu krajiny spoluurčuje charakteristiku postavy knížete Václava, jeho schopnosti vnímání, pozorování a vcítění se do krajiny ve smyslu kraje jeho lidu.<sup>6</sup> Nejde tedy jen o proměny krajiny samotné, ale její proměny ve vnímání postav/postavy, a spolu s tím také vztah krajiny či tohoto vnímání k „psychickému životu“ postavy. Vodička uzavírá, že Linda „předvádí krajinu jako zážitek Václavův“ (tamtéž: 230, 232).

Co z této rekapitulace teoretických přístupů vyvozujeme pro analytické sledování popisu? Především rozlišení mezi *deskriptivním postupem* a *deskriptivní funkcí*. První označuje modelové, tedy obvyklé jazykové prostředky a postupy vyplývající z předpokladu o statické povaze toho, co je předmětem popisu. (K otázce předmětu popisu se posléze vrátíme a uvidíme, že předpokládanou staticčnost lze v reálném prozaickém textu – na rozdíl od prototypního popisu z literárního textu vyčleněného – snadno zpochybnit.) Deskriptivní funkce naproti tomu znamená, že obvyklé prostředky deskriptivního postupu mohou být *dočasně nahrazeny* postupem jiným, například vyprávěcím, aniž by se zároveň změnila celková funkce delší pasáže. Tak to funguje u výše připomenuté charakteristiky Báry z povídky Boženy Němcové, jež je utvářena také vyprávěním epizod ze života. Ona dočasná povaha nahrazení přitom nutně neznamená, že vyprávění „vpadá“ do popisu jen na několik vět či odstavců – v povídce *Chudí lidé* téže autorky shledáme, že může jít i o značnou část textu, v němž jsou epizody ze života komunity podány vyprávěčskou zprávou, třebaže hlavní funkce zůstává deskriptivní proto, že se jedná o reprezentaci světa příběhu, s nímž se protagonista teprve seznamuje. Je tu i další možnost: obvyklé prostředky deskriptivního postupu mohou mít také funkci deskripce jiného předmětu popisu – Vodičkova interpretace nám tak odhalila Lindův popis kraje jako součást charakteristiky postavy Václava. Proto pro naše pozorování popisu jako narativního způsobu není primární ani rozlišení podle toho kterého předmětu popisu (postavy, věci, prostoru ad.), ani hledání hranice mezi popisem a vyprávěním, ani mezi popisem a líčením (jako specifickým typem popisu subjektivizovaným a „dynamizovaným“), jímž funkční stylistika ovlivnila i způsoby pozorování poetiky.<sup>7</sup> Metodologickým východiskem analýz v této kapitole je rozlišování funkcí, jež mohou deskriptivní výpovědi či pasáže plnit v individuálním textu. Otázkou pak je, nakolik se proměňují.

Předchozí teze platí jak na mikroúrovni deskriptivních výpovědí či deskriptivních pasáží, tak ve vztahu k makrostruktuře textu a v další úrovni žánru anebo *reprezentačního (makro)modu* (Werner Wolf). Vztah textového typu k žánru nastínil už Chatman: chápe jej jako *makrožánr*, pod nějž spadají běžně vymezované žánry jako generické podtřídy: kázání je typ argumentu, western je podtřídou narativu,

6 V návaznosti na Vodičkův výměr zástupnosti slohových postupů vymezuje popis v kontextu české stylistiky též Věra Formánková, právě s příkladem *nepřímé charakteristiky* (detailnější reflexe viz Fedrová – Jedličková 2016: 23 ad.)

7 Podrobnější diskusi k problematičnosti kategorie líčení a její pozice mezi funkčními styly, stejně jako k tezi o vztahu popisu modelového a jeho „dynamizaci“ viz Fedrová – Jedličková 2016: 29–38, 39–49.

theofrastovské „povahopisy“<sup>8</sup> spadají pod popis (Chatman 2000: 18). Doplňme jiný příklad – v českém prostředí sledovaného období je profilovým žánrem *obraz* či *črta*, které by tak byly součástí makrožánru popis. Drobné události v nich jsou obvykle *funkcí* popsání prostředí nebo charakteristiky postavy (například Hálkovy „křídové kresby“ nebo Šmilovského „rozptýlené kapitoly“). Z Chatmanova srovnání literární a filmové deskripce vyplývá (třebaže implicitně), že popis je prostředkem reprezentace, jehož podoba závisí na realizaci v různých médiích. Na to navázal další výzkum. Posun v chápání textového typu (popisu) jako kognitivního rámce provede posléze jednak postklasická teorie vyprávění: David Herman (2009: 89) v návaznosti na Chatmana připouští, že i popis jako kognitivní aktivita se realizuje v různých médiích a je formován různými konvencemi reprezentace. Významným obratem se pak v promýšlení popisu stala intermediální teorie: studie Wenera Wolfa *Popis jako transmediální modus reprezentace* (2007) patří ke klíčovým teoretickým východiskům, na nichž zde zakládáme sledování diachronní poetiky deskripce. Popis (stejně jako narativ nebo argument) podle Wolfa představuje *sémiotický makromodus uspořádání znaků*, který funguje jako kognitivní rámec a realizuje se v jednotlivých médiích i žánrech a subžánrech; „může určovat makroúroveň některých děl, a tak se stát rámcem dominujícím celým textům a artefaktům. Může se však vyskytnout i na mikroúrovni“ (Wolf 2013: 60–61, 19, 37).<sup>9</sup>

Opoziční výklad postavení vyprávění a popisu (a z toho vyplývající potíž s popisem rozptýleným ve vyprávění), jehož řešením se vyčerpávala klasická naratologie, lze podle našeho soudu považovat za překonaný. Zde rozvrhujeme pojmovou trojici *deskriptivního postupu*, *deskriptivní funkce* a *deskriptivního modu reprezentace*. Nevydáváme je přitom za pevné vlastnosti narativních textů, nýbrž užíváme dále jako *nástroje poetiky*.

V teoretické rovině zbývá předvídatelně otázka, co je typickým předmětem popisu, pokud v případě vyprávění je to událost. Chatman ve starší teorii narativu *Příběh a diskurz* (1978) určoval jako příslušný předmět popisu statické *existenty* světa příběhu, tedy postavy a prostředí, které jsou v „polaritním vztahu“, to znamená vzájemně od sebe rozlišitelné (Chatman 2008: 18, 144n). V *Dohodnutých termínech* o dvacet let později upřesnil, že akce jsou popisovány „jen tehdy, když fungují jako součástí popisovaného prostředí, spíše než jako články řetězu událostí“, jedná se tedy o *děni* (Chatman 2000: 43). Werner Wolf posléze vznesl námitku právě proti staticčnosti předmětu popisu: připouští, že statické objekty jsou sice častým, možná

8 Zástupné pojmenování žánru, reflektující jeho ustavující dílo – *Charakteres – Povahopisy* řeckého filozofa a teoretika rétoriky Theofrasta (první český překlad 1839), kde autor podává způsoby chování a většinou řečového jednání různých lidí označených základními vlastnostmi (Iakomec, nešika, hrubián atd.), takřka výhradně ale bez zájmu o vnější vzhled. (V českém překladu *Dohodnutých termínů* je neadekvátně použit pojem „theofrastiánská postava“.)

9 Ilustrativní je Wolfovo pojmenování hierarchie (třebaže ne formulováno jako návrh k užívání, jak autor sám uznává, kvůli jistě neobratnosti): deskriptiv (*the descriptive*) analogicky k narativu (*the narrative*), realizace rámce v konkrétním díle pak popis/deskripce (*a description*) a vyprávění/narace (*a narration*) (Wolf 2013: 21).

prototypním předmětem popisu, ale nevylučuje ani objekty dynamické či obsahy vědomí (nestatické mentální objekty). Dochází přitom k závěru, že předmět reprezentace není tak podstatný jako její způsob: „deskriptivita se zdá mnohem méně být záležitostí obsahovou nežli záležitostí vnější reprezentace a zprostředkování“, a že pro popis je diskurzivně podstatný „důraz na ‚povrchové‘ vzezření, a tedy i na smyslová data a vjemy, ač třeba mylná nebo imaginární“ (Wolf 2013: 50–51, zvýr. WW). Wolfova odpověď na otázku po předmětu popisu se i v našem průzkumu ukazuje jako plně oprávněná.

Pro prózu období sledovaného v této knize sice nepříliš typický, avšak pro poetiku prózy významný je v citovaném Wolfově vymezení posledně zmíněný důraz: kategorie *experientiality*<sup>10</sup> a experienciální funkce popisu, tedy deskriptivní reprezentace spojená s vnímáním a perspektivou postavy a ústící v efekt zakoušení či smyslové zkušenosti (tamtéž: 32, 56). Poslední z funkcí popisu, které Wolf postuluje, je funkce *interpretační* – skrze ni popis více či méně skrytě přispívá k interpretaci popisovaného předmětu a tím i k utváření významu textu, dokonce může interpretaci přímo zakládat (tamtéž: 57). Tyto dva aspekty jsme z Wolfova konceptu popisu vybrali se zvláštním zřetelem – zdá se nám totiž, že kdyby jej Werner Wolf mohl znát, zřejmě by se v mnohém shodl s Vodičkovým vymezením kategorie *kontext vnějšího světa*, která je příznačně zprostředkována popisem. Připomeňme z jeho výkladu, uvádějícího interpretaci *Ataly*: „nejde jen o hmotné prostředí, ale i celou sociální, psychickou, ideovou atmosféru, ve které postavy žijí a v níž se odehrává děj“, na „atmosféře“ vnějšího světa se přitom podílejí také „společnost se svými životními zvyklostmi [...], dobové hodnoty nebo ideové směřování“ (Vodička 1948: 114–115). Právě toto Vodičkově zdůraznění ideové atmosféry a dobových hodnot se nám pro pozorování projevů a funkcí popisu v próze 19. století jeví jako mimořádně důležité. Roli popisů svítání a záře v Lindově *Záři nad pohanstvem* v kontrastu s nocí a temnotou a roli vztahu těchto popisů k významové výstavbě celku díla by pak Werner Wolf ve shodě s Vodičkovým výkladem označil za zmiňovanou *interpretační funkci popisu*. Shodu mezi oběma teoretiky vidíme i v tom, co Wolf označuje za experienciální funkci popisu a co Vodička ukazuje jako „předvádění krajiny“ a jako součást Václavova prožitku. K tomu však musíme také dodat, že Lindovo experienciální podání krajiny zůstává v kontextu české prózy 19. století nadlouho ojedinělým úkazem. – Samostatné pojednání by toto téma v diachronním sledování zasloužilo až v období navazujícím na to, které jsme si vymezili v tomto projektu (s postižením dalších výjimečných předstupňů, k jakým by jistě patřila například reprezentace krajiny skrze perspektivizaci postavy v povídce *Námluvy* Karoliny Světlé; *Osvěta* 1872, knižně 1880 *Kresby z Ještědí*).

10 Kategorii *experientiality* jako sugesce procesu zakoušení chápe Monika Fluderníková ve svém konceptu tzv. přirozené naratologie jako součást narativity; adaptaci kategorie na popis a její vztah ke konceptu estetické iluze vysvětlil Wolf podrobněji v jiné studii, věnované prostorové perspektivě v popisu krajiny (Wolf 2001); k této kategorii v popisu viz také Fedrová – Jedličková 2016: 320–345.

Důležitost rozlišování pojmů a kategorií představených v předchozím výkladu můžeme v krátkosti ilustrovat na jediné povídce, *Chudých lidech* Boženy Němcové (*Poutník z Prahy* 1857). Vypravěčka z města se seznamuje s prostředím vesnice a projevuje se přitom jako vnímavá pozorovatelka a také pozorná posluchačka místních lidí. Vyprávění o minulé události (ohni ve vsi) jí na začátku poskytuje prostor pro popis místa před požárem a nyní. Ve svém celku obsáhlý a velmi detailní popis domku venkovských hostitelů je umně rozestřen do vyprávění, dávkován v inscenaci procházení domem a ukazování. I proto není z vyprávění snadno vydělitelný, protože s tím by se valná část konstrukce celého textu zhroutila. Z vyprávění drobných příhod o zážitcích jednotlivých lidí s požárem, jímž vypravěčka naslouchá, vystávají deskriptivní detaily o podobě místa (doškové střechy, stodoly, nepokosená pole, jež může také oheň zachvátit) i obraz toho, jak to na vesnici chodí a jak se tu žije (farářův zásah proti ohni). Ve vyprávění pana domácího se realizuje i charakteristika jedné z hlavních postav příběhu, mladého Martoně – a tak také výslednou reprezentaci poznamenává *perspektiva* vyprávějíciho (soustředění na části oděvu na vesnici nezvyklých barev a tvarů a z toho vyplývající hodnocení postavy). Posléze kontrastní popis Martoně, jak jej vidí zdejší komunita a jak cizí člověk, je východiskem pro kontextualizaci tohoto popisu výkladem dějin rodu zmíněného muže i výkladem podoby tkalcovského podnikání v kraji – a to obojí konečně „stojí ve službě“ charakteristiky posluhy Jakuba, klíčové mužské postavy milostné zápletky. I popisy postav jsou tu většinou funkcí zobrazení zdejšího chodu života – například jak a kdy se strojit či nestrojit do kostela:

Na stole ležely přichystány modlitební knihy i bílý šátek. – Paní měla na sobě černý hedbávný kabátek (nosila sice dlouhé sukně, ale s živůtkem, a k tomu kabátky). – Viděla jsem, že se chystá do kostela.

„Jestli chvílenku se pozdržíte, půjdem zároveň; jen co jiný šat přehodím,“ povídám.

„I paní, není třeba. Vždyť jest všední den a máte šat čistý [...]“ (Němcová 1953b: 94)

Samotný žánrový podtitul textu *Obraz ze života* předznamenává, jak zde funguje popis: představuje makrorámec, jehož cílem je celkové zobrazení života určitého společenství.<sup>11</sup> Drobné události zaznamenané vypravěčkou i sama zápletky jsou tu funkcí popisu prostředí. Při podrobnějším čtení s jiným zřetelem si můžeme uvědomit, že samotný deskriptivní modus reprezentace je tu rovněž funkcí – prostředkem narativního textu jako argumentu a jeho přesvědčovacího záměru. Jak vysvětlila Alice Jedličková (2020a: 111–116), oblíbená *narativní figura* „nedůvěra měšťana v lid a její překonání“ nemá v této povídce ornamentální roli na povrchu narativní struktury, ale zasahuje výstavbu textu jako celku.

11 Odpovídá to způsobu, jímž vymezila Lenka Kusáková žánr „obraz ze života“, který se ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století začal odlišovat od žánru „obrazu“ či „črty“ výraznějším zapojením postav a dějovosti (Kusáková 2009; táž 2012: 314–323).

## Příběh a jeho svět. Dobové normy a konvence

Interpretaci Chateaubriandovy *Ataly* a významné role popisu v jejím rozvrhu si Felix Vodička ve svém výkladu připravuje shrnujícími tezemi postihujícími situaci, do níž tato novela vstoupila – s prvním vydáním 1801 i časným Jungmannovým překladem do češtiny v roce 1805. Používání epických schémat, typických pro uměleckou prózu, mělo podle Vodičkova pozorování vliv i na podružnou roli popisu v tehdejší české próze. Důsledkem je podle něj schematizovaný obraz zachycované skutečnosti, „příběh žije sám o sobě bez vztahu k světu, v němž se odehrává“, dodává (Vodička 1948: 113). Z našeho primárního průzkumu materiálu vyplynulo jako nutný základ diachronního pohledu podrobnější sledování toho, co Vodička v citované práci jen nastínil. Totiž jak reprezentaci světa příběhu ovlivňují *kulturní schémata, sociální normy a literární konvence*.

O jaké teoretické koncepty se lze oprít? Nabídka bohužel není velká. V teorii vyprávění se dosud proběhnuvší rozprava soustředila nejvíce na univerzální pravidla popisu a na synchronní přístup.<sup>12</sup> Oproti tomu analýza jeho historických manifestací a sledování proměn v čase je pro naratologii zatím spíše výzvou – tak to formuloval ve svém základním náčrtu poetiky a historie popisu před patnácti lety Ansgar Nünning (2007: 125) a naplnění této výzvy je stále otázkou budoucnosti. V našem prostředí můžeme v mnohém vycházet z nálezů historické poetiky – pro naše téma je však její přínos limitován kvůli dlouho přetrvávajícímu chápání popisu na základě české funkční stylistiky. Na opozici dynamického vyprávění a oproti tomu statického popisu navázala vývojová teze Lubomíra Doležela (1961), založená na rozlišení klasické prózy se statickým popisem, ohraničeným jasně od vyprávění, od prózy moderní, překonávající tuto státnost posílením role sloves a začleněním popisných údajů do vyprávění. Vzdálený ozvuk této teze, označovaný někdy jako „dynamizace popisu“, je patrný i v kolektivních pracích pojednávajících historickou poetiku literárního díla 20. století. Malý zájem poetologů i literárních historiků o kategorii popisu vyvažují jen jednotlivá pozorování související obvykle s autorskou poetikou, jaká můžeme stopovat především ve statích Mojmíra Otruby (o Tylovi), Jaroslavy Janáčkové (o Němcové či Jiráskovi) nebo Lenky Kusákové (o obrozenské próze).

Je tedy třeba vrátit se ke čtení Nünningova rozvrhu kritérií poetiky popisu. Navrhuje mimo jiné rozlišovat vlastnosti narativu, a tedy i popisu, podle vztahu ke dvěma jeho základním složkám, tj. příběhu a diskurzu (*story-oriented a discourse-oriented*, tamtéž: 110). Jde tedy o to, jak se popis vztahuje k reprezentaci světa příběhu a jak k vyprávění (narativnímu diskurzu). V prvním případě hraje předmět deskriptivní reprezentace podstatnou roli, v druhém nikoli: v něm jde více o vztah textových typů a slohových postupů. Toto rozlišování se ukáže jako zásadní i pro

12 Z toho vyplývají i jednotlivá témata jako koherence popisu, jeho metonymická struktura apod. – těmito otázkami se zabýval ve vztahu k popisu i Seymour Chatman, ale také další jeho následovníci v této diskusi.



naše další pozorování. Nünning přitom upozorňuje na to, k čemu směřovala i naše úvaha vedená Vodičkovou interpretací *Ataly* z úvodu této podkapitoly: že zásadní roli pro podobu popisu hrají kulturní modely, konceptuální rámce a literární konvence (tamtéž: 98). Na jedné straně je totiž pro podobu deskripce podstatné přihlídnutí ke čtenářovu vědění a kognitivní zkušenosti – z ní vyplývají určité předpoklady rozumění, na jaké lze spoléhat.<sup>13</sup> Na straně druhé se v porozumění popisu připojuje jako stejně zásadní, ne-li zásadnější jiná složka čtenářova vědění, dobové konvence a schémata, tedy zkušenost, kterou spisovatel považuje za dobově typickou a přijatelnou. Věci světa příběhu se nám tak jeví jednak v závislosti na *konvencích a technologiích reprezentace*, jednak v závislosti na *předjednaných prizmatech našeho pozorování*.

V souladu s těmito teoretickými úvahami vyplývá uspořádání témat v následujícím výkladu ze zásadního zjištění primárního průzkumu textového korpusu: popis v něm často není primárně zajímavý ve vztahu k reprezentaci světa příběhu, ale ve vztahu k tomu, *jak se do něj promítají mimoliterární kulturní schémata* a nakolik *je svět příběhu absorbuje*. Patří k nim dobové normy a schémata sociální a rodová, parametry krásy a ošklivosti, vztah fyziognomie a psychologie. Mohou určovat jen vnější vlastnosti světa příběhu nebo jeho fungování, jindy se tato schémata promítají do literárních konvencí, například ustálených typů postav v *zápletkových schématech*. Jedním z důležitých výsledků diachronního výzkumu je zjištění, nakolik daný jev odráží přetrvávání či proměny estetických a literárních norem.

První příležitostí pro ověření tohoto kritéria bude následující analýza charakteristiky postavy ve vztahu k nastavení světa příběhu a k tomu, jak se zmíněná schémata projevují. Jak se realizují ve vztahu k *charakteristice zevnější* (jak člověka vidí jiní lidé a vypravěč) coby souboru předpokladů pro jednání postavy a jejich funkci v příběhu – a z opačného pohledu ve vztahu k *vnitřní charakteristice*, jež se popisem postupně registruje a ukazuje se v ději.

## Typizace a textové moduly Individualizace a schematizace

Prvním z témat, kterým se v souvislosti s popisem jako modem narativního diskursu v próze 19. století budeme zabývat, je vztah typizace a individualizace. Skrze něj totiž lze představit celé spektrum podmínek předurčujících podobu popisné reprezentace světa příběhu a jeho složek. Protikladný vztah typizace a individualizace nastínili v souvislosti s postavou a její rolí ve vyprávění také Robert Scholes a Robert

13 Jako předchůdce současné naratologické debaty o kognitivních základech deskripce bývá často citován Meir Sternberg a jeho pojem „kvazi-mimetická schémata“, jež by měla zajistit překlenutí výslovně nezmíněných prvků popisu (Sternberg 1980: 66). Typický příklad: i když popis domu neobsahuje zmínku o oknu, můžeme jeho existenci předpokládat; třebaže není zmíněna konkrétní podoba rukou, ruce u postavy předpokládáme. K tomu ale musíme dodat, že sama tato úvaha není příliš velkým posunem od ingardenovských *míst nedourčenosti*.

Kellogg v práci *Povaha vyprávění* (1966). Nešlo jim přitom o protikladné body na ose, spíše o protikladná tónutí, směry pohybu k typizaci či individualizaci. Co je typ a typizace, to přitom autoři jen předznačují, což vyplývá z jejich přesvědčení, že „čím víc je postava typem, tím méně je skutečnou postavou“ (Scholes – Kellogg 2002: 200). Podstatné je jejich upozornění na tzv. *charakterové typy*. Typ obecně a pojem charakterový typ postavy odkazují k něčemu *mimo postavu samotnou*, k širšímu *rámci*, do něž je takto zasazována. Spolu s Danielou Hodrovou k tomu dodejme, že u postavy tónující k typu je „zdůrazněna její sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů“ (Hodrová 2001: 533). To zhruba odpovídá *tematické složce* postavy, pojmu Jamese Phelana, jímž označuje funkci postavy jako zástupce sociální vrstvy a jejích typických postojů a hodnot (k tomuto výkladu podrobněji → Charypar: 296).

Posuneme-li tuto úvahu od postavy nejen k popisu jí samé, ale k popisu jako reprezentačnímu modu, napadá nás, že tónutí k typizaci v popisu odkazuje rovněž na něco *mimo samotný svět příběhu*. To zde budeme sledovat zejména u „vnějšího těla“ postavy, kde se typizace v popisu velmi často realizuje. Pojem „vnější“ a „vnitřní tělo“ postavy zavádí Daniela Hodrová (tamtéž: 520) a vysvětluje, že vnější tělo je v textu snadno sledovatelné na rozdíl vnitřního, od emocí a myšlenek postavy. Ještě podstatnější pro nás je, že toto „vnitřní tělo postavy“, tedy její povaha, způsob vnímání, myšlení či jednání, jsou reprezentovány i jinými textovými typy než popisem. Jak už bylo zřejmé u příkladu z *Divé Báry*, povaha postavy se může odhalovat v situacích a příhodách zobrazených vyprávěčskou zprávou, ukazuje se i v dialogické řeči postavy nebo v zobrazení procesů její mysli. Vymezení pojmu „vnější tělo“ vychází i u Hodrové z průzkumů historické poetiky a otázky, nakolik „sama přítomnost podobné charakteristiky, její zevrubnost a způsob její distribuce v textu nezávisí pouze na literárním druhu [...] a žánru, ale i na dobovém pojetí postavy“ (tamtéž: 520). To je východiskem také našeho dalšího pozorování – předně se ptáme, jaké jsou konstituenty tohoto dobového pojetí a jaká je jejich trvalost či proměnlivost.

Přitom nezapomínáme, že komplementární způsob vymezení vztahu postavy a typu se realizuje v přímé vazbě k příběhu. Sledujeme-li postavy jako literární typy, neubráníme se tomu, že se více než individualizovanými postavami stávají složkami zápletky.<sup>14</sup> V kontextu diachronní poetiky se klade otázka, jak se zkonstruovaný typ vztahuje ke světu příběhu a jeho děje: tj. stačí v dané konstelaci postav pro zalidnění světa příběhu a pro rozvinutí zápletky? A jak se *typizace* a posléze *prototypnost* na úrovni textové vztahují k narativnímu diskurzu: je taková reprezentace, nevyhnutelně přecházející v ustálený textový modul, prostě samozřejmou složkou narativního diskurzu, nebo je v kontrastu s jeho jedinečnými, popřípadě i inovativními vlastnostmi? A konečně dovolují tento případný kontrast učinit přijatelným již jmenované předpoklady literární komunikace, jako je čtenářská znalost žánrových

14 V další části kapitoly se k tomuto pojetí vrátíme a budeme sledovat, zda a jak může vnější charakteristika postavy fungovat jako předpoklad jejího jednání (→ Charypar: 305–307).

konvencí nebo předporozumění dané mimoliterárními faktory, například dobově platnými normami krásy a dalšími kulturními schématy?

Už Gotthold Ephraim Lessing ve svém pojednání o „hranicích malířství a poezie“ (1766) se zabýval mechanismem literární konstrukce ženské krásy. Jeho záměrem bylo ukázat závislost působení uměleckého díla na vnímatele na volbě uměleckých prostředků a postupů, jejichž inventář i konkrétní aplikace určuje meze reprezentativního potenciálu jednotlivých médií. V úvaze o adekvátnosti deskriptivního postupu k podávanému tématu Lessing ironizuje popis ženské krásy, v němž se vrší výčet neindividualizovaných detailů a básnické přívlastky, jejichž výsledkem je typizovaný obraz krásy. Takový ani nemůže vést ke kýženému účinku na čtenáře, totiž k evokaci smyslově názorné představy konkrétní ženy.<sup>15</sup> Odhaluje zde tak jeden obecný aspekt deskriptivní reprezentace: množina konkrétní vůbec nemusí vést ke konkretizující reprezentaci celku, který se z nich skládá, nýbrž jen ke *konstrukci typu* (tj. není reprezentována krásná Amálie, dcera bohatého podnikatele X, ale prostě krásná žena) a posléze *prototypu*, který funguje jako model pro další texty. Proč tato odbočka k Lessingovi? Právě u deskriptivního zobrazení krásných dívek a žen totiž předběžné shrnutí našich primárních průzkumů ukázalo, že po nemalou část 19. století se ze schematismů, a tedy typizace nevymaní, a to bez ohledu na to, jak se mění nastavení světa příběhu a textové okolí.

Nejprve pro srovnání několik příkladů, jež jsou od sebe vzdáleny navzájem jak časově, tak žánrem nebo předpokládaným *adresátem* – a přesto vykazují shodně formovaný popis ženské podoby: texty pocházejí z let dvacátých, padesátých a sedmdesátých. Bělínka z výchovné povídky pro dívky Magdaleny Dobromily Rettigové je asi osmnáctiletá, krásná a modrojasného oka, „lilie a růže stíhaly se na tváři její“, „pobělavé vlásky v krásných prstenečkách zkadeřené jí mile po znaku bílém co sníh sem tam poletovaly“ (*Arnošt a Bělínka*, knižně in *Mařenčin košíček*, 1821; Rettigová 1821: 13). Podobně ve stejné době v povídce *Václav a Tereška* Michala Silorada Patřky (*Dobroslav* 1820) se eponymní hrdinka od předchozí liší věcně pouze barvou vlasů, jinak je zcela shodně nejkrásnější v celém okolí: „Její černé oči jen hořely; černé vlasy ušlechtilé liliovou bělost čela a ňader vyvýšovaly; líce co pivoňka rděla a bělost zoubků slonovinu zahanbovala“ (Kusáková ed. 2005: 120). O více než tři desetiletí později sledujeme v románu *Dvoji věno* (1857) Gustava Pfliegera Moravského Amálii, dceru dříve bohatého a poté zchudlého venkovského podnikatele, která „dorostla v růži“, její „temnomodré oko planulo tichým, avšak plným leskem jako osamotnělá hvězda v hlubokém blankytu; její kadeře vlající jako ochmuřená noc, když z dalných krajův k nám přilétá, splývaly po sněhobílé šiji, bělejší nad podobný útvar z alabastru a braly se v útulek v plná, svěží ňadra [...] soumíra jevící se v každém pohybu štíhlého tílka“ (Pfleger Moravský 1857: 111–112). Nebo konečně hrdinka let osmdesátých, venkovská dívka Františka

15 Lessingův postoj, jemuž zde nemůžeme věnovat hlubší analýzu (podrobně srov. Fedrová – Jedličková 2016: 137–139), plyne z dobově normativního přístupu k poezie i z kritiky dobového popisného básnictví; antické básnictví se svými četnými figurami a ustálenými přívlastky u něj v tomto smyslu zůstává intaktní, protože představuje hodnotový ideál.

ze Šmilovského povídky *Lesní panenka* (*Pečírkův Národní kalendář* 1883, knižně in *Spisy výpravné*, 1891), „štíhlá a pružná, jako mladá bříza, oči měla hnědé jako laňka a vlasy jako zralý kaštan, když se ze skořápky vyloupne. Pleť byla bílé a jemné; vedro sluneční jí v lese neopálilo a větrem jí čelo a tváře nezdrsněly“ (Šmilovský 1891: 243).

U prvních dvou příkladů lze vyjít z předpokladu, že popis navazuje na dobové normy krásy. Bílá pleť je odvislá od představy ideální hrdinky nadané mravní čistotou. Ostatně i v soudobé preskriptivní literatuře Rettigové či Honoraty Zapové, kde se prezentuje žádoucí chování nebo jednání, se čistota mravní i fyzická zdůrazňovala jako základní a bytostný úkol ženy (Lenderová 2004; táž 2014: 174–175). Nicméně právě bílá či alespoň velmi světlá pleť patří v próze k setrvalým atributům krásných i hezkých dívek, které přetrvávají hluboko do druhé půle 19. století (což je opět v souladu s dobovou sociální normou a kulturním schématem, jak je pro celé období souhrnně představuje například Milena Lenderová, 2014). Schéma je natolik silné, že může být dokonce v nesouladu se základním vymezením literární postavy a jejího *modu vivendi* – tak jako je tomu u posledně citované Šmilovského Františky, děvčete z hájovny, jež tráví většinu dne venku. U ní můžeme zvažovat, zda zdůraznění neopálené pleti je více součástí konstrukce hrdinky jako víly, jež tráví čas ve stínu temného stromoví, anebo postupem nobilitačním, který ji vzdaluje od opálených děvčat z vesnice a přibližuje urozenějším slečnám.

Obdobně neměnná je tělesná konstituce těchto hrdinek – jsou líčeny jako útlé či křehké, nanejvýš „oblých tvarů“, jimiž se ovšem míní tvary zaoblené při celkové štíhlosti postavy, rozhodně nikoli silnější tělesná konstituce. Mění se pouze detaily jako barva očí nebo vlasů (obojí však je zároveň nezřídka svázáno s typem postavy, jak ještě uvidíme v další části této kapitoly → 361nn). A zčásti se mění také přívlastky: od rané obrozenské prózy jsou, jak upozornil už Vladimír Macura (2015: 29), k tomuto účelu oblíbené analogie ženského těla a květin, využívající dobové popularity květomluvy – růže a lilie, případně pivoňkové lístky pro pleť, barva očí je zpředmětňována pomněnkami, chrpami, fialkami. Spektrum je poměrně malé a v čase nepřiliš proměnlivé. Připojují se přirovnání rtů či ruměnce k barvě červeného ovoce (jahody, maliny), bílá vypravěče upomíná na jemnost a křehkost alabastru či slonoviny – přitom tyto tradičně ceněné materiály opět jsou součástí postupu nobilitace. Někde lze sice sledovat určitá topoi v rámci autorské poetiky – jako „sněhobílé ručinky“ dívek u Rettigové nebo mnohokrát opakované přirovnávání rtů ke „kalíšku růžovému“ v prózách Chocholouškových –, ale i tyto variace se drží v rámci *konvenčního inventáře atributů*. Důvodem jejich užívání je v obecné rovině *požadavek názornosti*. Exkluzivnější přirovnání, odkazující například k literárním či biblickým pramenům, jsou v rámci autorských poetik i jednotlivých žánrů spíše ojedinělá a souvisejí s publikační platformou (typu přirovnání ženských vlasů k měkké vlně kašmírských ovcí v povídce *Sestry* Boženy Němcové, vydané v almanachu *Lada Nióla*, 1854). V padesátých a šedesátých letech se k těmto přívlastkům přidává obvykleji také „antický výraz“ tváře (Gustav Pflieger Moravský, Jan Neruda, Sofie Podlipská ad.), s přirovnáními pleti žen k mramoru jako materiálu nebo přímo k antickým sochám, zvýraznění jejich rovných „antických“ nosů atd.

Ve výsledku se příliš nepotvrdil prvotní teoretický předpoklad, že vnější podoba literárních hrdinek bude ovlivňována měnící se dobovou módou. Sledujeme-li ne singulární užití, ale dominanty, tedy postupy užívané relativně plošně, pak můžeme shrnout, že téměř po celé sledované období *typizovaná krása a jí odpovídající reprezentace zůstávají v základních rysech stabilní*. Přitom vycházíme z popisů hrdinek ne epizodních, ale většinou postav hlavních či postav klíčových syntagmat zápletky (→ Charypar: 303–305), jimž je v deskripci věnována pozornost největší. Výsledkem je pak v širším pohledu na literární pole nikoli *individualizace* těchto hrdinek, ale namísto toho značná *typizace*. Všechny jsou hezké jaksi stejně – víc než individuui jsou příslušníky skupiny vymezené týmiž znaky.

S typizací podoby pak souvisí pochopitelně i to, co předznačil Michal Charypar (→ 310nn) jako rodové schematismy v jednání postav. Typizace popisu ženské postavy se totiž v našem pozorování ukazuje jako mnohem setrvalejší a neproměnlivější schéma, než je tomu u deskripce postav mužských. A to evidentně souvisí s jejich rolí v příběhu – jak ještě uvidíme.

Z hlediska příběhu je přitom zároveň podstatné, že časté používání, a tedy čtenářská zkušenost s touto literární konvencí typizovaných rysů umožňují rozeznat krásnou dívku i tehdy, je-li právě skryta v nějakém typu převleku. Kupříkladu v Klicperově historické povídce *Vítek Vítkovič* (knižně in *Almanach dramatických her* 6, 1830) jsou celkově popisy postav skoupé (což obecněji odpovídá realizaci deskripce v tomto období v historickém žánru), dokonce ani kněžna Božena, tradičně označovaná za krásku z lidu, není popsána vůbec. V podstatě jedinou postavou, jejíž vizuální podoba je soustavněji podána, je mladík v oděvu panoše spící pod stromem. Všechny rysy postižené v jeho popisu pak odpovídají právě konvencionalizovaným rysům literárního zobrazování krásných dívek: útlost, světlá tvář a tmavé kadeře a ze všeho nejvíc bílé a podivuhodně jemné ruce. Právě tato schémata vycházejí vstříc tomu, aby čtenář rozeznal maskování – v převleku za panoše je ve vrcholu zápletky odhalena krásná a statečná budoucí nevěsta hlavního hrdiny. Obdobná realizace schématu převleku a rozpoznání je produktivní ještě v historické próze v padesátých a šedesátých letech, jak ukazují například *Cola di Rienzi* (1856) Prokopa Chocholouška nebo novela Karla Sabiny *Hyacint* (1862).

Typizace postav přitom vede v jejich popisu k užívání nejen ustálených atributů krásy, ale *ustálených postupů* spjatých s jejich reprezentací – a to tak často a v čase stabilizovaně, že v textu fungují jako čtenářsky snadno rozeznatelný celek. Můžeme je proto označit za *textové moduly*.

Jak takový textový modul vypadá a jak funguje v určité situaci či ději, si konkrétně ukážeme. Není třeba blíže prezentovat modul projevu dívčí cudnosti, v němž ruměncem následuje sklopení očí a hlavy – představuje rodový schematismus, který se v próze objevuje v podstatě po celé sledované období. Jako modul v ustálené textové strukturaci funguje rovněž reprezentace dívčí/ženské postavy, při níž se z nakloněné hlavy shrne rouška či závoj a přitom se rozvine kadeř vlasů. Představme si tedy v obecné rovině reprezentaci dívky s bělostnou pletí, růžovými líčky, červenými rty a pevně spletým účesem či hlavou zakrytou závojem

nebo plachetkou. Představme si také situaci, tedy z hlediska diskurzu chvíli, kdy přichází typicky ke slovu popis postavy: dívka je buď poprvé spatřena, oslovena, anebo i jen vyzvána k vystoupení. Následuje reakce podaná rozfázovaně tak, že by ji možná i už zmiňovaný Lessing mohl ocenit jako smyslově efektní a z hlediska mentální reprezentace efektivní způsob podání půvabu: kdyby netušil, že se bude takový postup u sledovaného autora či v delším období opakovat, zmechanizuje se a promění v textový modul, který podobně nebo i téměř identicky reprezentuje dívčí cudnost nebo stud. Uvozující motiv naklonění hlavy v něm může, ale nutně nemusí vyplývat právě z cudného sklopení očí – může být rovněž projevem jiného aktuálního hnutí mysli postavy: zadumání, zasněnosti nebo melancholie. A tento pohyb pak umožní další rozvinutí modulu: rouška klesá dolů z hlavy, uvolňuje se kadeř vlasů a spadá po dlouhé šíji. Jako ilustrace může posloužit próza *Pod Karlštejnem* Václava Beneše Třebízského (knižně in *V červáncích a lesku kalicha*, 1879):

Dívka sklopila cudně hlavu; ale šat na hlavě svinul se jí po šíji a hnědé lesknavé kadeře rozvinuly se kolem bělounkého čela jako hedbávný lem. Na lících rozkvětlý jí růže v tu nejlahodnější červeň. (Beneš Třebízský 1879: 25)

Tento textový modul představuje oblíbený a často aplikovaný způsob, jak v příběhu uvést dívčí hrdinku na scénu. Z hlediska autorské poetiky nejde přitom o singulární, ale naopak příznačné užití (obdobnou hru se závojem a jeho opakovaným shrnováním bychom viděli také v *Královně Dagmar*, 1883, a dalších prózách). Ostatně v historické próze vůbec by bylo lze obdobných příkladů realizace tohoto textového modulu shromažďovat mnoho – a přitom struktura těchto pasáží se příliš neliší mezi historickými prózami Chocholouškovými z čtyřicátých let a texty Beneše Třebízského v letech sedmdesátých. Právě historická epika totiž se svým tíhnutím k morálně jednoznačnému hodnocení postav a k vyzdvižení mravnosti dívek, založené v prvé řadě na jejich cudnosti (tedy „ženské“ vlastnosti), podržuje toto schéma nejdéle v jeho základní, nijak zvláště rozvinuté či inovované podobě.

Inovace podoby takového ustáleného textového modulu tohoto typu je přitom možná, aniž by zároveň schéma samo přestalo fungovat. Kontrastní řešení k citovanému Beneši Třebízskému můžeme představit v Arbesově popisu, spadajícím rovněž do sedmdesátých let. S hrdinkou *Zázračné madony* (*Lumír* 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884) se setkáváme hned v expozici romaneta v temné noci za jediným svítícím oknem malého domku:

Podpírajíc k prsům nachýlenou hlavu o obě dlaně, sedí nepohnutě a neodvratně dívá se přímo před sebe na podlahu.

Tvář její a vůbec skoro celé tělo nalézá se v stínu, jež tvoří v záři lampičky roh kamen; toliko pravá, poněkud velká ruka a bohatý plavý vlas, po této straně zespod šátku přes rámě splývající, jsou ozářeny.

Po chvíli ženština vztyčila hlavu a odhrnula rukou pramen vlasů nazad.

Zář lampičky padla na pravidelnou, skoro sličnou její tvář, jevící nyní prudké vnitřní pohnutí. Kypřá ňadra dmou se rozčilením [...]. (Arbes 1884: 9)

Podstata textového modulu s popisem krásky, který je nastolen jejím „odhalením“ – tedy shrnutím závoje, roušky či šátku, zde zůstává – jde o literární konvenci, jež je dobovému publiku dobře známá, a tím předvídatelná. Způsob realizace je ale mnohem působivější. Proč? Reprezentační funkce popisu se zde realizuje zčásti postupem vyprávěcím. Vidíme tu příklad zástupnosti textových typů: druhá část ukázky je sice zprávou o aktuálním chování postavy, má však funkci deskriptivní. Prvek popisu zde má také významnou roli v tom, že uvádí do dějové situace. A kromě toho tu Arbes známé zobrazovací schéma inovuje podmínkami vidění – celá pasáž má větší potenciál působení na čtenářovu představivost díky zapojení světelných efektů, pro autora ostatně příznačných a spojených s jeho zájmem o výtvarné umění (k tomu další příklady viz Fedrová – Jedličková 2016: 154nn).

Podobné postupy můžeme najít zčásti u Nerudy nebo později u Jiráka (viz Jedličková 2020b): u jmenovaných autorů je přitom zřejmě *zapojení pozorovatelství*. V kontrastu k předchozímu typu popisů se vypravěč soustřeďuje nikoli na to, co je třeba vidět nebo „má“ být vidět, protože to patří k nutným atributům postavy – ale na to, co za daných okolností (včetně světelnosti nebo konkrétního emocionálního naladění pozorovatele) fyzicky vidět lze. Popis Josefinky z Nerudova *Týdne v tichém domě* (Květy 1867, knižně *Povídky malostranské* 1878) ovládá vše vidící nezjevný vypravěč, ale zčásti do něj zasahuje perspektiva postavy starého mládence, jehož vztah k dívce se v příběhu dále rozvine. Ve *Figurkách* (Lumír 1877, knižně tamtéž) je vypravěč-postava součástí světa příběhu, a právě perspektivou zaujatě pozorujícího Krumlovského je výrazně poznačen třeba i popis Otylky a její malé brady a nosu, následovaný úvahou, zda je možné tak malý nos vůbec uchopit prsty. U Jiráka jsou postupy zapojení pozorovatelství také příznačné, přestože vypravěč je nadosobní: kupříkladu ve *Skalácích* (1875) je Lidka ukazována tak, jak se při slavnosti *jeví* hezká v očích Jiříkových, v románu *Psohlavci* (Květy 1883–1884, knižně 1886) jsou to světelné podmínky situace, do níž je popis vsazen, co utváří reprezentaci Manky a ještě více slečny Lammingerové, skloněné nad cembalem. Charakter popisu je zjevně spojen s postojem vypravěče a tím, zda vypráví o tom, *co k situaci patří* (Beneš Třebízský, Pfleger Moravský), anebo co je v ní *zřejmě smyslově vnímajícímu pozorovateli* (Arbes, Jirásek).

V předchozím výkladu jsme sledovali vytváření typu a s ním souvisejícího textového modulu, z nichž v diachronním sledování vyplývá typizace postavy. Pohyb protikladný tomuto tíhnutí představuje snaha o individualizaci. Může to být obohacení obrazu postavy skrze ozvláštnění vyprávění *intertextuálními*, popřípadě *intermediálními odkazy*, jež text napojují na další obecně oceňovaná díla vysoké literatury nebo i jiné umělecké reprezentace. V sledovaném textovém korpusu je dobře patrné, že takové odkazy podléhají literární či obecně umělecké módě, opakují se – mění se v nová schémata a přestávají tak být možným zdrojem individualizace. V sondě

koncentrované k jednomu typu, který začne fungovat jako prototyp, můžeme takový posun ukázat na opakujících se ohlasech Goethovy Mignon.

### Sonda: Mignon jako prototyp půvabu

Přednostní postavení mezi tímto typem ohlasů v české próze první poloviny století nepochybně zaujímá zpodobnění titulní hrdinky v Máchově povídce *Marinka (Květy české 1834, knižně in Spisy 2, 1861)*. V interpretaci této reprezentace už poukázala Kateřina Piorecká (2014: 24–27) na to, že popis hrdinky je zde konstruován nejen na základě odkazů ke Goethově Mignon z *Viléma Meistera (1795–1796, česky 1920)*, ale zároveň je prolnut s ekfrází obrazu, který byl tehdy vystaven v Praze a Máchu velmi zaujal. Jednalo se o litografii podle vyobrazení Mignon od Wilhelma von Schadow: reprezentace nazarénského malíře představuje éterickou krásku s rozpuštěnými vlasy spjatými čelenkou, hrající na loutnu, s výraznými andělskými křídly a lilii jako atributem. Goethova hrdinka je tak v tomto obraze osamocena, vytržena ze situace i konkrétní scény divadelního představení, jež se odehrává v literárním pretextu, a spíše ztělesňuje Schadowovu teorii umění – přerodem ve „skutečného“ anděla se stává alegorií náboženské povahy veškerého umění nebo konkrétně umění romantického. Máchova konstrukce zevnějšku postavy Marinky ve výsledku funguje jako prolnutí obou inspirací, literární i vizuální – přičemž s sebou nese i úpravy detailů dívčiny šatů, které se odchylují od obou pretextů.

Dobovou vlivnost modelu Mignon můžeme posléze ještě v dalších desetiletích sledovat v intertextuálních odkazech k jeho prvotnímu vylíčení a konstrukci podoby. V Tylově povídce *Nový rok (Květy 1843, knižně in Spisy 6, Drobnější povídky novověké 1, 1858–1859)* jde vlastně jen o nenápadnou narážku – odkazu k Mignon je tu využito k příkré kritice kritiků. Když totiž hrdina líčí rozdílně podobu své dětské lásky, mladé akrobatky, využívá k tomu příměrů k dívkám z dávných báchorek. Jeho posluchači jej nenechají ani domluvit: „Rozumíme, rozumíme!“ ozval se mezi to rusovlasý pěstitel kritiky a zakýval velmi moudře hlavou. „Nějaký patisk Goethovy Mignony.“ (Tyl 1961: 64). Popis dívčí postavy se tu vůbec nerealizuje tak, jak bychom očekávali v modelovém deskriptivním postupu s vyznačením vlastností objektu – o chvíli dříve v čase vyprávění vzpomene vypravující dívčiny velké černé oči a bledé tváře, nicméně podstatnější roli hraje právě zmíněná pasáž s připomenutím Mignon. Mladou akrobatku v ní vedle toho vypravující představuje ve chvíli vzrušení, s nímž poprvé sleduje divadelní představení („anebo pohledněme na Hedviku, jak se na komedii dívá. Stálo to věru za to, na dívku pohledět“; tamtéž: 65). Deskriptivní funkci v tomto popisu uskutecňují kulturní odkazy k hrdinkám z pohádek a posléze odkaz k *dobově obecně sdílenému kulturnímu modelu*. Ten je jednak přihlášením diskutérů, mladých umělců, k znalosti takového modelu, navíc funguje spíše *axiologicky*, než že by podobu postavy opravdu *evokoval*.

Podobné narážky zahrnuje i reprezentace Fenelly z Tylovy povídky *Po pěti letech (Květy 1836, přeprac. jako Pouť českých umělců, knižně in Sebrané spisy 4, 1844)*.



Hrdinka je Italka snědší pleti a v tom odpovídá Goethově Mignon jako prostému cikánskému děvčeti (nebo spíše androgynní dětské postavě). Vedle pohublé tváře jsou tu ale zároveň zdůrazněny typické atributy krásky: černé jiskrné oči a vrkoče havraních vlasů. Dívka posléze v ději povídky nakrátko zmizí, a když se objeví znovu, je líčena jako operní pěvkyně v bílých atlasových šatech a s „lesknoucím se diadémem“ na čele. Připomínána je také její hra na kytaru a je opakovaně označována za vtěleného anděla (Tyl 1958b: 198, dále 157, 177, 181). Proměna oděni s drahými materiály vyjadřuje bohatství získané díky hrdinčinu uměleckému úspěchu. Zároveň jako by se tu promítala nejen Goethova postava, ale snad také Schadowova reprezentace Mignon jako ztělesněného anděla. Ještě dvacet let nato je dalším echem Mignon reprezentace postavy tmavooké krásky Marietty z Chocholouškova historického románu *Cola di Rienzi* (1856). Evokace spočívá v popsání černých vlasů spjatých čelenkou a hlavy nakloněné v zasnění a zadumání. Spíš než tato evokace ale stvrzuje čtenářské srozumění přímý odkaz ke Goethovu mytizovanému obrazu Itálie ze známé balady o citronových květech z *Viléma Meistera*:

Možná, a možná také, že dumá o vlasti, o hájích citrýnových, v nichž slavíci tak srdcejemně pějí, a ten klokot slavíčí, a ta vůně hájů, a to nebe lazurové nad tím vším se klenoucí vyzývá ku lásce [...]. (Chocholoušek 1856: 105)

Zatímco u Máchovy Marinky spolupůsobí vrstvený intertextuální a intermediální odkaz při utváření pasivní, avšak významově silné role postavy v „obrazu ze života“ vyprávěcího protagonisty, v dalších jmenovaných příkladech se jedná spíše o využití evokace či narážky na konkrétní literární postavu, jež přerostla v kulturní idol. Odkaz k pretextu a jeho konotacím se stává spíše prostředkem literárně *zatraktivňujícím a nobilitujícím narativní diskurz*.

Nobilitace se může z *efektu* snadno proměnit v hlavní *funkci* tohoto deskriptivního postupu tam, kde nejde o evokování podoby popisem, ale o letmé aluze na takové modely či obrazy, které se považují za všeobecně srozumitelné a čtenářsky rozpoznatelné. Takové postupy lze pozorovat ve zmiňovaných Tylových i Chocholouškových odkazech k Mignon. Jde ale o princip obecnější – ilustrovat to postačí jedním příkladem z románu ze současnosti *Tiché vody* (1876) Bohumila Havlasy, který tematizuje společensky tolerovaný milenecký vztah vysoce postaveného muže. Na místě expozice vyprávění stojí – čtenářem s překvapením rozpoznáná – čtenba z románu o známé římské krasavici a rozkošnici Poppae Sabině: popis krásné milenky pana barona je pak analogií s touto slavnou Římankou:

Poppaea Sabina vstupuje z ložnice do lázeňské síně přímo s ložnicí souvisící. V *sudatoriu* vkládá jí otrokyně do rukou umělou, těžkou bronzovou rukojeť, již paní krouživě pohybuje. Když horko sudatoria a rychlý pohyb omžely údy její potem, odnášejí mladí, krásní otroci svou velitelku do *calidaria* a kladou ji na odpočívadlo pokryté měkkými, mírně vyhrátými koberci. [...]

Baron nechal knihu klesnouti na zem. Pohlédl na svou sousedku; oči jeho pozdržely se na noze a na křídle dámy, což obě bylo třísněno rosou deště vodometu. Dáma svévolně uhnula se zčásti stínu visutého jasanu, aby hebký mohér a sametový střevíček padly za oběť krůpějím; [...] Dáma ležela více než seděla na zeleném pažitu, a oko její týmž kočetním, tužným způsobem zamhouřené jako by bylo opakovalo otázku: „Nuže, barone?“ (Havlasa 1876: 1–3, zvýr. BH)

Citace fiktivního románu zahrnují náročný proces Římančiny ranní koupele s navracejícími se motivy zahalení a odhalení těla a dalšími zjevně erotickými konotacemi. Na tuto matici pak navazuje v ději zasazeném do současnosti podání baronovy milenky, pohodlně usazené na trávě u vodotrysku v závoji jemných kapek, jaké rosily i tělo Římanky v koupeli. Estetizace narážkami na jiné kontexty patří k dominantním postupům v tomto Havlasově románu. Další kulturní nobilitací je ostatně přirovnání milenky ke známému Raffaelovu obrazu, poloaktu mladé ženy s obnaženými ňadry, zvanému *La Fornarina*. Posléze se tento vztah upevní tím, že postava je nadále označována v textu jako „baronova *Fornarina*“, nicméně k dalšímu rozvinutí nedojde a na postavu samu nebo vývoj děje to žádný dopad nemá. To platí obecně, byť je estetizace narativního diskurzu nebo složek světa příběhu odkazy k literárním a dalším kulturním pretextům a souvislostem jednou z dominantních strategií Havlasova vyprávění.<sup>16</sup> Skrze pozorování makrostruktury narativu lze tedy velmi názorně prokázat, zda deskriptivní postup zahrnující intertextuální a intermediální odkazy má inovativní, nebo jen esteticky upevňující, nobilitační funkci.

### Postava krásky a epistemická sebereflexe vypravěče

Postup *konstrukce postavy* „zvnějšku“ tedy znamená propojení přímého popisu postavy s odkazy k literárním pretextům a jiným mediálním reprezentacím, které vnášejí do této konstrukce další aluze a inovují tak výchozí model. Zmíněn byl způsob konstrukce Máchovy Marinky a její zapojení do makrotextové struktury a obdobný postup uvidíme v následující pasáži také u Nerudovy Kassandry či Arbesovy Eldory. Realizace je ovšem v detailu odlišná a předvedeme na ní také jiné účinky, a to především v souvislosti s *autoritou vypravěče*. Jedná se o dvě povídky z konce padesátých let, které Jan Neruda a Gustav Pfleger Moravský publikovali poprvé v *Obrazech života* v témže ročníku 1859. Obě můžeme spojit žánrovým označením črta, v tomto případě „cestovní“ či „cestopisná“. Součástí žánrového vymezení je zde shodný typ *vypravěče-postavy* a míra jeho osobní angažovanosti. Mimo žánrové vymezení už ale směřuje způsob, jímž se tato osobní účast ukazuje v popisném postupu.

Jako první vyšla v únoru 1859 črta *Z Berlína do Hamburku*, jejíž děj zasadil Pfleger Moravský do vlaku. Právě toto situování příběhu je také motivací autorského podtitulu *Moderní obrázek* – k setkání, jež vyvolá asociaci s uměním, nedochází

16 K utváření vlasteneckého komentáře jako k ději nevázané digrese v tomto románu – Šidák: 110–111.

v síních muzea (nebo s aluzí zahrady s povalenými antickými sochami, jak uvidíme její evokaci v následující črtě Nerudově), nýbrž ve stále relativně novém dopravním prostředku, který ztělesňuje pokrok a novou dobu. Typ vypravěče-postavy je shodný s tím, jak jej známe spíše právě od Nerudy: podléhá sebeklamu v přesvědčení o vlastních úsudcích, podléhá básnickému roznícení, které je vyvoláno představou vyplývající z odkazu k jiným uměleckým dílům. Popis ženy, již hrdina ve vlakovém kupé spatří, se v jeho vyhodnocení zmitá mezi literární konstrukcí podoby Lotty, převzatou ze způsobu, jakým ji podává Goethův Werther, a vizuálními odkazy k sochařským ztělesněním krásných žen. Takový typ historicky představovalo antické zpodobení bohyně krásy Venuše:

Tu, tu vám odhrnula svůj závoj, a nebesa! vtělená to medicejská Venuše, jejížto odlitky viděl jsem v Drážďanech a v Berlíně velmi nepředpojatými zraky! [...]

Hluboko modré oko rozkládalo své nebe nad těmi stíny zemských svízelů, a zdálo se mi, že bylo právě takové, jak ho popisuje Werther. Bohužel! nevěděl jsem se najisto upamatovati, jaké oko měla Lotta!

[...] Černé vlasy mé sousedky nevlily se jako v básních a románech v prstěncích okolo sněhobílé šíje a liljového čela; bylyť jen jednoduše uhlazeny [...].

S uší přišlo postupně mé oko na krásný nos, ach! vzor to všech nosů na světě! Co jsem viděl v Drážďanech kabinet starožitností a v Berlíně staré muzeum, přilnul jsem s nevy-slovnou náklonností k antickým nosům [...]. (Pfleger Moravský 1859: 59)

Pflegerův vypravěč je nakonec *usvědčen ze sebeklamu* – ze zaslepení intelektuálním (sebe)roznícením, pramenícím z jeho obeznámenosti s literaturou a uměním vůbec: po krátkém románu se nakonec dozví od hotelového portýra, že ona v jeho vidění a podání dokonale ctnostná dívka je řekneme lehčích mravů a takových pánů jako on že se na ni v hotelu ptává více.

Vypravěč tu dává najevo, že si je vědom typizace užívané v popisech krásek, vynášených detailů i přirovnání opakujících se tak dlouho, až se z nich stane klišé typu prstěnků vlasů kolem liliového čela. Jeho podlehnutí náklonnosti k antickým nosům je prvkem sebeironizace,<sup>17</sup> kontrast očekávaného setkání s polo-bohyní nebo

17 Připomeňme alespoň na okraj jinou ironizaci podlehnutí typizovaným básnickým přívlastkům spjatých s nosy: Nerudova arabeska *Starý mládenec* vyšla v témže ročníku 1859 *Obrazů života*, o několik sešitů později (knižně in *Arabesky*, 1864). V ní popis dívky, do níž se jeden z hrdinů zahleděl, vyvstává z rozpravy dvou mužských protagonistů povídky, kteří se navzájem špičkují. Jeden zpochybně úsudek druhého o ženské kráse proto, že kvůli svému očarování nadsazuje. Ke slovu přicházejí i repliky z Lessingových epigramů, které zas druhý shazuje poukazy ke skutečnému stavu: vychvalované černé oči dívky posoudí přívlastkem „zešedlé jako vyhaslá sopka“. Popisy dívek jsou přitom i zde deskriptivní funkcí – stvrzují charakteristiku postavy Týnského jako milovníka zcela zaslepeného ve vztahu ke skutečnosti věcí. Další Týnského objev provází (ve snaze přítele konečně přesvědčit) pokus o nebyvalý básnický přívlastek – namísto originality jej však dovede k přirovnání směšnému: „To uvidíte děvče! Úplný orientální typus! Vlasy jako havran – či ne, to není orientální obraz! vlasy, jako by se noc byla v nich rozhostila

přinejmenším vznešenou šlechtickou se skutečností, že vzor všech nosů světa se tu pojí s moderní hetérou, ironizuje celý příběh. Váhání vypravěče, ke které antické soše by měl dívku připodobnit, či váhání o podobě její literární jmenovkyně směřuje pozornost více k vypravěči než k předmětu jeho pozorování a zušlechťuje jeho samého – aby se nakonec ve svém světáckém znalectví zesměšnil.

Čtenářsky známější Nerudova črta *Kassandra* byla vydána o několik měsíců později, v listopadovém čísle *Obrazů života* 1859 (knižně in *Arabesky*, 1864) – její půdorys, typ vypravěče i hlavní téma jsou v podstatě shodné jako v předchozí Pfliegerově. A analogická je i podoba a funkce popisu spatřené dívky. Vypravěč ji opět potká ve vlakovém kupé a její podobu líčí s pomocí dvojího intertextuálního odkazu. První směřuje už titulem k postavě z antické mytologie, kněžce a věštkyňi natolik krásné, že se do ní zamiloval i sám bůh Apollon. Druhý pak odkazuje k ceněnému německému klasikovi:

Rád bych ti popsal její tvář, bledou tu růži, nedovedu toho ale; *spíše bych snad dovedl vylíčit dojem, jaký ta tvář na mne učinila*. Pamatuješ-li se na *Florentinische Nächte* Heinovy a na ono místo v nich, kde popisuje Maxmilian chlapeckou svou lásku ku mrtvé, s podstavku svalené soše a dojem vůbec, jaký při něm socha ta způsobila, můžeš si také sám vylíčit, *jaký dojem mne dostihnul*. Hlava celá, tvaru neobyčejně něžného, měla do sebe ráz *úplně antický*. Hladké čelo bylo *bělosti až průsvitavé* a *bělost podobná* panovala v celém obličejí; jen tvářičky podlouhlé zahrávaly v poněkud živější barvě, bylyt jako lehkým černánkem polítý sníh. Podobná *průzračnost* dodávala obličejí kouzelného rázu [...] (Neruda 1864: 166–167, zvýr. SF)

Obsáhlá pasáž parafrázuje fragment novely Heinricha Heina, jejíž protagonista vypráví o svém dětském zážitku, setkání s bělostnou antickou sochou Diany povalenou do trávy. Podstatou u Heina není ale popis samotné sochy, nýbrž hrdinovy reakce: nemohl tehdy spát, cítil jakousi bázeň a myslel jenom na to, jak touží sochu políbit do koutku úst, cítil se jí nesmírně fyzicky přitahován, ale zároveň trnul strachy. S odkazem na Heina je v Nerudově črtě popis zčásti *nahrazen literární paralelou*. Předmětem popisu není jen dívka sama, ale znovu – stejně jako v Heinově textu – *zakoušení objektu pozorování vnímatelem*. Vlastním předmětem popisu proto není *existent*, ale *experenciální proces*, který vede k *interpretaci*. Vypravěč se tímto procesem přímo opájí: zdůrazňuje jednotlivé znaky, z nichž vysoudil na podobnost dívčiny tváře a antické sochy (průsvitnost a bělost pleti, „antický tvar“ hlavy i její nehybnost), opakuje motiv sklopených očí dívky a nakloněné hlavy, aby je sám sobě

---

a oko jako uhel! Když vám pravím, že je anglický uhel labuť proti jejímu oku!“ „A nos?“ „Ten není orientální.“ (Neruda 1864: 64, 79–80). Hlavním předmětem ironie je tu opět nedostatek soudnosti a sebestylizace světáka s literárním rozhledem (navíc když se na denním světě ukáže, že „orientální typus“ má zrzavé vlasy a žluté oči). Podobné rysy postav, zasahující přitom i do podání popisu, rozvine Neruda i v pozdějších prózách, v *Týdnu v tichém domě* nebo už zmiňovaných Krumlovského pozorováních ve *Figurkách*.

i příteli, který poslouchá jeho vyprávění, vysvětlil jako dívčinu zasněnost a naslouchání „vzdáleným zvukům“ či dávným vzpomínkám (tamtéž).

Posléze když dívka pohlédne ne na něj, ale před sebe a jakoby mimo něj, všimne si modré barvy očí – nicméně dál pokračuje především v líčení toho, jak je v tu chvíli vnímal jako „chladné“, jak se sám téměř bál, a přitom nemohl zrak odvrátit. Toto zaobírání se sebou samým jako hlavním předmětem zájmu je zcela shodné s předchozí črtou Pfliegera Moravského. A zde to způsobí, že teprve v závěru příběhu vypravěč zjistí, jak zásadně se ve svých úsudcích a vývodech mýlil. Dívka totiž neúčastně hledí na krajinu za oknem a neopětuje jeho pohled ne proto, že by byla citově chladná – ale je prostě nevidomá.

Přestože výchozí téma představuje setkání s krásnou a podivně odtažitou dívkou, smyslem vyprávění i zde je odhalit sebeklam vypravěče, přesvědčeného o vlastních dokonalých pozorovacích schopnostech i soudech, a potřeba vyzpovídat se z tohoto sebeklamu příteli. Jak už upozornili Dalibor Tureček (2012: 279) a Dagmar Mocná (2014b: 83), dochází v tomto vyprávění ke zpochybnění noetického východiska, klíčového pro realistickou metodu: „co je možno objektivně vypravovat o skutečnosti, jestliže subjekt nedokáže nepodléhat klamům a především sebeklamům?“ (Tureček 2012: 279).

Obě črty tedy oživují schematizovaný popis dívčí krásy odkazováním k jiným literárním i mediálním reprezentacím. Tato inovace však nezasahuje jen povrch narativního diskurzu (byť i pro něj je důležitá), ale podstatným způsobem zasahuje i další složky narativu. Jeho akcentem je *pozornost směřovaná k vypravěči* v roli pozorovatele či vnímatele zobrazeného světa a *jeho kognitivnímu pochybení*. Takové *přiznání vypravěče o vlastním selhání* a neúčelnosti rigidní aplikace epistemických postupů je v kontextu české prózy konce padesátých let úkazem spíše ojedinělým. U Nerudy ovšem nejde o jednotlivý příklad, ale o součást rozvíjející se autorské poetiky (→ Koteň: 64–67).

Obdobný deskriptivně-epistemický trik využije Jakub Arbes zhruba o dvacet let později; nesetrvá přitom u jediného případu, v sedmdesátých letech jej užívá opakovaně. – Kupříkladu v *Zázračné madoně* (Lumír 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884) v popisu postavy paralelním k Murillovu obrazu Madony, respektive k popisu obrazu, který vypravěč zná jen z reprodukce a o němž si na základě toho vytvoří zkrešlenou představu.<sup>18</sup> Anebo v *Akrobatech* (Květy 1878, knižně in *Romanetta* 2, 1878), kde uvězněný hrdina-vypravěč si představuje postavu, již zatím neviděl, jen slyšel její hlas, nejprve jako ženu „kyprých tělesných vnaď a aspoň zjemnělých známek smyslnosti“, s havraními vlasy a černýma očima (Arbes 1878c: 263). Očekává to na základě korespondence s ní, v níž shledává stopy vášnivosti a až erotické smyslnosti. Jak ještě uvidíme v následující části kapitoly, i spojení vášnivosti povahy a tmavovlasého uhrančivého typu ženy v hrdinově myslí představuje typický sociálně-kulturní konstrukt (→ 365). Když protagonista Eldoru posléze spatří, zjistí, že se naprosto

---

18 K tomu podrobnější analýzu viz Fedrová – Jedličková 2016: 154–157.

mýlil, ve skutečnosti je to útlá modrooká blondýnka s křehkou světlou a jemnou pleť. I když se setkají jen krátce, její obraz mu utkví v paměti, třebaže předtím si ji, jak sám později přemítá, mnohem déle představoval jako zcela opačný typ.

Nejde ovšem jen o přiznání klamně představy, hrdinu mnohem více zajímá, jak vlastně k této představě došlo – a proto přichází s pokusem o vysvětlení:

A ani okolnost, že jsem si byl dříve Eldoru po několik týdnů představoval co ženštinu kyprých smyslných vnaď a že vždy, kdykoli jsem si ji připamatoval, tanula mi na myslí impozantní postava Rubensovy druhé ženy, nevadila ani dost málo, abych si byl nevštlípil v paměť skutečnou podobu Eldořinu, kteráž mi hned o prvním setkání uvedla na paměť divuplný obraz čarokrásné Tizianovy milenky, jež jsem byl krátce před svým příjezdem do České Lípy ve vídeňském Belvederu spatřil jen letmo, kdežto před obrazem poloobnaženě ženy Rubensovy byl jsem postál skoro hodinu. (Arbes 1878c: 274)

Samotná zmínka o dvou obrazech existujících i ve skutečném světě evidentně u dobového čtenáře nemůže vyvolat aluzi k nim a už vůbec ne asociovat mentální obraz. Jejím účelem je *autentifikace* světa příběhu skrze zmínění dobře známého galerijního prostoru.<sup>19</sup> Podstatnější jak z hlediska příběhu, tak z hlediska dobového chápání epistemologie je právě *pokus o vysvětlení sebeklamu*, tj. pro Arbesovu tvorbu typická snaha o nalezení příčiny problému a jeho objektivizace, respektive *racionalizace*.

V čem je shodný a v čem odlišný přístup k deskripci v obou „cestovních črtách“, Nerudově a Pfliegera Moravského, a Arbesově romanetu vydaném o dvě desetiletí později? Ve všech vidíme, že už nejde jen o předmět reprezentace, ale že jeho *popis funguje také jako prostředek epistemické reflexe*. U črt je to prostředek odhalení individuálního sebeklamu pozorujících, z jejichž perspektivy je popis podáván. Jde o přecenění vědění, znalosti a zkušeností oproti nedostatečnému vnímání konkrétního druhého, nedostatečné empatii. Vypravěč zjišťuje, že postupoval podle těchto svých před-vědění namísto podle pozorování povahy věci nebo situace. V *Akrobattech* má popis vícenásobnou funkci: nejprve je mentální konstrukcí vypravěči-vězni nedostupné části světa příběhu – pak prostředkem reprezentace skutečné podoby

19 Pro téma této podkapitoly je to vedlejší, nicméně z hlediska jiné otázky, jíž se budeme věnovat dále, je zajímavé pokusit se oba obrazy identifikovat. Obrazem „Tizianovy milenky“ nepochybně je míněna tzv. *Violante* (kolem 1510/1515), portrét dcery malíře Palmy il Vecchia, o níž se v dobových průvodcích psalo jako o Tizianově milence a která byla vystavena v 19. století ve vídeňském paláci Belvedere (dnes KHM). Tizianův portrét reprezentuje dívku jemných, světle plavých vlasů a jemné pleť, jen hnědookou. Ovšem Rubensova manželka Helena je na jeho obrazech, včetně toho vídeňského (1636–1638, Vídeň: KHM), sice „kyprých vnaď“ a podle dobového ideálu jistě smyslná, nicméně vždy světlehnědých či medově plavých vlasů, hnědých očí a s ruměncem pro malíře typickým. Způsob, jakým vypravěč *Akrobatů* tváře žen z obrazů připomíná, může být ovlivněn dvěma věcmi: buď reprodukcí fotografií, v níž technologie proměnila dojem o barevnosti obrazu (tak jako je to přímo tematizováno v *Zázračné madoně*), anebo kulturním schématem o vášnivých tmavovláskách a křehkých blondýnkách jako výrazových i povahových protikladech (k tomu podrobněji → 361–366).

druhé postavy v příběhu – a nakonec prostředkem intelektuálního procesu, v němž je vypravěčovo pochybení racionalizováno zapojením objektivních parametrů. Popis se stává součástí konstrukce odhalení, která je zároveň konstitutivním rysem žánru romaneta.

Rozdílnost mezi těmito texty vynikne, připomeneme-li si výše citovanou Turečkovu otázku, co je v situaci zpochybnění vědomostních i kognitivních předpokladů, jaké ukazuje Neruda v *Kassandře*, ještě možno objektivně říci o skutečnosti. V Arbesově romanetu se ale pootáčí otázka sama: nespočívá už tolik v tom, zda je tedy možno i přes klamy a sebeklamy objektivně popsat skutečnost, namísto toho směřuje k *reflexi poznání, že subjekt a jeho tělo prostě nejsou neutrálním účastníkem vnímání skutečnosti*.

Dílčí poznatek hrdiny *Akrobatů* lze chápat jako příspěvek k dobovému chápání vědění, možnosti poznání a jeho dalšího traktování jinými než vědeckým diskurzem, například v kontextu literatury a jiných médií. Ověřit si tento aspekt můžeme například v monografii *Techniky pozorovatele. Vidění a modernismus v 19. století* (1990) Jonathana Craryho. Sumarizoval v ní proměny postoje k pozorovateltví ve třicátých a čtyřicátých letech a jejich dopady na teorii poznání: V důsledku rozpoznání subjektivity vidění se postupně *hroutí představa neutrality pozorovatele a také garance poznání objektivitou vnějšího světa. Novým předmětem zájmu se stává vnímatel sám*, protože se ukazuje, že poznání není podmíněno a řízeno jen podmínkami pozorování, ale také fyziologickým fungováním pozorovatele samého, jeho možnostmi vidění i fungování paměti. A také se ukazuje, že vjem (jako základ procesu myšlení či formování paměti) může mít ke své vnější příčině vztah arbitrární (Crary 1992: 97–136, 141–149).

Vypravěčova analýza vlastního vnímání v *Akrobatech* je nepochybně v kontextu české prózy ojedinělým echem proměn dobové teorie poznání. Úvaha, nakolik autor tento proces reflektoval, nás směřuje k výzkumu v přechodné sféře mezi dějinami vědy a literatury, který zde nepodnikáme.<sup>20</sup> Je však zřejmé, že pochybnost o objektivitě pozorování jako vizuálního poznání předchází *přenesení tohoto jevu do deskriptivních konstrukcí v literárním textu*. Ostatně literatura reflektuje i taková nová zařízení a vynálezy jako stereoskop, dokazující, že klam je složkou lidského vidění, ne zatemněním jeho „pravdivosti“ a objektivnosti. Co bylo ve třicátých letech vynálezem a předmětem nejnovějšího myšlení, se od let padesátých šířilo v komerčních modelech a získalo značnou popularitu.<sup>21</sup> Stereoskop učinil například Neruda předmětem arabesky *Co cestující fotograf sobě zapisoval* (*Obrazy života* 1860,

20 I pokud bychom při potenciální revizi Arbesových postupů reflektujících racionalizaci a jejich souvislostí s dobovou vědou dospěli k závěru, že jde o vztah spíše intuitivní, neomezuje to jeho důležitost. Časová vzdálenost několika desetiletí od základů těchto proměn vědeckých paradigmat ve třicátých letech s sebou nese popularizaci jejich poznatků.

21 Nejen z jeho próz je také zřejmé Nerudovo dobré povědomí o dalších optických přístrojích; sám si ostatně budoval sbírku stereofotografií a na jedné z dochovaných fotografií s Annou Holinovou je zachycen při jejich prohlížení stereoskopem.

knížně až 1909 ve *Spisech*). Nejde v ní přitom jen o ornamentální zmínku, ale stereoskopické pozorování se propisuje do příběhu a hrdina také zvažuje, že vytvoří nový literární žánr – namísto obrázku bude psát „fotografie“, tedy „fotografovat perem“ (Neruda 1952: 373). Média stará i nová zásadně ovlivňují nejen náš způsob vnímání světa, ale s ním i způsob reprezentace, včetně té literární.<sup>22</sup>

Musíme také dodat, že důsažnost naznačené epistemické proměny pro konstrukci literárního popisu bude ještě podstatná – ovšem nejdříve kolem konce a přelomu století, s rozrušením takové metody popisu, která věří v nezaujaté a subjektivně nepředpojaté pozorování a možnost popisu skutečnosti. Logika popisu zde přestává být daná povahou světa příběhu, stává se *logikou epistemickou*. – K ní se ještě vrátíme v jedné z následujících podkapitol (→ 366nn).

## Deskriptivní figura: znaky řádu a sociální obhajoba

Zatímco u textových modulů zakládajících popis krásných dívek jsme pozorovali vliv dobových konvencí, zvláště norem krásy a rodových schémat, další mimoliterární faktory, které ovlivňují podobu popisů jednotlivých složek světa příběhu, spočívají v nastavení dobových sociálních norem.

I v deskriptivních zobrazeních sociálního postavení a role postavy se projevuje výrazná stabilita podání od dvacátých přinejmenším do padesátých let (prózy Klicperovy, Rubešovy, Tylovy, Němcové, Chocholouškovy a dalších); v některých žánrech schematismy přetrvávají ještě v letech šedesátých, byť se pomalu začínají objevovat změny. Kupříkladu u písaře se dá očekávat hubená postava a špičatý nos, u správce venkovského nebo maloměstského panství oděni výrazně odlišné od okolí, otlá postava a zarudlá tvář – a s tímto zevnějškem jsou spojovány vlastnosti popisovaného jako parádivost a přitom hrubost (takovou ukázkou viz dále v souvislosti s paradigmatickým popisem, → 382). Tkadlec či krejčí bývá vyzábělý, souchotinářský a s propadlými tvářemi – jak vidíme například v Tylově povídce *Chudí lidé* (*Sedlské noviny* 1849):

Byla to pravá tkalcovská postava, muž vytáhlý a vyzábělý, z očí mu koukaly souchotiny a prozrazovaly se také častým pokašláváním. (Tyl 1977: 276)

Dále statkářka, mlynářka či selka bude pravděpodobně líčena s kulatou a přívětivou tváří, učitel s pečlivě uhlaženými vlasy. U kněze a jiných postav, u nichž současně charakteristiky je trávení času přemýšlením, bývá zvýrazněno oko a obočí, případně vrásky uprostřed čela – jako kdyby přemýšlivý člověk nemohl být například podsaditě tělesné konstrukce nebo snad dokonce mít jizvu na tváři. Všemi vážený

22 Připomeňme Richarda Müllera [2016: 246–250], který odhaluje, jak komunikační média i nové záznamové prostředky (zvláště fonograf nebo kinetoskop, novinky posledních desetiletí 19. století) ovlivňují experimenty s časem v díle Franze Kafky, jeho časoprostorové nesoulady a nekonzistence.



starý představený evangelické obce bude „zevnějšku důstojného“, s vrásčitou tváří, avšak jiskrným okem a bílými vlasy splývajícími na ramena. Rytíři a udatní muži nejen, ale zvláště v historické próze mívají rozložitou postavu s širokými rameny, případně výrazné obočí a „planoucí oko“. Se zvýrazněním rysů škaredosti či podivnosti bývají spjaty také postavy, které vystupují z řádu běžného, tj. usedlého světa: žena žijící napůl v lese chodí v přestrojení a má velké zrzavé oči přirovnávané třeba k očím sovy, potulný obchodník s drobným zbožím je škaredý, ježatý, šilhavý a zrzavý.

Zkusme ale přiblížit o úroveň vyšší míru zobecnění. Ke klíčovým tématům téměř celého sledovaného období patří způsob zobrazení chudoby – zahrnující jak chudého člověka, tak jeho svět. Je tomu tak proto, že prostý a nejlépe zároveň venkovský člověk se ideově asociuje se vzorem společnosti a posléze vznikajícího národa. Základní *deskriptivní figuru* tohoto tématu můžeme pojmenovat „chudý, ale čistý“. To samo je vcelku nepřekvapivé, zajímavější je způsob, jakým se figura v diachronním pohledu realizuje. Dvacátá a třicátá léta představují její ustavení, jak je najdeme v prózách Františka Bohumila Tomsy, Josefa Polemíra Kauna, Magdaleny Dobromily Rettigové a dalších. Například v Tomsově povídce *Odplata za lásku dětinskou* (Čechoslav 1824) vypadá první uvedení paní Rájovské na scénu příběhu, tedy při jejím prvním příchodu do pokoje, takto: „bledá vdova Rájovská, pravý obraz nouze, chudobně, avšak čistotně upravena“ (Kusáková ed. 2003: 37; → Jedličková: 188). Přívlastek čistý se dále jen variuje za vyprané či pečlivě zašité šaty, uklizený příbytek apod. Takové shrnutí bývá typicky jediným nebo jedním z několika málo prvků popisu postavy, za nímž posléze nenásledují jakékoli další detaily o její podobě nebo povaze. To znamená, že popis přechází ve *zobecnění* ještě dřív, než by mohl ukázat cokoli vskutku *názorně*. Z genologického hlediska náleží souladnost podoby oděvu se sociálním postavením hrdiny i jeho nitrem či charakterem a také s prostředím, v němž žije, k vlastnostem idylického žánru a je příznačná také pro sentimentalistní model prózy. Jde tu ale také o *ideovou persvazivitu*, k níž popis *přispívá* – součástí komunikačního nastavení vyprávění také byla, jak dodává Lenka Kusáková (2012: 302), jeho funkce „výchovně působit na čtenáře v duchu křesťanské lásky a soucitu“.

Samotná figura „chudý, ale čistý“ zůstává funkční a používaná plošně přinejmenším do šedesátých let, u některých žánrů i autorských poetik i později – proměňuje se ale zčásti způsob její realizace. V próze let třicátých zaznívá taková replika buď jako vypravěčský komentář, nebo v řeči postavy, jež náleží k měšťanskému stavu – jedná se o shrnutí či hotový úsudek. Z širšího pohledu to odpovídá i tomu, jakým způsobem se ve vyprávění distribuuje té které postavě hlas: V jedné z povídek Rettigové, na níž Alice Jedličková (→ 184–185) ukazuje rozdíl mezi postavou služebné jako objektem a postavou měšťanky jako subjektem promluvy, jde o právě takové doslovné pojmenování a vyhodnocení chudoby, která ovšem „cti netratí“. Naproti tomu v prózách Tylových či Němcové se postupně podoba a situace víc a více *ukazuje*, než rovnou či pouze vyhodnocují. Vzpomeňme jen na povídku *Chudí lidé* Boženy Němcové (*Poutník z Prahy* 1857, knižně in *Sebrané spisy* 1, 1869), zmiňovanou už

v úvodu této kapitoly, a velmi detailní popis domku venkovských hostitelů vypravěčky, v němž se mnohokrát vrací dokonalá čistota a zdůrazňovaná bělost jeho jednotlivých částí. Funkcí tohoto popisu místa je přispění charakteristice postav v tomto upraveném prostředí žijících, v tom všem se ukazují jejich hodnotové postoje, svázané s křesťanským řádem světa. Tylovy popisy v povídkách ze současnosti, jak shrnul velmi přesně již Mojmír Otruba, obecně rovněž obsahují *hodnotovou klasifikaci*, která „vznívá jednoznačně, zdůrazněna ještě na obsahově exponovaných místech shrnujícím komentářem vypravěčovým“, je to „svět veskrze a jednoznačně vyhodnocený, a to vyhodnocený v souladu s ustálenými hodnoticími postoji a představy čtenářů“ (Otruba 1977: 386–387). To platí i pro důkladné vyličení prostředí, jež se stává znakem chudoby.

Tylovy prózy ze čtyřicátých let však patří k prvním v českém prostředí, v nichž vypravěč venkovské, ale i obecněji chudé prostředí a postavy pozoruje s respektem a alespoň začíná je více ukazovat (a někdy i přitom méně hodnotit). Jako příklad Tylova nového, nesentimentálního přístupu k tématu chudoby se zmiňuje pasáž z povídky *Chudé děvče a bohatý synek. Příběh venkovský (Pražský posel 1847, knižně in Sebrané spisy 10, 1870–1882)*:

V příbytku chudoby vypadá to málokdy, jakož někdy v knihách popsáno nalézáme, kde se bůhvíco ku chvále chudoby pronáší. Větším dílem bývá tam pouhá špína a nepořádek. Jen málokde nalezá se v tom ohledu nějaká výminka. Ženské mají totiž přirozený cit pro všelikou slušnost, a kde tento v boji se samým nedůstatkem ještě tak hluboko neklesl, že na to dbá, jak co vůkol vypadá, tam panuje i při chudobě pořádek a čistota. (Tyl 1977: 152)

Ona chudoba, která „cti netratí“, se tu sice skutečně mění v méně ideologický přístup, nicméně musíme dodat, že toto shrnutí představuje v diskurzu především předpolí pro vzápětí následující srovnání s domkem vdovy Holáskové, který se ukazuje jako právě jedna z oněch zmiňovaných výjimek a ve kterém je vše skutečně pečlivě a čistě uspořádáno: „Tu nebylo smetí a neřádu, ošklivých kalužin a naházeného kamení, ale všecko bylo urovnáno, umeteno a vyčištěno [...]. Ze všeho koukala bída, ale spolu bylo přece všude i pořádek a čistotu viděti“ (tamtéž: 153). Popis představeného světa také zde zároveň plní funkci charakteristiky postavy v něm žijící. Jiné Tylovy povídky ze stejného období ale v deskripci mnohem více ukazují: například *Ze života chudých. Štědrý večer (Květy 1845, knižně in Sebrané spisy 11, 1870–1882)* nebo *Chudí lidé. Příběh ze života na horách (Sedlské noviny 1849, knižně in Spisy 14. Drobnější povídky prstonárodní, báchorky a básně, 1859)* – první chudinu městskou, druhá venkovskou. V první povídce o mladé vdově s velmi nemocným dítětem (k objektivaci dětské postavy → Jedličková: 188) se figura „chudý, ale čistý“ vztahuje k deskripci hlavní postavy i jejího světa. Jednotlivé části „nuzné světničky“ se představují jednak v úvodní pasáži, vždy s jasným hodnocením odkazujícím k sociální situaci ženy (okno je „začouzené“, nábytek „chatrný“, židle „rozviklaná“, truhlice „odřená, druhdy modrá“; Tyl 1974: 35), vedle toho se ovšem ukazují v rámci následujícího dění, jež se v tomto prostoru odehrává:

V koutě podle okna, jakož na místě nejhladnějším, stál veliký, černý hliněný džbán *s uraženým uchem a otlučeným krkem*. Z toho si teď nabrala trochu vody, přejela mokrou rukou tváře, navlhčila zřepdu vlasy a *děravým klocem* utřela. Pak přistoupila ke stolku, vytáhla šuplátka a vyndala z něho *půl starého hřebenu*. Rychle a popaměti přičísala si vlasy okolo čela – vjela čerstvě několikrát i za týlo, pak si stáhla svůj veliký *šátek, ten nejteplejší kus celého šatstva*, až do půl čela, přeložila ho pevně přes prsa – a byla hotova. Necítila, že nemá na sobě do té tuhé zimy nic jiného nežli pod lehkou kartounkou *hustě záplatovanou moldounku a obnošený soukenný kabátek*. (tamtéž: 38, zvýr. SF)

Aspekty prostoru i vnější podoby jeho obyvatelky se tak přesvědčivě *ukazují, rozloženy do popisu všedních činností hrdinky*. Její péče o čistotu – ostatně ideově postulovaná jako důležitá vlastnost dobré ženy už od předchozích desetiletí jak v próze, tak v preskriptivní literatuře pro dívky (→ 340; podrobněji Lenderová 2004, 2014) – znamená zároveň udržování řádu světa. Anebo pokus o jeho navrácení: ten sledujeme později, když synek přes veškeré její úsilí zemře a nemalý prostor je věnován ženině péči o své staré, leč „lepší“ šaty, které pečlivě připravuje k pohřbu. Ještě větší pozornost věnuje Tyl ukazování životních podmínek tkalcovského domku v povídce *Chudí lidé*, což jistě souvisí i s cílovým publikem *Sedlských novin*, určených především venkovskému čtenáři. Domek nad městečkem je nejprve představen jen v nejstručnější možné podobě, jako „nuzná chatrč“ se dvěma sednicemi, v nichž se při práci hrbí tkalci (Tyl 1977: 271). Přímá vyhodnocení typu „nuzný“ se už ovšem dále téměř neobjevují. Konkrétněji vyvstává podoba domku až rozptýlena v ději a líčení každodenního dění, tj. jak to zde chodí. Místnosti jsou pro potřeby všech obyvatel rozděleny pouze křídou, po večeri ženy odsunou stůl a rozestelou slámu po světnici, „neboť neměly žádných postelí. A stlaní toto bylo proto dokola, aby se místo získalo, neboť tam muselo devět dětí a šest vzrostlých osob vedle sebe ležet“ (tamtéž: 276). Ráno se sláma opět poklidí a místnost připraví ke společné snídani a poté k práci. Popis jednotlivých postav i prostoru se upřesňuje v rámci popisu dění v běžném chování postav a v denních opakujících se činnostech, zvláště jídle. Chudoba je někdy postižena i odlehčeným způsobem: „*Aby nepřišli jedlíci ze zvyku, měli zase bramborovou polivku*; zato jim ale Konopková slíbila, že budou mít v poledne něco zvláštního“ (tamtéž: 277, zvýr. SF). Takové postupy ukazování aspektů chudoby zesiluje a rozpracovávala také Němcová od svých nejčasnějších próz, jak je ostatně dobře známé.

Z jiné fasety tohoto tématu by vyplývala otázka, od kdy a jak přestane být nutnou součástí pojednávání deskriptivní figury to, že „cti netratí“, tedy oslabuje se principiální souvislost s čistotou a řádností chudoby v deskripci postav i jejich světa. Už ze starších interpretací vyvstává Jan Neruda jako první z autorů jasně spjatých se sociální tematikou – je ovšem třeba prověřit, nakolik se jedná o skutečnost, anebo příliš předčasné, ideové vyhodnocení – a to učinila přesvědčivě již Dagmar Mocná (2014c). Neruda nepochybně patřil k prvním kritikům příliš zjednodušujícího zobrazování chudoby již od známého teoretického článku *Škodlivé směry (Obrazy života 1859)*, kde požaduje psaní také o poklescích, k nimž chudoba vede, o tématech vnímaných jako

nemravná či nevhodná (Hrdina 2015: 171). Mocná (v návaznosti na interpretace Jaroslavy Janáčkové) však na autorových raných prózách ukazuje, že jednak sociální témata obecně nejsou pro něj v próze prioritní,<sup>23</sup> jednak konkrétně v popisu (prostředí či postav) se jeho výchozí postulát téměř nerealizuje: nanejvýš v povídkách *Za půl hodiny* a *Měla gusto* (obě *Obrazy života* 1859), věnovaných problému prostituce a prostředí lokálu na městské periferii (Mocná 2014b: 74–76). Příznačné pro Nerudovu poetiku přitom je, že prostor se ukazuje skrze chování lidí, kteří v něm tráví čas, ne v jednotném bloku v úvodu, ale průběžně v souvislosti s dějem. – V první jmenované povídce je podstatný kompoziční princip oddalování popisu prostoru: nejprve vystupují jednotlivé jeho detaily samostatně, posléze v souvislosti s postavami a jejich běžnou činností (žena u stolu míchá ušpiněnými francouzskými kartami, atd.), potom vyvstane z hovoru a jednání postav určení funkce prostoru (nevěstinec) a teprve vzápětí je důkladně popsán. I tento princip je součástí proměny od hodnocení směrem k ukazování.

K autorům, kteří proměnu v šedesátých a začátkem sedmdesátých let předznamenávají a realizují, patří také Jakub Arbes. Představme si jeho postup v jedné z raných povídek, *Dobrodružství ve výsadní hospodě*, jejíž rukopis vznikl už v roce 1862, upravena a publikována ale byla až o deset let později (*Slovanský kalendář na obyčejný rok 1873*, 1872, knižně 1905). Žánrově náleží k „obrazům ze života“ či črtám, v nichž autor sledoval sociální prostředí především městské a jeho každodenní život. Jak ukázal Jiří Koten na románu *Kandidáti existence* (→ 75), příznačné jsou pro Arbesa reportážní postup a postoj očitého svědka, který více pozoruje a studuje, než autoritativně hodnotí. To se projevuje i v deskripci pojaté jako postupné ukazování. Hostinec, dějiště zápletky povídky, se představuje nejprve přes smetiště s drůbeží natahující hlavy za příjíždějícím povozem a „rozviklanou“ psí boudu, pak skrze činnost nebo gesta a pohyby postav na dvoře – obyvatel tohoto prostoru, s vystoupaním po schodišti zjistíme, že pouze jedna z místností je čistě upravena pro hosty, zatímco v druhé je „naházeno množství nejdivnějšího haraburdí“ (Arbes 1872: 82–83). Dvě ženy, mladá dívka a posléze její matka, jsou tu sice charakterizovány doslovně opět známou figurou sepraných a chudobných, ale čistých šatů – ovšem hlavní funkcí tohoto zjednodušení je tu jejich jasné charakterové odlišení od ostatních postav z prostoru hostince. Především z popisu chování a z řeči těchto postav, posléze i z vypravěčského komentáře postupně vyplývá, že s chudobou může souviset nejen doslovně špinavé a nepořádné prostředí, ale také charakterové vady zobrazovaných postav (předně hostinského, který se i přes úslušnost a vstřícnost k hostu ukáže jako podlý muž, který hodlá zneužít dívčiny důvěry).

V interpretacích zobrazení chudoby v deskripci postav i prostoru jsme se už opakovaně dotkli pojmu *řádu* a *řádnosti*. Nejen se zmiňovanou Tylovou matkou zemřelého dítěte, vzpomeňme i na pasáž z povídky *Chudí lidé* Boženy Němcové citovanou v úvodu, v níž vypravěčka i její hostitelka prokazují velkou péči o to, jak

23 Autorka také dochází k závěru, že Neruda v raných prózách „zažitá schémata sociální literatury nenaplnuje, nýbrž podvrací“ (Mocná 2014c: 130) – i z její interpretace vyplývá, že se tak děje v rovině řešení zápletky nebo vypravěčské autority.

se obléci do kostela, tedy do společnosti. Upravený zevnějšek totiž značí řádného člověka, který je v souladu s řádem světa. Společenský a morální řád představeného světa, sounáležitost s ním, protivení se řádu či jeho obnovení patří k nadřazeným tématům, typickým pro sledované období.

V reprezentaci postav se vztah k řádu světa projevuje nejen v jejich chování a řeči, ale také v tom, jak postava vypadá. Velmi často se totiž setkáme s propsáním nitra postavy do jejího vzhledu, se zviditelněním situace, v níž je řád nějak porušen. Ukázat to můžeme na Sabinově próze *Vesničané. Obrázek ze života venkovského* (1847), v níž venkov není líčen jako idylické místo, ale ukazují se tu i konflikty pro něj typické a problematické sociální otázky. Mladík vstupující do hostince je tu představen takto: „Brada neoholená, vlasy neučesané, nestálý, sem tam kolující zhled, zkabonělé čelo a jakási netesanost a nucenost pohybování se a všeho způsobu právě se hodily k nepořádnému oděvu“ (Sabina 1847: 31). Ponechme nyní již stranou přímé vyhodnocení v popisu, pro čtyřicátá léta ostatně ještě zcela typické. Zajímá nás, že popisem vzhledu je předznamenána následující pasáž, v níž se v mladíkově jednání projevuje neuctivý vztah k otci. Jeho rozčilení při vstupu do hostince má aktuální příčinu (vojenskou službu), ale je součástí i jeho charakteru – z toho také vyplývá, že muž špatně končí jako domnělý žhář a rváč.

Uplatnění tohoto postupu nalézáme plošně v prózách Tylových, Němcové, Pflögera Moravského a dalších – nepředstavuje autorské specifikum, ale reflexi dobového rozumění světa. Projevuje se detaily, k jakým patří brýle posazené nakřivo, špatně zapnutý knoflík, šikmo posunutý klobouk, nedbale uvázaný šátek nebo neučesané vlasy. Vyplývají přitom většinou z aktuálního rozrušení či rozčilení hrdiny – pokud ale příčina rozrušení pomine, je pořádek znovu nastolen upravením oděvu. Tím se i svět vrací zpět do pořádku (anebo přinejmenším se postava k řádu přihlašuje – jako mladá vdova chystající se na pohřeb dítěte). Pokud postava v „nepořádku“ žije dlouhodobě, pak se to vždy projeví – jako u zmiňovaného mladíka ze Sabinovy prózy.

Řádný život patří v některých autorských poetikách ke klíčovým tématům – nepochybně u Aloise Vojtěcha Šmilovského. Aspekty tohoto tématu se odrážejí například i ve vypravěčských komentářích (→ Šidák: 92–93) a také v popisu. Jeho popisy postav jsou všeobecně poměrně názorné a zároveň přecházejí v charakteristiku, jež vyplývá z představení zvyklostí nebo zásad hrdiny či jeho chování k druhým lidem: například krejčí Kubásek z povídky *Jehla* (*Květy* 1880, knižně in *Spisy výpravné* 8, 1892). Jeho podoba odpovídá ustálenému typu, určenému sociálně i profesně – připomeňme Tylova tkalce ze začátku této podkapitoly, stejně jako on je Šmilovského krejčí „hubený jako šindel, vysoký jako hřáda, přihrbělý jako starý komorník“. Zároveň velice dbá o svůj zevnějšek a jeho dokonalý pořádek:

[...] byl vždy ulíznán a uličen, že radost byla podívati se: kalhoty měl vždy na štruple, kabát černý až po krk upjatý, placatou čepici co nejsolidněji na hlavu posazenou a boty vyleštěné. [...] šel vážně a opatrně, vyhýbaje se starostlivě blátu a loužím, nikdy o nikoho se neotřel [...]. (Šmilovský 1880: 415)

Tomu odpovídá i jeho vztah k lidem, s nimiž se vždy snaží vyjít v dobrém, i tehdy, když mu zůstávají dlužní nebo se k němu nechovají stejně vstřícně. Komplexní charakteristika postavy tu není samoučelná – typické pro Šmilovského kratší povídky je, že její funkcí je připravit půdu pro událost, která se posléze rozvine, nebo umožnit náležité pochopení situace. V *Jehle* se právě z této charakteristiky Kubáska odvine událost – která pak zároveň přispívá k charakteristice postavy. Krejčí se kvůli spěchu s nehotovou prací pohádá s manželkou o ztracenou jehlu, pak se tím trápí a stydí se a v tomto rozčilení se při holení pořeže na tváři. V tu chvíli si skutečně zoufá – pozbytí řádu pro něj začalo ztrátou jehly, pak hádka a teď viditelná jizva. Označuje to dokonce v dialogu se ženou za ztrátu vlastní cti a reputace – s pořežanou tváří totiž nemůže ani jít do kostela, vždyť by si lidé mohli pomyslet, „že jsem nějaký ochlasta, nějaký práč z krčmy!“ (tamtéž: 292). Jeho „neštěstí“ se zdá malicherné a jeho reakce by nebyla pochopitelná, kdyby nebyla založena v charakteristice ukazující jeho vztah k pořádku a řádu v oblékání i chování. Náprava začne nalezením jehly, teprve pak se krejčí uklidní a vrátí zpět k nedokončené práci; součástí navrácení řádu je samozřejmě i omluva v kostele, kam nedorazil hrát na bubny. *Princip řádnosti postavy v jejím vzhledu je tu vyjádřením jejího vztahu k řádu světa.*

## Vnější charakteristika jako soubor předpokladů pro jednání postavy

V předchozí kapitole této knihy ukázal Michal Charypar (→ 303–305), nakolik podstatným prvkem strukturace zápletky je konstelace postav; jejich základní vztahy popsal jako syntagmata. Konkurence postav nebo proměna jejich vztahů se stává katalyzátorem děje. Jakým způsobem k tomu přispívá typizace a deskripce postav?

### Sonda: Protagonista a antagonist

Typ přemýšlivého muže, který jsme pojmenovali už dříve, zastupuje také hlavní hrdina novely *Poklad* Jakuba Malého (1837). „Sličný“ mladík není v úvodní scéně v hostinci jmenován, nezasáhne do rozpravy v hostinci, ostatních hostů se straní, nejedná a při pokusu o rozhovor dokonce odchází. Nicméně je také jako jediný z účastníků této rozpravy dosti pečlivě popsán, a už tím se předznamenává, že má být rozpoznán jako budoucí hlavní hrdina – vypravěčský komentář na tuto konvenci ostatně posléze upozorňuje („Potřebí jest, abychom tuto laskavému čtenáři dali náležitou zprávu o truchlivém mladíku, který, *jak bezpochyby důvtipný čtenář již vyrozuměl, jest hlavní osobou* naší povídky“, Malý 1879: 19–20, zvýr. SF). Jeho deskripce zahrnuje rysy, jež odpovídají už zmiňované typizaci „přemýšlivé povahy“: široké čelo, husté obočí zastíňující jasné oči, vrásky uprostřed čela. Zde konkrétně se vráskami na čele a sevřenými rty jakoby propisuje jednak momentální naladění (vnitřní zápas jeho mysli, právě probíhající na pozadí expozice povídky), jednak jsou znakem přemýšlivosti či stále zadumanosti jako charakterového rysu (mladík je

označen za „truchlivého“ a posléze se líčí jeho představivost, díky níž jakoby přímo před očima vidí dávné výjevy spjaté s určitým místem; tamtéž: 5, 20, 36–37). Součástí úvodního popisu je také opakované vypravěčovo vyhodnocení detailů, z nichž lze usoudit na odlišnost postavy od ostatních v daném prostředí: nejen módní zatočené kníry, ale celkově „ušlechtilější“ ráz obličejů a „způsobnější“ chování. Muž získal dobré vzdělání a vychování, budoucnost duchovního ale nemohl nastoupit a navíc jeho mysl zaujímá dávné dění související s jeho původem ze zchudlého šlechtického rodu – to vše je v expozici součástí typu shrnutého jako „přemýšlivá povaha“. Jeho vnější podobou to však nekončí, ale začíná – mladík zároveň odpovídá typu romantického hrdiny, v dalším ději se pak ukazuje jako plný velkých vášní a odhodlaný k zásadním činům. A to jej konečně vede k činu spíše nepředloženému při hledání rodového pokladu a k následné smrti. Psychofyzický typ postavy je tak provázán s její rolí v příběhu.

Typ bledého zasněného mladíka náleží k subjektivní poloze romantické poetiky, jak ji shrnuje Dalibor Tureček (2012: 126), evidované v českém prostředí už před Máchou (například v Klicperově *Točnicku*, knižně in *Almanach dramatických her* 4, 1828), ale spjaté především s máchovským vzorem. Takto charakterizován je i titulní hrdina prózy *Jaroslav* (1857) Bohumila Jandy Cidlinského: ztepilý mladík, „planoucí temně modré oko [...], pleť sněhobílá a tváře slabým dechem růměnu nadchnuty; bujně bledorusé kadeře splývaly mu v kotoučích k ramenou a vinuly se kolem sněhobílého krku“ (Janda Cidlinský 1857: 12). Vedle podoby samé je klíčová okolnost, při níž je popis zachycen z perspektivy vypravěče, který se stylizuje jako blízký perspektivě svědka příběhu – ten totiž popis „snivého zadumání“ mladíka a jeho dlouhého pozorování pražských věží i zahrad zalitých zapadajícím sluncem z vyvýšeného místa na Petříně rámuje připomenutím slavné minulosti města. Typu zasněného studenta-básníka odpovídá i popis jeho pokoje: pohozené knihy, popsané papíry nepřilíš uspořádané, kytara, soška Amora a noční stolek, „honosící se známkami nočního bdění“ (tamtéž: 17). Podobně jako u reprezentace životního prostoru hrdiny, i u některých popisů krajiny zde můžeme říci, že jejich hlavní funkcí je utvářet celkovou charakteristiku hrdiny, který citlivě vnímá i kraj či přírodu, jež vidí nebo jimiž právě projíždí:

Cesta se vinula oklikami po kopci vzhůru a hustý háj, do něhož zabíhala, bránil na čas svobodnému rozhledu po kraji; nicméně nalézal Jaroslav i tu, co ducha jeho zajímalo, a vždy jařejším se cítil v klíně přírody. Probíhal okem průlinu, již háj místem tvořil, a naslouchal zpěvům kosů, přeletujících se stromu na strom.“ (tamtéž: 44, zvýr. SF)

Nadaný a vášnivý mladík posléze najde zaměstnání jako preceptor v panské rodině a stává se tam součástí konstelace postav typické pro zápletku s milostným trojúhelníkem (→ Charypar: 319–321). V něm se pohybuje mezi dvěma ženami a také svým sokem v lásce, se kterým se nakonec utká. Zatímco v *Jaroslavovi* se jedná o zápas výhradně vedený z milostných důvodů, hlavní hrdina *Ztraceného života* (1862) Gustava Pfliegera Moravského, zklamán neproměněnými nadějami a následky revolučního

roku 1848, svůj záměr vlastenecko-politický dovede k boji. Popis jeho podoby i charakteru se ovšem podobá titulnímu protagonistovi *Jaroslava* jako rodné dvojčce a zároveň oba spolu jsou „odlitky“ prototypu máchovského hrdiny. Vysoký, rovné držení těla, bílý, černé oči, planoucí „utajovaným ohněm“, a nad nimi se „směle klenoucí“ husté obočí, černé kučeravé vlasy (Pfleger Moravský 1862: 14–15). Jednotlivé detaily tváře a postavy komentující vypravěč průběžně doplňuje fyziognomickými soudy o povaze, z nichž mladík vyvstává jako vážný, mlčenlivý a přemýšlivý, a zároveň i vášnivý, smělý a odvážný. Druhá skupina vlastností se pojí s oddaností národní myšlenky a politické revoluci, ale také s konstelací milostné zápletky, v níž se ocitá mezi dvěma ženami podobně jako hrdina prózy *Jaroslav*.

Zatímco tito přemýšliví mladíci procházejí v průběhu děje určitým vývojem postojů, které spoluutvářejí zápletku, jejich antagonisté se nemění. To ostatně je obecnější rys, antagonisté jsou v próze sledovaného období „postavami bez rozvoje“, řečeno s klasifikací Shlomith Rimmon-Kenanové (2001: 49). Jejich funkcí je být sokem v lásce, ale také protivníkem v boji za národní myšlenky, ba i zrádce a podvodníkem. To všechno jsou role podstatné pro konstrukci zápletky. Oproti jiným vedlejším postavám, jejichž podoba není důležitá nebo je představena několika obecnými rysy (tzv. *plochá postava* ve Forsterově pojmosloví), u antagonistů se detailním popisem nešetří a často přechází až do karikатурních rysů. Vztah podoby těchto postav s rolí, již v ději sehraji, bývá podáván přímočaře, téměř jako příčinný: bývají oškliví, šilhaví, zrzaví, se zkřivenou nebo zohyzděnou tváří atd.<sup>24</sup>

V detailu můžeme způsoby utváření takového typu ukázat na zmiňované próze Bohumila Jandy Cidlinského, v níž je takový sok v lásce protivníkem hlavního hrdiny Jaroslava. Už od prvního vstoupení do děje je uváděn jako muž hrubých a ohyzdných rysů, dokonce výslovně „karikatura“: zrzavý, šilhavý, sešklebený. Usiluje přitom svou „zlou podstatu“ potlačit – což je však ve vypravěčském partu ihned zpochybněno jako nemožné. Pravá podoba postavy je v popisu podávána ruku v ruce s označením průhlednosti způsobů, jimiž se pokouší ji zakrýt: široká tvář s ústy neustále zkřivenými k „úlisnému smíchu“ je líčením upravena k nepoznání, „temně rudý vlas, hrubý co jehličí“ je hojně natřen pomádou a obarven, obočí popisované jako rudé či zrzavé v „černém lesku se krylo“ (Janda Cidlinský 1857: 99, 130). Každý takový pokus o zamaskování je zároveň vzápětí v hodnocení vypravěče zpochybněn: „Celý zjev jeho byl *neomylným písmem pro sebeskromnějšího pozorovatele*, z něhož snadno vyčísti, že příroda v nestvůru tělesnou ukryla ještě ohyzdnější nestvůru duševní“ (tamtéž: 99, zvýr. SF). Podstatou narativní figury „všichni to viděli“ je srozumění s obecným míněním – zde ještě zesíleno tím, že pravou podstatu může nikdo nemohl nevidět. Jeho snaha zakrýt pravé já se dále zvýrazňuje scénou, v níž fintí své „vyžilé tělo s delikatností zbabělé kokety“ (tamtéž: 164), přičemž kromě modrého fraku hrají v tomto popisu roli především drahé kovy a jejich odlesky: zlaté knoflíky a řetěz, démantová jehlice, prsteny. S ohledem na očekávané srozumění se

24 Na stejné modelování protagonistů a antagonistů v próze slovenského realismu upozorňuje i Ivana Taranenková (Mikulová – Taranenková 2016: 153).



čtenářem v tom, že povaha zlého zrádce je již prohlédnuta, je nadále postava uváděna pouze ve shrnujících epitetech jako „rudovlasý“, „zrzavec“ či „příšera“.

Popis tak *přispívá* povahopisu a je silně provázán s typy postav. Zobrazení postav jako ustálených vizuálních typů opět ukazuje, že *regulativem* popisu jsou kulturní jevy mimoliterární. Spojení ustáleného typu s funkcí v příběhu vytváří literární konvenci, jejíž uplatňování vychází vstříc očekávání publika. Výsledkem je setrvačnost a téměř nulová aktualizace typu antagonisty, jehož příklady najdeme v prózách různých žánrů od třicátých po osmdesátá léta: Vzpomeňme jen ze závěru sledovaného období dvou historických románů, vydaných téhož roku: Jiráskovy *Psohlavce* (Květy 1883–1884, knižně 1886) a *Královnou Dagmar* (1883) Václava Beneše Třebízského. V prvním z nich se sousedé shodují, že Lamminger, v jehož popisu hrají hlavní roli běložluté řasy, pihy a zarudlé kadeře, je zlostiný muž, mocensky bezohledný ke svým poddaným, a jeho jizva v obličejí že je znamením jeho povahy („Pán bůh ho nadarmo neznamenal – / ‚Každá šelma svůj cejch má,‘ odvětil Příbek“; Jirásek 1886a: 74; → Jedličková: 233); v druhém je protivník Čechů, saský rytíř Guncelín, zrzavý obr s narudlým obličejem a vodnatýma očima, charakterizován jako „obluda v lidské podobě“ (Beneš Třebízský 1994: 124).

## Kontrast postav jako sociokulturní konstrukt

Viděli jsme tedy na konkrétním příkladu, jak se dobová schémata kulturní a sociální promítají do reprezentace postav. Navazující otázkou je, zda to může zasáhnout i do další úrovně, do konstelací zápletek. V kapitole o zápletkce interpretuje Michal Charypar (→ 316–318) narativní figuru náhodného setkání iniciujícího vzplanutí vášně v povídkách Jana Nerudy, Františka Heritesa a Otakara Jedličky ze sedmdesátých let. Upozorňuje přitom, že všechny hrdinky spojují černé vlasy a oči a to, že se stávají nejen objekty milostné náklonnosti, ale vysloveně erotické touhy, v dobové české próze spíše tlumené. Tuto úvahu můžeme rozšířit, neboť z našeho průzkumu vyplývá, že v próze sledovaného období se vášnivé povahy spojují s tmavovlasými lidmi výrazných rysů významně často.

Pro úvodní příklad sáhneme k titulní hrdince známé povídky Boženy Němcové *Divá Bára* (*Česká pokladnice na rok 1856*, 1855). Bára nepochybně patří k těm mnoho postavám mladých dívek, které se zřetelně vymykají schématu, jež jsme popsali v předchozím výkladu. Její „jinakost“, jak upozorňuje Jaroslava Janáčková (2007: 245–247), není zřetelná jen v celkové charakteristice postavy, ale má i parametry sociálně existenciální. Bářina jinakost je pro její okolí nepřijatelná, protože se neslučuje s konvenčním očekáváním chování dívek ani zvyklostmi konkrétního společenství. „Divost“, připomíná Janáčková ve srovnání Báry s eponymní hrdinkou *Malé Fadetky* (*La petite Fadette*, 1849, česky 1861) George Sandové, přitom vyplývá z kontaktu těchto dívek s volnou přírodou a odtud se odvíjí jejich přirozenost a odvaha. Deskripce dívky proto u Němcové zdůrazněně pracuje právě s rysy s tím souvisejícími – chodidla ztvrdlá chůzí naboso, nohy opálené a rozedrané, svalnatá postava, pleť „tmavohnědá, dílem od přirozenosti, dílem od slunce i větru, neboť si

nikdy, ani v parném letu nezastrěla tvář, jako to vesnická děvčata dělávaly“ (Němcová 1951b: 188; připomeňme pro srovnání Šmilovského bělolící děvče z hájovny, → 340). A k tomu vlasy „černé jako havran“ a „husté černé obočí“. Tmavá divoška temperamentní nátury, schopná činů vymykajících se z běžného chodu venkovské komunity. Jde také ale o kontrastní postavu přítelkyně Elšky, s níž společně představují realizaci kulturního schématu tmavé vášnivé ženy versus jemné blondýny z „lepší rodiny“. Zvláště je to patrné v pasážích srovnávajících obě dívky: krásná – posmívaná; vlasy „jako len“ jemné a nazlátlého odstínu – „jako žíně“ hrubé a černé; malá bílá měkká nožka – mozolnatá a opálená, „rozedraná noha“ (tamtéž: 195–196). S těmito vizuálními typy pak souvisí jejich povahové charakteristiky a také role, jež zastávají v zápletkce. Bára a Elška jsou kontrastní – v jejich přátelském vztahu se tyto rozdílné povahy a schopnosti doplňují, vyvažují a vzájemně obohacují.

Pro utváření postav je však důležitý nejen inventář deskriptivních prostředků, ale také v jakém kontextu jsou zobrazeny, kdo o nich mluví. Základní obrysy získává postava Báry v první kapitole povídky v pásmu vypravěče; jeho podání, jak ukazuje Alice Jedličková (2020c), je zásadně ovlivněno tím, jak to ve venkovské komunitě funguje a jaké je dominantní *veřejné mínění* či *kolektivní vědomí*. Proto se v charakteristice Báry střídají pasáže zobrazující její podobu a povahu s vyhodnocením názorů zastávaných ve veřejném mínění. Usuzování komunity směřuje k vyčlenění Báry: nezakrývá si pleť, „jako to ostatní děvčata dělávaly“, a je proto opálená; pro velké „buličí“ oči musí „od lidí posměch snášet“; její charakteristiku, ale i sociální vyloučení pečeti příhody dokazující její neohroženost, díky nimž sousedé „*tím více potvrzení byli v mínění svém, že je dítě chráněné nějakou nadpřirozenou mocí*“ (Němcová 1951b: 189, 192, zvýr. SF). Přestože Bára se vůči zvyklostem a očekávání komunity staví čelem, ono kolektivní vědomí ulpívá i na jejím vlastním hodnocení sebe samé. Druhá pasáž reprezentující detaily podoby Báry a také Elšky se totiž realizuje v partu postavy. Bára sama vyhodnocuje v řeči i ve svých „myšlenkách“,<sup>25</sup> že kdo si Elšky váží, jí se posmívá, obdivuje vlasy přítelkyně hebké „jako len“ – s vědomím hrubosti těch vlastních, obdivuje malé a měkké nožky přítelkyně – se srovnávajícím pohledem na vlastní rozedrané.<sup>26</sup> Společenskému prostředí a jeho očekáváním, schématům a předsudkům se vymyká, ale nevyhnutelně zůstává jeho součástí.

Kontrastnost ženských typů spjatá s typizovaným vyhodnocením tohoto kulturního schématu se často objevuje v milostných zápletkách, v nichž jde o konstelaci dvou žen a muže v milostném trojúhelníku. Předznačme situaci takové konfrontace, jakou představil v předchozí kapitole Michal Charypar (→ 319–321) s příkladem Tylovy historické povídky, pozornost přitom obrátíme k podobě hrdinek. *Rozina Ruthardova* byla poprvé vydána v roce 1839 v almanachu *Vesna* (přepřac. knižně 1844), který se obracel k ženským a mladým čtenářkám. S tímto předpokládaným

25 V pojmech užívaných v této knize bychom řekli v *reprezentacích obsahu myslí*: „Ona mne má tuze ráda, a je přece tak krásná, je farářovic“ (tamtéž: 195).

26 Podrobnější interpretaci povídky z hlediska prostředků zobrazení řeči a obsahu myslí viz Jedličková 2020c.

adresátem je v souladu jak konstrukce zápletky, tak právě kontrast typů. Adlinka je zlatovlasá kráska průsvitné pleti, pilná, tichá, oddaná, skromná a zběhlá v domácím hospodářství – zatímco její sokyně v lásce, bohatá, hrdá, rozmarná a nestálá rychtářova dcera Rozina, je od počátku ukazována s různými projevy vášnivosti, od hodnocení v řeči jiných postav (označují ji za svůdkyni či komentují, že její „srdce uvázlo v kalu vášni a žádostí“), přes popis v řeči vypravěče (jeho opakovanou součástí jsou především „bujné“ vnady nebo „milostný“ pohled a „plamenná vášeň“ ovládající Rozininu řeč) po vypravěčské komentáře k událostem („žhavým okem“ hleděla na mládence). Srovnáváním dívek se trápí i písař, který se zprvu nemůže rozhodnout: „uzdála se mu Adlinčina tichost, outlost a skromná povolnost proti výrazné živosti, vřelému citu a slovu páně Ruthardovy dcery býti jako vybledlou, uvadlou pomněnkou proti plné, právě rozvité růži“ (Tyl 1839: 22, 10, 18).

Kontrastně stylizované ženské hrdinky najdeme i ve dvou románech z přelomu padesátých a šedesátých let, interpretovaných už v předchozím výkladu. *Jaroslav Bohumila Jandy Cidlinského* a *Ztracený život* Gustava Pfliegera Moravského totiž nemají jen podobného hlavního hrdinu, ale také v podstatě shodné zápletkové schéma coby váhání mezi dvěma dívkami – dvěma typy. V případě Jaroslava jde o pyšnou a krásnou panskou dceru, vznešenou „růži z edénu“, kterou reprezentuje kontrast černé a bílé – vlasy a oči versus šaty a pleť. Její podoba takto poprvé vyplývá z rozhovoru dvou postav:

„Byla-li dívka ta bledá, černoooká a černobrvá...“

„Ano, pravý obraz toužebnosti, oko co předsvětová noc temné a v něm křižující se blesky,“ vyhrkl Jaroslav nadšeně. (Janda Cidlinský 1857: 48)

Oproti tomu její společnice je dcera správcové, sice vzdělanější a bystřejší, milá a komunikativní, ovšem „jenom“ hezká a světlejšího, nevýrazného typu. Jaromír Olšovský, hrdina *Ztraceného života*, kolísá na počátku příběhu mezi zcela shodně formovanými typy: Na jedné straně mladá komtesa, vznosná, oslnivá krasavice s havraními vlasy a bledou tváří – tyto kontrasty jsou při každém setkání s ní znovu jen v malých obměnách opakovány. Komtesa se sice chová odtažitě a pyšně, ale na hrdinu působí oduševněle. Poté, co se role toužícího a odmítajícího obrátí, ukazuje se jako žena velkých gest i slov („bezuzdná vášeň krásné ženy“; Pflieger Moravský 1873: 342), ale také žena schopná horoucí lásky. Jejím protipólem je v této fázi Olšovského života komtesina společnice z měšťanského rodu: nemajetná, ovšem vzdělaná a moudrá, milá dívka; sice hezká, ale ne oslnivě krásná – její půvab je ztvárněn právě v kontrastu s komtesou (světlá pleť vs. růžový nádech tváří, štíhlá vs. kyprá).

V rané povídce *Láska k básníkovi* (1860) Karoliny Světlé nedostává reprezentace prostředí ani zevnějšku postav téměř žádný prostor, s výjimkou popisu hlavní hrdinky Isabelly, jejímž vzhledem je mladý básník nemile zaskočen. Vysnil si ji totiž okouzlen stylizací jejího dopisu jako krásku s pletí podobnou plátkům rozvíjející se růže, nevinnou, křehkou, mírné povahy, která bude jistě slabá a bojácná, a ráda se proto o něj bude opírat. Oproti této představě je dívka štíhlá a vysoká, temnoooká, její

pleť se básníkovi zdá příliš snědá na to, aby ji mohl obdivovat. Jeví se mu také příliš vážná, hrdá a samostatná, příliš energického vystupování, a tím neženská – tedy neodpovídající jeho, respektive dobovému ideálu ženy (→ Šidák: 114–115). Vypravěč tu shazuje básníka za jeho konformnost a s ním i samotný kulturní předsudek, který v obecnější rovině podvrací i Světla svými hrdinkami, jež se intelektuálně i schopnostmi mužům zcela vyrovnají.

Kulturní schéma totiž spojuje světlý typ blondýny s narůžovělou pleť s očekáváním nevinnosti a mírné povahy, tedy esenci toho, co v dobovém pojetí představuje ideál ženství. Protiváhou je tmavý, „jižanský“ typ, ať už se jedná o tmavé vlasy a snědší, sluncem opálenou pleť, anebo o silný kontrast černé a bílé a výrazné rysy (označované někdy také za „antické“) – ten je spojován s hrdostí a odstupem, ale zároveň s vášnivostí, jež se projevuje ve slovech i činech. To vše utváří typ osudové ženy, exoticky a dokonale krásné, která se hrdinům jeví jako nedostupná.

Na základě sledování reprezentací renesanční hrdinky Beatrice Cenci a jejího portrétu v literatuře 19. století upozorňuje Petra Polláková, jak právě síla schématu nevinnosti svázané se světlým typem způsobila jakési „přemalování“ portrétu. Zatímco na renesančním obraze má Beatrice hnědé vlasy i oči, v literárních reprezentacích obrazu i hrdinčina příběhu se nezřídka promění: „V kontexte európskej literatúry možno predstavu svetlých vlasov a modrých očí ženy spájať predovšetkým so zdôrazňovaním jej nevinnosti“ (Polláková 2011: 75–76). Rozložení protikladných typů a kulturních schémat s nimi spjatých ukazuje na interpretaci *Mramorového fauna* (*The Marble Faun*, 1860, česky 1929) Nathaniela Hawthorna, v němž se střetávají tmavovlasá, temperamentní Evropanka, s minulostí jaksi tajemně spjatou s vášní a hříchem, a plachá, mírná, světlavlasá Američanka. Podobné rozložení typů postav a také jejich podoby představuje i román Hermanna Melvilla *Pierre, or, The ambiguities* (1852), kde hraje motiv portrétu Beatrice Cenci rovněž podstatnou roli. V širším kontextu se touto polaritou zabýval Leslie A. Fiedler v monografii věnované milostným zápletkám v americké próze – postupně se utvářející kontrastní reprezentaci obou typů hrdinek, ale i jejich symbolické vyznění zde představuje v prózách, zahrnujících (nejen) období, jež sledujeme v této knize: od Jamese Fenimora Coopera přes Melvilla a Hawthorna po Henryho Jamese a další. V polaritě tmavovlasých osudových žen (*Dark Ladies* – většinou Italky, Kreolky, Orientálky, Židovky či katoličky) a světlavlasých panen (*Fair Maidens* – zástupkyně bílé americké společnosti, definované protestantskou morálkou) shledával rovněž morální polaritu (potlačované) sexuality a vášně versus nevinnosti a čistoty (Fiedler 1997: 286–287). Jde i o dobovou představu ideálu jako řádu a běžnosti – a proti tomu „jinakost“ či výlučnost, která je narušuje.

Takovou kontrastní reprezentaci, podmíněnou dobovými sociálními a kulturními schématy, lze v české próze sledovat až do konce období, jímž se tu zabýváme: z let sedmdesátých a osmdesátých let můžeme připomenout kupříkladu reprezentaci hrdinek a jejich funkcí v utváření zápletky v prózách Arbesových, Čechových či Zeyerových. V románu *Jan Maria Plojhar* (*Lumír* 1888, knižně 1891) Julia Zeyera představuje paní Dragopulos, jižanská *femme fatale* hlavního hrdiny,

spojení nezměrné krásy s vášnivostí (a také přelétavostí mezi milenci), zatímco reprezentace podoby Cateriny, její sokyně v lásce, mírné, klidné, vzdělané a přátelské, je opakovaně stylizována do podoby světlovlasé dívky ze spatřeného obrazu. V Arbesových prózách nalezneme toto schéma skutečně mimořádně často. Kupříkladu v romanetu *Zázračná madona* (Lumír 1875, knižně in *Romanetta* 3, 1884) kolísá protagonista v právě takových protikladech při hledání svého ideálu ženy. Na jedné straně stojí ideální krása zpřítomnělá obrazem Murillovy Madony, respektive jeho fotografické reprodukce. Na základě fotografie si vytváří představu ženy nadpozemsky krásné s havraními vlasy a temně planoucíma očima – přestože se jedná o zpodobení Madony, použité přívlastky spjaté s vášnivostí, až démoničností připomínají i tuto polohu osudových žen („démonická moc“, „vášnivě rozjiskřené oko“, „čarokrásnou vážnou jižní tvář s výrazem tajemného sebevědomí“; Arbes 1884: 75, 115). Nakonec se hrdina přes tyto své přepjaté nároky na krásu rozhodne oženit s dobrou a trpělivou dívkou, k níž nevzplane fyzickou vášní a která je spíše opakem jeho ideálu: zlatovlasá bytost se vyznačuje nevinností a nezměrnou láskou, klidem, mírností a vzhlížející oddaností, tedy vším, co zahrnuje dobový ideál ženy. V už připomenutých *Akrobatech* (1878) nejde jen o záměnu dvou obrazů a předobrazů Eldory, ale zároveň o předsudek, který si hrdina na základě toho vytvoří o její nátuře. Dokud si ji představuje jako tmavou osudovou ženu, přisuzuje jí vášnivou a naruživou povahu. Zatímco když pak sám sebe usvědčí z omylu, obrátí se i jeho psychologické usuzování – najednou mu při čtení jejich dopisů víc a víc vyvstává představa nevinné, mírné a tiché dívky. I to se posléze ukáže jako předsudečné hodnocení, když se znovu setkají a Eldora se projevuje jako srdečná, vzdělaná, samostatná a živě s ním konverzuje.

V posledních dvou jmenovaných romanetech se ke kontrastnímu schématu připojoval mechanismus soudu či předsudku a jeho vyvrácení a popis žen tak byl i prostředkem epistemické reflexe. Zároveň Arbes neziřdka pracuje s tímto socio-kulturním konstruktem i tehdy, kde o takovou funkci vůbec nejde. Za všechny vzpomeňme jen sociální román *Štrajchpudlíci* (*Květy* 1880 jako *Epikurejci*, knižně jako *Štrajchpudlíci*, 1883, nedokončeno). Dvě ženy, jež se nacházejí v očekávání s týmž mužem, jsou kontrastní úplně ve všem – manželka a milenka, bohatá a chudá, exotická a prostá, tmavá a světlá. Venkovské děvče je při prvním vstoupení na scénu v řeči nezjevného vypravěče i posléze ve vzpomínce továrníka Weinfurta líčeno obdobně: „polorozkvetlé poupátko s jemnou, sněhobílou pletí, alabastrovým čílkem, jiskrným, temněmodrým okem a bohatým rusým vlasem“ (Arbes 1880: 201). Zcela shodné jako v prózách o mnoho desetiletí starších tedy zůstávají přívlastky, ale také spojení tohoto typu ženy s oddaností, mírnou povahou a dobrotou. Popisu továrnicky manželky v bohatém budoáru letohrádku je věnován velký prostor z několika důvodů: předním z nich je jistě expozice románu a uvedení do světa příběhu (přestože tím hlavním světem tohoto příběhu se posléze ukáže být ševcovský domek na Smíchově a továrna), další funkcí je vytvoření kontrastu bohaté ženy s příchozím dělníkem drsného a divokého vzezření, továrnickým bratrem, a konečně skrze něj vzniká předpoklad pro kontrastní vnímání následujícího

popisu její sokyně v lásce. V popisu továrníkovy manželky Elvíry se k olivové pleti, černým očím a rozpuštěným „havraním“ vlasům znovu a znovu připojují přívlastky značící vášnivost, snad až erotickou smyslnost: „tvář ženy ohnivé duše, která nedovede milovati než plamenně, se šířící vášní“, „plamenný cit“, „blesk divoké vášně“, „koketně samolibý výraz“, „démon jižní krve“ (tamtéž: 389–391). Přestože ona sama nesehraje ve vývoji zápletky – kromě porození očekávaného dítěte – výraznější roli, sčítají se tu všechny stereotypy takzvaného jižního typu žen, včetně opakovaně přisuzované vášnivosti a smyslnosti. Na ně ovšem kromě uváděných přívlastků nelze z jejího chování nijak usuzovat a v podstatě tak fungují pouze jako naplnění *kulturního předsudku*.

## Epistemologická logika popisu

Už v předchozím výkladu jsme si mohli všimnout sklonu spojovat popis vnějšího vzhledu postav s jejich povahovými vlastnostmi, popřípadě předpokládanými ctnostmi – u krásné dívky se očekává cudnost, vášnivá povaha se spojuje s lidmi tmavého typu, přemýšliví mladíci i oškliví antagonisté podléhají typizaci vzhledu... V dalším výkladu ukážeme, jak a proč zevnějšek a vlastnosti bývají podávány jako související, nebo dokonce na sobě závislé.

## Psychofyzický paralelismus

Poetologické zkoumání u nás zatím nevěnovalo tomuto jevu příliš mnoho pozornosti. Je to dáno tím, že v něm šlo buď o zobecnění kategorií, jako v případě Doležalových *Narativních způsobů v české literatuře* (1973, 2014), nebo o srovnávací historickou poetiku jako u Hodrové v poetice literárního díla 20. století (2001). Situaci, kdy fyzická podoba, tvář i celé vzezření postavy prozrazují povahu hrdiny, spíše by se vlastně dalo říci, že jsou jakýmsi jejím zhmotněním či ztělesněním, pojmenovává Doležel jako *psycho-fyzický paralelismus*. Považuje jej přitom za „překonaný stereotyp“ romantické prózy a staví tento jev do kontrastu k realistickému popisu (Doležel 2014: 88). Pro ten je podle autora příznačná nezávislost vnějších rysů postavy na jejích vnitřních, duševních vlastnostech, tak jak se to ukazuje v jím podávané interpretaci Raisova románu *Kalibův zločin* (1892). Daniela Hodrová rozlišuje *vnější a vnitřní tělo postavy*. Naznačuje ale spíše, že pro realistický koncept postavy (v reakci na její pojetí v literatuře klasicistní a romantické) je podstatné, že postavu je možné vcelku, takřka vědecky nahlédnout. Pro to je typická jednak zevrubnost popisu, jednak jednota vnějšího a vnitřního těla, tedy *korespondence* mezi vzhledem postavy a jejím vědomím či charakterem, profesí a společenským zařazením (Hodrová 2001: 520–521). Vyjděme ze základu pojmů obou teoretiků – Doležalův psycho-fyzický paralelismus a Hodrové korespondence analogicky pojmenovávají, že v popisu se projevuje nějaký vztah vzhledu a povahy postavy a že je tento jev parametrem pro zkoumání poetiky. V tom se s nimi shodujeme. Nesouladu v jejich

časovém ukotvení jevu přikládáme menší váhu: oběma se totiž jedná především o shrnující tezi, která představuje pozadí pro podrobnější zkoumání předmětu jejich zájmu. V případě Doleželové pro ukázání subjektivizace vypravěčského způsobu v Raisově románu a *percepční perspektivy*, která určuje podání popisu, Hodrové se primárně jedná o proměnu chápání postavy a rozklad „tradičního“ realistického popisu v průběhu 20. století. V diachronním průzkumu prózy 19. století si položíme nejprve otázku, zda oba pojmy dostatečně uchopují konkrétní jevy deskriptivní reprezentace.

Základní model paralelní konstrukce popisu postavy, která využívá přímý, ba příčinný vztah vnější podoby a povahy, můžeme opět názorně ukázat na postavách krásných dívek vyznačujících se zároveň dobrotou duše. Připomeňme eponymní dívčí postavu rané povídky Magdaleny Dobromily Rettigové *Arnošt a Bělínka* (knižně *Mařenčin košíček*, 1821), s níž jsme se už setkali ve výkladu o typizaci: „Nejen ale ta tělesná krása ozdobovala krásnou Bělínku; ale i ctnost a bohabojnost ještě více duši její zdobila“ (Rettigová 1821: 13). Dobrota duše je v příběhu posléze prokazována tím, jak se hezká modrooká blondýnka, dcera vesnické chudé vdovy, stará o svou nemocnou matku; její cudnost se projevuje uzarděním a klopením očí, když ji u lesa nečekaně překvapí mladý kníže (který ji pak svede a posléze zavrhně). U dívek je tato paralela (nebo v Doleželové výkladu paralelismus) mezi zevnějškem a povahou typická nejen pro autorskou poetiku Rettigové, ale obecně pro výchovnou prózu pro dívky a také odráží konstrukt ženy prezentovaný v preskriptivní literatuře o sociálních normách chování, jak už jsme dříve naznačili. V próze dvacátých let je paralela zevnějšku a povahy zároveň průvodním znakem sentimentalismu – hrdinové těchto próz bývají prezentováni jako mimořádně citliví, soucitní s okolím a milosrdní, mravně čistí, zbožní atd. (Kusáková 2003a: 28–29). Proto také téměř shodně konstruované popisy najdeme v tomto období zcela běžně, ať už jde o prózu s výchovným zaměřením, ze současnosti, ale také s historickými tématy (např. Michal Silorad Patrčka, Jan Jindřich Marek ad.). Vztah krásy a dobroty představuje dobový *sociálně-náboženský konstrukt*. Na jeho základě se pak utváří *deskriptivní schéma*, realizované v textových modulech.

V próze dvacátých let se tato jednoduchá paralela objevuje jak v reprezentaci dívek, tak pohledných a „dobrých“ mladíků. Kupříkladu ve výchovné a moralizující próze u východočeského kněze Josefa Polemíra Kauna *Dobrý Vojtěch (Poutník slovanský 1827)* si laskavou, nezištnou, dobrotivou a k ostatním lidem vstřícnou Dobřenku, jejíž „líce nebyly nejsličnější, ale nesly ráz nevinnosti, ctnosti a rozumu. Zrůst její byl pravidelný, plný a vábný“, vyvolí modrooký rusovlasý Vojtěch, „nejsličnější jinoch z celého vůkolí, zrostlý co tyčná jedlice“ (Kusáková ed. 2005: 147–149), selský synek, jehož povahu má čtenář konstruovat z uváděných přívlastků typu nevinný, soucitný, šlechetného srdce, ale zároveň srdnatý, moudrý a pracovitý, zbožný. Ale zatímco u hezkých mladíků je paralelnost jejich dobroty duše a citovosti typická, a tedy zcela bezpříznaková ve dvacátých a zčásti třicátých letech a posléze (alespoň v této jednoduché podobě paralely) postupně ubývá, u dívek a mladých žen je tomu jinak. Zůstává stabilní téměř celé sledované období, užívaná relativně plošně

v některých žánrech (historická či venkovská próza), v jiných méně (salonní román). Ustaluje se tak v obdobně strukturovaný textový modul, který mívá i typické postavení v příběhu: tyto charakteristiky podoby i povahy bývají uváděny již při prvním setkání s postavou, přímo svázány už v tomto místě v témže odstavci nebo i větě. Představují tak *přímou charakteristiku* – na rozdíl od *charakteristiky nepřímé*, v níž by se dobrota duše, soucitnost a starostlivost o druhé nebo nevinnost ukazovaly v činech postavy nebo v reprezentaci její řeči či myšlení.<sup>27</sup>

Ukažme to na třech příkladech ze třicátých, padesátých a sedmdesátých let, které ilustrují skutečnost, že jde o modul velmi stabilní. Bětunka z novely Jakuba Malého *Poklad* (1837) je označena jako spanilá a švarná, „nejprve starostnou pečlivostí, s kterou nad kroky bídneho svého otce, nešťastného Klímy, bděla, zaujala srdce Jiřího, kterýž i dále že ovšem hezká jest znamenal“ (Malý 1879: 33). Vyhodnocení „dobrotu duše“ tedy dokonce v popisu předchází zachycení podoby dívky – to je zde samozřejmě součástí narativní strategie, jak ukázat i hlavního hrdinu Jiřího jako ctnostného mladíka. U hodné, hezké a bystré Gabriely z románu *Jaroslav* Bohumila Jandy Cidlinského (1857) najdeme v úvodním popisu postavy shrnutí: „čistá jak padlý sníh jest duše její, krásné jak jabloňový květ jest tělo její“, doplněné rozvedením její svěží krásy v kvetoucích lících a šelmovském rtu a ducha bystrého, vzdělaného a žertovného (Janda Cidlinský 1857: 38, 61). Přestože jde vlastně o „moderní“, vzdělanou, a tedy i samostatnou dívku, usiluje vypravěč o názorné predestření veškeré její krásy (už jsme ostatně v předchozím výkladu zjistili příčinu, která souvisí s dalším kulturním schématem, totiž kontrastováním ženských typů (→ 361–366).

Z předchozích příkladů by se mohlo zdát, že záleží na délce popisu – to ale není nutné. Paralelnost podoby-povahy u dívek dobrého srdce má stejnou funkci i tehdy, když je rozestřeno do obsáhlejšího textu, který je významnou součástí narativního diskurzu. Vyhodnocení postavy může vyplývat i ze shromážděných příkladů soucitného, ctnostného, pracovitého atd. chování – příznačné z hlediska vyprávění ale je, že se neukazují v jednotlivých událostech v průběhu děje, nýbrž jsou součástí charakteristiky, která provází postavu při jejím prvním vystoupení na scénu. Takové obširnější charakteristiky paralelností jsou typické například pro venkovské povídky Tylovy (př. *Karbaník a jeho milá. Příběh venkovský, Pražský posel* 1851, knižně in *Sebrané spisy* 10, 1870–1882) stejně jako o tři desetiletí později povídky Šmilovského (př. *Lesní panenka, Pečírkvův Národní kalendář* 1883, knižně *Spisy výpravné*, 1891). Ve svém dlouhém trvání a plošnosti užití je tento modul paralelnosti příznakem kulturního nebo rodového schematismu, ze kterého po (nejméně) celé sledované období vyplývá podoba ideálu ženy, prezentovaná v popisu.

27 Obsah i rozsah pojmů *přímá definice* a *nepřímá reprezentace*, jež používá Shlomith Rimmon-Kenanová (2001: 66–70), je zcela ve shodě s tím, jak jim rozumíme zde – pouze se přidružujeme kategorií v poetice tradičněji používaných.



## Fyziognomické usuzování

Paralelní popsání lze ale také vysvětlit mimoliterárním vlivem: *fyziognomií* či fyziognomikou jako způsobem pozorování a usuzování na povahu na základě pozorování zevnějšku. Její základní ideou, rozvíjenou už od antických dob, je, že tvář otevírá okno do lidské duše. Zásadními proměnami prošel tento koncept, na přelomu 18. a 19. století s pokusy o zvědečtění, k nimž se jako k dobovému pozadí literárních textů ještě později vrátíme. Jejich vliv na prózu 19. století byl už vícekrát naznačen, nedočkál se však ještě detailnějšího rozboru. Například Shlomith Rimmon-Kenanová v *Poetice vyprávění* (1983) zmiňuje obrovský vliv těchto teorií na prózy Balzacovy (Rimmon-Kenanová 2001: 72); Umberto Eco ve své studii o teoreticích fyziognomie ze stejné doby (1984) shrnuje jejich působení tím, že lidový román 19. století „není ničím jiným než orgií přirozené fyziognomie“ (Eco 2002: 61). Nejstarší příklady, které Eco uvádí, však pocházejí ze čtyřicátých let, z románů Alexandera Dumase nebo Eugèna Suea. V následujícím rozboru uvidíme, že se s příklady z české prózy vrátíme v čase i hlouběji a také že romantickou prózou to rozhodně nekončí, tedy že ani není možné tento postup označit za výhradně romantický (nebo za stereotyp „překonaný“ nastupujícím realismem, připomeneme-li dříve citovaný soud Doleželův).

Vedle paralelní deskriptivní konstrukce podoba-povaha nacházíme ještě další postup s deskriptivní funkcí, založený na vypravěčově úsudku, totiž *vyvozování rysů povahy z podoby tváře a těla postavy*. Takové usuzování je vlastně *logickým postupem s deskriptivní funkcí* – vyjde se z označení viditelného, k němu se připojí pojmenování neviditelného a v důsledku toho vzniká *úsudek*. Platí to v souvislosti se silně tradiční a ustálenou typologií postav a jejich funkcí v příběhu, jakou jsme už naznačili v předchozím výkladu (→ 358–361): zrzavý = zrádce, šeredný a šilhavý = podvodník. Ale pojďme i dále: obtloustlý či tělnatý muž = dobromyslný, suchá postava a špičatý nos = chladný a vypočítavý nebo asketický, atd.

Zároveň přitom můžeme sledovat shody a stabilitu ve strukturaci tohoto postupu: soud o povaze je součástí už prvního seznámení s postavou ve světě příběhu, buď zároveň s reprezentací její vizuální podoby, nebo nezřídka i těsně předtím (z usuzování je pak předsudek, to ale na strukturaci tohoto deskriptivního postupu příliš nemění). Ve sledovaném období se toto usuzování o povaze na základě podoby realizuje nejčastěji v řeči vypravěče – což pochopitelně nepřekvapí, usouvztažnili-li toto pozorování se závěry kapitoly Jiřího Kotena. Je-li vypravěč autoritativní, pak je přesvědčen, že vidí vše a rozumí všemu. Méně často se ale objevuje také v řeči pozorujících či popis podávajících postav.

V próze dvacátých let tento postup sledujeme spíše v náznacích – a to i tam, kde jinak není popisu postavy věnována velká nebo v podstatě žádná pozornost. Ilustrujeme to s postavou mladíka z Rettigové povídky *Prsten* (knižně in *Kvítí májové dcerám českým i moravským věnované*, 1835; podrobně zde → Jedličková: 184n). O jeho podobě se nedovíme vůbec nic (to ale ostatně platí pro všechny postavy povídky, s výjimkou jediného detailu „běloucké ručinky“ dívky, jež je zde hlavním předmětem exempla, a platí to také do značné míry pro autorskou poetiku Rettigové obecně).

Mladík se objeví pouze jednou v úvodní scéně domácí oslavy a jeho role v příběhu spočívá ve zpochybnění dívčiny mravnosti – což zapříčiní následující vložené vyprávění se zápletkou. Tento vstup mladíka do děje je uvozen nikoli popisem, ale vyhodnocením postavy: „seděl zde také jeden panáček, kterého již zevnitřní [tj. vnější; pozn. SF] podoba, co smutnou obětí nemravnosti znamenala“ (Rettigová 1835: 6). V takové základní podobě se jedná o *hotový hodnotový soud*, který popis detailů postavy *nezavršuje, ale zastupuje*. To znamená, že *interpretace* zde má zásadní převahu nad *reprezentací*. Otázka poměru těchto dvou přístupů pro nás bude podstatná i v dalším výkladu.

Relativně plošně v rámci různých prozaických žánrů i v časovém rámci sledovaného období se s touto základní, modelovou podobou setkáme především v jedné podstatné roli – bývá spjata buď s *postavami epizodními*, které do děje příběhu zasáhnou málo, anebo s postavami vedlejšími, jejichž hlavní rolí je *zabydlení světa příběhu*. Kupříkladu popisy návštěvníků v hostinci jako otevření scény, v níž se poprvé objeví hlavní hrdina či se odtud rozvine zápletko, případně postav postávajících na návsi při venkovské slavnosti apod. Jejich hlavní a často jedinou rolí může být vizuální kontrast s jinou postavou, na niž se dále soustředí pozornost. Pro názornost zvolme jako úvodní příklad pasáž z novely Bohumila Jandy Cidlinského *Jaroslav* (1857). Její hlavní anti-hrdina se objeví, respektive přímo vstoupí do hovoru společnosti čeledi a správce, rozmlouvajících o novinkách před zámeckými vraty: „Co se řečí tou leckteré oko zasmušilo [...] objevily se vzadu na popraží čtyry osoby, dvě ženy a dva muži. Jeden z nich, vážného a přívětivého pohledu, statný, poněkud tělnatý padesátník byl obrazem pravého lidumila. Patrně mu to bylo vidět v obličejí, že by byl s každým podělil duši“ (Janda Cidlinský 1857: 98). V ději je pak tento „lidumil“ rozpoznán jako baron, majitel místního panství, ale jeho další role v zápletce není příliš podstatná. Uvedený popis slouží především nebo jenom k tomu, aby byl kontrastem k druhé přicházející mužské postavě, jež je „podivnou karikaturou“ a jejíž popis je naopak rozveden do všech podivných a ošklivých detailů. Právě tato postava se, jak už jsme viděli (→ 360), ukáže být antagonistou hlavního hrdiny Jaroslava.

V zobrazení epizodních či vedlejších postav je takové rychlé usouzení na povahu na základě jednoho či několika málo rysů zevnějšku a „zapuštění“ tohoto vyhodnocení přímo do jejího popisu postupem zcela běžně užívaným, bezpříznakovým. Oproti tomu u *postav hlavních* nebo pro rozvoj děje podstatných to neplatí. Jistě můžeme jednotlivě objevit takový postup i u nich, ale s nutnou mírou zjednodušení lze říci, že spíše v próze výchovné, konvenční, lidové. Kupříkladu Adolf, zámožný dědic statku, hrdina Rubešovy novely *Harfenice* (1844), který je hned v expozici textu představen jako „švárný černoooký, jednoduše sic, ale vkusně ošacený mladík s opáleným, čistou šlechtou duši a dobré srdce prozrazujícím obličejem“ (Rubeš 1844a: 5). Tím je obrys vizuální podoby i charakteristiky postavy nastolen a dále není třeba mu alespoň v přímé reprezentaci věnovat pozornost.

Fyziognomické usuzování může být dokonce zobrazeno *procesuálně* a může se na něj vázat další racionalizace soudu. Představme si tento postup na dvou příkladech ze začátku a konce sledovaného období, ilustrujících časovou stabilitu

postupu. Pro první sáhněme znovu k novele *Poklad* (1837) překladatele, kritika a sběratele lidové slovesnosti Jakuba Malého – zejména proto, že v její konstrukci se spojuje racionalizační postup v interpretaci událostí s markery literárního romantismu, jak je v poetice definují Tureček a kol. (2012). Dostáváme se s ní také časově krátce před romantické příklady ze světové literatury, jaké uvádějí v souvislosti s lidovou fyziognomií například výše citovaní Eco a Rimmon-Kenanová.

Potulný obchodník z *Pokladu* je tmavší pleť, a proto přezdívan „černý Ondříšek“. V jeho popisu jsou zvýrazněny rysy „škaredosti“: zkroucená tvář, působící z každé strany jinak, šilhavost, „chumáč“ ježatých vlasů – tedy opět známka neupravenosti a neupravitelnosti, ve srovnání s náležitým pořádkem světa. Vlasy přitom jsou popsány jako „naryšavělé“, což sice není v přílišném souladu s tmavší pleť, zato náleží ke kulturnímu schématu spjatému s hodnocením postav se zrzavými vlasy. Zvýrazněné rysy jeho tváře, které se v základním popisu při prvním setkání s postavou shrnují jako „obraz vtělené šerednosti“, se vzápětí pojí s tím, jak se o jeho povaze soudí ve veřejném mínění:

[...] dílem pro neobyčejnou škaredost svou, dílem pro známost všelijakých prostředků proti té neb oné nemoci, proti urknutí aneb jakýmkoli nehodám z udělení poslým, [byl] u lidu v pověsti velikého čaroděje. (Malý 1879: 55–56)

V lidovém úsudku, jak jej představuje vypravěč, se tedy Ondříškova podoba jeví jako paralelní jak k jeho povaze, tak k jeho špatné pověsti. Vedle schopnosti nemoci nebo urknutí léčit je mu přisuzována schopnost nemoc přivolat nebo způsobit škodu v hospodářství. Lidovou pověřivost v této charakteristice vypravěč racionalizuje vzápětí tím, že ve skutečnosti se jednalo o neškodného a poctivého obchodníka – na paralelnosti podivnosti ve vzezření i chování to však ve světě příběhu nic nemění.

V podstatě shodně, alespoň z hlediska zde probíraného deskriptivního postupu, přistupuje o čtyři desetiletí později k charakteristice zámožného sedláka Kokošky z venkovské povídky *Pod doškovými střechami* (*Pečírkův Národní kalendář* 1877, knižně in *Spisy výpravné* 1891) Alois Vojtěch Šmilovský:

Povah byl chladných a počítavých, a tak brzy si u nikoho nezasadl. Tím ovládal snadno ty, kdož měli krev prudčí a neuměli tak počítati jako on. Byl suché postavy. Špičatý jeho nos a špičatá brada svědčily na pohled, že je bystrým a rázným. Jen do očí nemohl se nikomu dívati, když mluvil, a to mu dělalo ne-li nepřátele, aspoň nedůvěrníky. Jakož náhlost jest příznakem povahy dobré, tak asi chladnost a uměřenost bývá znamením povahy zlé. (Šmilovský 1891: 10, zvýr. SF)

Z hlediska diskurzu se dlouhá deskriptivní pasáž objevuje ne při prvním příchodu postavy na scénu, ale už při první zmínce jeho jména – následuje výčet potenciálních kandidátů na starostu. Ještě než by tedy bylo možné sedlákovu povahu vysoudit ve vývoji příběhu na základě skutků, je povaha předznamenána, a to v přímé souvislosti s podobou. Zároveň vypravěč vlastně jakoby racionalistickým postupem

usiluje prokázat, že nejde jen o jakési rychlé předporozumění, úsudky nepodložené argumenty a zkratky typu „špičatý nos = vypočítavá povaha“, ale dohaduje se, z čeho tato *hodnocení postavy komunitou* vyplývají. To samozřejmě souvisí s výchovnými záměry Šmilovského próz a mj. potíráním lidové pověřčivosti v nich (→ Šidák: 102–103, 114–115). Zapojením tohoto pokusu o vyargumentování fyziognomického usuzování se do hry přidává i *obecné mínění*, jaké může na základě vlastní zkušenosti stvrdit i dobový čtenář.

Také Jan Neruda velmi často pracuje s fyziognomickým usuzováním, ale už od konce padesátých let usiluje o jeho racionalizaci a hledání příčin v konkrétním příběhu. Takovou úvahu, jak mohl vzniknout vztah podoby a povahy, který je ve světě příběhu představován, nacházíme třeba v popisu muže s nevidaně ošklivou bradou a zároveň charakterem „nejprohnanějšího a nejdůmyslnější intrikána“ (*Co cestující fotograf sobě zapisoval, Obrazy života* 1860; Neruda 1952: 370). Příčinnost je tu odůvodněna traumatizováním postavy v minulosti, kdy se mu jako chlapci děti pro bradu vysmívaly, a proto vůči světu zahořkl a začal proti posměváčkům spřádat pletichy. Právě v Nerudových prózách je ostatně uvažování o vztahu fyziognomických rysů a povahy postavy natolik časté a výrazné, že se stává jakýmsi *obecným poznávacím postupem*, jak ukážeme v následující sondě. Než k ní ale přistoupíme, nabídněme jedno kulturněhistorické intermezzo a vraťme se podrobněji k samotné fyziognomii, která fyziognomické usuzování zakládá.

Jak už jsme naznačili na začátku této podkapitoly, podstatný vliv mělo na charakterizování literární postavy s využitím fyziognomického usuzování zejména přelomení „lidové“ fyziognomie, běžné od počátků narativní fikce (Rimmon-Kenanová 2001: 72), do kvazi-vědecké teorie na konci 18. století. Rozvinul ji filozof a teolog Johann Caspar Lavater v díle *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (publikováno od roku 1775), kde postuluje přímou souvislost mezi rysy ve tváři a rysy osobnostními. Pro svůj cíl rozpoznání povah vybudoval *metodu analýzy siluet*, tedy portrétů z profilu, protože u té podle něj vystupují především rysy dominantní, nerušené ostatními. Lavaterova metoda byla sice záhy podrobena ostré kritice z pozic dobové vědy, i tak se ale jeho spis záhy rozšířil v překladech do mnoha jazyků i v četných popularizačních kapesních verzích.<sup>28</sup> Odrazem jejich působení pak byla mimo jiné i dobová společenská zábava v kreslení siluet hostů a jejich interpretování (Belting 2013: 85–91). Fyziognomie také pronikala do obecnějšího povědomí společnosti nejen v odborné či naučné literatuře, ale rovněž v kultuře a běžném chování. – Pro viktoriánskou Anglii to ukázala kulturněhistorická práce Sharrony Pearlové (2010), která studuje fyziognomické praktiky jako oblíbenou zábavu Londýňanů, třebaže většinou měli jen malou či žádnou představu o původu této teorie nebo metody a o její epistemické povaze. Představovala i laikům přístupný *způsob, jak porozumět jinému člověku*. Zároveň autorka alespoň v některých ohledech naznačuje vztah mezi konstruováním vědeckých poznatků

28 Eco zmiňuje publikaci *Il Lavater portatile* (Příruční Lavater) vydanou roku 1811, v anglickém prostředí bylo takových popularizací i více (Eco 2002; Pearl 2010).

a kulturou či dobovou epistémé, když se soustředí na viktoriánské divadlo jako prostor pro rozvíjení fyziognomie v ztělesnění různých typů člověka. Důkladnější vyhodnocení dosahu tohoto kulturního fenoménu pro literaturu a vlivu především na deskripci postav je ještě otázkou budoucnosti a v rámci této kapitoly jej lze pouze naznačit.

Zároveň je třeba zhodnotit další mimoliterární vlivy z dobového myšlení na podobu popisu postavy, protože přinejmenším v druhé půli 19. století už není možné – alespoň u některých autorů – vystačit pouze s poukazováním na rozšířenost a lidovost lavaterovské fyziognomiky. Novější evropská psychiatrie a péče o duševně nemocné se před polovinou 19. století alespoň zčásti posunuly od internace ke snaze o důkladnější a opakované pozorování a zaznamenávání výrazů obličeje, gest, chůze atd., z nichž teprve je vysuzována diagnóza či postup choroby (k tomu podrobněji Fedrová 2020: 102–104). Reflexe těchto přístupů a obecněji pojetí poznávacího procesu ovlivnila konstrukci literárních postav, tedy i jejich popis. V českém prostředí se jako příklad výjimečně zajímavý pro bližší zkoumání ukazuje Jan Neruda, u něhož je nepochybné, že právě taková reflexe, byť i zprostředkovaná, se už od nejranějších próz propsala do způsobu pozorování a reprezentace.<sup>29</sup> Podrobnější průzkum realizace tohoto deskriptivního postupu, jeho funkce a proměn také ukázal, že se jedná o výrazný fenomén autorské poetiky. To je z hlediska synchronního důvodem, proč věnovat tomuto autorovi prostor v následujícím synchronním řezu, provedeném napříč textovým korpusem. Máme k tomu ale také důvod diachronní – při soustředěném pohledu můžeme v Nerudově próze mezi koncem padesátých a koncem sedmdesátých let představit v obecnější rovině fyziognomické usuzování jako deskriptivní postup v jeho vrcholné podobě a následném rozkladu a destrukci.

Postoj znalce povah a poměrů, který zaujímají Nerudovi vypravěči a zčásti postavy, je *schopností opakovaně detailně pozorovat* a poté *vyhodnotit* vztah mezi fyzickou a duševní stránkou člověka, mezi podobou a typem, mezi viděným a „věděným“. Jako ilustraci ukažme popis postav z jedné z jeho nejranějších próz, arabesky *Měla gusto* (*Obrazy života* 1859). Pan Andres je představen jako muž statný, ne už mladý, zato bohatý – pak následuje dialog, v němž v popisu pokračují postavy, a nato přejímá roli opět vypravěčská autorita:

[...] vyšpouilil přitom spodní ret, vyvalil oči a zaklátil svrchní částí těla, jako by byl rozpačitý vtip pronesl. Vstal tedy a šel, pravou nohou vždy napřed, levá dostupovala, jako u sprostých, hloupých a obstarožných lidí vůbec, když sobě celým tvářením svým vážnost získati a přece příjemnými a mladistvými býti chtějí. (Neruda 1952: 316)

29 Podrobnější argumentace o Nerudově vztahu k této rovině dobového myšlení spolu s revizí interpretace jedné z jeho arabesek, jež je na základě této recepce psychiatrické literatury přímo vystavěna, viz Fedrová 2020. Je také nutné předznamenat, že při soustředění na deskriptivní postupy a specifické textové moduly užívané v popisu je v Nerudově próze méně zřejmý, případně neplatí předěl, jaký shledává Aleš Haman (1968: 51–67) v rovině stylu a struktury vyprávění zhruba v polovině šedesátých let.

Detaily těla a až karikaturní zveličení jsou samozřejmě typické spíše pro dobovou humoresku, jak ukazuje Dagmar Mocná (2012: 105–115) u interpretace přechodu od humoresky k povídce. Zde se ale soustředíme více na usuzování. Nerudovo autor-ské specifikum v uplatnění tohoto logického postupu s deskriptivní funkcí spočívá zaprvé v usuzování z vnějších rysů postavy, které překračují tradiční fyziognomic-ký a fyzický repertoár (nos, brada, oko, tělesná konstituce atp.), a všímá si jiných i velmi individuálních rysů, jakým je právě způsob chůze. Kromě pásma vypravěče, často vypravěče-postavy, najdeme v jeho próze pozorování a úsudky i v řeči postav – v tom vyniká jeho poetika z už naznačeného širšího rámce. Například už v *Albíně (Humoristický kalendář na rok 1859, 1858)*, první z jeho publikovaných arabesek, začíná popis postavy Konráda v řeči titulní hrdinky, jež se spolu s matkou rozhlíží z okna. Respektive popsání zevnějšku předchází Albínino hodnocení, úsudek o povaze. Konrád je podle ní zlý a lehkomyšlný *proto*, že se přísně tváří. Když muže spatří přicházet, její *hodnocení* se mění v *pozorování* – ani z něj ale Konrád nevyhází dobře:

„Vidíš ho, matinko? – tamhle jde. – Každý jeho krok je arogantní. Jeho chůze je tak nedbale pyšná, že – nu a pozorovala jsi? Vždyť má každého za blázna!“ (Neruda 1952: 297)

Albína tak na povahu usuzuje na základě pozorování mužovy chůze. Pak Konrád vstoupí do dveří jejich bytu a následuje celkem běžný popis postavy z pohledu vypravěčské autority – typický pro takové místo v příběhu, v němž se postava poprvé objevuje na scéně. Předsudečná hodnocení o povaze na základě detailů fyziognomie pak ale opět zasahují myšlení i řeč Albíny i Konráda, takže se ukazuje, že představují zároveň součást jejich vlastní povahové charakteristiky – tím spíše, že prokázání chyby v tomto úsudku je posléze u obou vrcholem zápletky.

Odhalení chyby v úsudku nebo prokázání omylu jsme viděli u Nerudy už v arabesce *Kassandra*, jejíž protagonista nepozná, že dívka je nevidomá (→ 348–349). Jak ukazuje na jiném místě této knihy Jiří Koten (→ 64–67), Nerudův vypravěč představuje první narušení vypravěčské autority právě v epistemických otázkách. U popisu a postupu usuzování to však neplatí plošně, mezi prózami psanými do prvního knižního vydání *Arabesek* a posléze do *Povídek malostranských* nacházíme rozdíl. V raných textech je příznakem autorské poetiky sebejistota vypravěče v jeho pozorování: co vidím, to tak je. A z toho vyplývá i jistá autoritativnost a okázalost jeho prezentování soudů právě i v popisu.

Nerudův náhled na možnost či nutnost zobrazení povahy ve tváři a s tím související specifický deskriptivní postup jeho prózy je (zejména díky autorovým dalším publicistickým aktivitám) opět možné podrobit srovnání s dobově aktuálním odborným diskurzem. Rozvinutí fyziognomiky se u něj totiž realizuje nejen na základě alespoň částečné obeznámenosti s dobovou psychiatrií kolem poloviny 19. století, ale také v souvislosti s dobovou estetikou. Dobře znal například spis Victora Adalberta Svobody *Die Poesie in der Malerei* (1861), jehož preskriptivní teze obecně odrážejí tradici vzájemného usouvztažňování a srovnávání umění,

u zobrazení postav pak požaduje soulad zobrazené podoby a ducha či charakteru postavy, aby jej takto mohl odhalit pozorující divák. Neruda tyto teze přímo využíval nejen ve svých rovněž preskriptivně laděných poznámkách o malířském portrétu, ale i v popisech obrazů obsažených v kritikách výtvarných výstav – a ty jsou v pozoruhodném souladu s deskriptivním postupem uplatňovaným v jeho prózách.<sup>30</sup>

Přímota a přímočarost usuzování se pak spíše oslabuje v jeho pozdějších prózách let šedesátých a sedmdesátých, zařazených posléze do *Povídek malostranských*. Od popisu zevnějšíku postavy k její charakteristice se sice přechází stále v přímé návaznosti, v jedné deskriptivní pasáži, ovšem spíše jsou rysy charakteristiky postavy naznačeny popisem jejího typického chování a úsudek o charakteru se nekonstatuje, ale nabízí se čtenáři k vyvození závěrů. Častěji nebo silněji se uplatňuje *modus přizvání čtenáře k úsudku*: jeho spoluúčast na pozorování a usuzování na základě vlastní zkušenosti se světem vytváří předpoklady pro sdílení názoru. Názorová shoda sice není nic neobvyklého ani u jiných autorů, ale Neruda tento postup užívá systematicky a podrobuje jej zkouškám. Výsledný úsudek je tak shledán jako nanejvýš logický a rozumný (*Týden v tichém domě*, ale i další povídky).

Konečně jako opozice vůči jakékoli jistotě usuzování už působí o desetiletí mladší *Figurky* – třebaže zde jsou popisy postav vždy poznačeny perspektivou Krumlovského, vypravěče jasně umístěného do světa příběhu, samolibě přesvědčeného o své vypilované schopnosti „znalce“:

A muž mně podával masitou měkkou ruku. [...] Muž je zavalitý, krevnatého obličejce, modrých, vodnatých očí, jako by plavaly ve slzách. Opět tak upřímné oči! Ale takováhle upřímnost vodnatých očí bývá také od chlastu – jsem znalec lidí –. A svrchní pysk má tlustý, každý piják má svrchní pysk tlustý. (Neruda 1878: 197–198)

Způsob usuzování se už tady spíše *prezentuje jako konvence*, která je skrze podání Krumlovského karikována. Jak ukázala už Jaroslava Janáčková (2012: 60–63), ve *Figurkách* se hraje s čtenářským očekáváním a jeho estetickými nároky i s konvencemi a rozvracejí se stabilizované útvary. Stabilizovaným tvarem přitom může být i postup fyziognomického usuzování – v rámci 19. století se tato literární konvence rodí a ustaluje, postupně sílí (v některých autorských poetikách významněji), zhruba v padesátých a šedesátých letech můžeme sledovat její vrchol a pak postupné oslabování. Nerudovo dovedení do krajnosti, a tím groteskní hyperbolizování ve *Figurkách* v sedmdesátých letech je přitom samozřejmě jen jednou z faset tohoto oslabování.

Oslabování četnosti tohoto postupu ovšem znamená obrácení pomyslné křivky četnosti a míry směrem od vrcholu dolů, nikoli vymizení. Jak už jsme viděli v jednom z předchozích příkladů, používá jej i nadále například Šmilovský, byť spíše pro

---

30 K oběma těmto diskurzům podrobněji Fedrová 2020.

vedlejší postavy, zatímco u hlavních je popis rozveden v komplexní charakteristiku. Naopak v prózách Václava Beneše Třebízského ze sedmdesátých či osmdesátých let neshledáváme v usuzování z podoby na povahu žádný rozdíl mezi vedlejšími a hlavními postavami. Vyhodnocení (téměř výlučně vypravěčova) bývají zcela přímočará: tvář či tělo zde prostě a jasně odrážejí lidskou povahu; užívá se přitom konvencionalizovaného inventáře přívlastků a charakteristik. Plošnost značí, že jde u tohoto autora o nepříznakovou součást typického pojetí popisu postav. Vedle jednotlivých autorských poetik setrvávají typické příklady fyziognomického usuzování běžně mnohem déle v literárních dílech bez větších uměleckých ambic, jež spoléhají na osvědčené modely. Nejčastěji se jedná o usuzování spjatá s negativním hodnocením Židů – v nichž ovšem více jde o schematicismus hodnotící než popisný. Nacházíme je i tam, kde takové usuzování nepatří k běžně užívaným deskriptivním postupům té které autorské poetiky: jako příklad ukažme prózu *Jindra* Ivana Klicpery (1876): továrník a velkoobchodník, který se posléze ukáže jako negativní hrdina, je do děje uveden jako „poněkud menší a přitloustlý, s židovskou fyziognomií a lstivýma očima“ (Klicpera 1876: 263). Namísto reálného fyziognomického usuzování tak zde dochází k poklesu v běžný kulturní schematicismus spjatý s předsudky o Židech (k tomu podrobněji v kapitole Pavla Šidáka → 113–114).

Sledujeme tedy postupné oslabování postupu fyziognomického usuzování v próze – v detailu u Nerudy v sedmdesátých letech, u dalších autorů analogicky či později. Můžeme také zvažovat možnosti, v co se proměnil nebo čím a proč mohl být nahrazen. Nabízejí se dvě hypotézy: za prvé posun od usuzování k detailnímu zaznamenávání proměn výrazu postavy, za druhé změna související s paradigmatickým popisem.

První tezi lze v krátkosti ilustrovat na autorské poetice Arbesově. U raného Nerudy jsme viděli, jak se tělo postavy i výraz její tváře leckdy detailně zkoumají a zásadně se přitom uplatňuje *epistemický optimismus* – lze je nahlédnout v celku a v jejich „skutečné podstatě“. Způsob usuzování je uplatňován jako náležitý poznávací postup vedoucí k tomuto cíli. Oproti tomu u Arbesových postav se už od sedmdesátých let základní, modelový typ usuzování o celkových povahových vlastnostech a stabilizované povaze člověka realizuje také, ale v podstatně menší míře, nejspíše ještě u těch vedlejších nebo jen mihnuvších se dějem. Tak jsou například v *Sivookém démonu* (Lumír 1873, knižně in *Romanetta* 1, 1878) rovnou vyhodnoceni muži pohřbívající dítě: duchovní jako apatický a nepřívětivý, kostelník „postavy trpaslické s obrovskou hlavou a nevyličitelným výrazem pustého idiotismu v tváři“ (Arbes 1878a: 118) – funkcí tohoto vyhodnocení je přitom především to, aby tím více působila truchlivost pohřbu, postavy samé nejsou dál součástí vývoje děje. Z našeho pozorování ale vyplývá, že tento postoj není u Arbesa typický. Další vypravěč v próze časově souběžné, ve *Svatém Xaveriovi* (Lumír 1873, knižně in *Romanetta* 1, 1878), podrobuje takové jednoduché a příliš přímé fyziognomické usuzování kritice – dokonce s připomínkou „lavaterovské“ fyziognomie, již ale protagonista vzápětí vyvrátí jako již překonanou:



Jinak napohled téměř praničím nevynikal.

Stoupenec imaginární vědy lavatrovské ovšem by byl při bedlivějším zkoumání jeho hlavy přišel do nemalých rozpaků. Dle lavatrovského učení *nasvědčoval* dlouhý krk ochablosti, plochá, poněkud vyhloubená lebka obmezenosti. Když se pousmál, *značily vrásky* na hořejší části čela zpozdilost, a když se zplna srdce rozesmál, *jevil obličej jeho nepopíratelně lavatrovské známky* brutálnosti a zvířecké ukrutnosti. (Arbes 1878b: 30–31, zvýr. SF)

Zde už se naopak jedná o postavu pro příběh zásadní, vypravěčova přítele Xaveria, a proto také brzy nato – v rámci prvního celkového představení postavy – je takové hodnocení muže vyvráceno předběžnou charakteristikou jednotlivých jeho vlastností i vyhodnocením povahy jako celku. Arbesova podoba epistemického optimismu (přestože v jiných rovinách se epistemická dostupnost světa v jeho prózách znejistuje) spočívá v tom, že povahu je možno přesně a *detailně*, tedy na základě detailů rozpoznat. Jeho vypravěč ji v romanetech podává jako ten, kdo umí rozeznat detaily i proměny, pojmenovat je a vyhodnotit.

V *Ukřižované* (Lumír 1876, knižně 1878) je protagonista, vypravěčův přítel, poprvé uveden bez popisu zevnějšku velmi důkladným popisem aktuálního chování, rozloženého do jednotlivých detailů (těkající zrak, mimoděké zatínání rukou v pěsti a poklepávání prsty, kosé pohledy), jež vypravěč vyhodnocuje jako symptomy počínající duševní choroby. Teprve při pozdějším setkání obou druhů, v čase příběhu po několika letech, se v perspektivě vypravěče-postavy dostává ke slovu popis pozitivní změny příteleva zevnějšku (zmužnění) zároveň s postižením zásadní změny povahy, k níž mezitím u něj došlo (Arbes 1878c: 14–15, 31). Deskriptivní postup usuzování tak zde nahradilo něco jiného: *sledování proměnlivosti* výrazu tváře a *rozkládání* popisu povahy celkově i jednotlivých duševních hnutí do popisu jejich *jednotlivých projevo-ování* v mimice obličeje nebo pohybech těla. Namísto *fyzioognomického usuzování* tak nastupuje *fyzilogické pozorování*.

Takový postup samozřejmě nepoužívá jen Arbes, můžeme jej najít například právě i v próze Nerudově ze stejné doby, třeba v popisu žebračky, když se snaží přesvědčit pana Vojtíška ke společnému životu: „Něco jako úsměv, jako radost přelítlo obličejem žebraččiným, ale bylo to ošklivé. Sešpičatila ústa, celý obličej jaksi se jí stáhnul do rtů jako do štopky“ (Neruda 1878: 102). Jedná se ale o řídké případy z období *Povídek malostranských*, zatímco v případě Arbesově jde o jev zcela příznačný pro jeho autorskou poetiku jako celek. I zde má tento způsob reprezentace postavy v momentu silného citového rozrušení zřejmě mimoliterární původ, související s dobovým diskurzem vědy a myšlení – na prvním místě bychom u něj měli jistě uvažovat o vlivu fyziologických prací Jana Evangelisty Purkyně a dalších autorů, zabývajících se výzkumem fyziologie a pozorováním detailních projevů emoce ve tváři i těle.<sup>31</sup> To by však muselo být předmětem důkladné analýzy zkoumající vývoj vědy a kulturněhistorických mechanismů.

31 Interpretaci Purkyňových vědeckých objevů fyziologických i jeho vztahu k fyziognomice se věnovala v poslední době např. Petra Kolářová (2010).

Druhá naznačená možnost, co mohlo v próze nahradit postup fyziognomického usuzování, směřuje k paradigmatickému popisu (jemuž budeme věnovat bližší pozornost hned vzápětí) a jeho literárněvědnému usouvzažnění s realistickou metodou. I tento deskriptivní postup přechází často mezi modem popisem zevnějšku a charakterizováním povahových vlastností nebo povahy celkově – a přitom se zde rovněž vychází z epistemické důvěry v možnost zachycení či vystižení lidské povahy. Paradigmatický popis jako deskriptivní postup ovšem není mechanicky ztotožnitelný s realistickou metodou deskripce – a totéž platí i pro postup fyziognomického usuzování. V obecné rovině postup usuzování spojuje romantickou i realistickou metodu, liší se v aspektech způsobu provedení.

V krátké ilustraci to lze ukázat srovnáním přístupu ve dvou románech ze šedesátých let Gustava Pflera Moravského, u něž přitom v obecnější rovině je detailní popis důležitou součástí autorovy reprezentační metody. V deskripci hlavního hrdiny románu *Ztracený život* (1862) při prvním setkání s ním v příběhu najdeme nemálo už dobře známých fyziognomických úsudků, ostatně v podstatě konvenčních. Vyplyvá z nich mladíkova ušlechtilost a duchaplnost, ale i mužná odvaha (odvozená od „smělého vzrůstu nosu“), vážnost i vášnivost (planoucí pohled) (Pfleger Moravský 1873: 19). A všechny tyto vlastnosti se posléze potvrzují v hrdinově jednání. Úvodní popis protagonisty románu *Z malého světa* (1864) je ještě rozsáhlejší, zahrnující detaily všech částí oděvu. Z konvenčních povahových soudů tu zůstane jen obligátní ušlechtilost obličeje a odhodlanost související s plamenným okem. Zato se objevují vyhodnocení související s tím, jak se popisovaný mladík právě v té chvíli a situaci *jeví* druhým postavám. To vyplyvá ze rvačky, jíž byl kvůli svému omylu účasten, očekávané domácí rozpravy s otcem a následného opuštění domova. Proto je v popisu připomenuta rozháranost vlasů „v nepořádku“ a podmračení ve tváři se *jeví* jako „vztek a hněv“ (Pfleger Moravský 1864: 17–18). Povaha hrdiny se tedy více *ukazuje* ve vystižení jeho jednání, než aby byla „na první pohled“ přímo *vyhodnocena* z jeho rysů.

V posledně jmenovaném případě se jedná ještě o prvky v podstatě jednotlivé, nicméně naznačující další podobu, jakou bychom našli později v prózách například Raisových nebo Jiráskových. *Reprezentační složka popisu v nich nabyvá převahy nad interpretační* – tak lze pojmenovat jednu z diachronních trajektorií deskripce. Vyhodnocení povahy postavy v modu logického usuzování zůstává součástí charakteristiky, ale spíše se vysuzuje z chování a jednání, a to včetně *proměnlivosti* toho, jak se postava v určitých situacích *jeví*. Můžeme tedy předznačit, že epistemický optimismus, zaštiťující možnost postižení povahy, zůstává platný v obecné rovině do osmdesátých let, ale vyplyvá z jiného postupu, než jakým bylo fyziognomické usuzování.

## Paradigmatická logika popisu

Jiný typ „logiky popisu“ představuje logika paradigmatická, daná snahou o vnesení řádu do různých rovin světa příběhu a také do popisu. Samotná paradigmatická atribuce vlastností předmětu náleží v obecné rovině k typickým

vlastnostem popisu, stejně jako jejich textové uspořádání ve větších či menších blocích (srov. Wolf 2013: 55, 57; Nünning 2007: 108). Ovšem jako specifickou deskriptivní figuru jsme s Alicí Jedličkovou ve *Viditelných popisech* (2016: 58–74) pojmenovaly *paradigmatický popis*, který spočívá ve způsobu zobrazení postavy založeném na jejím detailním sledování (nebo dokonce jakoby „skenování“) od hlavy k patě či „od beranice k holínkám“. K jeho základním parametrům patří sevřenost v rámci vyprávění a s tím teoreticky možná vyčlenitelnost celé popisné pasáže z vyprávění bez závažné změny významu (protože k holínkám nebo jejich funkci či ke vztahu beranice a povahy se už ve vývoji příběhu pozornost znovu nevrací). Bývá užívána častěji, třebaže ne výlučně, k představení postav vedlejších, jejichž rolí bývá především zabydlet svět příběhu. Může, ale nemusí přejít v charakteristiku povahy, ale vždy značí vysokou míru *epistemické důvěry v možnost úplné a náležité reprezentace lidské bytosti*. Konečně příznačný bývá u paradigmatického popisu také okamžik jeho nastolení, který často přichází se zastavením pohybu pozorovaných postav.

Některé ze jmenovaných vlastností této deskriptivní figury zapříčinily v českém vědeckém diskurzu její negativní hodnocení – takzvané „statické“ vypočítávání znaků a přílišná ucelenost (tedy vyčlenitelnost a s ní očekávaná zbytnost v rámci textu) a „nedějová“ jednotvárnost takového postupu získaly na pozadí teorie funkčních stylů značně negativní příděch, který ve stylistice přetrvává dodnes a v mnohém ovlivnil i poetiku (podrobněji tamtéž: 39–57). Z toho vyplývala teze o dynamizaci jako vývojovém procesu transformace v moderní literatuře – a proto se stal právě paradigmatický popis fantomatickým protivníkem, zastupujícím popis „starý“ a „tradiční“.

Diachronní důraz nám ale při hlubším průzkumu materiálu odhalil překvapivé zjištění. S parametry, na jejichž základě jsme jej popsaly dříve, nastupuje totiž paradigmatický popis v české próze až poměrně pozdě, v osmdesátých letech a spíše ještě od začátku let devadesátých. Tehdy se stává relativně *plošně užívanou*, a tedy také *bezpříznakovou* figurou, tehdy se stává *achronickým prototypem*. Postrádá proto smysl označovat jej za typický či tradiční postup uplatňovaný v próze 19. století jako celku.

Takovou situaci můžeme prezentovat na próze Karla Raise, kde paradigmatický popis shledáváme od osmdesátých let jako skutečně plošně užívaný a bezpříznakový, ne specificky užitý. A teprve v této plošnosti užití má smysl hlouběji zkoumat vztah této deskriptivní figury k realistické metodě popisu, jak ji právě v souvislosti s proměnou typu Raisova vypravěče popsala Jaroslava Janáčková (1989: 98, 100). Ukazuje, jak se vypravěč-svědék mění ve vypravěče pozorovatelského typu a s tím přichází ke slovu i zpřítomňující pozorování, které se realizuje jakoby souběžně s prezentovaným příběhem. S tím souvisí i koncepce postavy jako toho, co lze nahlédnout vcelku. Paradigmatický popis nacházíme v Raisových románech právě v místech, jaká jsme charakterizovali výše, ale i v kratších povídkách. Například: z hlediska konstrukce zápletky povídky *Do Prahy na pouť* (*Květy* 1888, knižně in *Výminkáři*, 1891) by listonoš Lasík měl hrát vedlejší roli, toho, kdo výminkářku přiměje k vypravě do hlavního města. Paradigmatické podání jeho popisu jej ale

oproti této roli v konstrukci příběhu zásadně zvýznamňuje, je mu v něm věnována mnohem větší pozornost než ženě samé. To ovšem vyplývá ze stabilizace umístění paradigmatického popisu, o jaké už v této době můžeme mluvit v soustavnější podobě: expozice povídky se zaostřením na jednu postavu, na okamžik zastavenou v čase, pro něj představuje exkluzivní (a také čtenářsky očekávané) umístění. Z jistého pohledu extrémní, ale proto také v mnohém průzračný příklad představuje už jedna z Raisových raných povídek nazvaná *Z vlasářských pamětí (Národní listy 1885, knižně in Potměchuť, 1892)*. Jedná se o soubor drobných příhod ilustrujících zaměstnání vlasáře, tedy podomního obchodníka vykupujícího ženské vlasy, a skrze to reprezentaci chudoby kraje, kde se ženy musí k takovému prodeji uchýlovat. V dlouhé popisné expozici se v kontrastujícím paradigmatickém popisu představují dvě postavy hostů v hospodě. Do dalšího děje přitom nezasáhnou vůbec nijak, jen si u pití piva vyslechnou vlasáře, který přichází do jejich kraje a kterému zdaleka taková deskriptivní pozornost není věnována. Zásadní roli pro volbu, kterou z postav představit skutečně detailně, tak hraje právě expozice samotná. Oba muži a jejich popis plní funkci zabydlení, vykreslení a představení světa příběhu. V dalším vývoji „dílů“ tohoto příběhu (dnešními slovy bychom je snad i označili za jednotlivé díly seriálu „ze života vlasáře“) se přitom podobně soustředěná deskriptivní pozornost jiným postavám nevěnuje, je v souladu s tématem směřována k popsání vlasů jednotlivých žen.

Naznačená podoba paradigmatického popisu vedlejších či epizodních postav v Raisových prózách je krajní polohou, jež odráží plošnost jeho užití zejména (ale nejen) v expozici a jeho bezpříznakovost. Použití paradigmatického popisu tak nemá specifickou roli ve vztahu k důležitosti postavy ve světě příběhu nebo specifického a v této výlučnosti na sebe upozorňujícího postižení její podoby. Oproti tomu dříve, tj. před zhruba osmdesátými a spíše devadesátými lety 19. století, je podle našeho pozorování užití paradigmatického popisu neobvyklé či nesamozřejmé – a tedy příznakové. V konkrétních podobách se ukazuje, že vždy má takový popis určitou specifickou funkci: několik typů takových funkcí v následujících krátkých ilustracích naznačíme. Je také třeba zdůraznit, že u každého potenciálního nálezu je nutné ověřit jeho výjimečnost či pravidelnější používání – v rámci jednotlivého díla, v rámci autorské poetiky, v rámci žánru.

(1) Přehlédneme-li celkově ranou Sabinovu novelu *Ervín (Květy 1836 s titulem Heesperidky, knižně přeprac. verze 1845)*, zjistíme, že popisu postav je tu věnována pozornost malá, vlastně téměř nulová. I o eponymním hrdinovi Ervinovi se dovidáme jen to, že když umírá, má (vcelku očekávatelně) vpadlé oči v bledé tváři. Jak vypadal v minulosti, v níž se odehrával děj příběhu, nevíme nic. O jeho povaze tušíme pouze náznaky, vysuzované z jeho interakce s Emmou nebo z občasných zahledění se do krajiny (nejde v nich primárně o krajinu samu nebo její vnímání, ale jsou prostředkem představení melancholичnosti hrdinovy vzpomínky na rodný kraj). Obdobně je to s jmenovanou Emmou, dcerou Ervinova pěstouna: maluje, je divoká a bezstarostná, zamiluje se a jediným detailem popisu jejího zevnějšku je

bílý šat při dostaveníčku, konvenčně zastupující její dívčí nevinnost. Píše-li právě v souvislosti s novelou *Ervin* Petra Hesová (2017: 331) o „názorném a podrobném popisu všech znaků postavy, doslova ‚odshora dolů‘, který jako by nahrazoval ilustraci“, pak je k tomu třeba dodat, že takový skutečně paradigmatický popis je zde reprezentací pouze jediné postavy příběhu, pocestného, který vstoupí do Ervino-va osudu.

Licousy a vousky, husté, černé vlasy i obočí této barvy poskytovaly mu ráz mužnosti. Tahy však obličej neměly mnoho výrazu. Zato oděv ale vše dosadil. Na hlavě měl čepici popelavé barvy, mnohými záplatami okrášlenou. Kabát taktéž mnohé vnady měl. Na uhadnutí barvy jeho mohl každý směle vysadit cenu odplatní; na rukáve se skvělo několik děr, jako hvězdičky z přetrhané chmury. Plátěnky jistě po několik let koupele nedošly, a k dokončení původního obrazu měl boty s prstama. Ale na rukou se leskly pěkné bílé rukavičky a pod kabátem se blyštěl zlatý řetizek od hodinek kapesních. Na zádech měl svázaný uzel ze strakatého šátku a z kapsy mu vykukovala dýmka [...]. (Sabina 1845: 44–45)

Pokud bychom tuto pasáž ze Sabinovy prózy vystříhli a položili ji vedle různých popisů Raisových, nenajdeme ve strukturaci samotné mnoho rozdílů. *Zásadní rozdíl ale spočívá v plošnosti užití.* Věc se má jinak, jedná-li se o jedinou postavu takto reprezentovanou – nadto pokud můžeme i při širším pohledu na Sabinovu autorskou poetiku shrnout, že popisu využívá celkově spíše střídmě, třebaže velmi funkčně zapracovaného do příběhu. Oproti tomu u pocestného detaily podávané v tomto uvozujícím popisu při prvním setkání z většiny žádnou další roli v příběhu nemají. Funkci má popis z hlediska diskurzu – má totiž *zvýraznit figuru skutečně jedinečnou*, vyčlenit ji a ukázat její neobvyklost: romantický typ poutníka, dobrodruha, zvýrazněný navíc jeho dalším označováním „Bezejmenný“.

(2) Jiným typem motivace příznakového paradigmatického popisu je jeho *funkce ironizující*. Vyjdeme-li z charakteristiky žánru humoristické povídky raného obrození, jak ji podává Lenka Kusáková (2003a: 46–47), je pro naši úvahu podstatný jeden rozdíl, který zde postihuje: Zatímco detailní popis prostoru v tomto žánru chybí a hrdinové jsou reprezentováni především se základními povahovými klady i nedostatky, záporné postavy bývají karikovány. Kusáková přitom představuje jako ukázkou takové karikatury pasáž z prózy *Babička* Heinricha Claurena v překladu Františka Bohumila Tomsy (1823 *Čechoslav*), která v mnohém připomene reprezentaci figury správce, již v malé ukázce posléze ukážeme v próze let čtyřicátých a padesátých. Jeho popis je zcela paradigmatický ve své snadné vyčlenitelnosti z textu a také se realizuje od hlavy po patu. Totiž od špiček uší a obličej kulatého jako „zardělý měsíc“ se zapadlýma očima, přes podivný oděv po ostruhy na botách, „které se širokým podmásnicím podobaly“. Dagmar Mocná při sledování karikatur postav právě v žánru humoresek z doby po polovině století trefně poznamenává, že bizarní rysy zevnějšku těchto postav autoři humoresek „zálibně vršili daleko za hranice pravděpodobnosti“ (Mocná 2012: 113).

Ale i pokud vyhlédneme z humoristického k jiným žánrům, právě paradigmaticčnost popisu karikovaných postav zůstává. Prokop Chocholoušek takto představuje postavu správce ve venkovské povídce *Překvapení* (1846), zasazené do nedávných dějin. Už způsob, jakým vypravěčská autorita uvádí muže na scénu, nasvědčuje ironizujícímu postoji. Nechává jej vystoupit z houští a zamířit ke hřbitovu, vypravěčský komentář jej přitom vyhodnocuje jako „divnou postavu“:

Jsa postavy malé, nesl své ohromné břicho na tak tenkých nohách, až ku podivu bylo, že se tyto pod takovou tíží potud nezlomily. Veliká jeho hlava seděla na krátkém, masitém krku mezi mohutnými ramenama, obličej byl rudý a nesl patrné známky způsobu žití jeho; z malého, kočičího oka svítila jakási potutelnost, která nemile pozorovatele urážela. Klobouk se širokou střechou vtačen byl až na oči, zelenavý frak s dlouhýma od sebe odstávajícíma šosama, manšestrové spodky, bílé punčochy a střevíce s přezkami byl oděv jeho. V jedné ruce držel tlustou španělku s velkým, stříbrným knoflíkem, druhou roztahoval před sebe, jako by po něčem lupal, směšný, ale významný to návyk. (Chocholoušek 1957: 208–209)

Príznakovost užití postupu ověříme opět v rámci jednotlivého textu i díla. U ostatních postav této povídky se Chocholoušek v deskripci zaměřuje pouze na několik detailů popisu (typ odění u vojáka), nejsou ale uspořádány paradigmaticky, využívá se také sociálních schémat (suchá, vyhublá postava písaře – který se ovšem dobře obléká, chudě, ale čistě oděná dívka) atd. Způsob podání postavy správce panství, který obtěžuje svými milostnými návrhy skromnou, chudou a dobrou Rozinu, je tedy výjimečný.

Obdobné nastavení konstelace postav správce (bohatého, ale mstivého a hrubého) a jeho milostného zájmu o pannu Elšku nacházíme o necelé desetiletí později také v *Divé Báře* Boženy Němcové (1855). Strukturace jeho popisu od hlavy k patě je tu analogická, stejně tak karikující detaily: od tlustých červených tváří a zapadlých šilhavých očí, lysé hlavy s chomáči zrzavých vlasů kolem uší přes detaily oděvu po žluté nankinové kalhoty. Cílem přitom zde není srovnávat způsob podání Němcové a Chocholouška,<sup>32</sup> jen upozornit na shodnou ironizující funkci paradigmatického popisu. Přitom také u Němcové je takový postup spíše řídce užívaný – její popis postav je nejčastěji v detailech selektivní, zvýrazňuje několik podstatných rysů (např. barevné pantalonky či klobouk nezvyklý v konzervativním prostředí venkova nebo i města). Pokud zahrnuje popis více detailů postavy, pak to mívá určitou specifickou funkci z hlediska vývoje příběhu nebo narativního diskurzu.

32 Z toho by pochopitelně vyplynulo působivější a propracovanější podání Němcové, která charakteristiky správcovy povahy ilustruje epizodami ze života vesnice nebo kombinuje vypravěčskou autoritu, jež podává první část popisu správce, s pohledem a argumenty jiné postavy v polopřímé řeči a další části. Skrze to je pak zároveň jemně ironizována i tato pozorující a správcovy vlastnosti zvažující postava, panna Pepinka (k tomu podrobněji Jedličková 2020c).

(3) Jiný typ důvodu použití paradigmatického popisu může představovat *motivace národopisná*, anebo *upevnění narativní autority historika*. S prvně jmenovanou funkcí vzpomeňme například jinou povídku z díla Němcové, *Sestry*. Národopisná motivace a funkce popisu zde může být ovlivněna jednak kontextem almanachu *Lada Nióla*, v němž byla publikována (1854), jednak obecnějším etnografickým zájmem autorky o lidovou kulturu včetně kroje (k tomu viz Štěpánová 2002). Mladší ze sester, Hedvika, je hned v expozici povídky představena obšírně a paradigmaticky od černých střevíků k zlatému čepečku, tedy způsobem u Němcové netypickým. Ten je ale veden primárně snahou předvést způsob oblékání v kraji a detaily lidového kroje, jež se zakládá na kognitivní funkci žánru črty (Kusáková 2009: 1). Tato motivace zvláště vynikne ve světě příběhu krátce po Hedvičině úvodním dostaveníčku, při působivém líčení slavnostního otevření zámku, kde se jednotlivé detaily ženských krojů znovu připomínají a dále rozvíjejí. Kroj samotný přitom nemá větší roli pro další vývoj postavy ani příběhu, s jistou nadsázkou bychom mohli říci, že postava je zde v roli věšáku na šat, který je něčím pozoruhodný.

Analogickou funkci paradigmatického popisu můžeme někdy najít i v *historizující próze*. Kupříkladu Prokop Chocholoušek v takových prózách věnuje pozornost spíše popisu atmosféry bojiště, rozložení vojsk nebo průběhu exekuce. Jak ukazuje Jiří Koten (→ 51–54), pro autora je typické budování narativní autority historika a jednou z vlastností jeho vypravěče je prokázat, jak dobře nastudoval prameny. Právě z tohoto hlediska je také třeba vnímat například nebývale obsáhlý popis rytíře Kaplíře ze Sulevic v *Hradu* (1860), zahrnující španělský způsob zastřížení bradky, typu klobouku s pérem, kabátce i spodního šatu lemovaného stuhami i skvostný pás meče. Anebo obdobně Václav Beneš Třebízský v *Královně Dagmar* (1883): zevnější postavy tu není věnováno mnoho pozornosti, představeny jsou většinou jen základní rysy (rytíř má široká ramena, král Přemysl meč a helmu) a také v obecnější rovině pro autora platí používání zavedené typologie postav i v popisu podoby, používání popisných schémat, k jakým patří zrcadlení povahy ve tváři atd. Jedině starý rytíř Černín je v tomto románu paradigmaticky popsán, od helmy s rýhami z předchozích bojů, přes detaily zdobení pláště, podobu meče i řemení koně. Funkcí tohoto popisu je opět prokázat důkladné studium pramenů a podoby rytíře 12. století – důkladný popis postavy tedy slouží záměru narativního postoje historika.

(4) Z hlediska narativního diskurzu mimořádně zajímavá je také motivace použití paradigmatického popisu specifickou kognitivní perspektivou. Není třeba podrobně připomínat známý zkoumavý dětský pohled, jímž je v *Babičce* (1855) zasaženo podání některých postav, speciálně babičky samé či třeba rýznburského myslivce. Působivost reprezentace zde vyvstává právě z toho, jak popis postavy vyvstane z pozorování jiných postav, v případě dětí i haptického zkoumání toho, jak věci fungují nebo co která část babiččina oděvu obsahuje.

Dětskou optikou pozorování a analogickou perspektivou jsou ale také poznamenány Nerudovy paradigmatické popisy podivínských či neobvyklých figurek malostranského světa. Samotná dětská perspektiva a její nahrazení jinou v rámci jedné

povídky byly už vícekrát tematizovány a přesně interpretovány (naposledy Tureček 2018a; Mocná 2012). Skutečnost, že tato perspektiva určuje i paradigmatický popis, ovšem vykladači příliš nepřipouštějí. V pozoruhodné interpretaci Nerudovy povídky *Franc* (Lumír 1861, knižně in *Arabesky*, 1864) tak Dalibor Tureček i přes důkladné postižení perspektivy popis titulní postavy vyhodnocuje jako primárně „přílišný“ a realistický: „detailní zpodobení šatů hlavní postavy má až antikvárně muzejní charakter. Detaily oděvu sice mohly hrát podstatnou roli i v romantických textech [...], úhrn textových strategií ale propůjčuje popisům první části France realistické vyznění“ (Tureček 2018a: 55). Jako by tedy dětská optika dostačovala na výrazné formování diskurzu, ne už ale popisu. Kognitivní perspektiva také jakoby „opravňuje“ možnost delšího soustředěného popisu titulního hrdiny proto, že u ní psychologicky nepřekvapí postup „měření“ postavy od hlavy k patě a zpět a utkvívání na detailech. Tak je to zřejmé i v rané Nerudově próze *Pražská idyla* (Lumír 1858, knižně in *Arabesky*, 1864) s popisem pana Stránského a detailů ptáků vyšíváných na jeho kabátu. Výchozí hypotéza o souvislosti takového typu popisu s poetikou romantismu se v našem průzkumu také nepotvrdila. Vedle toho neshledáváme ve specifickém využití tohoto deskriptivního postupu žádný zvláštní rozdíl mezi raným a pozdním Nerudou (stejně jako v raných textech *Pražská idyla* nebo *Franc* a v popisech podivínů *Povídek malostranských: Hastrman, Doktor Kazisvět, Přivedla žebráka na mizinu, Pan Ryšánek a pan Schlegl*). A i to přinejmenším zpochybňuje úvahu o souvislosti paradigmatického popisu s raným vymezením realismu. Ověřovacím testem je přitom i zde autorská poetika a způsob popisu všech ostatních postav.

## Závěry

Volba rámcových témat spjatých s popisem jako textovým typem vycházela z průzkumu primárního materiálu a vyhodnocení, nakolik dává smysl představit je v diachronním pohledu: to znamená úvahu nad rozšířením či plošnějším používáním konkrétních postupů a strategií, u nichž je možné vysledovat určité dominanty a jejich případné proměny. I proto vypadla některá témata, která bychom s jistým teoretickým předporozuměním očekávali (nebo je na začátku očekávala a ohledávala i autorka této kapitoly): například otázka umístění popisu („modelově“ na začátku textu/kapitoly pro vytvoření souhrnného dojmu, při prvním uvedení postavy na scénu) versus jeho rozestření do vyprávění. Tak jsou totiž v některých teoretických pracích stavěny silné teze o typičnosti prvního v „předmoderní“ próze a druhého v moderním způsobu vyprávění (Mosher 1991: 436).<sup>33</sup> Dokládat tuto tezi by bylo klopotné, ale vyvracet ji zjištěním, že tento postup je sice častý, avšak neobecný, neměně. Proto také se výchozím teoretickým rámcem kapitoly stala teorie *textových typů*

33 Vymezení „modernosti“ a „předmodernosti“ se příznačně nevěnuje větší pozornost: k tzv. modernistické próze z přelomu století (např. Joseph Conrad) se jako kontrastní udávají vybrané příklady z Balzaca či Dickense.



a jejich možné *funkční zástupnosti* a s tím klíčové rozlišování mezi deskriptivním postupem, funkcí a modem reprezentace.

Dalšího tématu, perspektivizace popisu, se zde dotýkáme příležitostně, ale nezařazujeme ho samostatně. Například Ansgar Nünning ve svém základním rozvrhu poetiky a historie popisu naznačuje, že způsob zprostředkování, perspektiva a přebírání hledisek by mohly představovat jeden z parametrů také pro historický průzkum. Při něm by se mělo mimo jiné ověřit, kdy a jakým způsobem se popis řízený v monoperspektivním modelu vševědoucího vypravěče transformuje subjektivní perspektivou postavy, jejíž smyslové vnímání je součástí reprezentace (Nünning 2007: 102–104). Parametr sám považujeme za důležitý a nesmírně zajímavý, nicméně hloubkový průzkum by dával smysl až ve spíše ojedinělých případech od osmdesátých, plošněji od devadesátých let. V globálním pohledu však pro většinu sledovaného období platí *aperspektivnost popisu* – svět je ukazován ve výběru či souhrnu svých daných vlastností, nikoli jak by mohl být pozorován za určité konstelace nebo individuálního naladění či individuálního kognitivního nastavení vnímatele. Názvuky takového postupu experienciálního popisu jsme zaznamenali – připomeňme například osvojování znalosti nové domácnosti v povídce Boženy Němcové *Chudí lidé* – stejně jako práci se světelnými poměry v tvorbě Arbesově, v níž je tento deskriptivní aspekt spojen s poznávacím. Navíc percepční a kognitivní perspektivě v díle Arbesově a Nerudově se podrobně věnuje kapitola Richarda Změlíka, jež zahrnuje i narativní pasáže s deskriptivní funkcí.

U popisu možná více než u jiných narativních způsobů v 19. století se v našem průzkumu ukazuje, že diachronní přístup k materiálu nemusí nutně přinést poznatky o podstatných proměnách sledovaného předmětu. V dílčích závěrech jednotlivých podkapitol se proto opakovaně vracejí shrnutí jako *stabilita, trvání* nebo nízká míra proměnlivosti. Ukazuje se to jak při sledování jednotlivých deskriptivních schémat (například setrvalost způsobu reprezentace krásné mladé dívky), tak třeba ve strukturaci některých zobrazení, jež se opakuje natolik často, že vede ke vzniku textových modulů, jež autor rutinně využívá a čtenář snadno rozpoznává, a tudíž i očekává. Také usouvztažení podoby a povahy postavy, postup založený primárně na vypravěčově logickém usuzování s deskriptivní funkcí, se při hlubším průzkumu prokázal jako mnohem setrvalejší, než bychom čekali. Sledujeme jej od dvacátých namnoze až hluboko do sedmdesátých let (v některých žánrech i déle); rozdíl se projevují jen v individuálních autorských poetikách především tam, kde se oproti interpretaci jako vůdčímu principu prosazuje větší měrou reprezentace.

Popis se ovšem velmi zřetelně odhaluje jako průmětna *mimoliterárních vlivů* (kulturních i sociálních) a očekávání publika. Obojí představuje jeho důležité regulativy. Mnohá schémata, která jsme v analýzách této kapitoly mohli sledovat, mají mimoliterární původ. Patří k nim dobové normy a schémata sociální a rodová, parametry krásy a ošklivosti, vztah fyziognomie a psychologie. Otázkou pro nás bylo, nakolik je svět příběhu absorbuje: někdy totiž předurčují jen vnější vlastnosti světa příběhu nebo jeho fungování, jiná se promítají do literárních konvencí, jako jsou ustálené typy postav ve vztahu k zápletkovým schématům. Reprezentační konvence

(jako projevy divčí cudnosti, reprezentace „řádnosti“ postavy, tedy jejího náležitého vztahu k řádu světa, zobrazení ustálených lidských typů jako postavy zrádce) pak zase zpětně mají mimoliterární dopad: setrvalým používáním v literárním textu se upevňuje předporozumění, mají vliv na smýšlení čtenářů jako společenství. Schematismy se tak upevňují kruhem.

A konečně klíčové téma pro popis našeho období: vztah *typizace a individualizace*. Reprezentaci postav a mezi nimi v nemalé míře postav ženských jsme věnovali nejvíce prostoru proto, že na nich lze dobře ukázat různé aspekty s popisem související. Jednak výše zmiňovanou závislost na dobových normách a konvencích, jednak způsob konstrukce typů a prototypů. I tyto typy a prototypy souvisejí přitom s čtenářskou znalostí literárních a žánrových konvencí i faktory mimoliterárními. Zdá se, že předčasná typizace a dlouhá setrvalost těchto schémat zabraňují individualizaci. Určité tíhnutí k typizaci a schematizaci popisu ve sledovaném období přitom nevyklučuje jedinečné a inovativní přístupy. Ale platí i obrácená logika: individualizační postup, který například odkazy k jiným literárním nebo mediálním kontextům narativní diskurz ztraktivňuje, může opakovaným užíváním snadno poklesnout do podoby, v níž hlavním efektem je *kulturní nobilitace diskurzu*.

V jednotlivých výkladech a tématech se opakovaně vracíme ke stabilitě jako jednomu z klíčových pojmů souvisejících s deskriptivní reprezentací ve sledovaném období. Může na to navázat otázka, vyplývající z paralelního sledování nálezů a závěrů dalších kapitol této knihy: Totiž nepředstavuje tato stabilita či malá proměnlivost deskriptivních postupů a schémat a fungování popisu jako stabilizačního faktoru vyprávění kompenzací zřejmějších transformací jiných narativních způsobů?





# Incipity a explicity historických próz. Kontext evropského románu

ZDENĚK HRBATA

## Vymezení pojmů

Typologie či klasifikace začátků (incipitů), ale i závěrů (explicitů) literárních děl, zvláště pak románových, byly již vypracovány v mnoha teoreticky zaměřených přístupech. A na předním místě v těch, které se různým způsobem dovolávají prací Gérarda Genetta, především jeho *Prahů* (*Seuils*, Genette 1987), jejichž terminologii označil Andrea Del Lungo za závaznou referenci výzkumů týkajících se hranic nebo interferencí textových jednotek a segmentů (Del Lungo 2009: 98).

Etymologický původ incipitu, „(Hoc) incipit liber – (Zde) začíná kniha“, a jeho běžný význam ve středověkých rukopisech bez titulu odkazují pouze k oznamovací úloze počátečních slov, k jejich „technické“ funkci. Oproti tomu se při dnešním zkoumání incipitů rozvíří široká oblast mezních otázek a problémů (už jen případná role incipitu, někdy také považovaného za „druhý“ název díla, jako „relé“ mezi *paratextem* a *textem*, kterou víceméně ponecháváme stranou, je významným námětem analýz a úvah), jestliže striktně neomezíme místo a význam incipitu pouze na úvodní větu textu, ale budeme jej považovat za první relativně samostatnou textovou jednotku s různě velkým rozsahem. Obdobně různá mohou být kritéria vymezení a hlavně ukončení incipitu. Pokud nesplývá se začátkem *příběhu* (vyprávění vstupuje *in medias res*), bývá například signalizován samotným *vypravěčem*. Konec incipitu, zlom v úvodní naraci, tak ohlašují věty, jejichž schéma by mohlo být příkladně toto: „... A tady začíná náš příběh“ anebo, po vzoru Balzacovy narace, „Bylo by dále zbytečné popisovat... stačí, že jsme představili...“ apod.

Vrátíme-li se poněkud v čase, abychom téma vnímali v širším kontextu, byla pro romány 18. století příznačná snaha zastírat autorovu odpovědnost peritexty typu

„upozornění vydavatele“, „upozornění čtenářům“, formou prologu a dopisu nebo rozšířeným toposem „nalezeného rukopisu“, předem ohlašujícího fiktivní příběh jako autentický. Významní autoři 19. století, například Balzac a Stendhal, strategii mění a přijímají odpovědnost za románovou naraci, i když předmluvy, úvody a dedikace s různými funkcemi přetrvávají. Incipit se stává strategickým i problematickým *místem kontaktu se čtenářem* (srov. Del Lungo 1993: 131 a 135).

Připomeňme nejprve podobu incipitů v konkrétních příkladech dvou modelových typů románu, dobrodružného a psychologického, jejichž příběhy také obsahují prvky historické reality. Vypravěč v první kapitole *Posledního Mohykána* (*The Last of the Mohicans*, 1826, česky 1852) spolu s komentářem k válce evropských mocností v Severní Americe 18. století nejprve přiblíží místa střetávání sil a okolní přírodu jako hlavní dějiště. Poté dospěje podle všeho k závěru informativního incipitu, totiž k přechodu k hlavnímu vyprávění: „V třetím roce poslední války, kterou vedly Anglie a Francie o tuto zem, se právě na těchto krvavých bojištích odehrávaly události, jež se pokusíme vylíčit. Ani Francouzům, ani Angličanům však nebylo souzeno natrvalo toto území podržet“ (Cooper 1991: 4, zvýr. ZH).

Očekávali bychom práh vstupu do příběhu, rozvine se však další část úvodního historického vyprávění o dobové situaci i její hodnocení (špatné vedení války ze strany Velké Británie, utrpení kolonistů a vpády Indiánů) až po úsek začínající novým odstavcem a větou: „Proto když do pevnosti, která střežila jižní konec cesty mezi Hudsonem a jezery, přišla zpráva [...]“ (tamtéž: 6). A narace začne, i když pozvolna, otevírat příběh zužováním výchozího rozlehlého dějiště, líčením okolností, přibližováním postav atd.

Obdobně postupuje ve vnitřně členitém prologu k *Atale* (*Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert*, 1801, česky 1805) François-René de Chateaubriand. V jeho první, literárně významnější části bychom za incipit museli považovat *sensu stricto* první odstavec se stručnými historicko-topografickými údaji o rozloze někdejší francouzské Severní Ameriky (sahající údajně od „Labradoru po Floridu“). Ty jsou však následně rozvíjeny okázalými popisy dalších řek a rozvodí, hlavně rozlohy a povodí Mississippi, u nichž text také přechází k samostatným úsekům skutečné básně v próze, když se zaměřuje na edenickou, majestátní krajinu a její nevidané fenomény. Zároveň tu konstituuje základní elementy budoucí evropské literární exotiky. Teprve potom se vyprávění v krátkém úseku zaměří na historii Indiána Šakty (Chactas) a Francouze Reného, hrdinů autorových proslulých novel.

Těmito příklady připomínáme vždy možnou komplikovanost řazení a vztahů segmentů literárního textu na jeho počátku (často v souvislosti se složitou genezí literárních děl), mezi nimi pak na eventualitu *klamavých* nebo *odkládaných incipitů*. Anebo na jejich hru, je-li cílem úvodního textu (předmluvy, upozornění, „slova ke čtenáři“, první kapitoly apod.) upozornit nejen na historii událostí, podat genealogii příběhu a postav, předpoklady zápletek a dějů, ale také jakoby oddalovat skutečný začátek románového vyprávění, přímý vstup do fikčního světa. Tento způsob, jak obšírně vysvětlovat, ale také vyvolávat očekávání či únosně napínat čtenářovu

trpělivost, třeba podněcovaný těmi nejlepšími úmysly (erudované informace, vsazení příběhů do širších souvislostí, do „historie“ postav apod.), je pochopitelné také umožněn postavením knihy jako výsadního média 19. století a prestiží románu, jehož formy se v této době diferencovaly a zpevňovaly.

Pak by však měl přijít – řekněme – opravdový incipit, doslova možná „atak“ začátku jako sekvence utvářející čtenářský horizont očekávání. Možnost takového rázného otevření příběhu s předpokládaným fatickým a emocionálním účinkem je však u Jamese Fenimora Coopera oslabena předchozími výklady situace, výjevy i konfrontacemi, jakkoli jsou jistou předzvěstí následujících konfliktů a tragédií, charakteristikami a popisy zatím anonymních postav. Týká se to také obou hlavních hrdinek *Posledního Mohykána*, odlišných jak typem krásy, tak i povahou, jejichž jména – Cora a Alice – se dovídáme teprve z počátečního dialogu druhé kapitoly, tedy až poté, co byly popsány.

Prvním odstavcem téže kapitoly se čtenář vydává na „cestu“ románového děje, tak jako obě dívky, které už projely branou bezpečného tábora, vyjíždějí na nebezpečnou cestu lesem. V tomto „pravém“ incipitu, kde se spolu s jízdou ústředních postav dá do pohybu i *příběh*, je nenápadně, ale takřka osudově opět připomenuta rozdílnost hrdinek v reakci na spatření indiánského běžce:

Zatímco jedna z dívek, které jsme čtenáři tak zběžně představili, jela dál hluboce zamýšlena, druhá, která prve leknutím vykřikla, se rychle vzpamatovala, zasmála se a obrátila se na mladíka po svém boku. (Cooper 1991: 11)

Podle širšího pojetí incipitu bychom za něj mohli považovat dokonce celou první kapitolu (*Milán v roce 1796*) Stendhalova románu *Kartouza parmská* (*La Chartreuse de Parme*, 1839, česky časopisecky 1905, 1912), v níž má výrazné postavení vypravěč komentující dění a postoje. Nabízí se tu úvaha, zda v tomto případě nejsou oprávněnější klasifikace tradiční poetiky, tj. termíny *prolog* či *expoziční*, protože kapitola seznamuje, ostatně obdobně jako u Coopera, s historickými okolnostmi příběhu (Bonapartův vstup do Milána, mladá francouzská armáda a její vítězství v Itálii) a s jeho hlavními postavami, s předpoklady konfliktů a dobrodružství ještě před příběhem hlavního hrdiny, tj. „rok před jeho narozením“ (Stendhal 1974: 18). Kapitola je předpolím příběhu, bez nějž by ztrácel na srozumitelnosti, respektive kondenzovaným příběhem před příběhem. Mohli bychom ji také nazvat *scénickým začátkem* (Hodrová 2001: 318).

Ale přidržme se teď nejširšího pojetí incipitu, tj. nikoli v rozsahu několika slov nebo vět, ale větší a významné části textu, jímž se incipit sblíží, ne-li překrývá s narativní expoziční, prologem, úvodem... Jeho hranice pak určuje, obecněji řečeno, formální nebo tematický zlom ve vyprávění. U Stendhala je vyznačen větami jako „Přiznáme se, že vedení příkladem mnohých vážených spisovatelů [...]“ (Stendhal 1974: 18), dále: „Přejdeme deset let pokroku a štěstí, od 1800 do 1810“ (tamtéž: 19). A ty v první kapitole *Kartouzy parmské* odlišují různé fáze incipitu, a tím také ukazují k jeho vlastní interní poetice.

Vyprávěčovy signály jistých přerývů na začátku už přesahují k fikčnímu světu. Rozsáhlý incipit jej de facto otevírá s pomocí jedné z nejběžnějších prvních vět vyprávění zprostředkujících příběh, který se odvíjí na pozadí určité historické epochy: incipit v původním významu slova tu zahrnuje přesné datum a místo události včetně historické postavy. A to té, z níž její doba a s ní mladický hrdina Fabrizio del Dongo vytvořili legendu a mýtus:

Dne 15. května 1796 vstoupil generál Bonaparte do Milána v čele oné mladé armády, která překročila most u Lodi a zvěstovala světu, že po tolika staletích našli Caesar a Alexandr svého nástupce. (tamtéž: 11)

Grandiózní začátek, týkající se také významné části života autorského vyprávěče, spojuje s postupem tohoto prvního příběhu historické události se stručnými dějinami Lombardie, především však s příběhem nadporučíka Roberta a se životy členů aristokratické rodiny del Dongo v čase Napoleonovy slávy, s ději, které jsou nezbytnou vysvětlující prehistorií vlastního románového příběhu.

Z předchozího textu čtenář už sice zná povahu a chování markýze del Dongo, Fabrizioova otce, konzervativce a lakomce nenávidějícího Francouze, přívržence a informátora Rakušanů. Přesto ve druhé kapitole románu nemůže čtenář pomítnout její počáteční větu, v níž je markýz znovu, a to kategoricky a sarkasticky uveden na románovou scénu: „Markýz smrtelně nenáviděl všechnu vzdělanost: ‚Itálii,‘ říkal, ‚zahubily myšlenky““ (tamtéž: 23). – Úderný incipit nejkratší varianty je místem a okamžikem vstupu do příběhu životních etap hlavního hrdiny. Předznamenává, spolu s charakteristikami, které po něm následují, stanoviska a životní osudy románových postav, střety jejich nízkosti a šlechtynosti. V tomto smyslu je Stendhalův román soustavným rozvíjením svého začátku.

## Iniciální znaky světových historických románů

Na počátku měsíce dubna léta Páně 1598 ustoupla tuhá dlouhotrvající zima poněkud mírnějšímu počasí, ač nikoliv ještě příjemnému. Po celý týden bylo nebe nad Prahou mrakem zataženo a slunce se ani neukázalo. Prudký vítr od severozápadu přiháněl deště sněhem smíšené, a kdo právě nemusel, ten z domu ani nevystoupil, neboť bylo nadmíru sychravo, vzduch vlhkostí naplněn a na ulicích pražských plno bláta, takže protivná, ba přímo obtížná byla vycházka. (Karel Sabina: *Ruesswurm. Historický román z časů císaře Rudolfa II.*, 1866; Sabina 2013a: 11)

Jednou z distinktivních charakteristik historického románu a také klíčovým elementem incipitu je *topos data*. Odpovídá totiž okamžitě na stěžejní otázku, kterou si čtenář klade: „Kdy?“ – do jakého času, období, do jaké epochy bude příběh zasazen (časový i prostorový přesun), jaká distance se mezi ním a dobou, o níž se vypráví, klade, jaké bude prostředí příběhu, jaké budou jeho dekorace. Datum,



toto časové určení, je nezvratným vstupem do příběhu i uvedením do jeho historických, přesněji řečeno historizujících determinant (tj. denotací a zobrazení reálií jisté doby s využitím historických pramenů, případně časových příslovci s deiktickým významem – tehdy, tenkrát aj., a dalších vyjádření časového odstupu, „mluvy“ historické doby ad.). Datace plní funkci reference, a to s dvojnásobným záměrem: jednak sugeruje pravděpodobnost toho, co bude vyprávěno (včetně *efektu reálného* – viz koncept Rolanda Barthesa zvláště z let 1967–1968; Barthes 1968), i kdyby se týkala jen lokalit, koloritu, mentalit apod., jednak je dnem-bodem začátku toho, co v životě hrdinů nastane; označuje tedy do jisté či značné míry den zlomu, respektive *dies fatalis*. A konečně historické datum jakožto incipit je druhem úmluvy se čtenářem, že přistupuje na tento druh prózy, na jeho fikční svět, zahrnující ovšem historické reference, postavy, události atd.

Byť by to byla ne tak vzdálená minulost, jako je tomu u autorského rétorického vypravěče, když v ironické úvodní kapitole románu Waltera Scotta *Waverley aneb Před šedesáti lety* (*Waverley, or, Tis Sixty Years Since*, 1814, česky 1875) vysvětluje, jak a podle čeho volil název svého díla, a proč „určil dobu svého příběhu šedesát let před dnešním dnem, 1. listopadu 1805“ (Scott 1962: 12). V návaznosti na tato vysvětlení se tento údaj opakuje v incipitu příběhu: „Je tomu šedesát let, co se Edward Waverley, hrdina následujících stránek, rozloučil se svou rodinou, aby se odebral k dragounskému pluku [...]“ (tamtéž: 13). Po této dějové „upoutávce“, pro niž bychom nejen v anglické literatuře našli mnoho obdob a variant (mladý muž se z různých důvodů vydává z rodného domu na „cestu života“), však začátek vzápětí přechází k pohledu zpátky, tj. k dějinám prastarého rodu i k novodobé historii Anglie, do které jsou Waverleyové vpleteni. Slibný incipit, kdy je odchod předpokladem možných dobrodružství, střídá historiografický nebo kvazi-historický diskurz. Vysvětlení a výklady, které poskytuje, odkazují nejen k románovému příběhu, ale také ukazují na jisté dějepisné ambice romanopisce, jehož dílo, tak jako ono spojování dějového incipitu s historizujícími údaji a informacemi (připomenutí dějinných událostí, obraz situace, biografie postav, historie rodu aj.) bylo vzorem pro řadu autorů podobného zaměření. (*O postoji historika a walterscottovském modelu* Prokopa Chocholouška → Koten: 52.)

Román Victora Huga *Devadesát tři* (*Quatrevingt-treize*, 1874, česky v témže roce) začíná touto větou: „V posledních květnových dnech roku 1793 prohledával hrůzyplný Saudraieský les v Astillé jeden z pařížských praporů“ (Hugo 1967: 9). Datací jsme hned přeneseni do kritických měsíců i oblastí Francouzské revoluce: koaliční armády vítězí a pronikají na území Francie, v jejíž západní části propuká lidové rojalistické povstání podněcované Velkou Británií; do Vendée či Bretaně pochodují oddíly rekrutované z Pařížanů a na dohled je období zvané dobou jakobínské diktatury nebo též teroru. Časový údaj je signálem historických dramát a zvratů poznamenávajících a determinujících románové postavy (a souběžně s nimi také historické osobnosti, např. v impozantním popisu Konventu, v této vynikající ukázce Hugova umění tzv. *historické reportáže*, zahrnující celou kapitolu), je jasným upozorněním především pro ty, kdo mají určité historické vědomosti nebo historické povědomí, nemluvě o čtenářské oblíbě próz s historickou tematikou.

Ještě větší měrou dramatického uvedení do románového děje se vyznačuje začátek prvního dílu románové epeje Henryka Sienkiewicze *Ohněm a mečem* (*Ogniem i mieczem*, 1884, česky 1900–1901): „Rok 1647 byl rok podivný, rozmanitá znamení na nebi i na zemi zvěstovala jakési pohromy a neobyčejné události“ (Sienkiewicz 1963: 9). Po této sugestivní větě následuje rozvitý výčet přírodních pohrom a hrozivých úkazů coby předehra k historickému konfliktu – k povstání Bohdana Chmelnického. Tento začátek a na něj navazující popis Divokých polí, exotické a nebezpečné pustiny stepí mezi Dněprem a Donem, obývané divokou zvěří a „divokými dušemi“, už předjímají i pojetí kozáckého a rolnického povstání jako katastrofy a rozvratu v dějinách Polsko-litevské unie 17. století. To znamená koncepci, jež je do značné míry shodná s politickým mýtem nebo ideologií tzv. sarmatismu, promítajících se do autorových historických obrazů i reprezentací postav. – Teprve druhým incipitem s explicitním zlomem se vyprávění posouvá k vlastnímu ději: „Oné zimy však ptáci netáhli s křikem k Rzeczypospolité. Ve stepi bylo větší ticho než obvykle. Ve chvíli, kdy začíná toto vyprávění, slunce právě zapadalo a jeho červené paprsky ozařovaly kraj dokonale pustý“ (tamtéž: 10).

V tomto druhém časovém údaji roční období a denní doba večerních červánků utvářejí nejen působivou scenerii s odlesky sugerujícími krev, která bude prolita, a s nimi nadcházející léta strašných bojů a úděsného násilí, ale i ztichlou scénu vhodnou pro dramata nebo přízraky noci. Začátek inscenuje takové dějiště, aby vyvolávalo napětí a očekávání.

Kromě historických románů par excellence, odkazujících k určité historické etapě, události apod., má časový údaj spolu s označením místa významnou, zrealňující funkci i v historizujících prózách. Tak v gotickém románu Ann Radcliffové *Záhady Udolfa* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794, česky 1978) čteme začátek: „Na půvabném břehu řeky Garonny v Gaskoňské provincii stál roku 1584 zámek pana St. Auberta“ (1978: 11). Avšak důležitější než orientující letopočet v tomto rozsáhlém románu o klanu dobrých a klanu zlých, v tomto manichejském příběhu žen trpítelek pronásledovaných zloduchy, je vzápětí po incipitu rozvíjen chronotop idylického místa, jež je v příkrém a symbolickém protikladu ke krajině zlověstných hor a strašidelného hradu, kde jsou později hrdinky násilím drženy.

Jeden z nejznámějších, ale i nejvýznamnějších incipitů historizujících dobrodružných románů otevírá první díl *Tří mušketýrů* (*Les Trois Mousquetaires*, 1844, česky 1851–1852):

První pondělí měsíce dubna r. 1625 vypadalo městečko Meung, kde se narodil autor *Románu o rúži*, jako vosí hnízdo; jako by byli přišli hugenoti založit v něm novou tvrz La Rochelle. Mnozí občané, když viděli utíkat ženy směrem k Velké ulici a slyšeli povykovat děti na prahu dveří, oblékali se spěšně do kyrysů [...] pospíchali k hospodě U svobodného mlynáře, kde se tisnil vůčihledě rostoucí dav, plný hluku a zvědavosti. (Dumas 1987: 19)

Úvodní informace vypovídá přímo o historickém čase a odkazuje k širšímu prostředí románového děje, k Francii za vlády Ludvíka XIII. a jeho prvního ministra

kardinála Richelieua. Konkretizace místa je dvojnásobná, nejprve je označeno „městečko Meung“, d'Artagnanova osudová zastávka na cestě do Paříže. Nechybí tu však kulturně historická poznámka, totiž upozornění na to, že jde o rodiště Jeana de Meung, spoluautora jednoho z nejvýznamnějších středověkých románů. Dále je zmíněna pevnost francouzských protestantů La Rochelle, jejíž obléhání se mušketýři v budoucnu zúčastní, a jsou evokovány neklidné časy četných poplachů a střetů včetně ozvěn občanských náboženských válek. A konečně je jmenován hostinec, k němuž na své herce přijíždí mladý Gaskoňčan a před kterým spatří krásnou mylady a poprvé se utká s hrabětem de Rochefort. Stručná charakteristika doby reprezentuje čas dějin, v románový čas jej mění první událost do tohoto kontextu začleněná: dav měšťanů se srocuje kvůli d'Artagnanovi a jeho pozoruhodnému koni. A časovým určením i popsáním okolností v dalším odstavci – „Když tam přišli, byla příčina rámusu celkem nabíledni. Jakýsi mladý muž [...] načrtneme jedním tahem jeho obraz“ (tamtéž: 19) – už vstupujeme do románového života hlavního hrdiny: Nejprve příznačným popisem jeho vzezření i koně, pak delší retrospektivou dění před cestou (dary a rady d'Artagnanova otce) a počínaje nepovedeným duelem s Rochefortem do dlouhé série jeho dobrodružství.

Nebude bez užítka zdůraznit, že mezi úvodním výjevem, respektive úvodní kapitolou coby široce pojatým incipitem a podobně chápaným explicitem, tj. zjednodušeně mezi začátkem a koncem románu, existuje přímá vazba: nastoluje se tu podobný výjev, jakkoli s odlišnými významy. Oba ovšem patří k obdobnému systému tematického plánu, respektive k témuž *románovému kódu*. V první části trilogie o d'Artagnanovi a mušketýrech je jím téma soubojů, jinak řečeno *kód duelantů*. Na konci druhého dílu je stručně shrnut trojí duel s Rochefortem, ve kterém se d'Artagnan se svým zraněným protivníkem usmíří.

U vrcholných historických románů období romantismu s jeho dlouhodobě působícími kódy dobová kritika vyzdvihovala, že vystihují „ducha doby“ (to jest zanořují čtenáře do minulé atmosféry) často pronikavěji a přesvědčivěji než historiografie. Má-li současně autor ambice (obvykle vyjádřenou v předmluvě) zapojit do konstrukce fikčního světa příběhu ověřitelná fakta, pak tím fikční příběh, a tedy svůj román vybavuje potenciálem, který můžeme spolu s H. E. Shawem označit jako jistý *způsob vědění (mode of knowledge, Shaw 1983: 28–30)*.<sup>1</sup> Mimetická a fikční struktura se prostupují.

Abychom však nesměřovali k přílišnému redukcionismu, připuštěme, že tyto významy pochopitelně nevylučují „techničtější“ úlohu incipitů: tj. případy, kdy prostřednictvím data, roku, měsíce umístěných na začátku textu narace otevře kalendářním, měřitelným časem čas příběhu. Z tohoto pohledu se kalendářní incipit se svým zrealňujícím efektem jeví jako častý (eventuálně i banální) prostředek okamžitého vstupu do příběhu, a to i u významných autorů. Jím počíná čas příběhu, který může být začátkem významných událostí a zlomů v životě hlavních postav.

---

1 Srov. též Bruknerová 2019: 11.

Jenom pro příklad uvedme nejprve začátek s přesnou datací a iluzí autobiografičnosti (*autodiegetické* vyprávění v Genettově terminologii): „1. září 1831 mě jeden z mých starých přátel [...] pozval, abych se s jeho synem zúčastnil zahájení lovecké sezony“ (Alexandre Dumas: *Tisíc a jeden přízrak*, sbírka rámcovaných povídek; *Les Mille et un fantômes*, 1849, česky 2004; Dumas 2004: 13).

Druhý příklad, z románu se soudobou, nikoli historickou tematikou, vychází z obecnějších časových určení: měsíce s ročním obdobím a fází dne, přičemž tento incipit obsahuje už další, podstatné části syžetu (postava, pokojík), hned po prvním odstavci detailněji přiblížené a charakterizované (ubohý pokojíček a bytná, nuzný, zadlužený, ambiciózní mladík): „Začátkem července, v době velkých veder, vyšel v podvečer ze svého pokojíku, který měl pronajatý v S-ské ulici, mladý muž“ (Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Zločin a trest; Prestuplenije i nakazanije*, 1866, česky časopisecky 1899–1900, knižně 1924; Dostojevskij 1972: 5). Tento typ začátku označuje Daniela Hodrová za *scénický* a upozorňuje na narušení tradičního románového incipitu: struktura místo – čas – hrdina je sice zachována, ale bez bližší konkretizace (Hodrová 2001: 319).

## Incipity české historizující a historické prózy

Výběrové připomenutí začátků několika významných děl prototypní povahy nám nyní dovoluje vrátit se k výše citovanému Sabinovi a incipitům českých próz.

Incipit románu *Ruesswurm*, za který tu považujeme celý první odstavec románu, příznačným elementem historických próz, totiž datací umísťuje děj do časů rudolfínské Prahy. Silným, v mimetické literatuře běžným autentifikačním prvkem je jakási „meteorologická“ zpráva o onom dni, charakteristika nepříznivého počasí. To však, jak informuje druhý odstavec, nebrání zástupům lidu směřovat na náměstí Nového Města, kde postavili své stany verbíři. – Po časovém údaji a počátečním atmosférickém rámci, který se proměňuje (počasí se lepší – a s ním přibývá i obecenstva), přichází na řadu shluk lidu. K jeho složení se vypravěč vyjadřuje nevybíravě: „Bylo tehdy mnoho zbytečné, zahálčivé čeládky v Praze [...] která mimo pěstné jiného práva neuznávala“ (Sabina 2013a: 11). Do popisu dění a prostředí, verbířských rekvizit a praktik zasahuje vypravěč krátkými komentáři a výklady (dumasovského typu); tím navazuje na linii průběžně komentujících *retorických vypravěčů* a současně zaujímá *postoj znalce dějin* hodnotícího z nadhledu historickou dobu. Po incipitu a úvodu, představujícím první dějiště a jeho dekorace, přichází druhý incipit, totiž vyprávění příběhu samého, a to znovu s časovým údajem, a s ním první představení jedné z románových postav: „V pravé poledne kráčel mladý, as čtyřiaadvacetiletý muž kolem zderazského kláštera“ (tamtéž: 12).

Řemeslník Václav Šebek se z nešťastné lásky nechá naverbovat a následně se ocitá mezi žoldněři hraběte a generála H. K. Russworma, proslulého válečníka a násilníka. Zdroje Sabinova fikčního ztělesnění této historické postavy – mj. i zprostředkované *Paměťmi maršála de Bassompierre* (*Memoires du mareschal de Bassompierre*,

1665), který Russwurma, ač se s ním zúčastnil galantních dobrodružství v Praze i na Karlštejně, vykreslil jako zhýralce a ničemu – detailně popsala Petra Hesová (2013: 345nn). S námezdním vojskem pak Šebek putuje – ovšem už zastíněn hlavními postavami, jež mají své historické protějšky, a zvláště jejich intrikami a dobrodružstvími – střední Evropou do uherského tažení proti Turkům. Až melodramatický příběh milostné zrady (cynický Ruesswurm na začátku svede Václavovu dívku) má šťastné rozuzlení a vlastně se k němu váže první explicit: „V neděli nato stala se Marie ženou Václavovou“ (Sabina 2013a: 223). Důležitější je však linie příběhů rudolfinského vojevůdce a výstředního kavalíra – vždyť už sám název románu ho predestinuje jako hlavní postavu. (Ostatně úlohu kavalírských jmen např. z anglických dějin, hodících se pro název díla, zvažoval Walter Scott, viz začátek úvodní kapitoly k románu *Waverley*). A ta musí být završena, v tomto případě dějinným dovětkem, jehož trestí je věta, která, byť není poslední, by mohla být lapidárním finále: „Tak se nepřátelům Ruesswurmovým povedlo jej konečně zničit“ (tamtéž).

Také další Sabinův historizující příběh *Hyacint* (1862), jehož vydání předcházelo *Ruesswurmovi*, vznikl v šedesátých letech, o nichž Václav Vaněk říká, že jsou v pojetí historické prózy předělem: Jestliže do šedesátých let převažovaly v povídkách, dramatech a obrazech romantické motivy nebo barvitý kolorit, později se prosazuje už závažnější reflexe minulosti. Ve svých historických prózách stojí Sabina „na hranicích obou těchto tendencí“ (Vaněk 2013: 343). Obdobně soudí i Michal Charypar, když ve své analýze zaměřené na intertextovost Sabinova psaní konstatuje, že překvapivě „se tak *Hyacint* stává mezistupněm mezi tylovským a jiráskovským pojetím historické postavy“ (Charypar 2010: 187). K tomu lze ještě vyzdvihnout důraz kladený na přesné místopisné údaje (názvy vesnic, sídel, místa a tvářnost krajiny), na topografickou situovanost děje této novely, který se rozvíjí převážně na Rakovnicku a Kladensku předbělohorské a pobělohorské doby, v prostředí (převážně) historicky doložené místní šlechty a měšťanstva. Příběh o jedincích a rodinách, do jejichž osudů nezvratně zasahují dějiny v podobě konfesijních sporů a národní tragédie, je opět uvozen, ovšem bez datace, popisem atmosféry, přírodního dění:

Nebe bylo mraky potažené, hustý déšť se sypal na lesy. Počalo svitati, ale příroda, jako by v nočních setrvati chtěla dřimotách, značovala se onou bezživostí, oným trudným vzeřzením, jež trvalým nečasem na sebe brává. Jenom vichřice chvílemi se hnala z lesů křivoklátských ku krušovickému hrádku a rozplášela mlhy nad Džbánem shluklé. (Sabina 2013b: 279)

Aniž bychom se teď pozastavili nad tím, do jaké míry se začátek blíží (melo)dramatickým klišé evropské literatury,<sup>2</sup> prozradíme, že popis nevlídných meteorologických

2 Srov. známý a vysmívaný začátek románu Edwarda Bulwer-Lyttona *Paul Clifford* (1830): „It was a dark and stormy night; the rain fell in torrents [...]“. Dostupné na: *Project Gutenberg* (*Paul Clifford*, second edition, 1840, s. p., první věty první kapitoly); online: <https://www.gutenberg.org/files/7735/7735-h/7735-h.htm> [vstup 2. 9. 2021].

podmínek skutečně plní v novele *Hyacint* funkci „přírodní přede hry k zániku české státnosti“ (Charypar 2010: 188) nebo přírodní analogie k rozpoložení postav: jeden z jezdců, mladý rytíř, je zasmušilý „jako ta trudná nad ním obloha“ (Sabina 2013b: 279). Datace v tomto otevření příběhu není nutná, protože o poměrech v Českém království a stupňujícím se napětí před stavovským povstáním se brzy dovidáme.

Přesto nepomíjeme ony topografické informace v incipitu *Hyacinta*, spojují totiž „meteorologickou zprávu“ o počasí s určitou oblastí, s Křivoklátskem, a tím také zvěrohodňují, a to bez případných symbolických významů, dějiště, jímž se otevírá možnost k regionální historizaci příběhu.

Regionální umístění příběhů, společně s jejich historizací nebo až legendarizací, je jak známo příznačným rysem próz Václava Beneše Třebízského. Obvykle je provázejí obsáhlejší komentáře či úvahy nad duchem doby nebo vysvětlení s prvky popularizujícího dějepisu, jako v povídce *Děti Dalekarlie* (*Světovzor* 1876, knižně in *Cestou křížovou* II/1, 1880):

Dne 26. máje 1639 přitrhla do švédského tábora za Klecany na pravém břehu Vltavíně korneta švédských rejtářů. Přirazila přes všecka pole přímo od Staré Boleslavi. (Beneš Třebízský 1880a: 59)

Přesná datace poskytuje příběhu o surovém a bezuzdném generálu Banérovi („Švédský generál Banér byl muž bez srdce“; tamtéž: 60) věrohodné kulisy švédské ofenzivy v Čechách a obléhání Prahy, která se poprvé během třicetileté války musela bránit. Realismus scény posiluje místopis a situovanost děje kolem Klecan, autorova kraje. Událost příjezdu mladého důstojníka ke generálovi, pozorujícímu dalekohledem ostřelování města, a popis tábora jsou přede hrou k výjevům rabování, vypalování a vraždění, k individuálním tragédiím spojeným s řáděním Švédů a hlavně až démonicky zločinného Banéra. Tak, jak se scéna příběhu v okolí Klecan otevřela, tak se na týchž místech přízračně uzavírá v záři plamenů šlehajících z klecanského zámku i kostela.

Když zasedl praotec celé řady českých vojvodů i králů na prestol vysehradský [...], ohlížel se, kam by se tak mohl ve prázdných chvílích uchýliti [...]. I vyhledal si bystrým okem svým kouteček [...] Dřevěnému dvorci dáno jméno po jeho původci: „*Přemýšlení*“. (z incipitu povídky *Paní Kateřina Radecká z Radče a na Přemýšlení*, psáno 1884, knižně in *Pobělohorské elegie* 1, 1885; Beneš Třebízský 1964: 5, zvýr. VBT)

Spojovací výraz „když“ v legendaristickém časovém určení na začátku vyprávění se u Beneše Třebízského objevuje i jinde: „Když za středověku dávali našim dědkám jména, zdá se mi, jako by tušili, co které v létech příštích souzeno“ (*Levohradská povídka*, knižně 1882; Beneš Třebízský 1882c: 3). Krom toho je zde celá první kapitola, která takto začíná, analepsí, odkazující k předešlému, přede hrou před vlastním dějem. Nejprve apodikticky hodnotí život zemana Větrovce a respekt vůči této ústřední a poněkud záhadné postavě: „Tomuto muži tu lidé věřili jako někdy

v starohebrejských časech babylonští zajatci svým prorokům“ (tamtéž: 4); „někdy se odtud ztratil [...]; ale vrátil se vždycky pokaždé“ (tamtéž). Po představení výjimečného muže s jeho prestiží v kraji přichází krátké přiblížení jeho minulosti: „Za mladých let byl zeman s jedním českým pánem daleko ve světě“ (tamtéž: 5) a cesta do Sváté země z Větrovce činí předem zkušeného a světaznalého člověka, morální autoritu; navíc, jak se ukáže, zůstává věrným Čechem v době, kdy „Radost všecka jak otava pokosena, štěstí všecko do hlubin bezedných zaházeno!“ (tamtéž: 11). Vlastní děj první kapitoly, líčící zemanův návrat z cest domů, do rodného dvorce, začíná opět spojkou věty časové: „A když jednou k večeru uviděl od Roztok levohradecký kostelík“ (tamtéž: 5).

Teprve po takto vnitřně členěné úvodní kapitole, obsahující informace a události *ante rem* včetně již klasického schématu představení jedné nebo více osob, biografických i prostorových údajů, vypravěč přechází k vlastnímu příběhu, kterému však předchází jedno stručné konstatování: věta druhého incipitu, jež upozorňuje na prehistorii jako na to, co nenávratně uplynulo. Nejde jen o technický prostředek oddělující časy událostí. Je to delimitace historická i ideová: „Toto všecko [tj. vyprávěné v první kapitole] přihodilo se několik let před bělohorskou bitvou“ (tamtéž: 8). Je zřejmé, že po ní musí vyprávění směřovat k výjevům beznaděje a zmaru; v závěru ho však přece jen prosvětluje naděje, Větrovcovo setkání s mladým Bohuslavem Balbínem, vlasteneckým katolíkem.

Incipity obou próz se s tímž počátečním slovem a svým způsobem vztahují k pověsti, legendě, k lidovému podání. Neméně se ovšem inspiřují formou místních jmen, názvy, které vybízejí k etymologizování a mají symbolickou potenci. Tedy obcí Přemyšlení (dnes součást Zdib u Prahy), o jejíž historii a pověstech s ní spjatých se dovídáme dále, a Žalovem, jehož dějiny jsou spojeny s Levým Hradcem a Roztokami.

V povídce *Paní Kateřina Radecká z Radče a na Přemyšlení* přechází vypravěč od lokalizace děje, prostoupené elementy mytologie, představou dávných časů, „kdy zlatá kvočna na Levém Hradci se svými dvanácti kuřátky kvokávala“ (Beneš Třebízský 1964: 5), přes krátkou historii dvorce a tvrze k vzrušeným, osobnějším tónům, jimiž v postoji zprostředkovatele dávných příběhů evokuje minulost s citovým zaujetím. Proto nejprve povzdech nad nedostatečností lidské paměti vzhledem k tisícileté historii „zdejší, zmíry milounké krajinky! – Ta divná, často tak nevysvětlitelná paměť lidská!“ (tamtéž). Širší incipit na rozložení jednoho dlouhého odstavce zaujímavějšího celou tiskovou stranu sugeruje představu vypravěče jako renovátora paměti, která se už vytratila, a zapisovatele obnovené. Stává se svého druhu kronikářem dramatických událostí, které je možné rozepsat do podoby koherentnějších příběhů, ovšem pravidelně přerušovaných vstupy anebo vsuvkami vypravěče-vykladače a komentátora (srov. Šidák 2020b: 17–33 a Šidák: → 95), který odstupuje od příběhu, aby podal obecnější vysvětlení a názor dějepisce na příslušnou dobu. Tento názor se však vyznačuje jistým profétickým zabarvením a kromě něj i prvky litanického či martyrologického psaní (věty jednoduché a zvolací, často jmenné, anebo oproti tomu, ale s nimi v jednom textovém segmentu věty rozvitě, gradační souvětí). Tyto prostředky prozrazují nejen romantická východiska Třebízského stylu,

ale také podíl romantické narativní historiografie (mj. Jules Michelet) na tragickém či katastrofickém vidění minulosti, jež se střídá s idylickými výjevy minulého, či dokonce budoucího; působení je tu obousměrné: dějiny jsou „literarizovány“, literatura usiluje o historizaci. – Celý širší incipit *Paní Kateřiny Radecké z Radče a na Přemyslení*, jež lze označit za specifický výkladový a kronikářský vstup, zakončuje dlouhé souvětí s náznakem smutné ironie o bídě a pohromách kraje, snad jediných to pamětech, na něž se nezapomíná.

Incipit přecházející v komentář sice míří k tvrzi Přemyslení, hlavnímu dějišti příběhu, ale opět v rámci širšího vysvětlení situace a poměrů, jaké tvoří pravidelnou složku Třebízského textů, a to nejen na jejich začátcích. V tomto případě historický exkurz podpíraný vypravěčovým silným národně konzervativním názorem (zprostředkujícím názor autorů) postuluje roli rytířského nebo vladyckého stavu jako opory stmelující „staré, dobré Čechy“.

„Ve století patnáctém, šestnáctém a první dvacítky sedmnáctého byla v takových tvrzích, jako Přemyslení, starodávná síla česká, sdružená s jménem poctivým, skoro všude trvalým domovem“ (Beneš Třebízský 1964: 6). Ono „skoro všude“ klade meze idylické retrospektivě, k níž Třebízského vyprávění inklinuje. Není v tom osamocené; také u jiných soudobých autorů historických próz najdeme příznaky a rozvíjení toho, co shrnuje nebo ohlašuje verbální emblém: „Tenkrát bylo dobře“ (srov. figura „dříve a nyní“, → Šidák: 116–119). Například v románu *V podvečer pětileté růže* (Květy 1882, knižně 1885) o posledním Rožmberkovi a rudolfské době vzniká oslavou dávných Čech obraz minulých idyl, i když znovu s modalitami – a tak dobře „prý“ bývalo. Vsuška v románovém příběhu vyzdvihuje dobrý čas „tenkrát v milých našich Čechách“ (Beneš Třebízský 1882d: 587). Ale ani tato „Bohemia felix“ už není prosta stínů – vypravěč-historik přece ví, co přijde a co je toho příčinou. Velmi výrazná je však tato ideová retrospektiva v románu *Bludaři* (Pan Plichta z Žirotína 1, knižně 1873), kde je příčina zkázy staré dobré vlasti včetně porobení lidu aj. shledávána už za vlády posledních Přemyslovců a spojována s příchodem Němců, se změnou *modu vivendi* („staří čeští lechové“ se stali pány a odstěhovali se na hrady) i s loupežnými Branibory v době poručnictví markraběte Oty; podobně je tomu i v románu *Anežka Přemyslovna* (1878). Součástí vize a výkladu národních dějin v autorových narativních bývá tedy rovněž postulát „bývalo lépe, než je tomu v čase vyprávěném“.

Literární didaxi provázejí eschatologické tóny toho, kdo nazírá minulost prizmatem příštího i přítomného, a oslava přechází, jak je u Beneše Třebízského obvyklé, v litanii nebo etický diskurz. Už v oněch časech, které popisuje román *V podvečer pětileté růže*, klesala v Čechách láska k vlasti, vzrůstala vzájemná řevnivost a nesnášenlivost, místo ostražitosti vůči právě probíhajícím dějinám se prosazovala jakási sladká dřimota. Kořeny opakujících se úpadků a katastrof v národních dějinách tkví již v románovém příběhu, v jeho přítomnosti – ale příčiny pádů se jen málokdy promítnou v názorech současníků. Reflexe jednání s dějinným dosahem zůstává v moci vypravěče.

Budeme-li však parafrázovat Třebízského kontrastní slovník, tak navzdory stínům a temnotám některých skutků a povah v líčených tehdejších dobách, nečetným



výjimkám, převažuje světlá. Až do časů předbělohorských, kdy se nad starosvětským poklidem zvláště odlehlejších tvrzí začala kupit temná mračna a dout vichry, nejen ty, jež ohlašují bouři a nebezpečí pro hospodářovu úrodu, ale i ty, které „ničívají [...] klasy lidského života“, jak se píše v povídce *Paní Kateřina Radecká z Radče a na Přemyšlení* (Beneš Třebízský 1964: 6), mraky zatahující se nad českou zemí.

Tentokrát je v širším významovém úseku využita metaforická a symbolická potence přírodního jevu, ohlašujícího se nejprve bělavými obláčky, znamenáními blížícího se deště, pak „hrady“ kupících se mraků nad lesy a konečně zlou bouřkou, která však „může také přejíti“ (tamtéž). Úkaz je vylíčen ve svém procesu i s možnými ambivalentními dopady (spásná vláha vs. ničivá kalamita), přitom však přibírá ty významy bouře, jež byly v mytologiích i náboženstvích chápány jako projev boží moci a hněvu. U Beneše Třebízského zřejmá paralelní symbolika vychází z eschatologických, finálních významů jevu: s bouří nebo v ní se zjevují velké začátky a velké konce historických epoch. I když rozlišíme v prodlužovaném – anebo „nastavovaném“ – incipitu jeho tři roviny, legendarizující, historizující, symbolizující, nelze přehlédnout, že je spojuje tendence k slavnostní, místy patetické a rytmizované promluvě, jež je preambulí k heroické epizodě po neheroické porážce stavovského povstání, tedy k příběhu mladé šlechtičny vdovy bránící své děti a svou tvrz. Příběhu, jehož začátek logicky i obrazově navazuje na mračna skutečná nebo symbolická: „A za takového dne, kdy se ony mraky, jež se nad českou zemí zjevily, podobaly ještě hradům, ve kterých sice mnoho dobrého nikdy nic nebývá, ale ještě mohou zcela dobře přejíti beze škody“ (tamtéž: 6).

K epické konstrukci národní paměti přistupuje Beneš Třebízský jednak didakticko-moralistními resumé příslušné doby, jednak *vypravěčskými komentáři* charakterizujícími po svém, tedy se silnou ideovou vizí, celkového „ducha“ a obecnější směřování dějinného úseku. Nemůžeme však obejít konkrétní lokalizaci dějů, jejich místopisnou detailnost, jak už jsme se s nimi setkali. Je to stěžejní rámec i vnitřní prostorová dispozice příběhů. Ke generálním významům událostí a činů v Čechách dospívá Beneš Třebízský skrze lokální příběhy, prostřednictvím regionální paměti a historie kraje. Ať už je hodnota či povaha vypravěčových závěrů jakákoli, vyplývá z literárně dotvářeného místního názoru, ze směsi ideové i emociální vize místa, již podnítila příkladná legenda či mýtus:

Navštíví-li poutník zříceniny kolébky českých Žirotinů, zajisté neopomine bydlitel podhradní vísky, po kusých zprávách o panu Plichtovi, o klášteře týneckém, zmíniti se též o oužlabině, co as hodinu cesty odtud se vine černoleşem, a o divné věštbě z minulých dávných dob, jež dosud od úst k ústům koluje po krajině okolní.

„Až bude nejhůře,“ říkává tamní lid, „pak uprchneme do dolíka gothardského, abychom aspoň hrdel uchránili, tam nikdy ještě nevetřela se noha nepřátele a nikdy také nevetře.“ (Beneš Třebízský 1874: 469)

První odstavec citovaný z povídky *Gothardův dolík* (*Světazor* 1874, knižně in *Pobělohorské elegie* 1, 1885) – nazvěme jej „preambulí“ k obsáhlému historizujícímu,

komentujícímu a deskriptivně informativnímu incipitu – předchází vstupu do světa příběhu z třicetileté války a názorně dokládá rozmanitost začátků Benešových próz. Podstatnější však je, že exemplárně zahrnuje všechny aspekty incipitů etno-historizujících próz Beneše Třebízského, a ještě víc: shrnuje všechny elementy regionální historie, daného prostoru a jeho paměti, které budou následně významnými činiteli v příběhu. Jmenujme ruiny hradu Žirotín, přivolávající vzpomínky na slávu rodu z dob posledních Přemyslovců a Jana Lucemburského, na proslavené rytíře Plichty a Habarty, k nimž se autor rád vracel k jako legendárním heroům a zastáncům české věci. Připomeňme blízkou Panenskou Týnici (dnes Panenský Týnec na Lounsku) s klášterem klarisek a nedostavěným gotickým chrámem Panny Marie, jenž se až do našich dnů těší pověsti mimořádného duchovního, mystického místa. A konečně onen takřčený „Gothardův dolík“, k němuž odkazuje ústní podání jako k poslední spáse místního venkovského lidu.

Pro další pokračování, či – řečeno poněkud tautologicky – pro rozvíjející se „začátek začátku“ představující místo i záhadného hrdinu povídky, jsou příznačné projevy několika diskurzů. V jejich střídání se uplatňují obvyklé *deskriptivní* i *naučné funkce* autorova literárního psaní historie a regionu. Místopisnou perspektivu *hic et nunc* („As hodinu za Žirotínem“; tamtéž) a popis prostředí a okolní přírody střídá hledisko geografie historické („Za časů, v něž sáhá vypravování naše“; tamtéž): jím už vyprávění charakterizuje a rozvrhuje stěžejní složky scény. Tou je údolí a v něm mohutný dub, přístřeší i úkryt pro meč tajemné, věstecké postavy starce Gotharda. K nim úvod vyprávění dospívá, aniž by rezignoval na zobecňující stanovisko (u Beneše Třebízského, jak už víme, očekávatelné), vyjadřující v expresivní exklamaci vypravěče-kronikáře trpké hodnocení: „Co jiného byl tehdáž Čech než parob, chlap ukovaný k podnoži zvířecých cizinců!“ (tamtéž: 470). Teprve poté nastupuje počátek příběhu, vyznačený opět fatálním datem 1639, rokem Banérova vpádu do Čech. Mezi začátkem a koncem, mezi místem s postavou, které jsou označeny na začátku, a explicitem, je vytvořen oblouk. Čím povídka začala, tím také končí, byť už jen připomínkou. Jestliže je čas příběhu časem tklivě naléhavé minulosti, ale přece jen (přese všechno) minulosti, čas přírody celkem vzato banálně vykonal své: dub padl ranou blesku a jeho pařez „až donedávna“ označoval Gothardův hrob.

První věta incipitu s vytčeným historickým datem je, jak už jsme připomněli, nejběžnějším prostředkem přenesení do minulého času děje. Je to temporální *shift*, signál pro recipienta, s významem „to bylo tenkrát“, „tehdy se stalo...“. Stejně tak jím může být úvodní statická scéna s označením prostoru, situace, postavy nebo i reálií; uvidíme to u Aloise Jiráska. Časté jsou i úvodní charakteristiky a vyhodnocení různých historických činností a událostí, jež příběh zahrnuje. Prózy Beneše Třebízského z pobělohorské doby rovněž využívají pro úvodní přiblížení atmosféry chmurnou symboliku, jako třeba v povídce *Černí Španělé* (*Světozor* 1880, knižně in *Pobělohorské elegie* 1, 1885). Už sám název ohlašuje temné a tragické děje, jejichž předzvěst vzápětí zintenzivňuje několika odstavci rozvíjený obraz Prahy jako bohaté vdovy ve smutečním rouchu, o niž se ucházejí cizinci, záletníci „ze všech světa úhlů“, aby ji posléze, ožebračenou, utrápili k smrti. Patetizující symbolismus

s kazatelskou dikcí i vervou filipiky proti minulosti vytváří obrazný prolog k tragédiím jedinců, města, národa:

Praha byla už od několika let oblečena ve vdovský šat a zastřena vdovským závojem. Rodné děti tomuto rouchu kamenné matičky znenáhla – aspoň naoko zvykaly. Některé jí ten vdovský závoj stáhly přes obličej ještě níže a ovinuly jí ho kolem hlavy těsněji. Začalyť se za utrápenou její tvář stydět. Jiné, hodnější, pro ni plakaly, ale jen podtají. (Beneš Třebízský 1880b: 193)

Archetypální symbol matky, vztahující se k zemi a korelující s lůnem i hrobem, životem a smrtí, očekávaně účinkuje spolu s ustáleným expresivním spojením a personifikací „kamenné matičky“, jejíž děti, mladé i „staré, šedivé děti“, jsou ožebračovány i rozehnány po světě. Až dalším odstavcem začíná vyprávění příběhu uvedením jedné z hlavních postav, převozníka Kamence, za císaře Rudolfa ovšem bohatého a váženého pražského měšťana Lapidára. Vypravěč se drží své obvyklé role glosátora a hodnotitele doby, který komponuje důsledně v modu tragédie a jehož nejvýznamnějšími sémantickými složkami-motivy jsou sešlost, bída, krádež, bezectnost, podvody, zrady, rezignace. Celkový úpadek, či spíše katastrofu konkretizují a zároveň symbolizují životní osudy rodiny Kamenců: život starého Kamence je v tomto smyslu osudem zemí Koruny české, kdežto příběh jeho odrodilého syna, císařského důstojníka, je v kontrastní, byť ne zcela důsledné paralele pojat jako příklad možné cesty ke kariéře v nových časech, i když v příběhu vlastně neúspěšné a pro budoucnost národa odstrašující. Tak se konkretizuje apelativní rovina Třebízského textů: hrdinové jako mladý Kamenec, „oficír“ zapírající svého otce = svou otcinu, coby jistá exempla *pro futuro*. Tak, jak neblaze se naplňují osudy hlavních hrdinů, tak také v autorově pojetí skomírá benediktinský klášter Emauzy se slovanskou liturgií, dílo Karla IV., do něhož přicházejí „černí Španělé“, montserratští benediktini. Pád rodin provází zánik duchovních center – i tato paralela nabývá historické symboličnosti.

Tyto příznačné autorské rysy poetiky narativů Beneše Třebízského doplňují zjevné stopy poetiky evropského romantismu, a to zvláště potměnlá nebo ultimativní vize lidského údělu, u Třebízského podmiňovaná emocionálním vnímáním národní tragédie. Prostupuje celkově ponurou atmosférou *Pobělohorských elegií*, často je spojena s tematizací *posledního*. Připomeňme tu znovu světový kontext: Chateaubriandova *posledního Abencerovce*, Cooperova *posledního Mohykána*, Souvestrovy *poslední Bretonce* – a mnohé jiné, *poslední svého rodu či národa*.<sup>3</sup> A s nimi v jedné řadě, ovšem se zvláštnostmi českého romantizujícího národovectví, Třebízského *poslední opravdoví Češi* uprostřed renegátů a cizáků – jak napovídá protest bratra Atanáše, *posledního člena kláštera Na Slovanech*: „já jediný a poslední člen z české krve“ (povídka *Černí Španělé*; Beneš Třebízský

3 Další specifické významy, jako futurologický v případě Mary Shelleyové (apokalyptický román *The Last Man*, 1826) či význam Nietzscheho „der letzte Mensch“ (*Tak pravil Zarathustra*, 1883–1892), opomíjíme.

1880b: 313). Dramatickou smrt obou Kamenců a zánik rodiny podtrhují na konci povídky chmurně kazatelská a vyzněním dvojnásobná slova jednoho z mnichů: „Na temných cestách hledal jsi dobré jméno svých předků, na temných, zrovna pekel-ských“ (Beneš Třebízský 1880b: 315).

Obsáhlejší prózy nebo romány nemusejí hned na začátku souhrnně nebo podrobně informovat, popisovat, předběžně vysvětlovat, jak jsme to viděli v komentujících úvodech, topografických deskripcích, prostoročasových údajích a prezentaci příkladně v Balzacově typologii incipitů. Navíc vypravěč má příležitost učinit svůj „hlas“ slyšitelným, vkládat se do děje, přerušovat jej v celém jeho průběhu, glosovat, soudit, vysvětlovat, tedy zaujmout rétorický postoj – jako je to typické právě pro Beneše Třebízského. Týž autor nám také ukazuje, jak se postupy v incipitech mohou kombinovat, nabývat povahy víceméně beletrizovaných vysvětlivků a poznámek, jež by bylo možné posuzovat souhrnně jako zvláštní a pro autora příznačné paratexty. Tyto postupy také názorně dokládá román *V podvečer pětileté růže* Beneše Třebízského, mimo jiné o *posledním* z rodu Rožmberků.

První věta románu (a samostatný odstavec) znamená strohý a přesný situační incipit hned s uvedením jedné z hlavních postav, jejíž jméno je *nomen omen* kajicníka: „Do Zlatokopského mlýna na hoření Vltavě přišel krajánek Oremus“ (Beneš Třebízský 1882d: 582). Vzápětí je však čtenáři objasněn „zvláštní druh“ lidí, krajánků, a jejich potulné živnosti. Po incipitu, jímž začíná děj („přišel“), následuje opět vysvětlení historického sociálního typu takzvaných „krajánků“.

Začátek designuje stavení a místo (brzy, spolu s nimi, bude představena i mlynářova rodina). Jsou to výchozí body příběhu. Odtud se začínají odvíjet a prolétat dobrodružství i temné příběhy postav z jednotlivých stavů a vrstev rudolfinských Čech, včetně postav tajemných, záhadného původu a minulosti, pitoreskních jedinců. Odtud odchází za účelem vychování dcera pyšného mlynáře a jeho marnivé ženy do císařské Prahy, kde se stává obětí lásky ve společensky nerovném vztahu – to je u Beneše Třebízského častý motiv a zdroj smutné morality. A tady se také objeví první symbolické znamení soumraku rožmberského rodu: kamenná růže s opuštenými hnízdy ve štítu mlýna.

Z hlediska vztahu paratextu a hlavního textu je významný krátký autorský úvod tohoto románu, o tom, co autora údajně inspirovalo k jeho napsání, tedy poznámka ke genezi díla. V nostalgické vzpomínce tu autorský mluvčí evokuje starosvětskou „miloučkou světničku“, kde se u krbu scházeli jeho dobří známí a kde předčítával kdejakou knížku, ovšem „nejraději o hraběti Rožmberkovi“. Při četbě nejednomu z posluchačů zvlhnu oči ve vzpomínce na staré časy, zavládne stesk „po té staré, české slávě“ (Beneš Třebízský 1882d: 581–582).

Tematicko-stylistickými operátory autorova psaní jsou opět, a to v koncentrované míře, topos zármutku nad tím, co nenávratně skončilo, a topos jakési naléhavé vzpomínky, byť by byla vyvolávána knížkami lidového čtení, lidovou mytologií, vzpomínky, v jejímž středu se tady ocitá bohatýrský obraz Rožmberků, rodu, jenž je podle Třebízského v kolektivní paměti přítomen víc než leckterý český král. Dojímavě stylizovaná vzpomínka na (patrně) dětství či mládí s přiznaně idealizovanou

představou červené pětিলisté růže podává zprávu o prvotním impulzu k napsání knihy, o legendě, která později musela narazit na dějinnou skutečnost.

Není naším úmyslem ani úkolem konstatovat, nakolik a na jakých místech se k ní román přiblížil anebo mohl přiblížit – hlavní fakta dějin, respektive „velké“ či známé historie jsou respektována. Ostatně o typicky romantickém rázu, o jasném „romantickém východisku“ či o otřelých prostředcích konvenční romantiky u Beneše Třebízského psal přesvědčivě už Oldřich Králík (1941: 279–280). Při sledování románové spleti politických machinací a mocenských intrik, podvodů, zákulisních tahů apod., které postupně obestírají Petra Voka a ústřední milenecký pár, bychom mohli uvažovat také o Dumasových lekcích (dobrodružného) románového pojetí a psaní dějin. Ale pro nás je nyní literárně závažnější koncepce paratextu v sepětí emocionálně pojaté vypravěčovy vzpomínky, ne-li patetizovaného vyznání s dětsky legendarizovanými Rožmberky coby výchozím bodem geneze díla. Když pozměníme básnický axiom anglického romantika Williama Wordsworthe „The Child is father of the Man“<sup>4</sup> vyslovený s nadějí na kontinuitu emocí a radostí kdysi pocítěných v dětství, vidíme, že mladý čtenář Beneš Třebízský je se svými city a nadšením pro Rožmberky stále přítomen i v mysli dospělého tvůrce – „dítě je otcem spisovatele“: „A postavy jejich, zvláště ty, jimiž se řada bohatýrského rodu končí a uzavírá, zůstaly v paměti mé leskem báječným ozářeny“ (Beneš Třebízský 1882d: 582). Zároveň tu pozorujeme projev přetrvávající romantické obliby tragické kategorie *posledního*: zdůrazněme ovšem, že toto klišé může přesáhnout k hlubšímu, existenciálnímu významu.

Spojení přesně určeného místa a dění je incipitem *Bludařů* (1873): „V Panenské Tejnici vyzváněli všemi zvony“ (Beneš Třebízský 1873: 1). Hned první jednoduchá věta románu tak lokalizuje děj do okolí jmenovaného místa a označuje úvodní, ale stěžejní událost. Ve druhém odstavci se jeptišky scházejí k modlitbám, ve třetím, kdy se v klášterním kostele otvírá hrobka pánů Žirotínských, se dozvídáme o blížící se tryzně a pohřbu a na scénu je znovu uveden rod pánů z Žirotína – pravděpodobných zakladatelů kláštera klarisek i nedostavěného chrámu Panny Marie.

Shrneme-li, počáteční odstavce *Bludařů* tragickou událost a jednání postav k ní vázaných oznamují sledem slovních spojení v tomto pořadí: zvuk zvonů, otevírání krypty, žalozpěvy jeptišek, scházející se davy lidí. Uzavírá ho obraz černého praporu vlajícího na hradbách hradu Žirotína, rodového sídla poblíž kláštera. Symbolika míst spjatých s Žerotíny, kláštera a hradu, je zřejmá: oni jsou donátoři a ochránci duchovních center, oni jsou obránci země i lidu.

Pohřbem Žirotínů padlých na Moravském poli začíná románové vyprávění s dvěma propojenými příběhy. Jeden se zaměřuje na nepřátelskou konfrontaci rytířů z Žirotína, kteří se zastávají svobodných dědinů a stojí proti Rudolfovi Habsburskému, a zpupného, hrabivého panstva, které zradilo Přemysla Otakara. Druhý je příběhem lásky mezi vesnickou dívkou Květuškou a šlechticem, mladým Žirotínem,

4 Z básně *My Heart Leaps Up* (Srdce mi poskočí, 1802), v překladu: „Dítě je otcem člověka“.

příběhem s tragickým koncem. Do kontradikcí a až stereotypně konstruovaných srážek mezi Čechy a Němci, cizáky a původními obyvateli, andělskými a ďábelskými povahami (především johanitou Hrabíšem z Rýzmburka, hlavním oponentem Žirotínů, jenž se zdá být českou obdobou krutého rytíře Reginalda Front-de-Boeufa ve Scottově *Ivanhoeovi*, 1819, česky 1865), jsou včleněny osudy „bludařů“, heretiků. Do týchž středověkých kulis jsou zapojeny národnostní boje odpovídající druhé polovině 19. století, zvláště zvýrazňované komentujícím rétorickým vypravěčem-historikem. Ten se – s ještě větší intenzitou než jindy – projevuje jako rozhořčený vykladač událostí, ba soudce nad dějinami, byť by se jednalo o jím oslavovaného „Otakara Velikého“: vypravěč mu vyčítá jako velkou chybu, že přivedl Němce do Čech a rozvrátil staré župní zřízení. (K principu *hodnoticích retrospektiv a zpětného předjímání* → Piorecká: 255–256.)

Historicita příběhu je rozrušena aktualizacemi, ať už se tak děje prostřednictvím motivů jednotlivých příběhů, nebo přímým vstupem vypravěče v komentáři. Dominuje jim vlastenecká didaxe s demokratickým pojetím dějin: vesnický lid je interpretován jako kolektivní oběť historických proměn a zvratů, zobrazená v modu tragédie.

V románu *Ondřej Saramita (Zlatá Praha 1884, knižně in Z různých dob 3, 1887)*, volném pokračování *Bludařů*, přichází s poselstvím na Pražský hrad milánský měšťan jako představitel křesťanského hnutí vileminitů a staví se na stranu Království českého. Jednovětvým incipitem se ocitáme *in medias res* příběhu; okamžitý vstup je navíc umocněn přímou řečí postavy: „Jdu ke králi! – Slyšíš-li? – S předuležitým poselstvím!“ Až po tomto dramatickém začátku, bez okolků přitahujícím pozornost čtenáře, je zatím anonymně popsán mluvčí a jeho doprovod, ústřední postavy prózy: „Vysoký kmet v černém oděvu aksamitovém opakoval před portalem [...] tato slova již asi potřeť. [...] Ke starci tulila se štíhlá dívčí postava s hustým neprůhledným závojem přes obličej“ (Beneš Třebízský 1884b: 161). Tajemnému poslu se vzezřením takřka starozákonního proroka brání ve vstupu německý zbrojnoš. Stařec se však v dialogu s rychle se střídajícími promluvy domáhá slyšení se zdrcující zprávou, že král Otakar už leží mrtvý ve vídeňském klášteře minoritů a že správcem království sídlícím na Hradčanech je ustaven biskup Eberhard. Dobovou situaci dokresluje přítomnost „Němčiků“ na Hradě; vypravěč předvídá blízkou pohromu, jež od rabujících Braniborů hrozí okolním vesnicím a vůbec celé zubožené zemi. Čas příběhu o snaze doručit poselství, v němž je také obsaženo proroctví tajemné Vilemíny – podle legendy české princezny Přemyslovny –, a o úsilí vysvobodit královici Václava z braniborského zajetí, se tak zpřítomňuje spolu s patosem výzev i pokynů. Tento patos do děje opět přivolává heraldickou mluvou rytířské Žirotíny, věrné Čechy, a tím také privileguje ve vlasteneckém duchu jejich území: „Jdi do kraje, nad nímž vlaje vzduchem fialová orlice ve zlatém poli [...]. Fialová orlice ve zlatém poli mladému lvu bílému družkou nejvěrnější!“ (tamtéž: 174). Děj představitele rodu opět zaplétá do příběhů (nešťastné) lásky. Navazuje tím na jeden z podstatných objevů a příznačných rysů walterscottovského románu, na prolínání velké a malé historie, historických postav a událostí se soukromými životy a zápletkami. Žirotínská

orlice na zástavě slavného pana Plichty ze Žirotína se ještě objeví při marném pokusu osvobodit z hořící hranice ony dvě úvodní, vůdčí postavy sekty vileminitů, Ondřeje Saramitu, jenž předtím „románově“ přispěl k obrodě Čech, a Majfredu (historická postava Mainfredy či Mayfredy de Pirovano). Konec „bludařů“ představuje jeden závěr románu.

Mezi uvedením obou postav na scénu u Pražského hradu a jejich strašnou smrtí před Milánem je pásmo událostí přiblížených v rámci několika kódů. Jedním je ono neodkladné poselství v tzv. české věci spolu s diskurzivně zdůrazňovaným zuboženým stavem země. Druhým je kód dobrodružného příběhu a jeho zápletka motivovaná touhou vysvobodit budoucího krále Václava II. K dalším kódům patří legenda (příběh sestry Vilemíny a jejích následovníků, vileminitů) a konečně linie soukromého příběhu či milostné prózy.

Rozsahem nevelká próza oblíbeného autora nabídla takřka vše, co dobový čtenář mohl očekávat: to znamená příběh z kritického období českých dějin, středověké sekty, doložené historické postavy a dobový kolorit, tajemství a tajemné postavy, příběhy lásky a dobrodružství. Má však také svou ideologii: v souladu s ní se pozornost obrací k českému heroovi, panu Plichtovi, který po ztrátě svých milovaných, hnán trvalým neklidem, dobývá cti svému rodu a „jménu českému slávy“ po celé Evropě (tamtéž: 306). Poslední odstavec *Ondřeje Saramity* v kronikářském záznamu obohaceném fikčními detaily se smutkem rezumuje hrdinovu smrt v bitvě u Mühlendorfu a zdůrazňuje, že hrdina vedle obrany dobových politických zájmů „zachránil čest zbraní českých“ (tamtéž: 307).

Tyto akcenty převezme Alois Jirásek ve svých raných historických povídkách (v cyklu *Z bouřlivých dob* 1–2, 1880–1881, zahrnujícím dějinný úsek od roku 1620 do 1866), jakkoli s odstíněnější škálou patosu.<sup>5</sup> Upozorníme výběrově na výraznější podoby incipitů.

V povídce *Turečkové* (*Světozor* 1876, knižně in *Z bouřlivých dob* 1, 1880) Jirásek začíná, podobně jako tomu bývá u Beneše Třebízského, uvedením místa, roku i akterů děje: „Do Hradce nad Labem přitáhla na jaře l. P. 1632 setnina pěšího vojska“ (Jirásek 1880: 97). Přesná datace a lokalizace, blíží se kronikářskému záznamu, spolu se stroze oznámenou událostí, umisťuje děj do třicetileté války. Současně však už signalizuje dramatický potenciál situace: žoldnéři cizí armády, rváči a pijáci ve městě... Úvodní odstavec dále pokračuje bez přerывu popisem pochodu a vzezření pověstného oddílu saského vojska na čele s jeho imponujícím setníkem. Na prostě konstatující, jakoby kronikářský začátek hned navazuje barvitý výjev příchodu „soldatů“. – Mezi incipitem a explicitem prózy je symetrie: Tak, jak začala určením data a místa, tak obdobnými údaji končí, jenže fatálnějšími, protože vepisujícími chronologií a události velkých (politických) dějin do uzavření individuálního příběhu: „Dne 16. listopadu 1632 svedena krvavá bitva u Lützenu“ (tamtéž: 159). Druhý krátký odstavec, poslední slova explicitu, pak v souladu s uvedenou symetrií a na pozadí

5 V porovnání s povídkami Beneše Třebízského vyzdvihuje Jaroslava Janáčková jejich tlučenost „ve způsobu podání“, jeho „nevtíravý patos“ (Janáčková 1987: 92 a 95).

připomenutého velkého dramatu evropských dějin dopovídá příběh posledních Tuřečků, kteří v bitvě zřejmě padli, a to slovy tradičního patosu vojenské slávy obsažené i v umírání: „Muž vedle muže, rek vedle reka, pokrytý čestnými ranami“ (tamtéž).

Další formu přitažlivého historizujícího začátku, typově spřízněného s předchozím, použije Jirásek v povídce *U rodného prahu* (*Světozor* 1878, knižně in *Z bouřlivých dob* 2, 1881): „Starý Fric, Veliký, Jediný, dobře znal cestu do Království českého, jež byl už tolikráte navštívil. Léta 1778 v měsíci červenci přišel znova, veda s sebou jako vždy velikou, hrabivou armádu“ (Jirásek 1881: 91). První věty o vpádech Friedricha II. Velikého, tentokrát za války o dědictví bavorské, jsou částečně ironicky zdůvěrnující. Další datum, „čtvrtého svrchu psaného měsíce“ (tamtéž), už přenáší dějinné okolnosti, příchod pruské armády i její rozložení, na Náchodsko. Přechází se tím od obecnějšího vstupu-oznámení ke konkretizacím, s nimiž se dále mísí komentáře a vysvětlení (role spisovatele-historika), odkazující ke kronikářským záznamům. I proto první oddíl uzavírá věta: „Tolik kronikář“ (tamtéž: 94). Jiné Jiráskovy incipity se zaměřují na prostorovou situaci, na místo a úvodní postavu s charakteristickými atributy, například povídka *Felice Tankredo* (*Světozor* 1876, knižně in *Z bouřlivých dob* 1, 1880): „Před branou vedoucí do vlastního nádvoří zámku litomyšlského stál halapartník na stráž“ (Jirásek 1880: 5); nebo: „V březině nedaleko silnice stál voják – kyrysník“ (povídka *Ztracenci*; *Světozor* 1875 plným titulem *Oběť a pokání*, knižně jako *Ztracenci* in *Z bouřlivých dob* 1, 1880; tamtéž: 163), z nichž druhému začátku ještě předchází motto ze staré vojenské písně *Chceš-li, holka, vědět*,<sup>6</sup> vztahující se jak ke smyslu příběhu, tak ke kontextu lidové reflexe vojny.<sup>7</sup> Jsou to úvodní věty k bezprostředním popisům statných vojáků, z nichž funkce první věty míří ke koloritu historického „obrázku“, k pojmenování stafáže obecné atmosféry třicetileté války, zatímco druhá uvozuje deskripci jedné z ústředních postav krátké, dramaticky pojaté povídky z pruských válek. Od prvního úseku textu oba incipity stvrzují předem a v různé míře historicitu vyprávěného.

Obsáhlejší autorovy prózy *Maryla* (*Osvěta* 1885) a *Zemanka* (*Zlatá Praha* 1885) vznikaly a knižně byly vydány v takřka stejné době (obě 1887). To je významný fakt, protože naznačuje – navzdory jejich zcela odlišným příběhům i protikladnému étosu (citové atmosféře) – zvláštní poměr „starodávné selanky“ (jak zní podtitul *Maryly*) a tragického příběhu *Zemanky*. Jeden název je eponymní, druhý takřka – svou obecností ovšem současně odkazuje ke společenskému a majetkovému statusu Elšky, před sňatkem se zámožným zemanem „chudé dívky vladcké“ (Jirásek 1887b: 17), jak se dovídáme v krátké retrospektivě jejího života před časem hlavního příběhu. Svou zpola konkrétností, zpola obecností (Elška bude ve vyprávění často nazývána prostě a jednoduše „zemankou“) titul vyvolává otázky i očekávání. Zvláště když

6 Karel Jaromír Erben: *Prostonárodní české písně a říkadla* (Erben 1864: 449). – K této funkci motto podrobně Hodrová 2001: 275nn.

7 Jaroslava Janáčková ve své analýze Jiráskova psaní zdůrazňuje úlohu dalších úryvků písní uvozujících jednotlivé kapitoly této povídky: zobecňují její situace a zvýrazňují motivy, srov. Janáčková 1987: 94–95.



se próza ocitla v takové blízkosti *Maryly*: Kdo bude zemanka, jaký bude její příběh a v jaké době situován?

Ve známém prologu k *Maryle* se Jirásek vymezuje vůči klasické idyle: „Opravdu selanka a žádná snad selhanka o zlatém věku“ (1887a: 3). U autorových idyl Jaroslava Janáčková upozornila na význam zpřítomňujícího se vypravěče, jímž se „Jiráskovy idyly hlásí k tomu typu literatury, jenž dává najevo svou stvořenost“ (Janáčková 1987: 227). Přitom je však *Maryla*, jak se v prologu uvádí, vytvořena na pozadí i v „kulisách“ dějinných reminiscencí, přesněji řečeno v propojení s nezpochybnitelnými fakty – tj. s historickými jmény, událostmi, místopisem a sídly, které, jakkoli se staly součástmi fikčního světa, nezvratně odkazují ke svým dějinným referentům, k modelovým předlohám. „[...] selanka z několika pěkných let v našem království, dávno již minulých, jež nastala, když přešla velikolepá, hrozná bouře“ (Jirásek 1887a: 3).

Jakoby v ozvěně mnoha českých historizujících próz se i u Jiráskova vynořuje nostalgická touha navracet se alespoň literárně k onomu narativní figurou ustálenému „tenkrát, tehdy..., kdy bylo u nás dobře“ – a to i přes všechny půtky a „bezbožné nesnášenlivosti“ (tamtéž).<sup>8</sup> Přesto si je Jirásek dobře vědom, že idyla může být jen dočasná, že běh času unáší a ničí vše (anebo, oproti tomu, může také pracovat v náš prospěch<sup>9</sup>). Proto z idyly minulosti, přesněji řečeno z její představy, to znamená z oněch „několika pěkných let v našem království“, z dob „správcovství páně Jiřikova, slavné paměti“ čerpá látku pro svou selanku, aniž pomíjí překážky života a konfliktnost povah, komické a směšnohrdinské spory, díky nimž se příběh může rozvíjet a neopouštět rovinu pravděpodobnosti. Tak prozatímní „zelený, utěšený ostrov“, léta Království českého v čele s Jiřím z Poděbrad, inspiruje k tomu, aby uvnitř tohoto celkového obrazu vznikla komorní selanka. Uvnitř ostrova ostrůvek, téměř s metonymickým významem *pars pro toto*.

Autorský peritext je expozicí idylických minulých časů, doby poklidu provázené jen nevýznamnými rozmiškami, doby práva, dostatku a láce (ona příslovečná vzpomínka v lidové paměti na „krále Holce [...], kdy byla v Čechách za groš ovce“ (tamtéž: 4), kdy čeština zněla všude, a to i v mezinárodních jednáních (opět interference s postavením češtiny, jak ji autor vnímá ve své době). Kapitoly *Maryly*, jejichž názvy ohlašují zdůvěrňujícím i ironickým stylem (familiarizace jako strategie vyprávění) a také literárními citacemi (viz např. kapitola *Trojanská historie*) vzápětí perziflovanými událostmi příběhu, rozvíjejí téma prologu v lokálním, sousedském a rodinném měřítku, a to včetně osobních sporů, aniž by ustupovaly do pozadí dějinné události. Naopak, v jistém paralelismu soukromých a veřejných záležitostí obě roviny spějí k ideálnímu završení: dějinný příběh ke korunovaci Jiřího z Poděbrad na českého krále (kapitola *Blažený den*), k vítězství a usmíření „věrných Čechů“; spolu

8 Téma nutnosti idylismu nebo fascinace ideou a komponenty idyly, jejichž důvody jsou nejen historické, ale i ontologické, by si zasloužilo samostatnou pozornost.

9 Byť by to byla jen osobní zkušenost minulého nebo trvání prožitku, vzpomínky jako součástí naší přítomnosti. V obou případech záleží na úhlu pohledu, na chápání temporality, ať už jde o spíše negativní pojetí působení času, anebo o jeho pozitivní vizi.

s tím dospívá k naplnění i milostný vztah a rodinné štěstí vladky Šonovského a Maryly. Začátek a konec spojují idylické výjevy, každý z jiného ročního období: čas idyly, i když je přerušovaný, se klene nad kalendářními cykly: „Nevelký, do čtverhranu stavěný dvorec, krytý šindelem a došky, byl ještě ve stínu ranního šera“ (tamtéž: 5). Opodál se ve „svěžím větříku“ chvěje listí starých lip. Kolem se leskne rosa „na bujném obilí“ rostoucím v širokých lánech. Za dvorcem, „Dobeninskou výšinou“ (a když teď doplníme jak topografii „Jiráskova kraje“: za výšinou před Náchodem, tak také prostor *Maryly*: tj. za výšinou nad domkovskou a šonovskou tvrzí, ústředních sídel novely), „rozlévalo se již zlatozářivé světlo vycházejícího slunce“ (tamtéž). Za letního rána, v atmosféře míru a plodnosti vychází starý domkovský zeman Ondřej Buchovec z Buchova, z rodu husitských válečníků, obhlédnout hospodářství, dohlédnout na práci čeledi. Spolu s vycházejícím sluncem dopadají na rozevírající se krajinu vzdálené odlesky zpěvů rolnických i pastýřských, předtím, než se přiblíží první mrzutosti, které musejí hrdinové překonat. Také idyla, respektive její hrdinové musí překonávat překážky nastražené okolním světem, má-li se rozvinout v příběh – tak, aby se postavy naplněny štěstím nakonec mohly sklánět nad kolébkou svého dítěte a vyprávění mohlo dospět k explicitu: „Byl pozdní zimní večer. Všecken kraj klidně dřímá pod tmavým nebem, a sníh tiše padal“ (tamtéž: 166).

*Maryla* a *Zemanka* se odehrávají v prostředí venkovské šlechty, obě prózy se vztahují k době správcovství Jiřího z Poděbrad a obě eponymními tituly už předem podtrhují úlohu ženských hrdinek.<sup>10</sup> Diptych je však kontradiktorní. V jedné části šťastný konec, a hlavně nad celým příběhem včetně epizod konfrontací i konfliktů se rozestírající přísliby idyly. Ve druhé části smutek a úzkost, nevydařené manželství a nešťastná láska, zmařené životy, tragické osudy. Prvotním znamením zkázy a neštěstí v *Zemance*, v onech šťastných letech za časů Jiříka, správce českých zemí, je panující sucho a hrozící neúroda roku 1456:

Oči všech obracely se nyní k nebesům; všude žádostivě, dychtivě je pozorovali, jako když vyhlížíme do kraje čekající někoho plni nepokoje, touhy, obav, dočekati se nemohouce. Hleděli na nebe, jak jen ráno oči otevřeli, pozorovali širou nebes klenbu za dne přes tu chvíli, čekali do slunce západu. (Jirásek 1887b: 3)

První věty povídky vyjadřují kritický stav, naléhavost situace. Měsíce nezapršelo, všude vládne sucho a všechno hyne vedrem. A tak, jak se jeví příroda, zdá se být i mezi lidmi. – Paralela mezi podobou přírody, hospodářství a lidskými vztahy účinkuje jako úvod k tragédii: vztah mezi stárnoucím a mrzoutským doubravickým zemanem, utrakvistou, jenž bojoval u Lipan na straně panské jednoty, a jeho mladou

10 Ženská eponyma v literatuře se vyznačují svébytnou tradicí. Pomineme-li antickou i klasicistní literaturu (tj. *Ifigénie*, *Médei*, *Andromachy* a další), od středověkého románu *Tristan a Izolda* se odvíjí nepřehledná řada až po naši dobu. Z titulů sledovaného evropského kontextu připomeňme zde alespoň *Janu Eyrovou* (1847), *Paní Bovaryovou* (1857), *Annu Kareninovou* (1877) či *Nanu* (1880).

ženou, sirotkem po tábořském hejtmanovi nalezeném na bojišti, usychá jako ta pole. (První konfliktní signál v retrospektivě.) Potvrzuje to i obrazná řeč, vyznačující protiklad povah a věku, přísné vážnosti a citu: zatímco „šedobradý“ zeman Odroda připomíná hrozivý mrak, paní Elška je „jako hvězdička, tichá a jasná“ (tamtéž: 9). Třetí kód konfrontace souvisí s linií tragického příběhu lásky mezi vdanou mladou ženou a kazatelem adamitů – předobraz poměru Zdeny z Hvozdna a kněze Bydlinského v románu *Proti všem* (Zlatá Praha 1893, knižně 1894).

Neblahé a smutek či obavy budící přírodní jevy, sucho, záhubné vedro a proti nim, ale významově s nimi bouře, déšť, noční tma, studený vítr, „chmurné jitro“ (tamtéž: 117) provázejí a signalizují „bouře“ v lidských srdcích. V porovnání s *Marylou* je sémantická protikladnost a skladba obrazů přírody nápadná, stejně jako je spolu s nimi v rovině zápletky a v prvé řadě zjevné kontrastující pojetí obou příběhů. Svědčí o diferencovaném epickém rejstříku, o střídání a vyvažování kódů a étosů. A pokud jde o tematicko-ideovou rovinu obou próz, druhá část diptychu o ženských hrdinkách v poděbradské době je jiným dodatkem k vidinám idylického štěstí. Je-li idyla někdy a někde možná, neštěstí, její korelát, je vždy možné. Léta Jirákovy správy, v úvodu k *Maryle* tak selankovitě představená, i když s licencemi, jsou v *Zemance* poznačena historickými stíny – bizarnostmi a intolerancí, a především diverzitou životů a přání, která nemohou dojít smíření. Rodinnou tragédií, vraždu, smrt dovršuje epilog: „O rejích Adamnických v té krajině už nikdy nebylo slyšeti“, a poslední elegické věty o kazatelových zastaveních „u osamělého hrobu mladé zemanky“ (tamtéž: 134).

Od historických obrázků v povídkách s vojenskou tematikou přechází Jirásek souběžně k historickým obrazům, jak zní podtitul jeho románu *Na dvoře vévodském* (*Světozor* 1877, knižně 1881). Jednotlivé kapitoly s názvy předjímajícími téma v sobě kombinují výjevy ze života různých společenských vrstev a prostředí; komponovány jsou jako relativně uzavřené, pointované románové epizody, které však současně umožňují rozvíjet zápletku, pokračovat ve vyprávění a vyvolávat u čtenářů další očekávání.<sup>11</sup> Příběhy se odehrávají na náhodském panství za vlády vévody Petra Kuronského, v atmosféře pozdního rokoka, osvícenství i první vlny českého vlastenectví. Počátečními slovy úvodní kapitoly, nazvané *Mše tříkrálová*, je jmenována jedna z důležitých postav románu:

V jizbě pana učitele Podhajsského bylo pěkně a teploučko. Za okny, na něž třeskutý mráz podivných květů nadýchal, zelenal se čerstvý mech, zdobený rudou jeřabinou a zardělými růžičkami. (Jirásek 1881: 5)

11 Je to princip tzv. románů na pokračování vydávaných v časopisech 19. století, v tomto případě ve *Světozoru*. I když tady nemůžeme popisovat vznik, a hlavně povahu žánru (ve Francii zvaného „le roman-feuilleton“), který jej především reprezentuje, je zřejmé, že Jiráskův román se k němu přibližuje některými použitými prostředky, především melodramatickými a romantickými elementy (mj. tematika přetvářky, tajemství, intrik).

Idylický zimní obrázek poklidného večera v upravené, čisté světnici je rozvíjen popisem výzdoby včetně jesliček s figurkami. Jejich deskripční a samostatnou větou „Bylať slavnost svatých tří králů, a to léta Páně 1799“ (tamtéž: 6) incipit končí. Další průběh večerního času v očekávání duchovního a hudebního zážitku, na němž bude mít podstatný podíl Podhajský jako náhodský varhaník a regenschori, vyplňuje zdůvěrnující popis fyziognomie postav („Pan Podhajský byl postavy malé, zakulatělé, zdravé, plné tváře s nosem zatuplým a hnědýma, veselýma očima“, tamtéž: 6) a dialogy mezi nimi. Až po příchod cizince, záhadného mladíka, a jak se ukáže, umělce, který dokáže při mši skvěle nahradit fatálně chybějící hlas na kůru.

Stavba prvních částí kapitoly se vyznačuje spojením několika druhů informací nebo narativních a žánrových rejstříků v zobrazených výjevech: v incipitu nacházíme popis přiměřeně vyzdobeného učitelského příbytku (v modu zimní tříkrálové idyly); atribuce domácnosti je využita jako příležitost k uvedení prvního jména postavy; přesnou dataci umisťující výjev na samotný sklonek 18. století,<sup>12</sup> výjev připomínající žánrový obrázek s přípravami v domácnosti a dialogy postav. Výjev uzavírá vstup tajemného neznáma – příchod mladého muže, s nímž, jak se ukáže, souvisí první zápletko. Po této expozici zesiluje hudební téma románu, signalizované již názvem kapitoly.<sup>13</sup> Poslední kapitola *Finale* přináší nápravu křivd a odměny poctivým a čestným, odhalení pravé identity podvodníka Arnoldiho a osvícená rozhodnutí umírajícího vévody; vyčtené datum jeho úmrtí v lednu 1800 – jediné smutné události v navracejícím se čase poklidu i nastolené spravedlnosti – také vymezuje jeden rok románového příběhu. Naposled jsou připomenuti fiktivní románoví hrdinové (Podhajský řídí v kostele rekviem za vévodu) i historické postavy; shrnuty jsou osudy kuronských princezen. Poslední věty, které se vztahují k princezně Kitty, odkazují k historické osobnosti i významné literární postavě mimořádného díla české literatury: „Znáte ji všichni, vždyť znáte Babičku Boženy Němcové a paní kněžna v krásné té povídce je princessa Kateřina, dcera Petra Kuronského“ (tamtéž: 480). Román začal idylickou atmosférou, bezmála maloměstským žánrovým výjevem před četnými událostmi a zvraty. Skončil připomenutím již klasického národního odkazu, jakousi pedagogickou poznámkou, jíž vypravěč vystupuje ze samotného příběhu a obrací se k českému publiku: dílo se tak propojuje s reálnou minulostí, a hlavně s příkladnou knihou, která v ní vznikla.

Ještě širším rejstříkem způsobů a prostředků epické narace vyniká román *Skály* (Lumír 1886, knižně 1887). Už tím, že navazuje na pobělohorskou tematiku, přijímá určitou elegickou perspektivu, předjímanou do jisté míry i podtitulem, v němž naléhavě zaznívá slovo samota – *Několik výjevů z dějin samoty*. Ta může mít od dob preromantického sentimentalismu kromě bezpříznakového označení nějaké místní lokality (ta se v románu ostatně nachází na okraji Adršpašsko-teplických skal,

12 Historicky poučenějšímu čtenáři to sugeruje dobu po josefínských reformách, Velkou francouzskou revoluci a francouzské války, začátky romantismu apod.

13 Kapitola *Don Juan* zase popisuje první mimopražské provedení Mozartova *Dona Giovanniho* v zámeckém divadle, které se ovšem uskutečnilo roku 1797.

v tehdejší pustině) a způsobu života lidí, kteří ji obývali, dvojí románové určení, dvojí význam: buď znamená dobrovolný odchod do ústraní, volbu existence, třeba meditativní, anebo nedobrovolný úděl společenského osamění na různém stupni prostorového i vnitřního exilu.

Regionální geografie a historie jsou, jak už jsme viděli, významnými součástmi české historické prózy; tím spíše v tomto případě, v němž se následně spolupodílely i na vymezení tzv. Jiráskova kraje, tj. míst a oblastí spojených s příběhy autorových děl:

„Krajinou děsnou v širé pustině“ byla, jak prastará listina dosvědčuje, ona část našeho království, rozkládající se při hořejším toku Oupy a Medhuje a při říčce Stěnavě v nynějším výběžku Broumovském pod sráznými stěnami Polickýchmi. (Jirásek 1900: 7)

Románovému vyprávění předchází *Strašidelná historie úvodem*; svými prvními pomalu plynoucími, ale obsahem dramatickými větami, jejich slavnostním rytmem evokuje někdejší vypravěč pustinu „obrovských skal [...], jež zvučívala řevem medvědů, vytím vlků i řvaním zubrů“ (tamtéž). Styl tohoto obrazu dávné divočiny připomíná začátek *Starých pověstí českých* (1894) o pradávných Čechách před příchodem Slovanů („Divoký kanec rozrýval kyprou lesní půdu, a hustým, spletítm podrostem draly se liška i divoká kočka“; Jirásek 1894: 4). Neméně přesvědčivě také ukazuje k časoprostorové exotice rozvinuté romantismem (kdysi liduprázdná krajina skal a pralesa ožívovaná jen řevem šelem), s náznaky estetiky vznešena jako estetiky paradoxu spojující děs a krásu, jímž je v románu labyrint skal, „o jeho velikolepé kráse [svět] ještě nic nevěděl“ (Jirásek 1900: 8).

Úvod o dávné minulosti odlehlého kraje lze také nazírat v určitém historiografickém kontextu, jehož výchozím bodem je historická geografie, jež dostává přednost před politickými dějinami. Popis charakteru a členění jednotlivých provincií-regionů na základě přirozeného rozčlenění fyzického v tom duchu, jak fyzickou geografii postuluje a vizionářsky rozvádí Jules Michelet v *Panoramatu Francie* (*Tableau de la France*, 1861).<sup>14</sup> Na první pohled obdobně postupuje František Palacký v prvním díle svých dějin, kde v *Předmluvě prvního vydání* (1848) uvádí: „Dějepisný umělec nesmí tvořiti svobodně podle fantasmie své, ale jen podle podavků určitých a věrohodných“ (Palacký 1939: s. p.). Předdeslaná vazba spisovatele a vědce naznačuje spojení aktu, při němž dochází k výkladu dokumentů a jejich myšlenkovému znovuprožití v přítomnosti, jež nabývá literární podoby (srov. Riceur 2000b: 496). Svůj *Úvod o dějinách českých* začíná Palacký slovy: „Historické divadlo národa našeho, země česká, prostírá se uprostřed pevniny evropské [...]“ (Palacký 1939: 13, zvýr. FP), a pokračuje geografii a rozložením území.

V souladu s geograficko-klimatologickými teoriemi, které se formovaly už v 17. století, se tu vypovídá, byť s významnými přípustkami (Palacký není dogmatik),

14 Česky ve výboru *Rekové a rebelové sladké Francie* (1974).

o hlubinné souvislosti mezi tvářností země a podnebím na jedné straně a životem lidí a společnosti na straně druhé: „Příroda sama, ukončivši a uzpůsobivši Čechy co zvláštní celek, předustanovila tím hlavní ráz historie české“ (tamtéž: 14). I když Palacký nevyznává bezvýhradný determinismus, tedy zásadní vliv prostředí na fyzickou a mravní povahu národů, přesto konstatuje, že podmínky té či oné země, „každá z přirození svého [...] mocně působí v rozvíjení se a ve směru života národního“ (tamtéž).

Vzhledem k tomuto pojetí je pak zřejmější, proč je Jiráskův popis tvářnosti míst uvedením do regionu nebo místopisným preludiem s příznačnými atributy vztaženými k románovému příběhu. Do dramatická i tajemna geografie *Skal* je vložen příběh rodin a jednotlivců, fatálně ovlivněných historií. I tento příběh do značné míry konvenuje představenému prostředí.

Na úvodní obraz navazují stručné dějiny hradu Skály s husitskou minulostí tohoto sídla, ne bezvýznamnou pro rozvíjení příběhu, a pod ním vystavené tvrže i dvora. Pak se dostává na místní pověst: „I stalo se, pověst času neudává, že tu jednou přebývali dva rodní bratři“ (Jirásek 1900: 9) V příběhu o světle na pustém hradě, o tajemném starci sedícím tam s knihou v klenuté jizbě a o jeho setkání s hradecským kanovníkem se střídá styl folklorního vyprávění se strašidelnými záhadnými motivy gotického románu. *Skály* k němu odkazují toposem starého hradu skrývajících tajemství. Místo bylo v románu „dotvořeno“ národním paséismem i historickým mýtem: u Jirásky v sobě hrad Skály stále nese význam bašty „ctitelů kalicha“; je útočištěm nekatolíků, prostorem rozhledu a volnosti ducha. Žádná z postav pověsti není pojmenována. Jejich příběh a charakteristiku rozvede teprve románové vyprávění, v jehož závěru se spolu s dovětky k životům postav románové motivy v čele s hradem naposled vynořují: „Tajemná zář nezaplanula již nikdy více na starém hradě“ (tamtéž: 296). Výzva k současným i budoucím, jež byla průběžným románovým apelem, ba přímo leitmotivem, tu zaznívá znovu: „To budiž nás všech přirozeností, abychom v protivenstvích strachem neschli, alebrž se zelenali jako strom odvahou a naději“ (tamtéž).<sup>15</sup>

Vraťme se ještě ke *Strašidelné historii úvodem*: vypravěč k ní připojuje samostatný komentář, stručně zahájený konstatováním „Toto pověst“ (tamtéž: 18),<sup>16</sup> a svěruje, že se nikdy nedozvěděl, kdo byl onen tajemný stařec, jehož vyprávění vyvolalo v kanovníkovi trvalý smutek – a to i přes doptávání u toho, jenž mu pověst vypravoval (trádované vyprávění je klišé s funkcí pravdivostní implikace): „Pověst zůstala sfingou“ (tamtéž). Součástí románového rámce se tak po geografii, historii a pověsti stává také vzpomínka, jakou známe už od Beneše Třebízského, určující zážitek z dětství. Účinek starých rozvalin a samoty vyvolává ve vypravěči potřebu návratu k nim spolu s touhou poznat tajemství pověsti. Vypravěč přitom neváhá, jak tvrdí,

15 Tento apel je podobného druhu jako vyznání v *Panu Wołodyjowském* (1888), tj. na konci Sienkiewiczovy slavné historické trilogie: „A tím končí řada knih, psaná po několik let a s nemalou obtíží – pro povzbuzení srdcí“ (Sienkiewicz 1965: 533).

16 Rozumějme: Tak praví pověst, či tolik pověst.

„citovat ducha“, a dostane se mu odpovědi. Je to však „vznešený duch našich dějin“, jenž mu odpoví a jehož „těžké“ řeči stejně jako pověsti prý snad porozuměl, neboť: „srdce praví, že ano“ (tamtéž: 18). Pravdu minulého příběhu tedy garantuje srdce: to znamená citové poznání jako poznání bezprostřední, jehož prvotnost dokazoval už Jean-Jacques Rousseau. V pateticky záhadných slovech tak zaznívá s hlasem „našich dějin“ hlas srdce vizionářského vyvolence, neoromantika Aloise Jiráska.

Incipit první kapitoly *Skal* je variací na časté schéma, totiž cestu postav k určitému cíli, k oné samotě-pustině popisované v úvodu a nazvané jednou z postav „Ultima Thule“. Tento kraj světa se má stát útočištěm jedné šlechtické rodiny před její emigrací ze země. „Dva jezdci v řasnatých pláštích, jeden na vraném, druhý na hnědém koni, jeli bídou cestou od Starkova ku Skalám“ (tamtéž: 19). Kromě shodného cestovního oděvu není vzezření jezdců zatím více přiblíženo, odlišují se jen barvou svých koní. Nepříznivé březnové počasí, pochmurná krajina, celkový dojem, jímž působí, je shrnut slovy „Bylo neveselo“ (tamtéž). Je to scenerie odpovídající několika převážně smutným výjevům z „dějin samoty“.

Pro srovnání obdobných začátků v próze s historickou tematikou před Jiráskem připomeňme incipit *Jana Pancéře* (*Lumír* 1851, knižně 1900) Prokopa Chocholouška:

Podél levého břehu Divoké Orlice uhání tlupa jezdců, mužů to silných, vzezření divého. Slunce se obráží o černé leštěné brnění jejich, jako by zkoumalo, jak asi mu slušeti bude, až paprsky svými při brzkém zapadání poseje krajinu vůkol [...]. (Chocholoušek 1851–1852: 1081)

Divoká jízda je podána s užitím historického (registrujícího) prézentu, aby se zvýšila dramatická přitažlivost výjevu, zahrnuta je i první charakteristika postav. Slunce odrážející se na sklonku dne od jejich pancířů je motiv známý ze středověké epiky, v níž boj v jeho září bývá také krásným, barvitým představením; Chocholoušek jej personifikací slunce transformuje v poněkud bizarní poetický obraz. Pečlivý, až trochu toporný popis jezdců a jejich zbroje pokračuje, jako by vypravěč chtěl být tvůrcem divadelní inscenace nebo scénografem. Vyvrcholením tohoto postupu je popis vůdce, jeho zbroje i tváře, které již něco napovídají o činech a povaze (k tomu podrobněji → Fedrová: 366–378).

Jiráskovy incipity, v nichž se objevují postavy v pohybu, směřují – budou-li tyto osoby také protagonisty dalšího vyprávění – k postupným, pozvolnějším deskripcím a povahopisům. Tak je tomu v románu *Dvojí dvůr* (*Světozor* 1886–1887 jako *Mezi proudy* 1, knižně 1891), první části trilogie *Mezi proudy*; i tady jsou postavy svými v úvodu popsány atributy do jisté míry rovněž předurčeny či „připraveny“ k významově odlišnému (a taky exemplárním) vývoji v drahách svých životů:

Tři studenti Pražského učení bloudili v Křivoklátských lesích. Byli zajisté vzácní hosté v těchto končinách a vzácnější ještě veselé studentské písni jednoho z nich, kterými si zpočátku cestu krátil [...]. (Jirásek 1902: 9)

Diegeze začíná první větou, bez statického diskurzu. Zpoza zobrazení úvodní trojice – která v čase vlády Václava IV. a s ní spojených politických a národnostních sporů a ve výjevech ze středověké Prahy prochází celým vyprávěním souběžně s dalšími osudy a tragédiemi –, prosvítá jedna z pradávných a možných symbolik čísla tři, totiž odkaz ke třem možnostem směřování: ke spiritualitě, k racionalitě a animalitě. Ale literárně bližší se tu zdá, alespoň částečně, model tří postav ve filozofujícím fragmentu Karla Hynka Máchy *Svět zašlý* (asi 1834, knižně in *Spisy* 2, 1861): „Tři študující jinochové opustivše na nějaký čas Prahu, vyšli do kraje použití chtějíce jim povolených dní svobodných. Velmi rozdílné byly povahy jejich“ (Mácha 2008: 29). Nehledě na názory a ideje studentů (hlavní je teď figura „tři“), nejinak je tomu u Jiráska. Kdyby autor zvolil dvě ústřední postavy, mohly by předem konotovat dualitu, avšak triáda protiklady rozrůžňuje a tím komplikuje.

Předně je ale na začátku *Dvojího dvora* přiblíženo prostředí, lesní bludiště, jímž tři kamarádi tápají; jejich dobrodružná cesta vede konkretizovaným prostorem a zrealňujícím se časem, jak bychom řekli s Bachtinem (1980: 254). Kvůli čtenářově jasné, podrobné představě je tvářnost míst popisována s barvitou názorností zesilující řadou motivů pravděpodobnost cesty, na jejímž konci budou studenty čekat první zkoušky a odměny.<sup>17</sup> Už v první kapitole se v dialogu vyjevují rozdílné touhy a povahy tří studentů. Jednoho téměř predestinují k životu požívačného mnicha, druhého ke dráze duchovně založeného učence – nakonec mistra, třetího k roli šviháka-bohéma, později bědného učitele, ztracenou existenci.

Předivo narativních kódů spojuje začátek a celou první kapitolu *Dvojího dvora* (tj. soubor počátečních signálů, k nimž patří „studenti“), s koncem románu završeným připomínkou Rotlevova domu a oslavou vysokého učení Karlova, tedy místa, k němuž se váže dějová zápletka. Jedna z hlavních linií diegeze, boj o univerzitu, byla předestřena hned na úvod.

Není náhoda – a to uveďme už nad rámec předmětu našich analýz –, že další klíčový, možno říci v českém vývoji žánru klasický historický román, *Mistr Kampanus* (1906) Zikmunda Wintera, se prostřednictvím eponymního hrdiny též soustřeďuje na peripetie Karlova vysokého učení, tentokrát však v jiném období, byť českými autory neméně vyhledávaném. Univerzita je středem i ukazatelem vzdělanosti, garantem kulturní úrovně. Její vzestup nebo úpadek v mnoha ohledech odráží obecný stav věci v zemi, v národě. Takový mimořádný význam i postavení má jak u Jiráska, tak u Wintera, jakkoli odlišná je zvolená historická perioda. Postavy musí ovšem více či méně naplňovat ducha univerzity – anebo jej zklamávat, zrazovat:

Asi hodinu před nešporem tu neděli před sv. Václavem – byl svítivý příjemný den podzimní – vyšli z koleje Rečkovy dva studenti, patrně oba alumnové té studentské koleje. (Winter 1950: 11)

17 *Deskriptivní postup* je obdobný u postav, oblečení i předmětů: „U pasu jim visel tesák, a v ruce držel každý oštěp, na jehož ratišti pod hrotem leskly se hřeby v ohňové záři“ (Jirásek 1902: 23). K pojmu *deskriptivní postup* viz heslo ve slovníku a → Fedrová: 329–335).



Připojíme-li název první kapitoly *Den před zkouškami*, vidíme, že čtenář je vtažen *in medias res* se stěžejními informacemi o čase (byť zatím bez letopočtu), hezkém počasí, výchozím místě a osobách. Zatím jsou dvě, a o jejich protikladných fyziognomiích (jeden student je statný a svalnatý, druhý tenký a dlouhý) se dozvídáme vzápětí, stejně jako o jejich rozpoložení před bakalářským examenem. Brzy se k nim přidá další kandidát bakalářství (charakterizovaný jako „titěra“) a společně směřují k vltavskému přívozu, kde se před nimi otevře pohled k Pražskému hradu s vinicemi, Vltavou a ostrovem. Tam se baví a veselí měšťané se studenty a bakaláři, tam vstupuje na scénu poslední z ústřední trojice protagonistů. Dlouhý Samuel, hromotluk Nobelius a konečně protřelý Jiří Mollerus vulgo Štěnička svým založením, charakterem a životními volbami vyznačí různost osudů v dějinných událostech; s různou intenzitou a s rozdílným významem budou představovat pandán k příběhu titulní postavy.

Na začátku *Mistra Kampana* Winter synkretizuje již tradiční, osvědčené prvky historických próz. Se vstupem do děje je určen čas (ovšem bez označení letopočtu, ten vyplyne z následujících okolností a událostí), popsána atmosféra, objevují se postavy i místo děje. Charakteristiky osob tu sice leccos předjímají, nikoli však smutný příběh, a hlavně étos románu. Zatímco román začal veselou zábavou studentů a Pražanů v předvečer stavovského povstání, končí smrtí někdejšího rektora univerzity, který ji neuchránil před nelítostným chodem dějin. Spojnici mezi začátkem a koncem lze více než v osobách studentů spatřovat v tematizaci studia, a hlavně univerzity jako takové.

## Závěry

Přiblížili jsme a analyzovali určitou škálu incipitů, často v poměru k explicitům, se záměrem demonstrovat jejich prvořadý význam v systému vyprávění. Samozřejmě vzhledem k výběru z próz s historickou tematikou nemohlo jít o nomenklaturní klasifikaci (taxonomii), o uspořádaný výčet variant a typů (včetně stereotypů a klišé). Sám pojem začátku není jednoduše vymezitelný: zóna začátku, otevření příběhu mívá různý rozsah, proto jsme zvolili jeho co nejširší pojetí. Jednalo se nám primárně o významové struktury narativních úvodů jako strategických míst, která vyprávějí o žánru i stylu, míst, kde se informuje o příběhu, jenž bude vyprávěn, kde se konstruuje jeho fikční prostor. Zaměřili jsme se na postavení a funkci incipitů v celkové kompozici uměleckého literárního díla, které sotva může začít „jen tak“ (strach z prázdné bílé stránky), je-li na místě naléhavá otázka „jak nebo čím začít?“, jak otevřít příběh, aby vyvolal zájem, podnítil k četbě, tedy aby byl navázán kontakt dvou textových subjektů zastupujících autora a jeho čtenáře. Primárním úkolem incipitu je pochopitelně „začít text“, vyznačit výchozí bod, „uskutečnit přechod do nového lingvistického prostoru“ (Del Lungo 1993: 138). Významnou úlohou incipitu, a možná nejvýznamnější z hlediska vnitřního horizontu díla, jeho koherence, je ustavit předpoklady a možnosti nejen pro další rozvíjení příběhu, ale také pro další generování významů.

Pokusili jsme se průběžně poukazovat na provázanost začátků s diegezí i s jejím zakončením (srov. Barthes 1972: 146–147). A také na organické významové propojení incipitu a explicitu: Maryse Vassevièrová ho přirovnává ke dvěma koncům luku („deux pieds de l'arc“; Vassevière 2009: 3).<sup>18</sup> Přitom je ovšem zřejmé, a to je nutné zdůraznit, že ne vždy je korelace incipitu a explicitu (tj. přehledné uspořádání vyprávění) patrná. Rozbíhají se mezi nimi různé cesty, dochází k četným transformacím, aby se nakonec explicit propojil s incipitem, anebo se od něj naopak lišil.

Aniž bylo možné sestavit nějakou pevnou vývojovou osu, je zřejmé, že jsme mířili od *víceméně statického incipitu*, tj. obrazu-výjevu, situace (deskripce), nebo úvodního, komentovaného představení příběhu či hrdinů, provázeného například výkladem či ideovou úvahou (typ komentátorského incipitu, v němž může společně účinkovat několik diskurzivně a stylisticky odlišných sekvencí), k *dynamičtějšímu pojetí začátků*, k vstupům *in medias res* zahrnujícím prvky děje nebo akce – tedy tam, kde diegeze začíná prvními slovy. Ovšem i tyto incipity, u nichž jsme se neomezovali jen na úvodní, často strohé věty, mohou být vnitřně různorodé, a tuto různorodost jsme respektovali.

Ještě několik slov k volbě žánru, který jsme sledovali. – Běžným a okamžitým způsobem úvodního přenesení do minulosti je, jak jsme viděli, určení času a místa. Ale není to samozřejmě pravidlo. Podobný evokativní účinek mají reálné i pitoreskní detaily, hmotné rámce příběhu z minulosti, jež ho probouzejí k životu. Jejich význam je jedním z objevů Waltera Scotta, podobně jako jsou jím úvodní scény jeho románů, které mimo to, že informují čtenáře o situaci a povaze postav, „poskytují pohled na stav společnosti a síly, jež na ni působí“ (Milner 1973: 222). Na rozdíl od nesčetných historizujících próz, v nichž dobové kulisy nekompenzují nepravděpodobnost příběhů, je epično Scottova fundamentálního typu románu s to vzkřísit atmosféru a mravy minulosti a s nimi pojmut nejen dílčí konflikty, ale i celek epochy. O to také usiloval Alois Jirásek (a Zikmund Winter v *Mistru Kampanovi*).

V 19. století, tedy v době, která byla mimo jiné označena za století nacionalismů, se čeští autoři historických próz, žánru, který si po prvních vydáních či překladech Scottových románů a mnoha jeho následovníků (z nich jsme se zaměřili jen na několik osobností), získal u evropských čtenářů mimořádnou oblibu, nemohli vyhnout aktualizační perspektivě, respektive požadavkům ideových narativů. Do obrazů minulých epoch tak často pronikaly jak současné konflikty, tak soudobý diskurz. Nepominutelnou součástí psaní těchto autorů bývá proto kromě evokace minulosti i didaxe. Přitom ovšem předpokládali, že klíčem k současnému stavu, ke komplexnosti přítomného je v mnohém ohledu minulé. Minulost, ať už byla interpretována a konstituována jakkoli, pak působila v intencionální vazbě se současností jako výzva, memento či impulz pro přítomnost i budoucnost. Autoři působili ve století, jež

18 Odkazuje přitom na Louise Aragona (esej *Je n'ai jamais appris à écrire, Ou les Incipit*, 1969). Údajně se jedná o převzatou metaforu duhy („l'arc-en-ciel“) ruského formalisty Veniamina Aleksandroviče Kaverina (Vassevière 2009: 3).

je od počátku „věkem historie“; a spolu s tím se dějiny staly „modem bytí všeho, co je nám dáno ve zkušenosti“ (Foucault 2008: 231).

Elegické (někdy až plačtivě sentimentální) a tragické tóny v dílech předních českých spisovatelů nebyly jen – prostřednictvím zobrazovaných událostí, dobrodružných dějů, dávného koloritu a individuálních osudů – připomínkou slavné minulosti či vyjádřením smutku nad tragickými dějinnými zvraty, k nimž kdysi došlo, nebyly pouhou nostalgií po něčem dávném apod. Stěžejním námětem historických próz, zejména pak ve druhé polovině 19. století, „nebyla [anebo neměla být, ZH] prostě ‚minulost‘, nýbrž zápas dvou odlišně koncipovaných duchovních struktur (celistvosti)“ (Svatoň 1993: 118). Ostatně už od *Záře nad pohanstvem* (1818) Josefa Lindy se čeští spisovatelé přednostně obraceli k nesporným momentům dějinných zlomů: k době posledních Přemyslovců, husitství, bělohorskému období.<sup>19</sup> A v příslušných „historických obrazech“, řečeno s podtituly Jiráskových děl i citovaného Winterova románu, se snažili vyjádřit dramatické aspekty existence uprostřed nebo na okraji dějinných konfliktů a událostí.

---

19 K bělohorské a pobělohorské tematice nejnověji Václav Vaněk a Petra Hesová (Hesová – Vaněk 2020: 575–598).



# Závěry průzkumu

ALICE JEDLIČKOVÁ

## Nálezy, náměty, návaznosti

V rekapitulaci našich nálezů povedeme linii výkladu v zásadě podle témat jednotlivých kapitol, ne však rigidně podle jejich bezprostředního obsahu. Spíše budeme usilovat o vyzdvížení podstatných nálezů a jejich vzájemné propojení. Výzkum přinesl celou řadu podnětů, proto budeme průběžně doplňovat témata a alternativní přístupy v jeho pokračování. Nemůžeme se samozřejmě vyhnout reflexi, případné revizi a doplnění původně nastavených kategorií vyprávění či vydatným opravám výchozích hypotéz, a tudíž ani nápravě nejen cizích, ale i vlastních badatelských předsudků. (Jen pro názornost: máme na mysli třeba převládající představu, že *paradigmatický popis* je typický pro celé 19. století a je zrušen modernismem.) Někteří vykladači byli nuceni nejen adaptovat analytické nástroje, ale dokonce pozměnit perspektivu svého pozorování: například od typologie vypravěčské instance k strategiím budování její autority, nebo od rozlišení dílčích způsobů zobrazení řeči postav k jejím makrostrukturním funkcím v narativním diskurzu a reprezentačním funkcím ve světě příběhu. Podstatné vlastnosti dobové poetiky tak bylo možno ukázat až v návaznosti na přizpůsobení naratologických nástrojů. Ty nejpodstatnější nálezy následně shrneme v klíčových pojmech.

Kapitola Jiřího Kotena názorně potvrzuje, jak je nezbytné pracovat obezřetně se zavedenými naratologickými kategoriemi, jako je třeba typologie vypravěčů, a orientovat se spíše podle konkrétních vlastností dobových narativů. Parametry narativního diskurzu nelze v historické poetice instrumentalizovat jen jako prostředky vymezení *typu vypravěče*. Konstelace některých z nich mohou produkovat takovou dominantu vyprávění, že je třeba ji nově konceptualizovat; anebo explicitně vyjádřit kategorii, s níž teorie vyprávění sice počítá, ale aplikuje ji jen omezeně. Na základě primárního průzkumu materiálu Jiří Koten takovou kategorii vymezil jako

*narativní autoritu*; shrnuje pod ní soubor strategií, jimiž narativní instance dodává platnosti a váhy nejen informacím o světě příběhu, ale i svému vědění. Tato dominantna určuje i rozpětí zkoumaného materiálu v kapitole: vede autora k návratu k prózám počátku století a končí tam, kde přesvědčivost vyprávění postupně začíná generovat samo ovládnutí příběhu, nikoli persvazivní strategie narativního diskurzu, tedy ke konci sedmdesátých let 19. století.

Přestože dosavadní chápání *nadosobního vypravěče*, tedy *nezjevného* vypravěče mimo svět příběhu jako typu, jemuž jsou v teorii vyprávění přisuzována nevyvratitelná narativní tvrzení či nezpochybnitelná autentifikační síla, nasvědčuje tomu, že autoritu lze primárně spojovat právě s ním, Kotenovy rozbory ukazují, že to neplatí univerzálně. Zaprvé se ukazuje, že v narativech sledovaného období, zvláště v první polovině století, je podoba *vypravěčské instance* dosti *nestabilní*. Záměrně neříkáme proměnlivá, ale nestabilní: tato charakteristika totiž nevyklučuje ani funkční nejasnost proměn vypravěčské instance uvnitř jednoho vyprávění, která může někdy vyvolávat dojem až živelný.<sup>1</sup> Znamená to, že vypravěčskou instanci v takových vyprávěních nelze nějak globálně uchopit, tj. personifikovat či identifikovat jako typ. Znamená to také, že parametry vyprávění odpovídající typu *nezjevného nadosobního vypravěče* bývají v toku vyprávění jevem pouze lokálním či dočasným,<sup>2</sup> a nemohou proto poskytnout komplexní záruku platnosti narativních faktů. Zadruhé je zřejmé, že taková podoba vyprávění není v české próze dlouho považována za dostačující: vše je třeba komentovat, vysvětlit, připomínat.<sup>3</sup> Očekávatelné je to v žánrech lidovýchovných s jejich systémově didakticko-moralistním charakterem. Platí to však i pro vyprávění o minulosti, jež si až do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let udržují povahu „názorného naučení pro současnost“.

Právě na příkladu narativů s historickou tematikou Koten přesvědčivě ilustruje onu nestabilitu vypravěčské instance. Potlačena je tam, kde se do popředí nasouvá

1 Tato nestabilita se projevuje v souvislosti s další vlastností, jíž je nízký stupeň *narativní koherence*, projevující se na úrovni děje i utváření diskurzu (o koherenci a kompozitivní povaze narativního diskurzu v historické próze do šedesátých let srov. Jedličková 2021b). Je třeba zdůraznit, že pojmy nestabilita či nízký stupeň koherence tu nenesou negativní konotace, pouze popisují stav věcí. Širší diachronní průzkumy (srov. závěry z kolokvia k tématu in Jaluška – Jedličková 2021, Jaluška – Müller 2021) zahrnující dobové žánrové pole, vnitřní strukturu narativů a předpokládané způsoby čtení, totiž potvrzují, že kategorie narativní ani textové koherence nemají až do vzniku moderního evropského románu příliš velkou váhu. V české próze, která dlouho tíhne k epizodickému členění děje, respektive k řetězení epizod či obrazů v užším slova smyslu, to platí ještě v první polovině 19. století. Pokusy o román s širším společenským záběrem tuto techniku nedokáží překlenout ještě v šedesátých a sedmdesátých letech. Představa o modernistickém rozrušování chronologickokauzální konstrukce „tradičního narativu“ se tak jeví jako lichá. Nositelem takové struktury se v české próze stává až „vesnický román“ na konci šedesátých let a upevňuje ji transformace historizující prózy v román historický na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých. Narativní koherence je jedním z témat, které se v průběhu naší práce ukázalo jako zajímavé a produktivní; věnovat mu celou kapitolu jsme však už nedokázali.

2 Představa *Babičky* Boženy Němcové jako klasického epického textu mohla být mimo jiné podpořena i tím, že v porovnání s okolím je to text vypravěčsky velmi střídmý.

3 Nepřekvapí proto, že nadosobní vypravěč s implikovanou ironickou distancí zcela chybí.

reprezentační funkce vyprávění a pozornost čtenáře má být soustředěna k průběhu vnějšího děje, jehož napínavost ho má bavit. *Zábavný vypravěč*<sup>4</sup> je proto vypravěč nezjevný. Jakmile je však třeba zajistit optimální čtenářské rozumění či přijetí nějakého naučení, vypravěč se stává *zjevným*, vstupuje aktivně do narativního diskurzu, aby čtenáře mohl v jeho chápání usměrňovat, vést, nebo dokonce formovat jeho předporozumění. Nad reprezentační funkcí vyprávění dočasně převládne funkce interpretační a k přesvědčivosti předkládaných interpretací je třeba posílit právě onu narativní autoritu.

Koten popisuje soubor strategií, jimiž toho vyprávění dosahují. Jejich komunikační nastavení konceptualizuje v souladu se zvyklostí personifikovat narativní instanci jako *postoj vypravěče*. Pojem *postoj* je výhodný v tom, že vyjadřuje *stylizaci* vypravěče (jak se vypravěč identifikuje skrze narativní diskurz), jeho *vztah k příběhu* i jeho *komunikační vztah k adresátovi vyprávění*. Nakonec tu jde také o vztah, který v následující kapitole o *vypravěčském komentáři* Pavel Šidák konceptualizoval jako vyjádření vztahu „ke světu“. Míni tím svět mimoliterární v opozici ke světu příběhu jako předmětu vypravěčského komentování. Ztotožňovat jej přímočaře se skutečným (v teorii fikce *aktuálním*) světem, který autor díla obývá se svými současníky, ovšem nelze. A to i přesto, že tomu některé složky narativu mohou nasvědčovat. Na jedné straně je to zobecnění, jež má Šidák na mysli, jednak konkretizace světa příběhu. V próze ze současnosti to bývá lokalizace událostí příběhu do míst, k nimž reálný autor měl nebo má vztah (jeho rodiště či významné působiště), ve vyprávěních z minulosti je to srovnávání aktuálního, obecně známého stavu místa s jeho historickou, respektive v minulosti předpokládanou podobou, a to v konkretizaci oblíbené *narativní figury* „dříve a nyní“. Například když se v Chocholouškově vyprávění vysvětluje, že středověká bylinářská zahrada vyrostla tam, „kde nyní kolkovní a finanční úřad se nachází“ (*Cola di Rienzi*, 1856: 47).<sup>5</sup> Takové strategie bychom

4 Dodejme, že autor kapitoly po diskusi jen nerad upustil od navrženého označení *postoj baviče* a oslabil asociaci s „entertainerem“, tj. emblematickou figurou zábavního průmyslu, jež je spojována s konkrétní osobností a její jedinečnou schopností bavit obecenstvo, často už pouhou svou přítomností. Takové konotace snaze terminologicky vyvážit konceptualizací narativní instance mezi personifikací a „nepersonalitou“ nesvědčí. Ani výsledná náhrada označením *zábavný vypravěč* proto není úplně výstižná, neboť nadále nevyjadřuje skrytost narativní instance. Ještě čeká na svou precizaci v dalších diskusích o diachronní poetice vyprávění.

5 Jak dosvědčuje vydání spisů Prokopa Chocholouška v nakladatelství Bursík a Kohout (1900–1901), mohou konkrétní projevy familiarizačních strategií věcně zastarávat. Pietní aktualizace vypravěčovy lokálně autentifikační strategie v próze *Cola di Rienzi* (1856) je z dnešního pohledu spíše humorná; vypovídá ale o tom, že neznámého redaktora spisů ještě po téměř padesáti letech ani nenapadlo uvažovat o případném vpuštění pasáže. Původní znění textu: „Rychle to nyní šlo kupředu, zahrnuli vpravo do ulice, která se nyní Svato-Jindřišskou nazývá, a asi uprostřed (na místě, kde nyní kolkovní a finanční úřad se nachází) stanuli přede dveřmi zahradními [Chocholoušek 1856: 47, zvýr. AJ]. Redakční úprava: Rychle teď šli kupředu, zahrnuli vpravo do ulice, která se nyní Jindřišskou nazývá, a asi uprostřed (na místě, kde nyní budova hlavní pošty stojí) stanuli přede dveřmi zahradními [Chocholoušek 1900c: 35, zvýr. AJ].“

mohli označit jako *autentifikačně-familiarizační*; vypravěč zaujímající *postoj historika* zná stav místa v minulosti a vstřícně ho pro soudobého čtenáře vztahuje k jeho vlastní aktuální zkušenosti. Taková vsuvka naprosto nepřispívá dějové koherenci a má zjevný *antiiluzivní efekt*. Ten je však přijatelný právě díky autoritě vypravěčského vědění, často podepřené také citacemi z historických pramenů. Ústrojnost jejich zapojení není dlouho předmětem hlubšího tvárného úsilí: se svým dokumentárním postupem v próze zůstává v druhé polovině šedesátých let solitérem Karel Sabina. Změnu ke konci sedmdesátých let přináší až transformace psaní o minulosti v díle Aloise Jiráska. Koten upozorňuje na to, že postupy potvrzující *postoj historika* se často pojí s volným nakládáním s historickými událostmi, nebo jejich využitím coby kulís individuálního příběhu. Tento rozporný vztah složek vyprávění ovšem tvoří jeden žánrový rámec prózy, kterou označujeme jako *historizující*. Druhý typ autority spojený s vyprávěním o minulosti vyvstává z *postoje barda*, vypravěče nadaného zřením dávných dějů minulosti a básnickou obrazotvorností. I tento postoj mívá lokální charakter a přechází v textový modul uplatňovaný v exponovaných úvodních či závěrečných pasážích vyprávění nebo jeho částí. Básnické zření se přitom zanořuje do minulosti i budoucnosti, jak je typické ještě do počátku osmdesátých let v tvorbě Beneše Třebízského.

Svět, který vypravěč vpravdě chce sdílet s adresátem vyprávění, není tedy jen svět sousedství a aktuálních procesů, nýbrž kulturní konstrukt, představa světa tvořená ideály abstrahovanými z minulosti a promítnutými do budoucnosti, vírou, hierarchií hodnot, přesvědčeními i předsudky. Zvlášť nápadné je prosazení takového konstruktu ve spojení s vypravěčským postojem, který Koten označil jako *postoj paradigmatica*: narativní instance je autoritativním nositelem tradicí prověřených (zvláště křesťanských) hodnot, jež vždy znovu ověřuje skrze exemplární příběh a explicitně je pojmenovává. Takové vyprávění svého adresáta konstruuje jako subjekt, popřípadě celou obec (jestliže je často předmětem exemplifikace „náš“ venkovský lid, bývá neméně často i adresátem), jíž je třeba tyto ověřené hodnoty vždy znovu znázorňovat a vštěpovat. Koten upozorňuje na to, že v lidovýchovné próze si individuální příběh pořád uchovává charakter *exempla* (konstruované třeba jako autobiografická vzpomínka, např. ještě v osmdesátých letech v některých „kukátkách“ Václava Kosmáka) a zůstává mechanismem působení příběhu propojen se starší literární tradicí. Narativní diskurz však nezůstává plošně nedotčen. Postoj paradigmatica, komunikačně zjevně disproporční, tj. vůči adresátovi nadřazený, bývá často provázen zdůvěřňujícími, familiarizačními strategiemi. Vypravěč se hlásí ke společenství, z něž příběh pochází, nebo své vědění čerpá ze svědectví důvěryhodné postavy, jejíž autorita plyne z jejího postavení v komunitě nebo z životní zkušenosti.

K obroušení hran tohoto postoje dochází jak mimo lidovýchovný žánr (a to v rámci parodického pojetí narativní autority v humoristice), tak uvnitř jednotlivých textů, a to převzetím vyprávění postavy, již hlavní vypravěč sám poznal, nebo se o ní zblízka doslechl. Nadřazenost postoje paradigmatica je tak komunikačně kompenzována. Alternativně vypravěč takové postavě vyprávění dočasně předá.



Často je to v souladu s kulturní konstantou postava „moudrého starce“, respektive zralého muže. Nevadí, že některé životní situace a střetnutí tato postava (farář, starý mládenec) sama bezprostředně prožít nemohla, překlene je svou moudrostí, nebo je převede do názorně zjednodušené, „exemplární“ podoby. Alois Vojtěch Šmilovský ještě na konstelaci takto fungující postavy rádce venkovského společenství v průběhu šedesátých let vystavěl a na počátku sedmdesátých let vydal celý „mudroslovný román“. Postava zkušeného rádce a vypravěče exemplar se může opřít o důležitou vlastnost světa příběhu: obrací se k uznalé a ochotně naslouchající komunitě, která mu prokazuje úctu. Tento narativ se tak se svou názornou mravoličností řadí ke konzervativnímu proudu výchovné prózy, využívá však i komunikačního půdorysu, na kterém se zakládají četná „nemoralistní“ vyprávění besedního charakteru.

Přihlédnutí ke komunikační povaze vyprávění nás přivádí k dalším narativním dominantám sledovaného období. Zaprvé je to svěřeni vypravěčské role postavě důvěryhodného svědka: morální autoritě v próze výchovné, přímému účastníkovi významné události ve vyprávění o minulosti. V něm bývá taková postava spíše epizodní a vystupuje nejen jako svědek, ale vlastně jako ztělesněný argument ve prospěch interpretace historické události, která zapadá do ideového konceptu celého příběhu. V prózách s vesnickou tematikou se od poloviny století začíná častěji vyskytovat postava, jejíž vyprávění, uvedené rámcovým vypravěčem, zakládá celý příběh.

Podmínkou tohoto postupu, který bychom mohli nazvat *integračním*, je proměna výchozího vypravěčského postoje dočasného návštěvníka a podavatele zprávy o venkově (jakého převážně nacházíme v první polovině století a ještě v Tylových pozdních povídkách na začátku padesátých let) ve vnímavého a uznalého zprostředkovatele života venkovanů jako lidí zasluhujících zvláštní pozornost. Tuto proměnu nepochybně ovlivnila svými obrazy a poté povídkami Němcová. Všechny vynikají explicitním komunikačním nastavením: rámcový vypravěč může příběh zprostředkovat, protože si získal důvěru vesnických svědků či účastníků příběhu. Koten upozorňuje, že ani v národopisných črtách nemá spisovatelka sklon zaujímat autoritativní postoj vypravěče-národopisce analogicky k vypravěči-historikovi, ale zapracuje poučení o folkloru přímo do příběhu (jde o jeden z projevů *epické emancipace*, o níž tu bude ještě řeč), nebo jeho traktování svěří „svěřující se“ postavě, často mladé dívce, či naopak zkušené ženě.

Nastavení vyprávění jako *formy sdílení zkušenosti*, ale také *upevňování vesnického společenství* nabývá u Němcové stejně jako v pozdějším díle Karoliny Světlé zásadní úlohy: přívětivému, životem zkoušenému vypravěči (častěji vypravěčce) příslušníci komunity nejen bezvýhradně důvěřují, ale také jejím vyprávěním opakovaně a rádi naslouchají, nejen pro poučení, ale i pro potěchu a vystoupení z všednosti. Asi není namístě rodový aspekt přeceňovat, ale přece jen si nelze nepovšimnout, nakolik u obou autorek (jejichž rámcový vypravěč zaujímá *integrační* postoj) vložená vyprávění lidových postav formují svět příběhu i povahu narativního diskurzu, kdežto autoři vesnické prózy souběžně tíhnou k autoritativnějšímu řízení

vyprávění, jako třeba průběžně komentující vypravěč Křičenského či k *metanaraci* inklinující vypravěč Hálkův.

Vesnická próza implikující připravenost naslouchat prostým lidem a poskytující prostor vloženým vyprávěním tak možná nenápadně přispívá ke „ztišení“ autoritativního *komentujícího vypravěče*. Vložená vyprávění se ve vesnické próze stávají nejen složkou narativního diskurzu, ale také součástí celého komunikačního procesu. Právě u nich můžeme proto plným právem mluvit o ústním podání, *oralitě* vyprávění. Tuto zdánlivou samozřejmost zdůrazňujeme, protože bychom komunikační situovanost vyprávění ve světě příběhu chtěli odlišit od *stylizace* či *imitace lidového vypravěče*, který se sice představuje jako příslušník lidového společenství, ale není v něm aktuálně situován, respektive beseduje virtuálně – se čtenářem. Mohli bychom pro něj navrhnout termín *vokalita*, který vyjadřuje přítomnost vypravěčského hlasu za absence bezprostředního publika. Postoj lidového vypravěče dovoluje oscilovat mezi strategiemi psané a mluvené řeči, poučeností a prostotou, jako to bohatě využívá třeba Leopold Hansmann ve své stylizaci venkovského dopisovatele *Moravských novin* Antoše Dohnala. U Háлка či Světlé takové nastavení umožňuje konstruovat – někdy s velkomyslným nadhledem, u Háлка leckdy až trochu provokativně – adresáta vyprávění nejčastěji jako měšťana, který nezná nebo zpozdile zavrhuje venkovské zvyklosti, má falešné představy o venkovském způsobu života nebo se minimálně potřebuje zorientovat v lokalitě. Můžeme říci, že tento pocit převahy vokálního vypravěče nad pomyslnými adresáty je zdrojem *narativní autority* plynoucí z odlišné zkušenosti.<sup>6</sup> Vokálního vypravěče s jeho virtuálním adresátem odlišuje od orálního vypravěče uprostřed společenství i *míra vědění*. Často si totiž v příběhu ze svého okolí přisvojuje detailní znalost průběhu událostí, jimž mohli být přítomni jen jejich protagonisté – tedy vědění, jaké náleží jen vypravěči mimo svět příběhu. Lidový vypravěč ho však nezbytně potřebuje pro úplnost či napínavost děje, jeho vyprávění nemůže obsahovat subjektivní mezery. Ospravedlnit tento přesah vědění lze i jeho specifickou zprostředkovatelskou úlohou: většinou anonymní vypravěč je totiž primárně mluvčím lidového kolektivu. Názory a postoje, které vyjadřuje, i konkrétní zkušenosti, jimiž je ilustruje (například podiv nad úspěchy českých muzikantů v cizině), v zásadě reprezentují obzor „našince“, příslušníka určité komunity a místa.

Relativně uzavřené společenství, ať už rodinné, vesnické či městské (často obyvatelé jedné čtvrti či jen zvykově vymezené části města), představuje v próze od druhé poloviny padesátých let často nejen věčné posluchačstvo, ale také základní, vlastně dominantní sociální strukturu světa příběhu. Mohli bychom tu mluvit o *komunitním půdorysu světa příběhu*. Proto se jeví jako účelné rozlišovat prózu *vesnickou* (komunitní) od *venkovské*, v níž venkov a přírodní prostředí poskytují zázemí příběhu, který by se mohl odehrát i jinde. Ve světě příběhu s komunitním

6 Tuto strategii často využívá i vypravěč „nelidový“, ať už je osobní jako u Němcové či rétorický jako většinou u Háлка, a rozdíly v chápání venkova nastavuje jako polemiku s předpokládaným negativním názorem (k tomu Jedličková 2020a).

půdorysem představují zvláště účinnou sílu dobově určená, obecná sociální i lokálně specifická pravidla soužití a vyjednávání, sdílené schematismy uvažování a hodnocení, ale také jejich průniky do obecné rozpravy, současným jazykem souhrnně označované jako *veřejné mínění*. Už v raných narativech 19. století lze najít příběhy, v nichž je konflikt ve vesnickém společenství kromě častých majetkových a povahových rozdílů způsoben i tím, že postavy příliš podléhají veřejnému mínění, a ještě více neadekvátním nebo záměrně překrouceným přenosem informací (nejčastěji pomluvou). Ve vyprávěních o vesnici si tento katalyzátor neblahých událostí udržuje svůj význam po celé sledované období. Zajímavější však je, jak veřejné mínění někdy může vytvořit až celou svébytnou komunikační *vrstvu narativního diskurzu*: nese totiž s sebou celou řadu alternativních způsobů reprezentace a interpretace sdílených postojů společenství v myslí postav, jejich řeči i řeči vypravěče. Tento fenomén, k jehož zkoumání jsme v projektu přidali dílčí příspěvky,<sup>7</sup> by si také zasloužil samostatné zpracování. Už proto, že význam, který autoři vesnické prózy přičítali komunikaci, koriguje přetrvávající literárně-historické převádění vesnických příběhů a jejich tragických vyústění na společný jmenovatel sociálních rozdílů, popřípadě mravních deficitů, jež sugeruje lidový-chovná próza. Deficity a nerovnosti v komunikaci jako zdroj problémů ve světě příběhu postřehl už Josef Kajetán Tyl na konci čtyřicátých let; stále větší pozornost jim předvídatelně věnují autoři sociálně a komunikačně citliví jako Němcová, Hansmann, Hálek či Světlá. Tento aspekt ovšem vyžaduje přihlídnutí k řeči postav a výstavbě zápletky, respektive spolupůsobení zápletkových schémat, jemuž se budeme věnovat později.

Uchopení narativu jako několika komunikačních domén nás však primárně směřuje k narativní kategorii úzce související s utvářením narativní autority, totiž k vypravěčskému komentáři.

Když v úvodu své kapitoly Pavel Šidák konstatuje, že *vypravěčskému komentáři* nebyla v českém kontextu donedávna věnována pozornost, není to jen rétorická figura k zahájení vědecké rozpravy, jež má zvolenému předmětu dodat vážnosti a průzkumu přidat na originalitě. V dosavadních literárněhistorických pracích totiž najdeme jen jednotlivá pozorování rétorického vypravěče, jež vedou také k identifikaci komentáře jako jeho specifického projevu. Výjimku z tohoto pravidla představují pouze dvě novější, odlišně založené poetologické práce: V rozsáhlém projektu poetiky literárního díla 20. století (2001) vychází Daniela Hodrová právě z pojmu „díla“ coby krabičkové struktury možných rámců a obsahů; charakter komentáře pak přisuzuje *peritextům* v různě velké či malé míře svázaným s vlastním textem (respektive vyprávěním, obecný pojem dílo tu totiž většinou zastupuje dílo prozaické); subjekty těchto peritextů se přitom mohou různit. Jinak řečeno, Hodrová problém komentáře jako součásti textové a komunikační struktury uchopuje

---

7 Jedličková – Koten 2018; Jedličková 2020/2021.

„zvenčí“. Naopak druhý, nedávno vydaný monografický příspěvek Jiřího Kotena (2020)<sup>8</sup> vychází „zevnitř“ narativního diskurzu, z aktivit vypravěče jako produktora vyprávění a „projektanta“ komunikační situace.

Předchozí malý zájem českých poetologů o tuto kategorii lze vysvětlit jako důsledek přetrvávání starších konceptů vycházejících hlavně z formalismu a české stylistiky, jež vedlo k určitému „rozlomení“ chápání narativního diskurzu: *syžet* byl vnímán hlavně jako kategorie konstrukční povahy, narativní způsoby v užším smyslu se zase soustředily na subtilní, často čistě jazykové parametry rozlišující pásmo vypravěče a postav. Identifikace *komentáře* v Bonheimově typologii *narativních způsobů* zjevně vyplývá z chápání „pásma řeči vypravěče“ jako kombinace vícero *textových typů*. Vymezení jeho subtypů, jaké nabídl Seymour Chatman, se zakládá na pojetí řeči vypravěče jako souboru *řečových aktů*: K tomuto přístupu se přichýlili jak Jiří Koten, tak Pavel Šidák.

Zdůrazněme proto, že základním metodologickým gestem Šidákovy práce není ani tak adaptace a doplnění Chatmanovy typologie s ohledem na povahu zkoumaného materiálu, ale právě osvojení konceptu řečového aktu. Dovoluje totiž vystihnout jedno zásadní specifikum prózy sledovaného období: fakt, že *reprezentační funkci vyprávění nezřídka konkuruje funkce komunikační*, respektive snaha autora utvářet narativní komunikát jako řečový akt s performativním potenciálem. Kdybychom chtěli konkurovat výchozímu chatmanovskému dělení komentářů na *explicitní* a *implicitní*,<sup>9</sup> mohli bychom s jistou nadsázkou říci, že v české próze na tuto pozici patří dělení na „informativní“ a „performativní“. Jak naznačuje už podtitul Šidákovy kapitoly, celá řada autorů, žánrů a jednotlivých děl chce čtenářské publikum o něčem přesvědčovat, toto přesvědčení upevňovat a čtenáře tím formovat, vychovávat: optimální dopad díla je tedy (i) mimoliterární, má ovlivnit nejen smýšlení, ale i praktické chování publika. I proto je třeba zdůraznit proměnu klasifikace komentářů v Šidákově rozvrhu. Základ té Chatmanovy je v referenci komentáře k jedné složce dvojice *příběh – diskurz: komentář k příběhu, komentář k vyprávění (metanarativní)*. Šidák ovšem zjišťuje, že vypravěč ve sledovaném kontextu často přestupuje hranici světa příběhu a vztahuje se – zároveň nebo dokonce intenzivněji – k aktuální skutečnosti jako světu sdílenému s čtenářským publikem; autor jej krátce označil jako *komentář ke světu*.

Uplatnění komentářů ke světu se v sledovaném časovém a žánrovém poli liší pouze mírou, proto v tomto shrnutí můžeme připustit jistou míru generalizace. Takřka stálá, spíše kolísavá přítomnost komentářů ve vyprávění je prvním zásadním

8 Vznik této monografie s diachronním, byť širším záběrem byl zčásti souběžný s naším kolektivním projektem; v tom spočívala jak výhoda, totiž možnost konzultovat aktuální nálezy, tak jistý handicap, protože autor monografie se obával zanášení vlastních postojů do kolegovy výkladu.

9 Navíc lze proti tomuto dělení vznést námitku ontologickou: pokud je implicitní komentář „tajnou komunikací“ mezi vypravěčem a čtenářským publikem, pak už to není textový typ, ale spíše *komunikační efekt* v recepci plynoucí z čtenářského pochopení rozporu mezi tím, co se ve vyprávění říká a co se míní.

faktorem, který autorovi kapitoly znesnadnil diachronní postup ve strukturaci výkladu. Šidák se neomezil na výběr z žánrů jako autoři jiných kapitol, nýbrž zvolil postup podle funkční klasifikace komentářů. V jejím rámci pak průběžně usiluje o diachronní pořádání jevů. Ani tato strategie však problém bezzbytku neřeší, protože funkce se často překrývají spolu s rozmytím reference komentáře, tj. tím, co je zde vyjádřeno rozlišením na odkaz k příběhu a k světu mimoliterárnímu. Jako relativně nejsnáze uchopitelný se tak ukázal komentář metanarativní, protože jeho funkce i referenční doména jsou nejzřetelnější.

Rozsah nálezů z primárního průzkumu je až překvapující. Na jedné straně je to následek přehlížení komentáře ve starším bádání, na druhé straně důsledek metodologického posunu v Šidákově přístupu. Nemohl se ztotožnit s přístupem Danieľy Hodrové, která se k vymezení komentáře dobírá „zvenčí“, od peritextů vyprávění, a primárně jej vnímá jako samostatný útvar. Ovšem k úrovni téměř autonomního textového útvaru (tedy neztrácejícího význam případným vynětím z celku) se ve svých analýzách nezdá chtít nechtět dopracoval také on sám. Platí to zvláště u komentářů ke světu příběhu, jež se často mění v expozé blízka svým charakterem jiným diskurzům, jako je dějepisectví, a to i v modu předjímajícím kulturní historii, hospodářský zeměpis a podobně. (Příznačné je to zvláště u vyprávění z minulosti a od šedesátých let u prvních pokusů o příběh, v němž jsou osudy postav řízeny historicky poměrně nedávno ustavenými, a tím spíše rozpoznávanými sociálními mechanismy v industriální sféře.) V průběhu diskusí nad jednotlivými kapitolami jsme zvažovali, zda bychom transformaci komentáře v samostatný útvar, který bychom mohli slohově identifikovat jako *výklad*, neměli věnovat zvláštní kapitolu podobně jako *popisu*. Najít nemechanický parametr rozhraní „pouhého“ naučného komentáře a výkladu se nepodařilo, protože sémantická autonomie izolovaného výkladového celku je někdy sporná. Autor kapitoly proto pracuje s přechodem od komentáře k výkladu.

Častá přítomnost výkladových pasáží v narativním diskurzu je vysvětlitelná prvně přetrváváním naučné funkce vyprávění; očividné je to v narativech, kde obsahová souvislost výkladu s dějem je nízká až nulová. Druhá příčina je jiné povahy: mohli bychom ji snad opsat jako *deficitní tektoniku narativu*. Podstata problému nespočívá jen ve výstavbě vyprávění, ale také v jeho ideovém zázemí. (Znovu zdůrazníme, že slovo deficitní nemá axiologický, nýbrž popisný význam; vyjadřuje skutečný stav individuálního textu vůči jeho možnému stavu odvozenému ze složek, které využívá.) Typickým příkladem takové tektoniky je román Gustava Pfliegera Moravského *Z malého světa*. Jeho dějová progresse je do značné míry vystavěna na rekvizitách příznačných pro starší typ semknuté zápletky (náhodná setkání, střetnutí „nátur“, zastřená identita protagonisty). Dominantní kompoziční postup je pásmový a paralelní osudy neúspěšného protagonisty a úspěšného antagonisty jsou postaveny hlavně na rozdílnosti povah přímočaře spojených s národností. Nasvětlit sociální okolnosti související s dějem však autor většinou dovede jen skrze výklady z industriální historie města, respektive popisem výrobních mechanismů. Hnací síla děje se tak tříští do tematických i diskurzivních složek, včetně těch textově kolísajících mezi komentářem a výkladem.

Ve venkovské a vesnické próze padesátých až sedmdesátých let 19. století je rozvinutí naučného komentáře ve výklad blokováno limity narativní autority a hlavně usouvztažením obsahu komentáře s dějem. Zvláště Němcová, Hansmann, Světlá a Hálek dokázali naučné sdělení zapracovat přímo do děje nebo obsah naučného komentáře nastavit jako předpoklad situace, či dokonce dalšího vývoje děje. *Postoj lidového* (lokálního) *vypravěče* navíc dovoluje skromné formulace názorů na základě vlastní zkušenosti (tak u Hansmanna, pro nějž je typické zdůvěřňující gesto *pospolitosti*) i vyslovení premisy rozličnosti vědění subjektů komunikace (typicky u Němcové či Světlé, jež předpokládají a částečně i inscenují publikum, které se nechá do venkovského způsobu života zasvětit). Rétorický vypravěč Hálkův si naopak dovolí konfrontační postoj „my z venkova“ a „vy z města“ a komentář u něj často přechází v *argument*.

Konstatovali jsme, že komentář ke světu má velkou životnost. To, co se ovšem proměňuje, je poměr *komunikační pozice vypravěče* a jeho *adresáta*. Souvisí s oslabováním dominance vypravěče-učitele, -moralizátora či -kazatele (s výjimkou prózy označované jako lidovýchná, v níž tato forma autority zůstává jejím konstitutivním rysem). Jak vypravěč coby zprostředkovatel vyprávění z minulosti, tak ze současného vesnického života postupně připouští diferencovanější čtenářské publikum s jistou mírou vědění (respektive s rozrůzněnými znalostmi) i schopností sebereflexe. S nadsázkou by se dalo říci, že publikum se z objektu výchovy mění v pozičně sice slabší, ale přece jen vlastními předpoklady definovaný subjekt formativní komunikace.

*Hodnotové postoje*, jež jsou implicitně zprostředkovány příběhem, explicitně řečí postav či právě ve vypravěčském komentáři, se však příliš nemění. Mnohé z nich vycházejí z křesťanského řádu světa a v lidovýchné próze nás nepřekvapí. I mimo tento žánr se ovšem setkáváme s převládajícím upevňováním schematismů, které začínají být v soudobé společnosti zpochybňovány, ale stávají se předmětem napětí a střetů i v individuálním příběhu. V románu Aloise Vojtěcha Šmilovského *Parnassie. Román ze Šumavy* (*Osvěta* 1874, knižně 1874) podle květiny přejmenovaná venkovská protagonistka, „dítě přírody“, skončí tragicky, její protipól, vzdělaná, samostatná Luisa končí „u plotny“. „Napravená“ emancipovaná žena je nejen ochotna změnit pro lásku k solidnímu lékaři svůj *modus vivendi*, ale dokonce to v okruhu svých známých explicitně prohlásí. Jeden z mužských hrdinů zase mluví o emancipaci jako o vlivu, který ženám, jako je Luisa, jen „poplete kolečka“. Šmilovského vypravěč si v komentářích navíc vytváří příležitost, aby postavu vzdělané Luisy nejprve vyzdvihl pro její vzdělanost a vzápětí ji zkritizoval. Rozvržením postav z vyšší střední třídy a konfliktů jejich morálky, přesvědčení a citů Šmilovský kopíruje půdorys románu salonního. Tyto „interní“ ideové střety mezi sociálně rovnými protíná linií vztahu jednoho z protagonistů k venkovské dívce překřtěné podle květiny, jejíž příběh zdobí osvědčenými, byť už poněkud přežitými rekvizitami. Posoudíme-li jednání a chování postav a způsob, jakým ho vypravěč v komentářích kritizuje či stvrzuje, pak lze říci, že jde vlastně o román „výchovní“. Není však určen lidovému, nýbrž středostavovskému publiku, u nějž chce upevňovat hodnoty jako solidnost,

vytrvalost a trpělivost a jež varuje jak před podlehnutím emocím, tak před možnými změnami pevně daných společenských rolí, jaké může přinést emancipace se svými racionálními nároky.

Pavel Šidák ukazuje, že rodové schematismy nacházíme ve vypravěčských komentářích často i tam, kde se k příběhu nevztahují vůbec a k situaci jen minimálně: Typicky když si postava silné ženy, často intrikánky, o samotě popláče, přispěchá vypravěč s ujištěním, že jde o příznak „pouhého“ ženství, přestože nejen komentář, ale i akce samotná jsou zbytné, a tudíž evidentně jedním z prostředků upevňování hegemonního mužského diskurzu. Srovnatelně explicitní (a ve vztahu k ději zbytné) bývají komentáře upevňující odpor k židovskému prvku nebo k čemukoli německému. Ideologické aspekty vypravěčského komentáře se tu ukazují jako oblast pro samostatný průzkum.

Metanarativnímu komentáři je nejlastnější prostředím humoristická próza; už z analýzy vypravěčské autority o ní víme, že je vlastně sama o sobě sekundární literární komunikací. Zvláště ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století se stávala příležitostí k hravě nadsazené elitarizaci předpokládaného čtenářského okruhu, jak je charakterizuje třeba Tyl („my, kteří čítáme ve čtvrtek Květy a v outery a v pátek Českou včelu“). Počínající přerůstání komentáře v samostatný textový útvar může změnit globální reprezentační modus prózy a zdánlivě zamýšlenou narativitu parodicky přetaví v imitaci některého z peritextů, popřípadě v simulaci literárního diskurzu jako takového. Ve vážných dílech se metanarativní komentář nestává podstatnou součástí narativního diskurzu; může se v nich lokálně objevit, ovšem právě s ironickým podtextem.

Reflexe literárnosti je často předmětem fingovaného dialogu vypravěče se čtenářem, jemuž bývá podsouván negativní postoj k literární konvenci (například k nastolení přírodní či sváteční idyly), kterou vypravěč míní produktivně využít a bránit nejen její literární, ale i emocionální či zvykovou hodnotu. Čtenář s opačným či odlišným názorem se stává sparringpartnerem vypravěče, jehož postup v diskusi ovšem cílí k jasnému vítězství. Sílu této konvence potvrzují i vyprávění, která tuto strategii sporu vlastně vůbec nepotřebují, protože *jejich cílem není přesvědčovat čtenáře o nějaké hodnotě či mravní zásadě*. Velmi názorným příkladem může být novela Františka Adamce *Dvě babičky* (1867, knižně 1882), v níž je dostatečně přesvědčivý střet postojů eponymních protagonistek, které si ho poctivě protrpí a dojdou ke smíru. Do explicitní diskuse se vypravěč pouští nad vnějším dějem spojeným s vedlejšími postavami, který tento v zásadě zvnitřněný příběh provází (vznik milostného vztahu – krize – šťastný sňatek). Adresátkami jsou zvláště „netrpělivé čtenářky“ a jim podsouvaná nepřipadná očekávání a hypotézy: jako by měl autor dojem, že bez této rétoriky próza neobstojí, respektive, že vypravěčova řeč má mít *i funkci konativní*.

Souhrnně lze na základě pozorování vypravěčských komentářů konstatovat postupné *vyrovnávání komunikačních rolí vypravěče a jeho publika*. Strategie, které tomu napomáhají, však mohou být právě opačné: zahrnují i konfrontace, vespolečnost i jistý respekt k čtenářskému publiku jako nositeli jiného názoru, kterého je

třeba přesvědčit o stanovisku zastávaném vypravěčem. Persvazivita vypravěčských komentářů zůstává jedním z nejsilnějších projevů komunikačního nastavení vyprávění. Analytických próz je ve sledovaném období málo (a pokud se vyskytnou, často bývají podřízeny explikaci a komunikaci, jako jsme to mohli vidět u Adamce); próza ukazuje a komentuje, vysvětluje, vychovává. Komunikativní nastavení prózy možná svědčí i o tom, že literatura dlouho zůstává funkčně přetížená: do jisté míry supljuje mezery či chybějící komunikační kanály v celospolečenském diskurzu, a osobuje si proto velkou míru autoritativnosti.

Zkoumání autority vypravěče v kapitole Jiřího Kotena a temporální konstrukce v kapitole Kateřiny Piorecké implikují přihlídnutí k signálům ideologické a časové perspektivizace vyprávění, a nevyhnutelně je proto pojednávají. Dozvídáme se v nich, že autoritativní vypravěč odvozuje své vědění, úsudky a soudy převážně z vnějších hodnotových systémů: od stálého řádu křesťanského světa a morálky nebo obrazu českých dějin v ideově přijatelné interpretaci. Ukazuje se, že spíše od „pořádku věcí“ se odvíjí také zobrazení vnějšího světa příběhu; jeho navázání na vnímající subjekt coby ohnisko vyprávění je, jak se poučíme v kapitole Stanislavy Fedrové, věnované deskriptivní reprezentaci a deskriptivní funkci narativního diskurzu, velmi řídké.

Připomeňme zde globálně vlastnosti nastavení vypravěče, které perspektivnímu zobrazení vnějšího světa spíše brání. Kromě autoritativního vypravěče mimo svět příběhu (pro názornost tu můžeme zobecnit Jiřím Kotenem identifikovaný *postoj paradigmatická*) je to překvapivě často také nastavení vypravěče-postavy protagonisty, jímž je mladík na zkušené či tuto zkušenost rekapitulující zralý muž, otec rodiny. Takového vypravěče pozorujeme v povídkách už od dvacátých let, dále u Rubeše, Tyla, včetně sebeironizující polohy. Pokud tento vypravěč prostředí vůbec věnuje pozornost, pak přejímá hotová zobrazovací schémata (například krajiny či šťastné rodiny). Většinou je ale maximálně zaujat sebou samým a svou sociální interakcí – příběh je totiž obvykle cestou k získání určitého postavení. Experiencialita ve smyslu zapojení sensorických a fyzických aspektů postavy vypravěče se omezuje na jeho vlastní tělesnost, na registraci prochozených podrážek a prázdného žaludku. Až Němcová, a vlastně hlavně a na dlouho pouze Němcová dovede do postoje *vypravěčky-pozorovatelky* „chudých lidí“ zapracovat bezprostřední zkušenost (například zabydlování v novém působišti), a tedy i náznaky percepční perspektivy. Stylizace lidového vypravěče se zase obrací spíše k aspektům kolektivní zkušenosti, a jeho perspektiva je tím více modelována hlavně ideologickým aspektem, popřípadě časovým odstupem.

Zabývat se obsáhleji percepční a kognitivní perspektivou má proto cenu až u těch vyprávění, v nichž se personifikovaný vypravěč-pozorovatel či svědek zajímá o své okolí a druhé lidi, ale současně připouští sebe sama jako subjekt s limitovaným věděním a zkušeností, ale i přístupem k faktům světa příběhu. Tento subjektivní faktor činí významnou součástí narativního diskurzu, ať už jej reflektuje průběžně ve vztahu ke konstrukci světa příběhu a rozvoji (třeba jen zčásti registrovaného)



děje, nebo jej odhaluje až v samém závěru coby vypravěčskou epifanii. Takový vypravěč nakonec zjišťuje a doznává, že jeho vědění a přesvědčení coby prizma jeho pozorování a usuzování mohlo být naopak zdrojem „epistemického zaslepení“. Nebo může v souladu se svými zájmy, popřípadě zájmy druhých postav o vědecké poznání pátrat po racionalizaci či objektivizaci subjektivních limitů a klamů.

Vykladač Richard Změlík proto vybral dva autory, Jana Nerudu a Jakuba Arbesa, jimž je vlastní připuštění epistemické nejistoty, analytický přístup a věcný, ale i ironický odstup. Legitimizační volby je nejen historická převaha téměř nulové podoby této vlastnosti vyprávění v jiných autorských poetikách sledovaného období, ale také skutečně soustředěná aplikace teoreticky rozpracovaných parametrů pozorování. Změlík vychází z vícefasetového konceptu narativní perspektivy, který v současné naratologii zaměřené na analýzu diskurzu zastupuje především systém navržený Wolfem Schmidem.

Výklad se nejprve vyrovnává s pojmem *fokalizace*, jehož „nulová“ varianta je už dlouho vyvrácena mj. argumentací kognitivní lingvistiky, podle jejichž poznatků je už jazyková konceptualizace zkušenosti zpracována určitým kulturním filtrem, dále pragmatickou lingvistikou vysvětlující komunikační faktory, jež nevyhnutelně určují vlastnosti promluvy, z nichž mnohé v pohledu naratologa patří k perspektivě. Další argument poskytuje i Schmidův generativní model narativu, v němž teoretik ukazuje, že už výběr narativních fakt je výsledkem určité perspektivy (v kapitole o temporální konstrukci to názorně dokládá Kateřina Piorecká na výběru událostí ve vyprávěních z minulosti).

Autor kapitoly si uvědomuje i historicky určenou prioritizaci smyslů a uvádí do vztahu širokou škálu obsahů a procesů myslí, jimiž se zabývají kognitivní vědy, oproti dějinami idejí a vědy preferovaným procesům systematizace vědění a kritiky poznání. Také zde, podobně jako v dalších kapitolách, vystupuje sledovaný jev nejzřetelněji na povrch ve dvou autorsky výrazně vyprofilovaných žánrech, arabesce a romanetu. U prvního žánru v Nerudově podání můžeme mluvit o posunu jedné z jeho hlavních charakteristik: žánrově příznačné získání ironického odstupu od zdánlivě všední události či jevu je tu prohloubeno v podstatně epistemické tázání.

Ve výkladu Změlík přihlíží i k subtilním jazykovým jevům, jako je práce se slovesy vnímání – inovací je totiž už to, že prozaik zvažuje, jaké konkrétní sloveso vnímání vypravěč zvolí, aby o tomto procesu referoval. Dalším novým aspektem (zvláště u Arbesa) je zavedení reflektovaných změněných stavů myslí, vyvolaných přepracováním a nemocí, extrémní životní situací, působením atmosféry a nezvyklých substancí, ale také (častěji u Nerudy) stavy mezi bděním a usínáním, mezi podáním vzpomínky jako vyprávění a její reprezentací coby mentální evokace, vtěleného prožitku. Předchůdci obou autorů tíhnou spíše k obrazu „rozbourané myslí“ (milostnou vášní, zoufalstvím nad existenční situací nebo mravním dilematem) a už tato konvenční metafora naznačuje, jakým způsobem ji obvykle uchopují, totiž znázorňují ve sledu dynamických metafor.

Změlík ukazuje, že perspektiva vyprávění není u těchto autorů nastavena jen rozdílem mezi *vševědoucím* vypravěčem a *vypravěčem-postavou*, která prostě

nemůže být u všeho. Aby jeho vypravěč mohl pracovat s úsudky a re-konstrukcemi událostí, Neruda ve vyprávění jako zásadní faktor nastoluje přiznanou fyzicky a sensoricky limitovanou perspektivu: vypravěč vidí jen tolik, kolik mu dovolí výhled z okna, a slyší řeč z ulice v závislosti na vzdálenosti. Percepční a kognitivní perspektiva ve vyprávění tak ukazuje vypravěče-postavu nejen jako zainteresovanou osobu svědka vybaveného určitými předpoklady rozumnění situaci, ale také jako lidskou bytost v její tělesnosti. Na druhé straně je třeba připustit, že této lidské bytosti je dán mimořádný dar domýšlet náznaky příběhů, označovaný tradičně jako fabulace. Rozpor mezi fabulací a skutečností je zvlášť zřejmý, když je postava vypravěče zkonkrétněna jako žurnalista, tedy člověk, který zná hodně, avšak je náchylný k podléhání schématům, do nichž jeho diskurz vtěsňuje lidské příběhy. Vypravěčovy představy a konstrukce jsou pak korigovány odhacením toho, jak to „na světě opravdu chodí“, ať už je toto zjištění tragické nebo spíš tragikomické. Přítomnost percepční a kognitivní perspektivy podstatně mění podání příběhu: vypravěč nevypráví jako svědek o tom, co se stalo, nýbrž jak to, co se dalo, (omezeně) registroval, vnímal, chápal, aniž by ulpíval na sobě samém. Sebereflexe je vyváženě vztažena k vnějšímu světu i vypravěči. – *Strídání perspektiv, respektive náznaky pronikání perspektivy postavy do narativního diskurzu s sebou nesou dvě vícenásobně intertextové žánrové variace, které Neruda označil jako kuplety. A to nejen pro jejich formu, ale i hravou „časovost“; zábavná forma se díky modu vyprávění stává prostředkem odhalení iluzí a klamů.*

Mohli bychom říci, že světu příběhu, který byl dosud představován hlavně paradigmaticky a celistvě (podle řádu světa a pořádku věcí), dodává Nerudova percepční a kognitivní perspektiva – a to paradoxně v omezeném rozsahu zobrazení – fyzickou *vícerozměrnost*.

Faktory uplatnění perspektivy v Arbesových romanetech vystihuje název druhé části Změlkovy kapitoly, který zahrnuje pojmy vědění, empirie a klam. Nový, respektive oproti Nerudovi ještě obohacený prvek, který Arbes do narativní reprezentace procesů vnímání, rozumění a interpretace vnáší, je aktuální stav mysli vnímajícího subjektu, ať už je odvozen z jeho aktuální situace a jednání, anebo vyplývá i z nastřádané zkušenosti. Jde o posun oproti dřívějším nastavením vnímání a jednání postavy vypravěče faktory, jako je sociální role, „nátura“ či přesvědčení. Dalším podstatným aspektem je proměnlivost perspektivy vypravěče-postavy v čase, což je samozřejmě zásadní rozdíl ve srovnání s autoritativním vypravěčem, jehož vědění a názory zůstávají v úloze regulátorů vyprávění dané, neměnné. Vnímání vypravěče-postavy podrobuje Arbes relativizaci nejen v racionalizujících intelektuálních diskusích, ale i v prostých konfrontacích toho, co jedna či druhá postava ve stejný okamžik vnímají. Znejistující účinek vnímání má dalekosáhlé účinky pro celkovou atmosféru příběhu. Už pouhá tematizace vnímání dokládá, nakolik byla smyslová složka lidské zkušenosti pro Arbesa důležitá. Perspektivu, respektive „prizma“ pohledu vypravěče modelují i dobové vědecké poznatky, včetně těch již zastarávajících, jež se ze sféry pravé vědy začínají postupně vyčleňovat.

V závěrečném výkladu vyvozuje Změlík rozdíly mezi oběma autorskými poetikami, jež vznikají v důsledku aplikace týchž postupů: perspektivizace vypravěčské zprávy v návaznosti na smyslové vnímání reportujícího subjektu je srovnatelná, u obou přispívá k evokaci atmosféry. Neruda však vnímajícímu subjektu dovoluje rozlišení mezi fyzickým vnímáním a klamy vyvolanými fantazií, Arbes toto rozlišení nezřídka rozmývá a nejen vypravěče a postavy, ale i čtenáře zapojuje do procesu obtížného třídění jevů, které jsou součástí skutečného světa příběhu a klamu, který vzniká v zobrazené mysli. Narativní způsoby jsou v dílech obou autorů prostředkem úvahy o poznání.

V kapitole Alice Jedličkové o řeči postav můžeme spatřovat aktuální příklad posunu v naratologickém uchopení kategorie vyprávění, jaký historicky provázal oddělení postklasické naratologie od metodologické nadvlády lingvistiky. Nejde tu ovšem o vypořádání s předchozí metodologií nebo o arbitrární obrat, nýbrž o proměnu vynucenou jak charakterem narativních textů, tak jejich dobově vymezeným způsobem publikování. Zaprvé se ukazuje, že doleželovská klasifikace narativních způsobů je založena na pozorování liminálních pasáží textu, tj. povětšinou příklonu pásma řeči vypravěče k řeči postavy, dokládajícím tezi o subjektivizaci vyprávění coby projevu modernity. Klíčovým problémem tohoto přístupu je pojem „řeči“, který je tu zčásti metaforický: zahrnuty jsou pod něj i takové typy výpovědí, které už nejsou řečí v prvotním smyslu slova, nýbrž jazykovým vyjádřením obsahů postavou neverbalizovaných, reprezentací mentálních procesů. Takových příkladů není v námi sledovaném materiálu mnoho. V průběhu šedesátých let můžeme v jednotlivých vyprávěních Karoliny Světlé, jejíž příběhy se soustřeďují kolem smýšlení a etických dilemat postav, pozorovat polopřímou řeč coby zobrazení mysli,<sup>10</sup> a tedy projev příklonu k perspektivě postavy; preferovaným postupem toho období je psychonarace (tak u Františka Adamece), tj. vypravěčské podání myšlenkových procesů postav, často provázené komentáři. Jindy není možné jednoznačně rozlišit, zda se jedná o polopřímou řeč, tudíž rozvolnění přechodu mezi pásmy řeči vypravěče a postav, nebo o řeč rétorického vypravěče ve 3. osobě, která se svým emocionálním charakterem (expresivní zvolací věty, apoziopse apod.) blíží možnému zpodobení vnitřního zápasu postavy. Rozlišit, zda se jedná o první, či druhou alternativu, tedy určit, kterému textovému subjektu můžeme tyto výpovědi přiřadit, nedokážeme na úrovni *mikrotextové*, nýbrž jen *makrotextové*: totiž posouzením, zda věděním takto podaným může disponovat i postava. Někdy ovšem dostatečným věděním ještě nedisponuje čtenář, takže i tento parametr zcela odpadá nebo nemusí být spolehlivý.

Zaměříme-li se jen na ty narativní způsoby, které slouží podání řeči skutečně proslovené postavami ve fikčním světě, narazíme na druhý problém. Ten souvisí

10 Zobrazení mysli (tedy kapitola vycházející z předmětu reprezentace, nikoli způsobu samého) je téma, k němuž v projektu vznikla řada dílčích pozorování, z nichž snad v budoucnu vzejde další větší práce.

s dobovou nakladatelskou praxí a nesoustavnou redakční prací. Subtilní pozorování reprezentace prosloušené řeči tak nemá objektivní oporu. Rozhodování mezi tím, zda se v sledovaném textu vyskytla na několika místech neznačená přímá řeč, nebo jde o chybu tisku, je třeba ponechat komplexní práci textologů, stěží však lze na něm založit analýzu užití narativních způsobů.

Hlavní argument ve prospěch změny hlediska pozorování ovšem spočívá v globální povaze narativů, doložené už předcházejícími kapitolami o autoritě vypravěče a vypravěčském komentáři. Tyto výklady ozřejmují jako zásadní faktory ovlivňující utváření řeči postav *autoritu a zjevnost vypravěče*. Zjevný rétorický vypravěč vychází z prezentace *vyprávění jako komunikátu*, a často si natolik uzurpuje narativní diskurz jako „prostor řeči“, že mu vlastně téměř nezbývá jiná možnost než nechat postavy promluvit v zřetelně vyznačené přímé řeči. Totéž platí pro postoj orálního lidového vypravěče, který svou komunikaci s adresátem průběžně utváří jako „vespolnost“, jak tento proces výstižně jmenuje Pavel Šidák. Tento postoj s sebou nese dvě charakteristiky: zaprvé orální charakter vyprávění strhává pozornost k řeči vypravěče, jež svou živou stylizací konkuruje řeči postav. Zadruhé lidový vypravěč cituje řeč protagonistů příběhu v situacích, u nichž jako postava z jejich světa nemohl být ani on sám, ani ji zaslechnout kdokoli jiný. Postoj lidového vypravěče se tak spojuje s nárokem na míru vědění, jaká přísluší jen vypravěči vševědoucímu.

Naše rozhodování o volbě vhodného přístupu však neovlivňovala jen nejistota grafického značení a (především) dominance autoritativního rétorického vypravěče, kterého profil jeho vlastní řeči nutí k výraznému odlišení řeči postav. Průzkum textového terénu také naznačuje, že zajímavější než přechody mezi řeči narativních subjektů jsou jejich globální poměry, a to nejen obecný poměr vyjádřitelný vztahem *telling a showing*, ale hlavně kdy, o čem a jak dostávají postavy příležitost promluvit, kdy se jejich řeč vztahuje více k charakteristice světa příběhu a kdy k jejich jednání, tj. kdy skutečně zasahuje do děje.

Samostatným aspektem je analýza *mimetičnosti* řeči postav, tedy záměr, který může na první pohled – a to zvláště v české sémiotické tradici chápání literárního textu jako sémiotického projektu vytvářejícího předpoklady pro polysémii – působit jako naivní. Ale ve vztahu k proměnám poetiky české prózy tomu tak není, zvláště uvědomíme-li si, jak dlouho trvá, než se řeč postav alespoň v náznaku odliší svými vlastnostmi od řeči vypravěče. Kovářův tovaryš podá v povídce *Braniboři v Čechách* zprávu o děsivé události stejně plynule jako vypravěč, pana myslivce v *Babičce* eponymní postava chválí, že vypráví jako „písmář“, a legitimizuje tak vlastně komplexnost a kvalitu jeho vyprávění. Mladičké dívčí postavy příběhů z minulosti (jako Kráska v Rokosově *Zasnoubení na bojišti*, hrdinka Tylova vyprávění *Růže z keře nízkého* Eliška či Bohunka v povídce *Pod Karlštejnem* Beneše Třebízského), často vychovávané starým pěstounem bez kontaktu s dívkami svého věku a širším světem vůbec, nacházejí v situaci ohrožení řeč nejen důraznou, ale také rétoricky nebo dokonce básnický vyspělou. Jako by nebylo jejich limitujícího zázemí i předchozího plachého chování, řízeného ideálem dívčí cudnosti (jeho modelové a bez ohledu na žánr v zásadě stabilní vnější projevy postihuje kapitola o popisu). Řeč dívčí postavy

se tu odvíjí od parametrů situace: ve střetu s nebezpečím, zastoupeným nejčastěji cizím vojskem nebo domácím šlechticem podléhajícím vlivu cizáků, se dívka mění nejen v odvážnou ženu, ale také – anachronicky – hrdou vlastenku. V jedné konkrétní postavě se tak protínají dva kulturní moduly.

Dalším faktorem řeči postav je její *komunikační větvení*: dovnitř světa příběhu – a směrem „ven“ z narativního diskurzu, k adresátovi vyprávění. Naše prototypní představa fungování řeči postav nejspíše předpokládá, že budou promlouvat mezi sebou, a tedy „uvnitř“ či „směrem dovnitř“ světa příběhu. V sledovaném období – z hlediska žánrového to platí zvláště pro lidovýchovnou prózu setrvalé a do šedesátých let také pro vyprávění z minulosti – je v řeči postav velmi časté zdůrazňování postojů a poznatků či důsledků událostí, jež ostatní postavy znají nebo jich byly účastny a nepotřebují o nich být zpraveny: ve skutečnosti je to informace a interpretace nasměrovaná ke čtenáři. Stejně jako lidovýchovně zaměřená, většinou venkovská próza zachází s příběhem jako s exemplum určeným k poučení čtenáři, mají příběhy z minulosti nebo jejich jednotlivé složky často charakter paralel se současnou situací, jež mají získat nejen pozornost čtenáře, ale také jeho vlastenecké zaujetí. Do procesu zajištění čtenářova pochopení a přijetí stanovisek bývají zapojeni jak vypravěč, tak postavy. Oproti (naratologicky jistě zajímavějšímu) pronikání řeči postav do řeči vypravěče (spojovanému tradičně hlavně s modernismem) tu pozorujeme opačný pohyb, pronikání řeči vypravěče do řeči postav, již můžeme z pohledu ideového chápat jako jejich indoktrinaci žádoucími postoji.

Sledování dětské řeči má několik dobrých důvodů: skrze její výskyt se dá dobře stopovat význam dětské postavy pro příběh (děti často představují jen němou rekvizitu spokojené či chudé rodiny, tj. příznak jejího štěstí či chudoby, respektive nevinné oběti druhé jmenované situace); pokud děti mají třeba jen i epizodně úlohu aktivních činitelů děje, svědčí to obvykle o tom, nakolik autor vůbec vnímá nebo je ochoten reprezentovat dítě jako samostatný subjekt, nikoli jako malého dospělého. Myšlenkový posun k pojetí dětského věku jako svébytné vývojové fáze v lidském životě je patrný hlavně od přelomu čtyřicátých a padesátých let, nepochybně pod vlivem světových děl, která v té době vycházejí, ale také pod vlivem společensky integrativního smýšlení, podníceného (byť i zmarněnými) revolučními procesy. Dalším parametrem, k němuž je třeba přihlídnout, není nic jiného než autorův vztah ke světu vůbec – totiž jaké jevy a vlastnosti skutečného světa mu připadají dostatečně zajímavé na to, aby je do světa příběhu zavedl. Působení tohoto faktoru odvozujeme zvláště z epizod s dětskou řečí, jež nemají žádný zásadní význam pro vývoj děje ani sémantiku vyprávění, nýbrž dodávají světu příběhu plasticitu a vyprávění zábavnost pro čtenáře. Jsou to výjevy jako v Tylově jímavé vánoční povídce *Panáci ze švestek*, v níž starší bratr předvádí mladší sestře svou dovednost, přímočaré vysvětlení chudé Cilky, že zajíček, kterého ochutnala mlynářova Mančinka, byl ve skutečnosti tlustá kočka, nebo škytání uplakaného Jíry, kterého se malá Lenka snažila utěšit krajícem chleba. Nechceme zde tyto epizody tradičně klasifikovat jako rané projevy realismu, stopovat předjímání či dozvuky programových uměleckých poetik není naším záměrem. Z hlediska poetiky vyprávění jde o srovnatelné funkční

využití mimeticky zobrazené dětské řeči v určité pasáži vyprávění v rozpětí zhruba pětadvaceti let, srovnatelné je nepochybně i to, že Tyl a Němcová patří k předním autorům usilujícím o oproštění řeči postav od literární dekorativnosti. Globální nahládání s dětskými postavami se však liší. Zatímco Němcová průběžně co možná diferencuje řeč malých dětí a dospívající Barunky – nebo dospívající Karly, respektive dospělého Karla, Tyl řeč dětských postav bez ohledu na dílčí mimetismus podřídí morálnímu smyslu vyprávění a nechá je promlouvat jako „malé dospělé“. Hálek zase ve svých příbězích řeč dospělých, kteří vyrostli z dětí přírody zažívajících rovnost a svobodu, podřizuje ustáleným rolím, vyplývajícím z dělení mužského a ženského světa. Dodejme ještě, že pozorování mimeze dětské řeči je usnadněno zobrazením některých antropologických konstant dětského chování (hra překvapení, na schovávanou apod., získávání přízně dospělých, sourozenecké soupeření), které jsou historickými poměry ovlivněny jen málo.

Dalším důležitým aspektem, který vyplývá z pozorování řeči postav, je dobové chápání *komunikace* jako takové. Vypomůžeme si ve výkladu nejprve odkazem na jiný předmět reprezentace: zatímco zobrazení mysli v první polovině století naznačuje, že její přístupnost je buď nesamozřejmá (uvažování postavy bývá ztvárněno jako hlasitá samomluva, zvnějšněná vnitřní řeč, jakoby náhodně zaslechnutá zpozvdálí, někdy i v důsledku pohybu postavy zanikající, jindy zase vysloveně inscenovaná jako dramatický monolog, který vytváří postavě rámec pro patetické vyjádření postoje), dialogická řeč se zdá být samozřejmá. Pokud atypický řečový projev není charakteristikou podivína či familiarizací postavy, k níž má čtenář získat sympatie, jsou postavy plošně výmluvné srovnatelné s vypravěčem a vždy schopny se domluvit. Výjimku tvoří zase kulturní schéma ženské postavy umlkající a červenající se v důsledku studu anebo umlkající a blednoucí v důsledku zloby. Nečetná vyprávění, která alespoň dílčím (Tyl), nebo dokonce globálním způsobem (Hálek) tematizují komunikační překážky a nedorozumění jako přesvědčivé faktory (nikoli jako sice osvědčené, ale stěží uvěřitelné prostředky divadelní zápletky), představují solitérní inovace: a to nejen v podání řeči samé, ale také vztahů mezi lidmi, definovaných sociálním postavením a vzděláním, pohlavím a životní zkušeností a podobně.

Kapitoly dotýkající se kompozičních strategií jsou v naší práci vlastně dvě, aniž by si navzájem jakkoli konkurovaly, naopak se doplňují. Zatímco Michal Charypar se zabývá uspořádáním obsahových složek děje v jejich vzájemném vztahu – i proto v podkapitole demonstrující pravidelnosti zpracování jednoho tématu mluví o *morfologii zápletky* –, Kateřina Piorecká se zaměřuje na vztah kompozičních strategií k traktování temporality příběhu, a tím i dobového pojetí času a zvláště historie.

Někdy je namístě abstrahovat z množství naratologických konceptů takový, který se autorovi kapitoly jeví jako dostatečně instrumentální; jindy se po prozkoumání vlastností terénu ukazuje, že vybranou kategorii lze aplikovat jen omezeně a je vhodnější zvolit alternativní přístup, jak se ukázalo v průzkumu reprezentace řeči postav; jindy postačí uzpůsobit či upřesnit již prověřenou využitelnou typologii, jak jsme viděli u narativních komentářů. V průběhu analýz si materiál často vynutí

přihlednutí k dobovým konceptům mimoliterárním: už jsme viděli, že reprezentace řeči odráží soudobé chápání dětství a dospělosti, a přesvědčíme se, že konstrukce zápletky se zas ukazuje jako odvislá od obecných esteticko-mravních zásad.

Kateřina Piorecká ve své kapitole této situaci předešla a rovnou začala přehledem základních aspektů temporality v dobovém myšlení. Zásadní roli v něm hraje chápání minulosti a dějepisectví, jehož funkce se od záznamu minulých událostí přesouvá ke zdroji poznatků umožňujících lepší porozumění současnosti. Zároveň si přitom zachovává povahu diskurzu mýtotočného. Blízkost historiografie a literárního vyprávění z minulosti je průvodním jevem v procesu konstrukce kulturní identity až do poslední čtvrtiny 19. století. Ideová dominance minulosti přivedla autorku kapitoly k soustředění na prózu s historickou tematikou. I v ostatních kapitolách však můžeme zaznamenat tíhnutí k tomuto žánru; to je nepřekvapivé vzhledem k jeho zastoupení. Podstatnějším důvodem je ale to, že velká část vyprávění z minulosti prokazuje až do oné poslední čtvrtiny století nápadným způsobem persvazivně-edukativní povahu vyprávění. A to v přímém zapojování pramenů nebo jejich rozvíjení, důkladném objasnění těch prvků světa příběhu, které autor považuje za ilustrativní pro danou dobu, v jednoznačném hodnocení motivací a konání postav, jejichž řeč v duchu *ahistorického historismu* slouží více než jako komunikační prostředek ve světě příběhu jako vehikulum aktuální vlastenecké ideologie. Tomuto komunikačnímu nastavení, tj. vysoké míře řízení čtenářského rozumění, odpovídá autoritativní vypravěč popsaný v kapitole Jiřího Kotena.

Charakter narativních dominant ve vyprávěních z minulosti si vyžádal také aplikaci pojmů z různých systémů: Piorecká zjišťuje, že *dialogická řeč* zůstává ve vyprávěních z minulosti až do šedesátých let narativně-interpretativním prostředkem. Teorie vyprávění už od dob Lubbockovy protonaratologické klasifikace dialogu jako *předvádění* (respektive *scénického zobrazení*) předpokládá, že dialogická řeč se vztahuje k tady a teď postav a váže se na jejich jednání. *Dramatický dialog*, jak jej Piorecká označila, se však spojuje s jinou funkcí v dramatu: totiž zprostředkováním toho, co se událo dříve, „za scénou“; dialog se tak stává formou *narace*. Nic takového ale prozaický narativ, který o minulém může podat libovolně obsáhlou zprávu, nepotřebuje. Vysvětlení pro využití dramatického dialogu je jak genetické (dramatická forma ovlivněná zkušeností autorů je pro dobového čtenáře zcela přijatelná a není vnímána jako „teatrální“), tak konstrukční: do dramatického dialogu coby zprávy o minulosti lze totiž zároveň vpravit argumentaci ve prospěch dřívějšího jednání nebo jeho hodnocení.

Také z genetického pojmosloví, podrobně klasifikujícího kompozičně-diskurzivní temporální operace, jež vedou k potvrzení, nebo naopak znejištění kauzálního vztahu událostí, anebo ke zvýznamnění, či naopak potlačení některých částí děje, se v popisu jevů uplatnil jen omezený výběr. Genette upozorňuje, že čistě chronologické vyprávění je spíše modelové než skutečné povahy a že strukturace narativu se nemůže vyhnout narušení časové následnosti (*anachronii*). Nejčastějším jevem v próze s historickou tematikou je *analepse* (retrospektiva), jíž Piorecká vzhledem

k její typické funkci přidává charakteristiku *explikativní*: smyslem retrospektivního vyprávění je totiž mnohem častěji než poukázání ke kauzálním vztahům v příběhu vysvětlení adresované čtenářskému publiku. Retrospektiva je ve vyprávěních z minulosti až překvapivě často využívána i tam, kde takto podaná událost náleží do času příběhu, nikoli do jeho prehistorie, a mohla by tedy snadno být součástí vypravěčské zprávy. Zprostředkování události jejím přímým svědkem je však oceněno jak ve světě příběhu, tak v narativním diskurzu samém. Tíhnutí k postavě vypravěče-svědka, třeba i epizodického, potvrzuje nálezkem kapitoly o narativní autoritě: nadosobní vševědoucí vypravěč, jehož tvrzení mají nezpochybnitelnou autentifikační sílu, se vyskytuje zřídka. Převažuje – byť i jen lokálně – zjevný vypravěč, který svou autoritu usilovně buduje a zaštiťuje se i přímým svědectvím postav. Jejich řeč často slouží upevnění čtenářových poznatků, ať už vyvozených z průběhu děje, nebo traktovaných zjevným vypravěčem. Postava znovu doslovuje, potvrzuje sdělení vyprávění. Oproti představě dialogické řeči jako scénického zobrazení dochází k časoprostorovému paradoxu. Řeč postav je nezřídka všechno jiné, jen ne reprezentace či komentář „tady a teď“.

Pokud jde o vztah minulosti a budoucnosti, nelze tu mluvit spolu s Genettem o *prolepsi*, tedy předjímání toho, co se ještě v příběhu stane. „Budoucností“ příběhu dávno minulého je aktuální stav skutečného světa, k němuž vypravěč odkazuje jako ke stavu vyvolanému nebo do určité míry ovlivněnému událostmi daného příběhu. Jev, o kterém tu můžeme mluvit, Genette ve svém pojednání nezachytil. Všimli si ho spíše historici a filozofové a označili ho jako *zpětné předjímání*, které nemá ani tak temporální jako morální povahu. Typickým uživatelem zpětného předjímání je vypravěč u Beneše Třebízského: vyčítá předkům neprozřetelné chování, jež je varováním pro současníky; autorova oblíbená konfrontace „dříve a nyní“ má jak funkci kontrastivní, tak vytváření paralely. Podstata zpětného předjímání je tedy následující: subjekt narace ze své aktuální hodnotící perspektivy soudí, že postavy minulosti („naši předci“) měli domyslet důsledky, jež jejich jednání do budoucna přinese, a připisuje jim odpovědnost za současný stav věcí. Nepřipouští přitom, že dobový horizont je v takové předvídatosti nutně omezuje.

Další Genettovou kategorií, která vystihuje povahu sledovaných vyprávění z minulosti, je *elipsa* jako nulová realizace *kategorie trvání*. Prototypní funkcí elipsy je vynechání nepodstatného časového úseku v životním příběhu, nebo zatajení nějaké události, jež zprvu zvyšuje napětí či pochybnosti, aby následné odhalení přineslo čtenářskému publiku překvapení či poznávací efekt. Prostřední jmenovaná funkce je příznačná pro zábavná vyprávění spojená s historickými postavami, jimž jsou přičítány nezvyklé vlastnosti, schopnosti či záliby, jež vyprávění činí atraktivním. Vynechání události či situace, jež zůstane neobjasněna, v příbězích, jejichž protagonisté k sobě poutají pozornost právě pro svou nejasnou minulost, motivace jednání a smýšlení, je spíše exkluzivním postupem příznačným pro Máchovy prózy. Převažují však vyprávění z minulosti s edukativně-persvazivním charakterem, jež naopak usilují o důkladné vysvětlení událostí, a v nich nebývá elipsa prostředkem epistemickým, ale ideologickým: Piorecká ukazuje, že vynechání události může mít



svůj původ v tom, že její zařazení by bylo nepříznivé pro obraz „národa“ v minulosti i jednotlivých postav jako hrdinských vzorů.

Až do osmdesátých let lze v próze s historickou tematikou pozorovat *rétorické narativní pauzy*. Víme, že pro Genetta je narativní pauzou popis; obsáhlými popisy odsouvajícími pokračování děje však vyprávění z minulosti většinou nestrádají. Popisy se totiž spíše rozpouštějí v naučných vsuvkách, pro děj povětšinou zbytečných. Mnohem častější jsou však rétorická expozé, ať ze strany zjevného vyprávěče, nebo jím pověřené postavy: autoři jako František Karel Krouský nebo Pavel Albieri dovolí vyprávěči, aby pozastavil třeba přípravu vojska k boji, jen aby mohla postava vystoupit do popředí a promluvit dikcí hrdiny mytologie či protagonisty historického dramatu. V próze kolem poloviny osmdesátých let tak nadále můžeme zaslechnout ozvuky Lindovy prototypní apoteózy minulosti nebo imitace emocionálně vypjaté řeči dramatu. Krouského román *Usmířenec. Historický obraz naší doby* (1880) by mohl sloužit jako názorný příklad konstant historického psaní, které se stávají brzdami toho, co je – vlastně až trochu rozporuplné – zformulováno v podtitulu: jak zobrazit nedávnou minulost (polské povstání 1863) tak, aby mohla být historicky, tj. s odstupem a vědomím jejích důsledků zhodnocena jako něco, co formuje naši současnost. Bude-li autor vzdělávat čtenáře v hospodářském zeměpise, jako činí Krouský, nejspíš neudrží jeho zaujetí pro příběh; a nechá-li polskou historickou postavu let šedesátých promlouvat jako kompilaci mytické Amazonky a vlastenky, pak sice nobilituje svůj styl, ale pokus o usouvzažnění se současností oslabí.

Rekapitulace nálezů této kapitoly znovu připomíná onu otázku ze samého úvodu našich úvah: totiž zda sledování narativních způsobů může přinést nějakou zásadní reinterpetaci tvorby kanonických autorů. Z perspektivy proměn prózy s historickou tematikou se to tak nejvíce: až Jiráskovo vyprávění, jež *analepse* střídavě využívá k vysvětlení současného stavu a charakteristice postav a řeč postav spojuje s jednáním, je také vyprávěním soustředěným nikoli k interpretaci uplynulého, nýbrž k *dějové progresi*. Tato kategorie, navržená Jamesem Phelanem jako alternativní pojetí zápletky, napohled poněkud vágní, nabývá v Jiráskových narrativech zřetelné konkretizace. Charakteristika dějové progresse by v jiném kontextu, než je česká próza s historickou tematikou, mohla působit až triviálně: elipsa tu slouží vynechání období, kdy nedošlo k žádné závažné události; všední situace mimo vlastní děj nenásilně charakterizuje postavu a „zaplnuje“ svět příběhu; převážně ale to, co se děje, co hrdina koná v tuto chvíli, připravuje podmínky toho, co nastane. Toto zjištění by nanejvýš mohlo být překvapivým sdělením nikoli pro badatele, ale nečtenáře Jiráskova díla, který slyšel, že je rozvlekle nudné: ve srovnání s předchůdci Jiráskovo vyprávění tlačí děj vpřed.

Narativní strategie ve vyprávění o minulosti vykazují tyto vzorce: Narativ nebo jeho část je dramatickou apoteózou dávné minulosti; elipsa není prostředkem kompozičním, ale spíše prostředkem regulace žádaných informací; zábavné a tajuplné vyprávění si libuje v historických kulisách; vyprávění zahrnuje podstatné historické události, avšak nad dějem samým v něm převládá interpretace jeho důsledků;

vysoká míra narativní zprostředkovanosti se projevuje v důrazu na svědectví postav, které i z aktuální události v rámci příběhu činí „minulost“; a konečně je to vysoká míra *edukativně-persvazivní* komunikace rétorického vypravěče s publikem za intenzivního využití dějepisného diskurzu.

Až ztlumení interpretace jako řízení čtenáře, využití elipsy k překlenutí událostně chudého období, a zvláště redukce analepsí ve prospěch *následnosti událostí vyplývajících ze zřetelně motivovaného jednání postav* postupně vede k přesvědčivému podání historické události jako střetu konkrétních individuálních i kolektivních sil. Vzniká tím také prostor pro *řeč v jednání*, respektive řeč postav jako *performativ* (nikoli jen zprávu o události či komentář k ní). Spolupůsobení těchto faktorů, jež se sice navzájem nepodmiňují, ale rozhodně potencují, označujeme jako *epickou emancipaci*. A právě tento komplexní transformační proces se nám jeví jako vitální narativní síla, která – v žánrovém prostoru dosud bohaté a vždy znovu osazovaném variacemi obrazů ze života – začíná vytvářet živnou půdu pro román.

Aby mohl soustavněji popsat utváření děje a zjistit, zda z jeho vztahu k tematice narativu, konstelaci postav a žánrovému pozadí vyplývají nějaké pravidelnosti, podnikl Michal Charypar odvážný ponor do naratologických diskusí o pojmu *zápletky*. Subtilní pojmosloví oboru totiž často vede k poněkud scholastickým debatám, v nichž se termíny překrývají a kříží. Takové diskusi by bylo možné předejít vyjasněním perspektivy a záměru naratologického pozorování. Ještě na počátku tisíciletí byla taková diskuse spojena s vyrovnáváním *postklasické naratologie s klasickou*; ozvěnu tohoto procesu Charypar ve své rekapitulaci pojmu také okrajově zachytil. Tato debata postupně utichá. Není už třeba nikoho přesvědčovat, že strukturalistická dvojice *příběh a diskurz* nepopisuje objektivně existující entity, ale je naratologickým heuristickým nástrojem, a to nástrojem operativním, jak dokládá řada přítomných analýz. Sama zápletky (*plot*) ovšem patří k těm pojmům, které v různých časech a badatelských kulturách zaujímají ve schematizacích narativní struktury dosti odlišné pozice. To je nanejvýš přesvědčivě patrné ze srovnávací tabulky, kterou zpracovali autoři jednoho z opakovaně vydávaných úvodů do studia naratologie Matias Martínéz a Michael Scheffel (1999). „Vyplést“ pojem z množství rozvrhů je možné tehdy, když se bezpečně rozhodneme, k čemu má sloužit: Má konceptualizovat obecné vlastnosti narativu, které lze abstrahovat z většího množství textů? Nebo má sloužit jako nástroj, který dovoluje popisovat konkrétní realizace obecnějšího schématu?

Charypar se vzhledem k záměru práce rozhodl zvládnout obojí, a to s oporou dvou základních pojetí, které ve svém shrnujícím výkladu identifikovala Karin Kukkonenová (2014). První koncepce zápletky předpokládá ustálenou strukturu s pevnými obrysy, kolem níž lze sdružit velkou množinu příbuzných narativů. Mohli bychom říci *jádro děje, spočívající ve střetu hlavních sil světa příběhu*; Charypar ho označil jako *zápletkové schéma*. V druhém pojetí se podle Kukkonenové zápletky jeví jako progresivní strukturace motivací postav, jejich jednání, událostí a jejich důsledků; nejde tedy jen o uspořádání, ale o postižení energie pohánějící vývoj děje.

Charypar pak *zápletku* samou specifikuje jako takové *využití kompozičních strategií a složek světa příběhu, které umožňuje jejich jedinečné uspořádání a úplné rozvinutí děje*. Zapojení kompozičních postupů dovoluje upřesnit Chatmanovo chápání zápletky jako „diskurzivního zpracování příběhu“ (1978), které sice překlenuje binární opozici příběh a diskurz, ale upozaďuje kompoziční práci výstavby vyprávění. Podobně se určitějším díky zapojení kompozičních strategií stává i Phelanův pojem *dějové progresse* (1989). Jako obecný korektiv utváření popisných pojmů, respektive analytických nástrojů se přitom dobře osvědčuje detailně strukturovaný generativní model Wolfa Schmida (2004).

V průzkumu *semknuté zápletky* Charypar ukazuje, že pojem, jímž česká poetika vyprávění běžně téměř neoperuje, může být přílehlavý tam, kde je poetika vyprávění v souladu s dominantami dobového estetického myšlení. Máme na mysli pojem zakončení (*closure*). Jeho nevyužívání v českém kontextu souvisí s žánrovou krajinou: v angloamerické narativní kultuře má (stejně jako pojem *epifanie*) zásadní význam v teoretizaci *short story*, respektive v esejích o tom, jak ji dobře napsat. Tento žánr není české próze vlastní a realizuje se jen příležitostně, mnohdy se žánrovému rámci jen blíží. Pojem *zakončení* však ve vztahu ke zkoumanému historickému materiálu nabývá specifického smyslu v souvislosti s konceptem *poetické spravedlnosti*, totiž představou, že narativ má zprostředkovat zřetelné vyrovnání mezi dobrem a zlem. Historicky konkretizovanou ji Charypar dokládá z úvah estetika Josefa Durdíka. Jedinečná realizace této estetické maximy v příběhu zajišťuje beletristovi bezpečný půdorys řešení konfliktu – a také jistotu čtenářského přijetí. To je založeno na uspokojení podobném tomu, jaké zažívá současný divák kriminálního seriálu; jednotlivý příběh možná „nedopadne dobře“, ale vše se vysvětlí, vyřeší a spravedlnosti je učiněno zadost.

Jako první typ zápletky, stabilizovaný už na počátku sledovaného období, identifikuje Charypar *zápletku semknutou*. Její klíčové pozice bývají často obsazeny osvědčenými akcemi a událostmi, jako jsou například odhalení identity postavy či tajného příbuzenství. Tyto ustálené prostředky nabývají povahy *narativních figur*. Efekt jejich aplikace se pak liší tím, zda vyřešení identity ruší, nebo nastoluje určitý status postavy, exotizuje ji, nobilituje (tak zvláště ve vyprávěních z minulosti), nebo vysvětluje mravní motivaci jejího předchozího jednání. Pro *semknutou zápletku* je příznačná také konstelace zřetelně odlišných zájmů protagonisty a antagonisty či takto konfrontovaných skupin postav. Charypar ukazuje, jak často se objevují zápletky založené na kulturu ověřených schématech, jako je láska dvou příslušníků znesvářených rodin; ve vyprávěních z minulosti bývají původ nepřátelství či napětí ve vztazích konkretizovány rozdílem ve vyznání, v příbězích z venkovského prostředí jsou to často spory majetkové, ale i spory svědčící o individuální pýše, jež mívá tragické následky pro celé rodiny (tak třeba u Tyla, Hála i Šmilovského).

Z výkladu *rozvolněné zápletky* vyplývá její postupný nárůst a významný podíl na utváření české prózy: jak už bylo naznačeno, více než s prózou typu *short story* se zřejmým narativním obloukem a epifanií se setkáváme s vyprávěním aditivního charakteru, s prózou řetězcí všednodenní situace nebo životní epizody spjaté

s působením hlavních postav. Někdy toto řetězení svým objemem či explicitní žánrovou klasifikací naznačuje románovou ambici (například u Chocholouška, Šmilovského). Semknutá zápletka se v zásadě opírá o narativní událostní model, který nastoluje určitý *stav, jenž je narušen událostí* (definovanou mj. jako změna výchozího stavu věci); další událost pak obnovuje výchozí stav nebo nastoluje jiný. Rozvolněná zápletka staví spíše na *ukazování chodu světa příběhu podle určitého řádu*, který může být dočasně rozkolísán, ale většinou se dokáže stabilizovat. Semknutou zápletku v takovém narativu někdy zastupují vložená epizodická vyprávění postav. Dodejme, že s řetězovou kompozicí rozvolněné zápletky je spojeno i pojetí času a narativní způsoby: frekvence *iterativního vyprávění* shrnujícího opakované aktivity postav je tu nepřehlédnutelná.

Jedna z klíčových otázek, kterou si Charypar ve zkoumání pravidelností zápletky klade, je ta, zda existuje zřetelná či dokonce přímá *souvislost mezi typem postavy a typem zápletky*. Východiskem takové úvahy je teoretizace postavy. Vzhledem k tomu, že v našem zkoumání neřešíme fikcionalitu vybraných narativů, protože je za takové automaticky považujeme, mohli bychom zjednodušeně říci, že Charypar svůj výměr postavy založil mezi *rétorickým pojetím narativu* (inspirován Jamesem Phelanem) a *narativní gramatikou*, respektive proppovskou morfologií narativu. Tyto mezní polohy Charypar překlenuje vlastními kategoriemi *habitu postavy*, způsobu její *účasti na ději* a způsobu, *jímž se skrze děj utváří ona sama*. Kategorie habitu postavy má v české próze dokonce svůj vlastní, hojně zastoupený nedějový žánr: *kresbu, drobnokresbu* či *křídovou kresbu* v Hálkově speciální terminologii; řadit sem můžeme i některé Nerudovy *arabesky*. Potenciál habitu postavy autoři těchto žánrů využívají různě v návaznosti na svou vlastní filozofii vztahu jedince a světa. A také pojetí všednosti, jež bývá často pozadím drobnokresby. Zatímco Šmilovský a Herrmann leckdy tíhnou k idylizujícím nebo melancholickým portrétům svých postav, Hálek i Neruda postupují analytičtěji, s větším ponorem do psychiky a sociální interakce postav. U všech autorů portrétu postavy konkuruje zjevný, výřečný a někdy až sebezálibný vypravěč.

Z hlediska účasti postavy na ději Charypar dokládá zjevnou spojitost *činitelů a nositelů děje* s určitými typy: intrikán/ka ve vyprávění z minulosti nebo vyprávění s tajemstvím; postava opuštěné bezbranné svobodné matky. Poslední Charyparova kategorie, respektive opozice dynamičnost – statičnost postavy, jež implikuje možný vývoj postavy, tu naplněna příklady potvrzuje návaznost na vlastnosti narativu, které jsme identifikovali už výše: Rozvolněné zápletky dočasně narušující a znovu stvrzující řád světa často dominuje postava sice velmi plastická, avšak statická – protože to bývá postava vyzrálá a moudrá (prototypem může být babička ve stejnojmenné próze nebo eponymní postava Šmilovského prózy *Kmotr Rozumec*, 1872). Dynamická postava bývá v první polovině století často spojena s žánrem „sebevýchovné“ prózy, v níž postava vypravěče retrospektivně podává proces svého zakončení v životě, často s využitím toposu cesty, která je i metaforickým vyjádřením procesu zrychleného sebepoznání a často nejen s časovým odstupem, ale i nadhledem, a proto humorně. Charypar zachycuje i některé pokusy o vývojový román, které však nezřídka váznou v zajetí morálních schémat a skutečný vývoj postavy tak

vlastně brzdí. Intelektuální, názorový, ale i emocionální vývoj postavy jako dějová progresa spadá podle něj až do počátku devadesátých let.

Zatímco zápletková schémata jako například „staří brání z majetkových důvodů mladým ve sňatku“ fungují bezpečně, propojení *typu postavy* a zápletky tak jednoznačné není. V próze s tajemnou zápletkou se často stává mstitelem někdo jiný než poškozená a po mstě prahnoucí postava. Pomsta ženské postavy intrikánky je často neúspěšná (princip poetické spravedlnosti). Karolina Světlá naopak ve svých románech vnáší do zápletky ženskou hrdinku, která po pomstě prahne, ale odloží ji; nebo se naopak řetězec činů spojených s nenávistí a mstou pokusí přetnout sebeobětováním. V prózách usilujících o zobrazení sociálních poměrů, ať už aktuálních, či historických (Pfleger Moravský, Arbes, raný Jirásek) je plánovaná osobní pomsta obětována ve prospěch kolektivních zájmů – selského povstání v Jiráskových *Skalácích*, dalšího usilování o zlepšení industriálních poměrů v druhé verzi *Z malého světa* Gustava Pfliegera Moravského. Teprve Jirásek začíná skutečně syntetizovat osobní pohnutky a jednání centrální postavy s kolektivním usilováním. Pozvolnost tohoto procesu velmi dobře ilustruje situace v románu *Z malého světa*: zde se tento vztah objevuje jako zjištění postav, v silném okamžiku, kdy si hlavní hrdina Procházka omráčeně uvědomuje, že burcováním dělníků k účasti na pohřbu zesnulého druha dosáhl sice dočasného, ale nezpochybnitelného spojení jednotlivců do kolektivní síly s velkým potenciálem.

Zatímco omezená množina narativů se sociálním étosem naznačuje možnosti vzepření se řádu, velký díl sledovaných textů využívá zápletku k předvedení stávajícího řádu zastoupeného postavou morálně pevnou a možností jeho narušení postavou chybující, jež je schopna nápravy, tragickou postavou, jež za své pochybení pyká (mohli bychom říci erbenovskou postavou, jež třeba i nechtěně narušila „majestát řádu“), a postavou záměrně se protivící. Charypar si pro demonstraci těchto alternativ vybral bohatě zastoupenou milostnou zápletku, aby mohl ilustrovat nuance její „morfologie“. Není to ovšem morfologie proppovská, která by pracovala jen s typizací postav jako činitelů (dějových sil), ale morfologie precizovaná parametry vyvozenými v návaznosti na phelanovskou teoretizaci postavy. Charypar názorně ukazuje, jak se na konkretizaci milostné zápletky podílejí další parametry narativu, jako je třeba její situování do minulosti, jejíž reprezentace je formována *ahistorickým historismem*, totiž aktuální vlasteneckou tendencí. Ukazuje také, že protipól harmonického nebo snadno harmonizovatelného milostného páru, totiž pár problémový, se nevyvíjí nijak lineárně (tj. třeba v návaznosti na přibývajících psychologické poznatky). Jednou souvisí s tajemstvím v příběhu, jindy s přehnanou mravní zásadovostí protagonistů, kterou by při dobré vůli bylo lze celkem snadno překlenout (jako prototypní můžeme uvést zápletku povídky *Hubička* Karoliny Světlé). Ale zobrazení skutečně ambivalentního či trýznivého milostného stavu dlouho zůstává mimo pozornost beletristů jako společensky nežádoucí. Nízká míra zobrazení sexuality odpovídá její přetrvávající tabuizaci. Charypar ukazuje, že ve sledovaném období nenajdeme nijak často ani přesvědčivá zobrazení erotického napětí v milostné zápletce; většina autorů se spokojí s deskriptivními psychologicko-fyziologickými

klišé, o jakých píše ve své kapitole Stanislava Fedrová. Milostná zápleтка dosahuje komplikovanosti převrstvováním a křížením vztahů protagonistů, zvláště ve schématu milostného trojúhelníku. Jako stabilizovaná se tak milostná zápleťka jeví až do sedmdesátých let. Závažnější sociálně-psychologické ukotvení vztahu a s ním i „zcivilnění“ podání zápleťky přichází až v druhé polovině osmdesátých let.

*Semknutou zápleťku* zařazuje autor kapitoly do položky historicky ukotvených „konstant“, které představují relativně pevné schéma od počátku sledovaného období a své trvalé zázemí nacházejí v populární literatuře. *Prosazení rozvolněné zápleťky jako dominantního typu*, v němž dochází k více individualizovanému vnitřnímu pohybu, se v této perspektivě jeví jako hlavní diachronní poznatek. Také typologie, a hlavně obrysy jednotlivých postav zůstávají relativně stabilní. Rozporuplné a nejasné postavy se objevují jen singulárně v próze s tajemstvím. Až od sedmdesátých let lze pozorovat postavy nejednoznačné, a to v návaznosti na proces, který se tu konkretizuje jako *emancipace od principu poetické spravedlnosti* a komplexně jej v našich závěrech označujeme jako *emancipaci epickou*. V proměnách milostné zápleťky lze pozorovat postupný mírný posun v návaznosti na společenskou přijatelnost témat s ní spojených; podobnou situaci však nalézáme i v některých soudobých světových literaturách, např. ve viktoriánském románu.

V rozšířeném pojetí *narativních způsobů* zahrnujících i *textové typy* nemůže chybět popis, mimo jiné proto, že se k němu v naratologii i v interpretacích často přistupuje jako ke zdroji sekundárních, nebo dokonce redundantních informací. Aniž by vykladači prózy byli ctiteli Genettovy klasifikace narativních způsobů, přijímají vlastně jeho stanovisko, že „popis je služka vyprávění“. Neméně houževnatě se ve výkladech drží ustálená souhrnná hodnocení vytýkající popisu statičnost a nanejvýš oceňující autorův „mysl pro realistický detail“. To, co zde Stanislava Fedrová nazývá *paradigmatickým popisem*, bývá považováno za prototyp popisu, přetrvávající v celém 19. století.

Autorka se obrací k těm autoritám naratologie a poetiky prózy, jimž se už v minulosti podařilo poukázat na *funkční zástupnost* textových typů, k Felixi Vodičkovi a Seymouru Chatmanovi. Oba autoři se zázemím odlišné badatelské tradice se totiž shodnou na tom, že textové typy jsou navzájem funkčně zástupné. Vyprávění může mít i deskriptivní funkci (ostatně se jen těžko deskriptivních prvků zbavuje – pak už se mění v pouhou synopsi událostí), jak názorně dokládá charakteristika postavy, realizovaná nejčastěji iterativním vyprávěním o její řeči a jednání. Popisný postup zase může být velmi podrobným rozfázováním události a přejímat tak informační funkci vyprávění. V nejnovější době naratologové David Herman a Werner Wolf potvrdili fungování textových typů jako *kognitivních rámců* čtenářského rozumění. Herman argumentuje více pochopením vyprávění jako zkušenosti, Wolf se opírá o možné fungování deskriptivního postupu jako globálního způsobu, *makromodu* verbální reprezentace, ale také o jeho přenosnost mezi různými médii.

Pochopení deskriptivního postupu jako *makromodu reprezentace*, respektive jako *makrožánru*, jak navrhuje Chatman, tu má zásadní význam pro vhlad do

žánrového pole sledovaného období. Fedrová vysvětluje, že *obraz* nebo *povahopisná črta* (v Hálkově žánrovém idiolektu *křídová kresba*) jsou vystaveny na postižení určité životní situace a jejích okolností, na charakteristice postavy postupně skládané prostřednictvím situací a drobných všedních epizod. Události jsou tu funkcí portrétní postavy, s nadsázkou řečeno *vyprávění* je tu *služkou popisu*. Propojení obou postupů ve zprávě o zakoušení vnější skutečnosti je ve sledovaném období velmi řídké. Výrazný příklad nachází autorka v souladu s Vodičkou v mytizujícím zobrazení minulosti a poté až ve venkovské próze od konce padesátých let.

Rozlišení *deskriptivního postupu* a *deskriptivní funkce* proto představuje zásadní metodologické gesto této kapitoly. Autorka kapitolu dále strukturuje podle vztahů vybraného předmětu reprezentace, totiž postavy, k dalším složkám narativu: ke konstrukci zápletky, k povrchové vrstvě narativního diskurzu – a také k mimoliterární skutečnosti, přesněji řečeno k dobovým hodnotám a normám, které mohou ovlivňovat zobrazení člověka v literatuře. Poslední faktor je ve výkladu odhalen jako zásadní: přetrvávání určitých kulturních vzorců, jako je například představa ženské krásy nebo scénáře ženského chování v určitých situacích, vede k jejich průmětům do literární reprezentace. Ty se pak manifestují v opakovaných a nepříliš variováných textových celcích, které autorka nazývá *moduly*.

V souvislosti s ideálem ženské (a zvláště dívčí, „nedotčené“) krásy ukazuje autorka, že popis tu naprosto nemá plnou paradigmatickou výstavbu, nýbrž je *úzce výběrový*, soustředí se na ty vlastnosti zevnějšku, které jsou společensky přijatelné a které dávají největší příležitost k využití sémantiky postavené na analogii mezi ušlechtilou tělesností a květinami, kterou lze převést i do oblasti mravní, respektive do již jmenovaných situačních scénářů. Ustálené popisy ženských postav, odvozené od několika málo prototypů, jsou pak paralelní s ustáleností rolí ženských postav v příběhu. Pokud se role ženské postavy přesune do heroické, neznamená to nikdy, že by proto byla zbavena ustálených atributů křehkosti. Zdá se možná zbytečné zdůrazňovat, že proměna role protagonistky a jejího zevnějšku v *Divě Báře* Boženy Němcové se vymyká zvyklostem autorů, kteří v zájmu petrifikace křehkého dívčího typu ujišťují čtenáře, že i venkovská dívka pobývající stále venku si zachovala bělostnou pleť.

Snědá pleť je vyhrazena exotickým či podivným postavám z okraje společnosti. Typ se často projevuje kupříkladu u osvědčeného a kulturně mnohonásobně zpracovaného modelu, jakým je Goethova Mignon. Její podoba se v textech objevuje jako pouhá narážka, nebo také imitována a rozvíjena i ironizována, ale vždy účelně využita jako názorný prostředek, který současně narativní diskurz nobilituje. (Fedrová připomíná, že někdy je tato intertextuální, diskurzivní funkce dokonce primární před funkcí reprezentační; obecně je to příznačné u autorů, kteří vyprávění ozvláštňují z různých zdrojů, jako u Prokopa Chocholeouška, Sofie Podlipské či Václava Vlčka). Mignon je prototyp příznačný pro první polovinu století, v pozdějších narativech tematizujících postavu nebo vypravěče-postavu spoléhající na vlastní vědění a rozhled je pak oblíbený model antické krásy, jež některý subjekt vyprávění aplikuje, a to, jak v závěru s překvapením zjistí, nepřipadným způsobem.

V popisech Gustava Pfliegera Moravského, Nerudových či Arbesových se tak přítomnost kulturních modelů, jež se promítají do způsobů vidění a zobrazení ženských postav, odhaluje jako prizma, které pozorovatele spíše „oslepuje“ a omezuje jeho úsudek.

Stejně jako je antická krása spojována s představou ctnosti, je také kulturně ustálený protiklad světlolase a tmavovlasé dívky spojován s povahou: jemnou a obezřetnou, vášnivou a prudkou. To se ukazuje i v románech šedesátých let *Ztracený život a Jaroslav*, jejichž autoři (Pfleger Moravský, Janda Cidlinský) se snaží prostřednictvím hrdiny vyrovnat se zmarněnou politickou zkušeností roku 1848: oba jej přitom postaví do milostného trojúhelníku mezi dvě ženy zastoupené oněmi protikladnými typy.<sup>11</sup> Projevuje se tu obecný sklon prozaiků, patrný v románových pokusech šedesátých a sedmdesátých let: totiž podpírat – často i zcela zbytečně – morální či psychologický konflikt efektní konstelací postav a čitelnou zápletkou či naopak tajemnou prehistorií. Kromě jmenovaných to pozorujeme v dalších dílech, která mají nakročeno k psychologicko-sociální próze, třeba v Adamcových *Dvou babičkách* (1867), nebo v Havlasových *Tichých vodách* (1876), nastolujících protiklad mezi mravní pevností podváděné ženy z vyšší společnosti a společensky tolerovanou nevěrou jejího manžela: obě díla se „jistí“ lacinou milostnou zápletkou (v druhém případě stěží uvěřitelnou).

Pokud jsme v rekapitulaci jiných kapitol mluvili o příznacích *epické emancipace*, pak právě kulturní schémata, petrifikace rolí ženských postav a uplatňovaných ověřených schémat zápletky v příbězích, jejichž zásadní konflikt je vnitřní, patří k *brzdám tohoto procesu*. Možná, že to byla spíše ustálenost textových modulů popisu ženské postavy, jež přispěla ke generalizaci představy onoho statického paradigmatického popisu jako univerzálního vzorce deskriptivity v 19. století. *Paradigmatický popis* od hlavy k patě ještě v průběhu osmdesátých let dominanci nezískává. Mnohem větší frekvenci a významotvornou váhu má popis podle vybraných rysů, byť spojovaných s kulturními schématy, jako je „zrzavý Jidáš“.

Dalším velkým tématem výkladu je souvztažnost podoby postavy a jednání, podobně jako je u Michala Charypara předmětem zkoumání povahový typ a zkušenost postavy ve vztahu k zápletkce. Fedrová (stejně jako Šidák) zjišťuje schematismy spojené s povoláním a postavením postav, vytvářející určitý inventář, s nímž prozaici automaticky nakládají nejméně do konce padesátých let, aniž by považovali za nutné jakkoli jej obměňovat. U autorů, kteří skrze své příběhy směřují k potvrzení společenských pořádků, jako třeba Šmilovského či Kosmáka, ještě déle. Zřetelné konstrukce vnější podoby však zasahují i rozvržení protagonisty – antagonisty; jako příklad uveďme již zmiňované romány Pfliegera Moravského a Jandy Cidlinského, jejichž protagonisté jsou si podobní, jako by si z oka vypadli, a jejich antagonisté

11 Přestože se tu objevuje i náznak kontrastování vzdělanosti u jedné a dominantní touhy po intenzivním životě u druhé, nelze než zase vyzdvihnout progresivnost Němcové. Týž protiklad v *Divé Báře* překlenuje sdílením vědění a dovedností mezi oběma dívkami, jehož patronem je velkorysý farář, usilující být i mediátorem v sociálních záležitostech.



potvrzují předsudek, který se už v *Babičce*, ve vyprávění myslivce Beyera, pokusila podrýt Božena Němcová: krásný je dobrý či alespoň omluvitelný, ošklivý je zlý nebo alespoň odsouzenihodný.

Opravdu zásadním posunem v deskriptivní reprezentaci je interdiskurzivita próz Nerudových a Arbesových. Oba opakovaně vstupují do kontaktu s diskurzem jiných umění, zvláště výtvarného, a osvojují si a imitují jeho zobrazovací postupy. Pracují také s diskurzem vědy, popřípadě i vědeckého poznání postupně odhalovaného jako umělá konstrukce (lavaterovská fyziognomie, jež se stává podhoubím fyziognomického usuzování postav i vypravěčů), a s dobovým technickým pokrokem. Optické technologie zachycení, reprodukce a rozpohybování obrazu ovlivňují způsoby vidění a vytvářejí i falešné představy, z nichž vznikají nové hodnotové předsudky. Nerudovsko-arbesovský přenos akcentu z pozorovaného objektu na subjekt pozorovatele a prizmata jeho pozorování představuje ve sféře deskriptivity jednu ze zásadních proměn narativní poetiky.

Vedle této technologické a epistemické logiky popisu se autorka v závěrečné části obrací k logice paradigmatické: vysvětluje, že výskyt paradigmatického popisu ve sledovaném období není plošný ani v autorských poetikách, ani v žánrech, nýbrž spíše příležitostný v jednotlivých dílech. Jediná spojnice, kterou se jí podařilo nalézt, je tíhnutí ke karikatuře postavy, která se v ději ukazuje jako negativní: například nápadný zevnějšek je často spojen se samolibostí a nekritičností postavy; paradigmatická důkladnost popisu tak vyplývá z nadsázky karikatuře vlastní.

*Stabilitu* popisu Fedrová vyvozuje z přetrvávání kulturních vzorců, jež lze spatřovat v jejich pozadí či v záměru upevňovat určité postavení a vztahy postav, jež se jeví jako společensky žádoucí (submisivita ženy). Využití konkrétních kulturních, zvláště pak literárních vzorů, má podvojný účinek: na jedné straně může být prostředkem jinak chudé individualizace postavy, na druhé straně se může zautomatizovat v prostředek nobilitace narativního diskurzu. Závěrečná otázka poněkud podvrací výchozí, zásadně odmítnutou představu popisu jako služby vyprávění. Autorka kapitoly se ptá, zda stabilita popisu neslouží vyprávění v tom, aby mohlo – s tímto a zápletkovým schématem coby dalším *stabilizátorem* – podniknout odvážnější výpady v jiných narativních způsobech. Odpovědět na tuto otázku je obtížné, protože chybí nástroje, jak plošně shledat dostatečně přesvědčivé doklady. Zároveň ovšem připomínáme hypotézu, že autoři, kteří se nějakého narativního experimentu odváží (například učinit hlavním tématem vyprávění zvnitřněný psychosociální konflikt dvou postav zobrazený psychonarací), jej vzápětí jaksi „ustrášeně“ kompenzují narativním prvkem spolehlivě zaběhnutým a čtenářsky vděčným. V rekapitulaci výkladu řeči postav se jako významné ukazuje zjištění, že v prózách, v nichž je živá řeč postav podstatným způsobem reprezentace světa příběhu, se méně místa dostává jejich myslí; postoj lidového vypravěče se mnohdy ocitá v konkurenci živé řeči postav. Představa, že si vypravěč užitím nějakého hotového textového modulu nebo konvenčního postupu „uvolňuje ruce“ pro nějaký narativní výstřelek, je nepochybně zajímavá, ale obtížně doložitelná.

Kapitola Zdeňka Hrbaty má podvojnou povahu: zúžení pohledu na žánr vyprávění z minulosti jej spojuje s kapitolou Kateřiny Piorecké; současně dovoluje provést i velmi subtilní analýzu incipitů a doplnit nejen poznatky o časové konstrukci, ale i projevy transformace prózy historizující v historickou. S kapitolou o vypravěčské autoritě jej spojuje pozorování prvku narativní výstavby, v němž se poprvé manifestuje určitý vypravěčský postoj. Druhou podstatnou složku Hrbatova přístupu představuje aplikace komparatistické perspektivy, díky níž své sondě vytváří jako pozadí historický výběr incipitů ze světové, převážně evropské prózy, jež ovlivňovala domácí prózu, respektive přinejmenším její ambice, explicitně formulované v literárněkritickém diskurzu (přihlášení k walterscottovskému modelu), ale také implikované vlastnostmi narativů (jako je pro představu převzetí konstelace postav z románu téhož autora v Chocholouškových *Templářích v Čechách*, 1843). Individuální historické exemplifikace světových románů získávají v Hrbatově výkladu pozici prototypů, jež dohromady skládají matici jeho pozorování.

Z alternativních pojetí incipitu volí Hrbata jeho relativně flexibilní variantu, opřenu hlavně o možnost určit jej v narativním textu jako *sémanticky relativně samostatný celek*. Odlišuje jej přitom zřetelně od *peritextu*, a to nejen z hlediska textových prototypů, ale i historicky. Vysvětlení mu umožňuje návrat do hlubší minulosti. V peritextech, jako jsou *vydavatelská poznámka* či strategie *nalezeného rukopisu* (tedy alternativní *rámce díla* v dříve zmiňované terminologii Daniely Hodrové), jež se v průběhu 18. století ustálily jako určité *toposy* legitimizace, popřípadě nobilitace textu, spatřuje Hrbata určitý způsob maskování subjektu odpovědného za narativní celek. Tato strategie sama o sobě si zachovává dlouhou životnost v různých podobách, vážných, humorných i ambivalentních.

V románech, jež Hrbata vybírá z evropského kontextu coby historické exemplifikace (například z románů Stendhalových či Balzacových), spatřuje proměnu: absence rámců, incipit vztažený k příběhu jako první místo kontaktu čtenáře s textem implikuje převzetí vypravěčské odpovědnosti za zprostředkování příběhu. Neznamená to však univerzální eliminaci incipitů, jež mohou být odloženy, aby se o něco později změnily v apel na čtenáře již obeznámeného s náčrtem situace ve světě příběhu či prehistorií příběhu, popřípadě rétorický prostředek k překlenutí časové mezery mezi prehistorií a vlastním dějem.

Zatímco v románech z evropského kontextu patří konkrétní časové údaje k prostředkům autentifikačním – ověřitelná historická data se spojují s jedinečným příběhem –, v české próze takový incipit často bývá příležitostí k historickému poučení o době, o tom, „jak to tehdy chodívalo“<sup>12</sup> (často například u Tyla, Chocholouška, ale

12 Podávání informací o zvykovém fungování světa příběhu je jeden z typických rysů české prózy sledovaného období: u vyprávění z minulosti je to „jak to tehdy chodívalo“, jistá forma kulturní historie, mohli bychom říci, u vyprávění ze současnosti, zvláště pak ve vesnické próze, modelování toho, „jak to chodí“, je-li ve světě příběhu vše v pořádku. Epistemické momentum těchto informací namířené ke čtenáři tedy není v osvojení jedinečných fakt, nýbrž v rozumném světu kolem, ať už je to svět minulosti nebo prostředí, ve kterém se čtenář nepohybuje

ještě i Sabiny). Incipit vyprávění vlastního děje se tak odkládá; vypravěč se nejprve od historického exkurzu musí znovu vrátit k uvedenému datu a pak uvést postavu, obvykle protagonistu, na scénu. Právě Sabinovy prózy vidí Hrbata ve shodě s Václavem Vaňkem či Michalem Charyparem jako přechodné pásmo mezi historizující a historickou podobou prózy. Také incipity potvrzují topografickou důkladnost vyprávění z minulosti. Topografie v incipitu však kromě autentifikační funkce nabývá také funkce mytizační, dovoluje spojit místo s pradávými zdroji příběhů, s vyprávěním starců.

Centrální místo zaujímá v Hrbatově výkladu próza Václava Beneše Třebízského, i proto, že jak ve vybraných incipitech, tak ve výstavbě jednotlivých narativů z jeho díla lze pozorovat trojí gesto či významovou vrstvu, legendarizující, historizující a prorockou (popřípadě eschatologickou), a dovoluje demonstrovat tento jev názorně v mikro- i makrostruktuře. Ozřejmuje se tak významotvorná součinnost a sounáležitost prvků narativu, například eschatologické gesto s oblíbenou tragickou postavou „posledního z rodu“.

Charakteristiku incipitů – a to zvláště v jejich kontrastu či paralelnosti s explicity nebo ve srovnání próz – využívá Hrbata jako startovní blok i pro výklad Jiráskovy práce s žánrově-tematickými celky, jako je idyla (a její narušení a nezvratný konec nebo naopak znovunastolení), nebo vyvažování mezi symbolickou a atmosférickou funkcí míst příběhu ve vyprávění. Analýzy vybraných Jiráskových próz, zvláště těch předrománových z osmdesátých let, přesvědčivě ukazují, jak „blízké“ čtení si jeho vyprávění zaslouhuje a kolik subtilních nálezů přináší.

Hrbatovo zkoumání „prahů“ vyprávění, jak by bylo možno říci spolu s Gérardem Genettem, přináší zjištění o strategiích připravujících rozvoj příběhu i čtenářské rozumění, ale také korelující s úsilím o vyprofilování žánru. Přejít od prózy historizující a naučné k próze historické charakterizuje nahrazení interpretativní rétoriky „ukázáním“ minulosti a nahrazování incipitu informativního evokativním či rétorických strategií vstupem *in medias res*. Jestliže temporální úhel pohledu, který aplikuje ve svém pojednání Kateřina Piorecká, odhaluje sklon autorů vyprávění z minulosti využívat jako předobraz současnosti či dávný obraz současnosti prostoupený, pak Hrbatovy analýzy ukazují, nakolik se – ať už v kontrastu s věcností incipitu nebo naopak jeho atmosférickou či symbolickou povahou – v próze s historickou tematikou prosazuje elegický až tragický modus uvažování o minulých i možných podobách českého světa.

## Konceptualizace narativních dominant

V průběhu našeho bádání jsme usilovali o respektování specifických vlastností narativů, na druhé straně diachronní poetika vyprávění nemůže jinak než dostát podstatě výchozí disciplíny, založené na zobecňování vlastností literárních děl. Uzavřít

---

se samozřejmostí, popřípadě svět poklidného řádu, jehož vytrácení si vyprávění všímá nebo ho aspoň implikuje.

náš výklad se proto pokusíme *konceptualizací* těch *vlastností vyprávění*, které si zachovávají stabilní pozici v narativech po celé sledované období nebo významně vstupují do popředí v jednotlivých žánrech (označíme je jako *stabilizátory*). Ty, které s sebou nesou nějakou podstatnější, ale i dílčí proměnu narativního diskurzu, nebo se dokonce podílejí na přeformátování žánrového rámce, nazveme *katalyzátory*. Některé konstelace narativních způsobů, popřípadě narativních způsobů a předmětů reprezentace působí kontraproduktivně, uzavírají cestu alternativnímu podání. Takové vlastnosti vyprávění nejlépe vystihuje pojem *inhibitory*.

Jednoznačným stabilizátorem je po většinu sledovaného období *explicitní vyjádření postoje vypravěče*, které konkretizuje jeho *autoritu* coby znalce různých diskurzů a jejich textů nebo určitých oblastí života a jejich typických a náležitých praktik. Bez ohledu na konkrétní postoj tak zůstává *komunikační pozice vypravěče vůči čtenářskému publiku nadřazená*; tato nadřazenost je pouze zaoblována dílčími autentifikačními a familiarizačními strategiemi.

Katalyzátory otrásající jistotou vypravěčské nadřazenosti jsou různého řádu; ty, které vyjmenujeme, následují za sebou zhruba od poloviny století. Zaprvé jsou povahy ideové, respektive hodnotové, jako je změna postoje k venkovu v jeho akceptování coby svébytné komunity, již vypravěč s respektem pozoruje a k jejímuž poznání zve čtenáře mimo venkov. Dále mohou mít zdroj epistemický, jako je prosazení osobního vypravěče, připouštějícího a reflektujícího vlastní omezený přístup ke světu, tedy subjektivizace vyprávění. Ke konci sledovaného období začíná utváření vypravěčské autority pomocí rétoriky vytěšňovat omezení komentářů a důraz na reprezentaci logicky konzistentního příběhu; tato desubjektivizace narativního diskurzu dodává vyprávění autentifikační sílu coby zdroji narativních fakt. Tzv. *subjektivizace vyprávění*, o jaké mluví poetika narativních způsobů vyvozená z modernistického narativu, je českému vyprávění v 19. století dlouho cizí: spíše lze mluvit o prostupování diskurzu vypravěče řečí postav, a to jak v její povrchové vrstvě, stylizaci, tak v její ideové perspektivě.

Další stabilní a stabilizující vlastností je vysoká míra komunikativnosti vyprávění, ať už se postoj vypravěče projevuje jako nadřazený, integračně zaměřený nebo sousedsky familiární. Vypravěč názorně ukazuje, vysvětluje, poučuje, nabádá, varuje, přesvědčuje (pokud bychom měli některou z komunikačních funkcí vyprávění vyzdvihnout, pak by to nepochybně byla persvaze). O komunikačním zaměření vyprávění svědčí variabilita i množství vypravěčských komentářů, pro něž si vypravěč přisvojuje velký rozsah textu; s jistotou nadsázkou by se dalo říci, že *narativní interpretace* se uplatňuje na úkor *narativní reprezentace*.

Důsledkem přetrvávající preference vypravěčské interpretace před přímou reprezentací událostí je přenášení druhé funkce na postavy: narativní fakta jsou často obsahem jejich přímé řeči, která přitom nahrazuje vypravěčskou zprávu o událostech. Nejde tedy o *řeč jako performativ*, řeč v jednání, nýbrž *řeč jako narativ*.

Vypravěč často přenechává vyprávění události, a to i takové, jež je součástí příběhu (nikoli jeho prehistorie), postavě svědka, která k události hned zaujme hodnotící stanovisko. Nezřídka je ovšem takové vložené vyprávění ve vztahu k ději

redundantní (týká se například prehistorie epizodní postavy) a spíše je důsledkem vypravěčské potřeby nenechat nic neobjasněno; proto jsme taková vyprávění označili jako explikativní retrospektivy. *Svědectví postavy jako autentifikační a současné interpretační strategie* souvisí ještě s jednou přetrvávající vlastností českého vyprávění, a tím je jeho *oralita*, respektive *vokalita*. Prvním případem míníme vyprávěcí situaci, v níž postava vypráví jiným (ať už podává svědectví, nabízí životní zkušenost k poučení nebo druhé jen baví a upevňuje tak soudržnost a harmonii společnosti), druhým pak simulaci této situace ve stylizaci (postoji) lidového vypravěče. Do všech alternativních funkcí vloženého vyprávění i do postoje lidového vypravěče se zjevně propisuje *vědomí ústního podání jako primárního způsobu distribuce vědění a aktuálních informací v tradičním společenství*, které se postupně formátuje v moderní národní společnosti.

Zvláště globální strategie pořádání narativu mají sklon fungovat jako *inhibitory*: *Semknutá zápleтка* se dlouho opírá o osvědčená schémata (jako je láska s překážkami), a to včetně jejich rekvizit ve světě příběhu; „brání“ tak aktualizacím tématu. *Rozvolněná zápleтка* spolu s aditivní kompozicí, jejímž řídicím principem zůstává měřitelný čas světa příběhu (lineární životní, cyklický přírodní), vytváří prostor pro přesvědčivé zobrazení všednosti, pro něž je optimálním narativním postupem iterativní vyprávění. Právě tato vlastnost a nízká míra narativní koherence však nedovolují rozvinout závažný konflikt do komplexní dějové progresse (a v globálním důsledku tak žánr stavějí jako možnou překážku pokročení k románovému tvaru). Na druhé straně aditivní narativní reprezentace všedních situací působí zcela zřejmě jako katalyzátor psychologicky mimetického, přesvědčivého zobrazení řeči postav.

Asi nejnázornější příklad „inhibice“, respektive *kontraproduktivního užití osvědčených a inovativních prostředků*, popřípadě podrytí méně obvyklých obsahů (střet záměrů dvou teprve dozrávajících jedinců, konflikt dvou způsobů myšlení usedlých starších osob, náznak ženské nevěry a podobně), jsme synekdochicky označili jako „zaleknutí autora“. Jako by se autor obával, že inovativní postup nebude pro čtenářské (a možná ani kritické) publikum přijatelný bez osvědčeného schématu milostné zápletky, menší dávky lokální hrdinské minulosti nebo srdceryvného divadelního výjevu.

Ilustrativní příklady inhibitorů lze však ukázat i mezi narativními způsoby: zjevný rétorický (ba mnohomluvný), ale i vokální lidový vypravěč si uzurpuje téměř celý prostor narace a nezbyvá mu, než řeč postav výrazně odlišit v promluvách v přímé řeči. Živé a přesvědčivě předvedená řeč postav v jednání a subtilní zobrazení procesů v mysli postav se dlouho zdají navzájem vylučovat. Kvantitativní doklady náš výzkum samozřejmě přinést nemůže, ale důvody se jeví nasnadě. Prioritizace řeči bývá důsledkem soustředění na zobrazení vnějšího světa příběhu a jednotlivé situace v aditivně pořádaných žánrech blízkých obrazům ze života a soustředěných k sledování určité komunity a „vyjednávání“ v řeči. Naopak zobrazení mysli nejčastěji formou psychonarace, tedy s maximální vypravěčskou kontrolou, se často vztahuje k osamělým postavám, jež více než s okolním světem zápasí samy se sebou.

Řeč postav je namnoze zatížena ideovou náloží a sdělovacími funkcemi zaměřenými k čtenářskému publiku. Přesto její výpovědní hodnota primárně spočívá v tom, jakým způsobem předvádí a interpretuje sociální a individuální vztahy ve světě příběhu, v tom, nakolik je upevňuje anebo rozrušuje. Její charakter proto mnohem spíše než klasifikace narativních způsobů vyjadřují distribuce řeči mezi postavy příběhu a její vztah k hloubce zobrazení postavy, jakož i její konkrétní obsah. Tento princip platí podobně pro deskriptivní reprezentace světa příběhu: mnohé obsahy jsou tu spíše než žánrovým rámcem či jedinečným literárním záměrem určovány dobovými, často dlouhodobě přetrvávajícími kulturními normami (a patří proto ke stabilizátorům), podobně jako řeč je určována, respektive limitována normami sociálními. Výjimkou, jež v reprezentaci řeči působí jako katalyzátor, je zobrazení *veřejného mínění jako svébytného diskurzu*, jehož podstatou je cirkulace a upevňování, ale také – jak nás učí teorie komunikace – možné poškození výchozí informace. Narůstající míra zprostředkovanosti toho, „o čem se mluvilo, co někteří tvrdili, zatímco jiní měli za to, že...“, tlačí na rozrůznění narativních způsobů. Stálá přítomnost tohoto diskurzu v povětšinou uzavřených světech příběhů spolu s jeho proměnami dodává veřejnému mínění sílu zasahovat zásadně do chodu života postav, a tím i událostní potenciál. Přestože se významná úloha veřejného mínění pojí se schematickým zdrojem zápletky „nešťastná oběť nedorozumění a pomluv“, s jejímiž variacemi se setkáváme po celé období, jeho průběžné zobrazení vytváří příběhu určité zázemí společenských norem a očekávání, a můžeme ho proto přiřadit k těm vlastnostem, jež přispívají k prosazování „románovosti“ ve smyslu komplexního uchopení světa příběhu.

Náčrt linie proměn jako sice velmi kolísavé, avšak souvislé křivky se v současné literární historiografii – upomínající badatele na okraje a ostrůvky literárního procesu, jež do modelace takové křivky zapojit nelze – nemusí setkat s nadšeným přijetím. Přesto si troufáme naznačit ve sledovaném období diskrétní, avšak nepopíratelnou trajektorii vyprávění, která se začíná výrazněji rýsovat od poloviny padesátých let a zesiluje v průběhu let šedesátých a sedmdesátých. Směřuje od ne vždy vševědoucího, ale všudypřítomného a mnohomluvného vypravěče směrem k tlumenějšímu pozorovateli a od kazatele-karatele k pozorovateli a analytikovi; naznačuje proces vystupování postav z rolí nositelů vypravěčské ideologie a jejich rozvoj k svébytným lidským jedincům s jedinečnými problémy; stopuje postupné uvolnění řeči postav od traktování epické minulosti k řeči provázející jednání v epické přítomnosti. Všechny tyto posuny znamenají osvobození vyprávění od interpretace ve prospěch reprezentace. Změny vyznačené touto trajektorií jsme proto globálně označili jako *epickou emancipaci*.







# Pracovní slovník pojmů diachronní poetiky vyprávění

ZUZANA FONIOKOVÁ A ALICE JEDLIČKOVÁ

## Charakteristika a funkce

Se slovníky srovnatelné povahy se obvykle setkáváme ve dvou typech publikací: tam, kde výklad představuje novou či teprve nedlouho diskutovanou teorii (příkladem může být slovník doprovázející Doleželovu teorii fikčních světů, vydanou česky v roce 2003), nebo má výklad instruktivní povahu a slovník je rekapitulací pojmů coby analytických nástrojů (slovník k úvodu do teorie vyprávění Moniky Fluderníkové, 2008); v naratologii, bohaté na různě vystavěné koncepce vyprávění, se setkáme s kontrastním soupisem nejčastěji a přitom s různým obsahem užívaných termínů (obdobný titul Matíase Martíneze a Michaela Scheffela, 1999). Třetí případ naopak příliš častý není, jeho konkretizace ve *Slovníku beletristických, didaktických a uměleckopublicistických žánrových forem raněobrozených časopisů* Lenky Kusákové (2003) je nám však velmi blízká svým pojetím. Autorka konstatuje, že konstitutivní a obvykle nadčasové rysy žánru přejímá z tradiční genologie; pokud je k dispozici, uvádí pro srovnání i dobovou definici žánru z Jungmannovy *Slovesnosti* (1820). Avšak „těžištěm hesla je postižení historické (raněobrozené) podoby žánru, založené na obsahové a tvarové analýze konkrétních časopiseckých textů“ (Kusáková 2003b: 23). I proto autorka vyčleňuje žánr povídky s celou řadou subžánrů určených jak tematicky, tak právě narativními způsoby v širším smyslu (humoristickým či didaktickým modem, „sternovsko-fieldingovským vypravěčským gestem“ či dějovým spádem).

Pokud bychom slovníky umístili na ose podle míry nadčasovosti až historicity, pak na jednom konci samozřejmě najdeme slovník pojmů dovolujících obecné uchopení fikcionalitu, na druhém slovník obrozeneckých žánrů a subžánrů. Předkládaný slovník bychom pak mohli lokalizovat někde mezi nimi: základní definice pojmu je v něm dostatečně obecná, aby dovolila širší diachronní aplikaci.

Jistá míra pojmoslovné inovativnosti ovšem neplyne z nové teoretizace narativních jevů, nýbrž z adaptace nebo rozšíření stávajícího pojmosloví vyvozených právě ze specifických vlastností sledovaného materiálu, jako je tomu v případě slovníku Lenky Kusákové. Rozsah výkladu závisí také na tom, nakolik se naše pojetí odchyľuje od konsenzuálního poetologického či autoritativního naratologického (autority přitom mohou být různé: pro pojetí hlediska vyprávění představuje pro někoho autoritu genettovský pojem fokalizace korigovaný Balovou a Rimmon-Kenanovou, pro jiné pojem perspektivy rozpracovaný Wolfem Schmidem). Předcházíme tím možným námitkám ze strany uživatelů, ať motivovaným obvyklou interpretační praxí, nebo teoretickým aspektem, například častým překrýváním termínů s odlišným pojmovým obsahem.

Adjektivem „pracovní“ naznačujeme, že se jedná o doprovodný nástroj hlavního výkladu, nikoli slovník, který má pokrýt co nejširší inventář pojmů spolu s jejich historií, alternativními pojetími a odkazy na literaturu. V návaznosti na naše pojetí diachronní poetiky vyprávění využíváme konceptualizační potenciál klasické i postklasické naratologie, ale i pojmy přednaratologické a stylistické klasifikace vyprávění. Pojmy přesahující popis vlastností a fungování vyprávění nezařazujeme. Nejedná se ovšem ani o slovník čistě naratologický: obsahuje primárně pojmy podstatné pro naši interpretaci diachronní poetiky vyprávění, tj. ty, které se vztahují k vlastnostem materiálu a pro výklad jsou nezbytné. Konceptualizaci jevů, které jsou ve vyprávění sledovaného období okrajové či nedoložené (například repetitivní vyprávění), pouze zmiňujeme, ale podrobně neprobíráme ani neexemplifikujeme; to platí i pro případy, kdy je daný pojem součástí celé soustavy (například kategorie temporality vyprávění zavedená Gérardem Genettem).

Slovník je kompromisem ve dvojím slova smyslu: zaprvé usiluje o vyladění vztahu mezi naratologií a obecně pojatou historickou poetikou – stejně jako celý náš výklad, který jsme proto nazvali diachronní poetikou vyprávění. První volbou jsou pro nás v interpretační a historiografické praxi běžně užívané termíny. Některé ovšem v českém prostředí mimo naratologickou rozpravu obvyklé nejsou, přestože výstižně uchopují daný jev (například pojem *psychonarace* zavedený Dorrit Cohnovou). Při výběru termínu preferujeme popisné a názorné před sofistikovanými termíny vyvozenými z jedinečného konceptu narativu (například *vyprávěč-postava* před *vyprávěč homodiegetický*). Cílem je zachování instrumentální povahy pojmu ve vztahu k našim interpretacím a pokud možno terminologický konsenzus s jeho uživatelem. Zadruhé jde o kompromis mezi autoritativním (jako již zmíněný Genettův systém kategorií *temporality*), respektive obecně přijímaným pojetím (pokud existuje), domácí tradicí teoretizace vyprávění a potřebami výkladu. V jednotlivých heslech proto výběrově uvádíme autory konceptu, respektive teoretiky, jejichž pojetí je vhodné pro naše účely (*perspektiva* v koncepci Wolfa Schmidta), popřípadě autory či školy, s nimiž je pojem tradičně spojován (například česká stylistika).

Jak už bylo uvedeno, některé pojmy a klasifikace přejímáme, jiné adaptujeme (například koncept *adresáta vyprávění*), popřípadě doplňujeme a rozšiřujeme (například Chatmanovu klasifikaci *vyprávěčských komentářů*), a vedle toho zařazujeme

specifické pojmy, které vzešly z našeho výzkumu a pojmenovávají podstatnou vlastnost sledovaných vyprávění (například *narativní figura* či *textový modul*).

Heslo obsahuje stručný výklad pojmu, případně zmínku o tvůrci konceptu či tradici, s níž je spojen. Pokud je to vhodné, srovnáváme konceptualizaci jevu s obecně známou teoretizací (například Iserův koncept implicitního čtenáře). V heslech uvádíme v zájmu konzistence výkladu pouze jména teoretiků, nikoli související sekundární texty; jejich seznam je obsažen v sekundární literatuře. Vzhledem k obsáhlosti naratologické literatury neuvádíme literaturu předmětu.

U kategorií doložitelných krátkým úsekem textu uvádíme jako ilustraci ukázkou z analyzovaných vyprávění, kterou popřípadě doplňujeme stručným komentářem (hlavní projevy a funkce dané kategorie). Tyto ukázky nejsou voleny podle chronologického nebo autorského principu, nýbrž podle míry názornosti, s níž ilustrují daný jev. Pokud lze na jedné ukázce demonstrovat více jevů najednou, citujeme ji jen v jednom hesle, v ostatních k tomuto výskytu odkazujeme. Pasáže zvýrazněné kurzivou jsou vždy naším zvýrazněním daného jevu.

Hesla jsou řazena abecedně, příbuzné nebo hierarchií spojené pojmy jsou pro odkazovány znakem →.

**Adresát** – Tento obecný pojem zastřešuje několik podob cílového subjektu literární komunikace, respektive cílové skupiny, která nemusí nutně znamenat → čtenáře či → čtenářské publikum.

Minimální podobou adresáta míníme v souladu s pojetím Červenkovým abstraktní subjekt definovaný předpoklady porozumění textu, k nimž patří (naprosto zásadně v době obrozenské) znalost a akceptování češtiny jako jazyka literatury a základní povědomí o literárních konvencích, tj. například o fikcionalitě či žánru.

Dále může v našem pojetí adresát odkazovat k cílovému subjektu identifikovanému literárním opisem jako nositel určitých vlastností, často – typicky v moralistní próze – neblahých sklonů či slabostí: „Bylo by k přání, aby tento příběh [...] stal se příkladem výstrahy všem oněm, jenž *chybám takovým se odevzdávají neb odevzdati chtějí*“ (Magdalena Dobromila Rettigová: *Jetýlek*). Týž postup ovšem konfrontačně využívá pozdější venkovská próza obhajující prostý venkovský lid proti předpokládaným předsudkům měšťanů:

Ba, díky lásky se dějí všelikým způsobem; a mají-li do sebe ceny dary, jichžto vy v městech svých krásotinkám uštědřujete, proč neměl by do sebe ceny dar z přírody, jímž synek své nejmilejší lásku svou osvědčí? (Vítězslav Hálek: *Jiřík*)

Nemyslete, že vaše mahagonové nářadí, vaše stříbro v městech má více moci do sebe, než mělo nářadí, které zhotovil a nyní Lence ukazoval Jíra. To byla jeho práce, to byl kus jeho života, v tom bylo jeho srdce, jeho mysl; v tom bylo kus jeho osoby, kus podstaty jeho – bylo to kus umění jeho. (Vítězslav Hálek: *Na statku a v chaloupce*)

Četná jsou explicitní vymezení adresáta vyprávění jako příslušníka určité komunity či obyvatele určitého kraje, jimž je připisováno smýšlení, v kterém mají být vyprávěním příběhu utvrzeni. Příznačné je to zvláště pro vlastenecky zaměřené narativy, často s námětem z minulosti. V Tylově povídce oslovuje vypravěč své cílové publikum „Pražané vlasti milovní, též i vy, jinochové jarobujní“ (Josef Kajetán Tyl: *Statný Beneda*).

Adresát tematizovaný nebo oslovený jako čtenář: → čtenář.

**Anachronie** – → Časová konstrukce vyprávění

**Analepse** – → Časová konstrukce vyprávění

**Argument** – Textový typ zaměřený primárně na přesvědčení → adresáta k přijetí, resp. odmítnutí nějakého postoje či hodnoty. Pojem přejímáme z anglosaského kontextu; z naratologů jej jako významný textový typ zařazuje do výkladu narativu Seymour Chatman. Česká stylistika ani poetika jej neuvádí, ačkoli jde o jev v próze 19. století velmi častý. Jako slohový postup se argument může realizovat například uváděním vlastností nějaké entity coby prostředků argumentace (jako v ukázce z povídky Boženy Němcové níže). V některých prózách může postup přejít v relativně autonomní slohový útvar: někdy hravý, postavami zinscenovaný, jako v Tylově

povídce *Nový rok*, jindy vážný, ať už na téma přesvědčení (*Dekret kutnohorský* téhož autora), či poznání, jako je tomu v Arbesových romanetech. Takový útvar se blíží žánru polemiky či sporu (v obrozenském pojmosloví žánru *rozmlouvání*) a může dokonce převážně nebo zcela vytěsnit vyprávění (Karel Hynek Mácha: *Rozbroj světů*; Karolina Světlá: *Večer u koryta*). Argument často nastoluje jako východisko předpokládaný opačný názor reprezentanta určité společenské vrstvy (viz ukázka), který často zastupuje i → adresáta vyprávění. Typické názorové opozice sporů přitom často přecházejí ve figury (→ narativní figura).

„Oh, to je hnízdo,“ řekl mi známý jeden pán, slyše, že jedu do K... a tam delší čas pobýti hodlám. – „Tam se vám znechce bydlet. Ani pořádného bytu tam nedostanete, ani co by k potřebám pořádného žití sloužilo. – Suďte z toho, že tam ani doktora nemají; hodinu cesty musí se proň posílat, až do lázní. Purkmistra také nemají, jen rychtáře; a ten jest jako sedlák. Dlažby tam není, ani procházek, a společnost až běda. – [...] Sprostý lid je luza, špatná, zlodějská luza, pravá to pleva!“ –

„Také vás okradli?“ ptám se.

„Já si dal pozor; ale prosím vás, to je na nich vidět. Chodí to bídně; a kdyby měli, okradli by dost, za to vám stojím. – To já znám, takový lid!“ – (Božena Němcová: *Chudí lidé*)

**Autorita vypravěče** – Kapacita vypravěčské instance představit vyprávěné, tj. uvádět fakta světa příběhu jako → vypravěčem ověřená nebo → čtenářem ověřitelná. Pojem autority zde rozpracováváme na základě návrhů Roberta Scholese, Jamese Phelana a Roberta Kellogga. Míra i podoba vypravěčské autority jsou dány vypravěčovou pozicí vůči příběhu (kompletní přehled nadosobního vypravěče o světě příběhu), jeho vztahem k vyprávění (průběžná kontrola nad vyprávěním u vypravěče rétorického) či vztahem vyprávění k mimoliterární skutečnosti (poukaz na ověřitelnost vědění vypravěče mimo text vyprávění). Způsoby upevňování vypravěčské autority jsou sociokulturně i žánrově podmíněny a jsou odvozovány např. z tradice či konvence, z poznání jiných soudobých oborů, z pozorování společenských mechanismů nebo lidských povah, z osobní zkušenosti vypravěče mimo příběh anebo jeho přímé či okrajové účasti v příběhu (→ vypravěč-postava, → vypravěč-svědek).

Jako samozřejmá se jeví autorita nadosobního vypravěče, který konvenčně nemusí vysvětlovat původ svého vědění o světě příběhu, mj. díky tomu, že jeho zprostředkovatelská úloha je ve vyprávění ve třetí osobě zastřena: „Bylo to za jasného, příjemného dne v podzimu roku 1448, an se nedaleko Semendrie sbor Janičarů přes Dunaj plavil, a na břeh uherský se vyšinuv, bystrým klusotem přes bahniska k severu se hnál.“ (Jan Erazim Vocel: *Poslední orbita*)

Diskurzivní autoritu uplatňují zjevně rétoričtí vypravěči, kteří manipulují s informacemi ze světa příběhu („Jak se to stalo, víme toliko my, a my to povíme.“ Vítězslav Hálek: *Pod pustým kopcem*), nebo třeba s chodem jeho času, a leckdy zároveň se čtenářem.

Vypravěč-postava nebo vypravěč-svědek svou autoritu upevňují znalostí světa příběhu a zkušeností v něm:

Před lety často návštěvou jsem býval v Lískově, dědině to české, mezi lesy a pahorky, v příjemném oudolí na pomezí moravském ležící.

Ještě nyní milerád si na Lískov vzpomínám a chtěl bych spolu vždycky vzpomenouti musím na Matěje, jediného syna sedláka Lískovského, Krajička. (František Pravda: *Matěj sprosták*)

Autorita vypravěče se v návaznosti na dominantní předmět zobrazení a odpovídající diskurz, který je s ním spojen, konkretizuje v určitém → vypravěčském postoji.

**Časová konstrukce vyprávění** – Při určení časových parametrů narativu vycházíme z tradičních pojmů Günтера Müllera *čas vyprávění* (čas narativní promluvy) a *čas vyprávěný* (čas příběhu, předmětu narace). Spolu s Gérardem Genettem ovšem zdůrazňujeme, že pojmenování jsou do jisté míry metaforická. Nejde tu o samostatně existující jevy, nýbrž vztahy, a to vztahy textu k zobrazenému a vztahy různých textových pasáží navzájem.

**Čas vyprávění (narativního diskurzu)** – čas potřebný k odvyprávění pasáže, rozsah textu

**Čas příběhu (vyprávěný)** – čas, během něhož ve světě příběhu probíhají vyprávěné události

Od tohoto dělení se odvíjí Genettovy kategorie pořádku, trvání a frekvence.

**Pořádek** (posloupnost) – pořadí vyprávěných událostí. Nesoulad mezi pořadím událostí v narativním diskurzu a v příběhu se nazývá anachronie. Druhy **anachronie**:

- › **Prolepse (předjímání, anticipace)** – vyprávění nebo zmínka o události, která proběhne později než aktuální děj
- › **Analepse (retrospektiva)** – návrat vyprávění k události předcházející aktuálnímu ději

**Trvání** – rychlost vyprávění, tedy vztah mezi trváním času příběhu a délkou textu (poměr času vyprávěného a času vyprávění). Podle tohoto poměru Genette rozlišuje následující jevy:

- › **Elipsa** – výpustka: vyprávění přeskočí část času příběhu (vypravěč může na elipsu upozornit, např. „o pět let později“)
- › **Sumarizace/shrnutí** – čas vyprávění je kratší než čas příběhu, ale není zcela vypuštěn jako v elipse
- › **Scéna** – čas vyprávění a čas příběhu jsou vyrovnané (typicky dialogy)
- › **Protážení/zpomalení** – čas vyprávění je delší než čas příběhu

- › **Pauza** – vyprávění o událostech je vystrídáno popisem či komentářem, které s dějem souvisejí jen minimálně nebo vůbec (například popis lokální pamětihodnosti); děj se dočasně „zastavuje“

**Frekvence** – vztah mezi vyprávěním a příběhem s ohledem na opakování; frekvence může být:

- › singulativní – něco, co se přihodilo jednou, je vyprávěno jednou
- › iterativní – něco, co se přihodilo n-krát, je ve vyprávění jednou shrnuto (např. „každý večer se dlouze modlila“)
- › repetitivní – něco, co se přihodilo jednou, je vyprávěno n-krát

**Čtenář** – Pod tímto pojmem rozumíme adresáta takto tematizovaného (například opisem jako znalce literárních konvencí či žánru) nebo explicitně pojmenovaného, popřípadě přímo osloveného vypravěčem. Například Hálkův vypravěč často předpokládá určité čtenářské reakce motivované jak zkušeností literární, tak životní, a staví proti nim pravdivost, nepřikrášlenost svého vyprávění:

*Možná, že některá čiperná čtenářka tuto jeho nesmělost již odsoudila a pravým jmenem pojmenovala; já ovšem ničeho nenamítám a jen tolik dodávám, že mi nenapadlo, abych stavěl jeho vlastnosti ve světlo příznivější, než v jaké staví se samy. (Vítězslav Hálek: Poldik rumař. Křídová kresba)*

Tematizovaný čtenář může být v zájmu upevnění názorové shody s vypravěčem, nebo naopak provokace či ironizace ztotožněn s předpokládaným čtenářským publikem, vymezeným například pravidelnou četbou skutečného dobového periodika (pozitivní vymezení s sebou nese zahrnutí vypravěče a čtenáře do pomyslné pospolitosti):

*Tento Nový Ráj leží mezi horami tak tiše, že o něm až podnes i to nejtenčí ucho žurnalisty nic nezaslechlo, sic bychom my – to jest my, kteří čítáme ve čtvrtek Květy a v outery a v pátek Českou včelu – také něco o tom věděti museli. (František Jaromír Rubeš: Pan Trouba nebo Když chybí učený, chybí hodně)*

**Čtenářské publikum** – Tímto pojmem rozumíme okruh skutečných příjemců literárního textu, vymezený obvykle dlouhodobým zájmem o určitý typ předpláceného periodika nebo knižní edice, a tedy určitým souborem preferencí nejen literárních (zájem o původní český román, humoristickou povídku), ale i ideových (čtenáři katolického tisku) a ekonomických (levná knižnice). Tyto faktory mohou vykonávat určitý vliv na vlastnosti vyprávění (volba žánru, rozsah díla, způsob prosazování určité ideologie, využití osvědčených schémat a postupů).

**Deskriptivní funkce** – Deskriptivní funkci vyvozujeme z funkční zástupnosti → textových typů v narativu. Vzájemnou zástupnost popisu a vyprávění popsal už Felix

Vodička v rozboru Lindovy *Záře nad pohanstvem*, v naratologii ji registruje Seymour Chatman. Reprezentační funkce popisu se totiž může realizovat i jiným postupem, například vyprávěcím tak, že obvyklé deskriptivní prostředky jsou potlačeny či dočasně nahrazeny (→ deskriptivní postup). Například popis prostoru, konvenčně realizovaný na základě prostorových vztahů objektů, může být podán jako záznam smyslové zkušenosti eliminující jen tu běžnou zrakovou (srov. expozici Nerudovy povídky *Týden v tichém domě*). Povaha postavy není popsána výčtem vlastností, ale zprostředkována zobrazením jednání a chování postavy, tzv. nepřímou charakteristikou. Popis okolního prostředí může být sice prostorově aperspektivní (→ perspektiva), avšak silně perspektivizován hodnotově vnímáním senzitivní postavy v pohybu (*Námluvy* Karoliny Světlé), a zároveň tak fungovat jako nepřímá charakteristika postavy samé.

Reprezentaci světa příběhu může zprostředkovat postup vyprávěcí, jako například v počátečních kapitolách Raisova románu *Zapadlí vlastenci*, v nichž se protagonista přicházející do nového místa seznamuje s prostředím i lidmi. Vyprávěcí postup může být i součástí popisu jako uceleného útvaru – v Tylově povídce za popisnou pasáží (→ popis a vyprávění) pracující se simultaneitou objektů a lidských aktivit na trhu následuje mikroudálost, stejně jako popis reprezentující prostředí trhu:

Ale podívejte se tuhle na toho ubožáka, pocestného řemeslníka v chatrném fráčku a v letních pruhovaných spodkách – vítr fičí, až prsty křehnou, – on tu stojí nakřivený s ohnutýma kolenama, trochu pošlapává, v levici drží malou mísku, v pravici plechovou lžici a nabírá polívku, souká, srká – a najednou má mísku prázdnou. Ani se toho nenadál. Teprv se chce rozpomínat – ale hostinská mu bere již opět nádobu z ruky (zaplatit si dala ovšem dříve) a plác! – krcne za ni lžici bramborové kaše. Že mísku neopláchla, samo sebou se rozumí; stará popelářka také na to nehledí. Jeť ráda, že nemusí mezi zástupem strážníků dlouho čekat... (Josef Kajetán Tyl: *Ze života chudých. Štědrý večer*)

**Deskriptivní postup** – Deskriptivní postup je základem popisu jako → textového typu. Ve své modelové podobě využívá určitého inventáře jazykových prostředků a logických postupů uzpůsobených předpokládané statické povaze popisovaného objektu či konstelace objektů: například pojmenování relativně stálých vlastností objektu nebo pojmenování prostorových opozic a dimenzí. V narativním díle však regulativy popisu nejsou ani tak slohová pravidla, jako některé jevy mimoliterární: například dobové konvence ve vnímání a reprezentaci určitého typu objektů ovlivňují volbu pojmenovaných vlastností (např. očekávaný souběh půvabu a laskavosti u dívek), a literární: nároky na důkladnost zobrazení světa příběhu v poměru k rozvíjení děje dané žánrem nebo makropoetikou (nízké v rané historizující próze, vysoké v realistické próze ze současnosti) či potřeba vyhovět očekáváním publika v zobrazení ustálených lidských typů (postava zrádce, bezohledného prospěcháře či podvodníka se zrzavými vlasy, zlým pohledem či zkřivenou tváří; srov. povídku Jakuba Malého *Poklad*, román *Jaroslav* Bohumila Jandy Cidlinského nebo Jiráskův román *Psohlavci*).



Popisný postup se může stát dominantním organizujícím principem textu a pak se mění v relativně autonomní útvar, popis (→ popis a vyprávění). Není to však pravidlem, popis jednoho objektu může být postupně distribuován a upřesňován v procesu vyprávění.

Modelový popis je aperspektivní; v narativu však popis stejně jako vyprávění bývá perspektivizován (→ perspektiva): prostorově (popis prostředí může být podán z určitého stanoviště), ale i hodnotově, na základě postojů a zkušeností subjektu pozorovatele, ať už vypravěče, či postavy. Příklad v hesle → popis a vyprávění, ukázka z Tylovy povídky *Ze života chudých. Štědrý večer*.

**Diachronní naratologie** – Zkoumání podob a funkcí narativních prostředků z hlediska jejich proměn v čase. Výzkum se může soustředit na vymezené období, jeho žánrové spektrum a kulturní podmínky (např. naratologie středověku), nebo sledovat proměny konkrétní formy či techniky (např. zobrazení myslí polopřímou řečí) v časovém průřezu. Diachronní naratologie se řadí k tzv. postklasickým přístupům, které revidují a rozšiřují metody tzv. klasické, tedy strukturalistické teorie, která ve snaze o identifikaci kategorií fungujících pro analýzu všech vyprávění nereflektovala jejich historickou rozmanitost. Rozšiřují je o aspekty kulturní ukotvenosti narativních jevů, jejich fungování v širší textové a kulturní praxi a vztahu k různým společenským problémům a identitám.

**Dramatický dialog** – Dialog postav, který původně situačně ukotvenou rozmluvu převádí ve vyprávění a hlavně interpretaci minulých událostí a zastupuje tak vypravěče ve zprostředkování podstatných narativních informací. Jde tedy o řeč postav, která se sice odlišuje od řeči vypravěče, ve skutečnosti však plní jeho hlavní funkci. Dramatický dialog se často vyskytuje ve vyprávěních z minulosti, jejichž protagonisty jsou postavy v mocenských pozicích rozhodující o osudu celých národů. Vzhledem k morálnímu a emocionálnímu angažmá postav dovoluje dramatický dialog podat události i jejich hodnocení s velkým důrazem, ba pateticky. To je zvláště příznačné pro historizující prózu v první polovině století (s přesahem do šedesátých let v Chocholouškově cyklu *Jih*), v níž se projevuje vliv obdivované hrdivé epiky. Replika v dramatickém dialogu často přechází v obsáhlou promluvu na dané téma, jež se blíží → dramatickému monologu: často jde o obhajobu určitého postoje či jednání. Například v závěrečné části Chocholouškovy prózy *Pole Kosovo* se po králově pohřbu jeho levoboček Tomaševič domlouvá s matkou Vojakcií, jak se zachovat k ovdovělé královně Kateřině Kosarevně, a je překvapen, že matka, druhdy kvůli Kosarevně zapuzená, se nechce mstít:

„Jak, matko?“ žasnul Tomaševič, „ty bys sama se odřekla pomsty nad svou sokyní?“ „Pomstou nechť se zanáší, kdo žije v nízkosti,“ odpověděla Vojakcie, „tomu volno podle libosti kochat se v rozkoši nebo pustit uzdu nenávisti své; ale kdo jedenkrát po stupních trůnu na výsluní božství pozemského vystoupil, kdo se postavil ozářen leskem koruny v čelo národu, ten není již pánem chťců svých, touhy srdce jeho nejsou majetkem jeho,

ale národa, nenávidět musí, kde miluje, a milovat, kde nenávidí; všechno, své zášti i svou pomstu, svou lásku i blaženost přinést musí v oběť slovu a vědomí: Já jsem král!“ (Prokop Chocholoušek: *Pole Kosovo*)

**Dramatický monolog** – Hlasitá promluva postavy k sobě samé nebo vztažená v apostrofách a řečnických otázkách k pomyslnému → adresátovi, jímž může být jiná nepřítomná postava děje, zástupná entita vnějšího světa (hvězda, bouře, noc) nebo nadzemská autorita. Podobnost této narativní promluvy s monologem dramatické postavy spočívá ve volbě zástupných adresátů a v tom, že jejím obsahem bývají nejen (sebe)reflexe postavy a její funkci zobrazení takto „zvznějněných“ procesů myslí (první ukázka z Chocholouškova románu), ale také sumarizace události či popis aktuální situace, tedy podobně jako dramatický dialog funkce, které v narativu obecně přísluší vypravěči (druhá ukázka z Tylovy povídky, v níž je patrný vliv poetiky dramatu: dívčí postava „řečově předvádí“ vše, co mohl vylíčit vypravěč):

[...] lesy zvikovské hučely mu vstříc jako skalní proud z výšky přes kamení v hlubinu se hrnoucí, i působila také příroda valně na jarého Rajmunda. Zahalil se újezi v plášť, a v duši jeho se křížovaly různé myšlenky, jejichžto předmět dle jednotlivých polohlasitě pronášených slov pochopiti možná bylo.

„Burácej, burácej!“ mluvil mezi jiným; „právě přívzvučuješ bouři duše mé. – A jak se ty třtiny klátí a ty stromy sklánějí! – I člověk pod tíží osudu spoután tak sem a tam se pachtí, darmo losu svému se opíraje. – Ó mistře můj! Což tě to asi stálo práce, nežli jsi duch mého tak daleko vykroužil, že jsem poznal mam a zrádu světa, nicotu lidskou!“ [...]

Tu umlknul a v hluboké myšlenky se pohrouživ, jel mlčky dále. (Prokop Chocholoušek: *Templáři v Čechách*)

„Nešťastná noci,“ mluvila dívka sama k sobě, s rostoucí úzkostí oči k nízkému stropu pozdvihující, „musela-lis tu myšlenku v jeho hlavě vzbuditi? Třebas bychme o Novém roce ani krejcaru v domě neměli – a to také mítí nebudeme, neboť jsme dali posledního půltolaru odpoledne za otcovu podrážku, a za límce mi slíbili dáti peníze o Třech králích – ale třeba bychme ani krejcaru doma neměli, mně by nebylo přece tak ouzko jako nyní. Hokyne má dobré srdce – a ještě počká... Ale co to? – kdopak to přichází do naší ulice...? Ty milé nebe! To je otcův hlas. S kým to mluví? – s kým to přichází?“ (Josef Kajetán Tyl: *Nový rok*)

**Elipsa** – → Časová konstrukce vyprávění

**Epická emancipace** – Tímto pojmem jsme v naší diachronní poetice označili komplexní a dlouhodobý proces, který se manifestuje především postupným oprošťováním narativu od explicitní ideologické zátěže, vždy znovu nakládáné autoritativním → vypravěčem, a od jeho nabádavého působení. Mohli bychom také mluvit o směřování od interpretace k reprezentaci, o redukci průběžného vypravěčského komentování a vysvětlování ve prospěch zobrazení světa příběhu a jeho děje – a to

takového zobrazení, jež interpretaci příběhu implikuje svou významovou výstavbou. Právě vzhledem k centrální úloze podání děje mluvíme o emancipaci *epické*.

Tento proces je výsledkem působení někdy i nespojitých jevů (redukce → vypravěčských komentářů a strategií budování narativní → autority, vyvázání řeči postav z předjednaného konceptu světa ve prospěch situačně ukotvené komunikace, narušení osvědčeného → zápletkového schématu aj.). V průběhu tohoto procesu současně přetrvávají nebo se nově objevují jevy, které ho brzdí, jako je působení rétorického (byť neautoritativního) vypravěče.

**Interpretace (vypravěčská)** – → Vypravěčský komentář

**Iterativní vyprávění** – → Časová konstrukce vyprávění

**Metafikce** – Schopnost narativního diskurzu podřývat iluzi, že narativ zobrazuje svět a příběh, které existovaly před realizací vyprávění (narací), respektive fungují zcela nezávisle na narativním diskurzu, můžeme označit jako metafikcionalitu. Stejně jako u metanarace se jedná o specifickou podobu metatextuality. Ovšem zatímco → metanarace upozorňuje hlavně na textovost narativu, na jeho jazykovou tvořenost, metafikce odhaluje smyšlenost příběhu a jeho světa, fikcionalitu narativu. Provázanost obou kvalit vystihuje v průzkumu obrozenské povídky pojmem „sternovsko-fieldingovské gesto“ Lenka Kusáková. Podobně jako → metalepse může mít totiž i metafikce spíše rétorickou než ontologickou povahu: V následující ukázce z Hálkovy povídky se vypravěči zprvu přiznává zásadní kapacita měnit a organizovat svět příběhu, ale brzy je zřejmé, že metafikční gesto je spíše trikem, jež vypravěči dovolí nastolit ekonomicko-morální debatu s adresátem vyprávění:

Nyní snad čtenář si pomyslí: „Šlaka, spisovatel jen když je ožení. Tu oženil Staňka s Katuškou, rád bych věděl, kterak se o ně postará. Oženit, to snadná věc; ale kdyby měl spisovatel každý párek živit, jež chudě oddá, však on by s svatbami tak nepospíchal.“

Už jsem se o ně postaral; uživím je poctivě, slovo dávám v zástavu. Neboť vy, moji milí, myslíte-li, že člověk nejprve musí mít statek aneb úrad, aby mohl býti se ženou živ, vy mně vybočujete trochu z rovné cesty, jezdíte mi trochu po postranních cestách předsudků, málo myslíte, nevíte, co jest hlavní, co jest vedlejší. Tu jste viděli Lováka: měl, čeho potřeboval, aby si uvedl ženu ku krbu domácímu. A co z toho bylo? Za několik let rozešel se jeden od druhého, každému zbyla jen bolest a snad i proklínání. (Vítězslav Hálek: *Pod pustým kopcem*)

**Metalepse** – Překračování hranic mezi narativními rovinami, tedy mezi rovinou → narativního diskurzu a rovinou → příběhu. V návaznosti na Genetta rozlišuje současná naratologie mezi metalepsí ontologickou a rétorickou. Jako ontologická metalepse jsou označovány případy, kdy jednotlivé entity (vypravěč, postavy) proniknou ze své roviny (vyprávění nebo příběhu) do druhé a začnou v ní jednat. Takto může vypravěč, který není součástí světa příběhu, do tohoto světa vstoupit a zasahovat do něj jako postavy, o kterých sám vypráví. Opačný případ ontologické metalepse

nastane, vystoupí-li jedna nebo více postav z příběhu na úroveň vypravěče, aby v ní mohla jednat (např. vzbouřila se právě proti tomu, kdo ji stvořil). Analogicky se ontologická metalepse může odehrávat mezi rovinou rámcového a → vloženého vyprávění. Dokonce i čtenář může být coby fikční konstrukt přenesen do světa příběhu.

Na rozdíl od ontologické nemá rétorická metalepse vliv na děj: vypravěč mimo příběh mluví o sobě samém nebo o čtenáři, jako by mohli vstoupit do světa příběhu, nebo naopak o postavách, jako by existovaly ve světě, ježž on sám nebo čtenář obývají. Překročení hranice je však pouze inscenováno ve vypravěčově řeči, nepřipouští, aby postavy či vypravěč jednaly ve světě, ke kterému nepřísluší. To je zřejmé v následujícím příkladu: vypravěč předpokládá, že jeho adresát, městské publikum, předem pochybuje o důsaznosti vyprávění s venkovskou tematikou, a láká ho proto do idylické přírody; jakmile se však přiblíží postavám světa příběhu, strategii přenosu ukončí:

Chci Vám předvésti nějaký obrázek z venkova. Vy se usmíváte! Což by se nedal vybrati v našich rozmilých krajích nějaký důstojný k tomu předmět? Snad že právě obrázek z venkova nazvati chci svoje vypravování, usmíváte se?

Což to není rozkošný obrázek krajiny venkovské?

Zde u nohou vine se vám stříbrný potok; vedlé po jeho lučinatém levém břehu rozprostírá svoje haluze vonný háj [...].

Není to obrázek, do něhož by sebelhostejnější měšťák se zamilovati musil, kdyby opustil chmurné zdi městské?

A hle! juž by si sám rád zasedl a rád by za večerního klidu rozjímal o kráse a velebnosti přírody svaté – avšak vida, že kdosi juž dlí u kapličky [...] obrátí spěšný svůj krok, aby ušel rozmluvě srdečných venkovanův, která jej nuditi hrozí.

Nebojte se toho, přátelé, a odvažte se bližšímu přistoupení! (Gustav Pflieger Moravský: *Dvojí věno*)

**Metanarace** – Metanaraci chápeme jako specifický případ metatextuality, tj. situaci, kdy narativní text nevypovídá o příběhu coby svém obsahu, ale o sobě samém, o způsobu, jak je narativ utvářen, popřípadě jaké problémy vyvstávají v aktu vyprávění (→ narace). Jev bývá také označován pojmem autoreferencialita či sebereflexivita vyprávění; zatímco první pojem vychází z chápání textu jako superznaku, druhý z personifikace narativní instance. Druhý jmenovaný lze vhodně vztáhnout k narativním způsobům příznačným pro české vyprávění 19. století. I vážně nastavený autoritativní → vypravěč totiž tíhne k sebereflexi a hodnocení, jak v této funkci obstál, tím spíše vypravěč prózy humoristické: ten často sebereflexí svou autoritu záměrně podrývá, nebo jí maskuje poukaz na obecné problémy dobové prózy, vyrovnává se s domněle převažujícím čtenářským vkusem, někdy i s očekáváními → čtenářského publika spojeného s konkrétní publikační platformou.

Můj otec byl... ale ne, to není dobrý začátek. Těmi slovy začíná sto jiných povídaček, smutných i veselých, smyšlených i pravdivých; laskavý čtenář mohl by na první pohled mysliti, že má číst něco známého, – tatam byla by zvědavost a práce moje padla by třeba pod stůl.

[...] Jedno ale vím – a to mohu hned na počátku slíbiti –, že jste nečtli posud žádnou povídku, kteráž by byla z toho samého pramene povstala.

Z toho samého pramene? – Dobře mi, laskavý čtenáři, rozuměj! Tím pramenem nevyrozumívám sebe, svůj důvtip, svou obratnost, a tak dále, ale myslím všechny ty rozmanité příčiny, pro kteréžto řada dnů mých tak klikatě vypadla a kteréž bych mohl jedním slovem češtinou nazvati.

Ano, ano, milý čtenáři, div se jak div... ta zpropadená... ta milá, drahá... ta prožlукlá čeština byla po celý život mým pronásledovníkem [...] (Josef Kajetán Tyl: *Dva bratři aneb Český jazyk moje škoda. Strakatina z opravdivého života*)

Metanarace nemusí narušovat iluzivnost fikčního světa, naopak může sloužit k posílení představy, že se jedná o skutečný, pravdivý příběh, jako je tomu v příkladu z Hálkova vyprávění:

Netajím se tím, že poměr Málčin k Frantíkovi byl velmi nebezpečný a že bych tu mohl upadnout v pokušení zaplésti romantickou historií. [...] Avšak takovéto romantiky není třeba, a v tomto případě nebyla by pravdiva. Frantík stokrát opakoval již Málce, že budou spolu párkem, mužem a ženou, a Málka stokrát tiskla mu ruku na znamení souhlasu. (Vítězslav Hálek: *Poldík rumař*)

**Narace** – vyprávění jako proces pomyslně realizovaný v čase

**Narativní diskurz** – → Příběh a vyprávění

**Narativní figura** – Strategie → narativního diskurzu, která opakovaně v jednom samostatném vyprávění, v rámci autorské poetiky, žánrovém kontextu, popřípadě v dalších množinách příbuzných textů plní shodné nebo alespoň prokazatelně příbuzné komunikační (čtenářskou recepci regulující), dějově konstrukční či spojovací funkce na týchž místech textu (a vyznačuje se tedy pravidelností distribuce, například v incipitu, explicitu, expozici, apod.), nebo ve srovnatelných pasážích vyprávění, jako je změna tématu, přechod k dalšímu dějišti apod. Poslednímu případu odpovídá figura *autentifikace místa vztazením k současnosti*, typická pro historickou prózu; příklad z románu, který se odehrává za časů Karla IV.:

Rychle teď šli kupředu, zahrnuli vpravo do ulice, která se *nyní* Jindřišskou nazývá, a asi uprostřed (na místě, kde *nyní* budova hlavní pošty stojí) stanuli přede dveřmi zahradními. (Prokop Chocholoušek: *Cola di Rienzi*)

K aktivnímu hodnotovému usouvztažení přítomnosti a minulosti vede čtenáře figura *dříve a nyní*, ať už ve variantě konfrontační či burcující („dříve bylo lépe“), mytizující („dříve bylo všechno jiné“), nebo zdůvěrňující („i dříve byly některé věci jako dnes“), frekventovaná v historizujících a pamětnických povídkách Václava Beneše Třebízského:

V našich řekách prý zlato ryžovali, v našich horách kopali stříbro na celé vozy! – Už ne-ryžují; leda tak někde zrnko jako písek naberou, na Horách Kutných pusto, v jílovských dolech voda, české granáty mechem a travou zarůstají... A české knihy! – Drahé pergamenové listy změnilly se v režné, šedivé a polopijavé [...] (Václav Beneš Třebízský: *Farář loučenský*)

Ve venkovských prózách zase nacházíme figuru s konkrétním obsahem; lze ji vyjádřit jako *nadřazenost měšťana nad venkovem / venkovem a její vyvrácení*. Nejprve je negativní postoj provokativně připsán adresátovi jako příslušníkovi dané vrstvy (srov. ukázkou z Hálkovy povídky v hesle → adresát), popřípadě jej ztělesňuje epizodická postava či zobecněný subjekt (ten, kdo...); vypravěč si tak vytváří příležitost pro následnou obhajobu lidu a velebení venkova; například v povídce *Chudí lidé* Boženy Němcové nebo v *Babičce*:

Kdyby člověk, zvyklý na hlučný život velikých měst, putoval údolím, kde stojí osamělé stavení, v němž Proškovice rodina žila, pomyslí si: „Jak tu jen ti lidé mohou žít celý rok. Já bych tu nechtěl být, leda co růže kvetou. Bože, jakýchpak tu radostí!“ A přece tam bylo velice mnoho radostí v zimě i v létě! Pod nízkou střechou přebývala spokojenost a láska [...]. (Božena Němcová: *Babička*)

**Nepřímá řeč** – Zahrnutí řeči postavy do řeči vypravěče; takto zprostředkovaná (ať už podrobně či sumarizovaná) řeč postavy je obsahem vedlejší věty uvedené různě rozsáhlým rámcovým segmentem (minimálně uvozovací větou obsahující *verbum dicendi*). Slovesný čas nepřímé řeči (v českém vyprávění) odpovídá situaci postavy, odkazovací výrazy a zájmena odpovídají situovanosti vypravěče ve vztahu ke světu příběhu:

V tom okamžení přistoupil k nim komorní sluha královnin oznamuje, že *královna Její Milost posly svých věrných věnných měst ve velké síni u přítomnosti veškerého panstva žádá slyšeti, dávajíc jim takovýmto vyznamenáním svou zvláštní milost najevo, aby tedy počestní pánové do síně vešli, kam se Její Milost neprodleně odebrati ráčí*. (Prokop Chocholoušek: *Dvě královny*)

**Neznačená přímá řeč** – Přímá řeč bez grafického vyznačení uvozovkami. Může být uvozena rámcovým segmentem, v návaznosti na jeho podobu je možným účinkem rozostření hranice mezi řečí vypravěče a řečí postav. V literatuře 19. století jejímu výskytu vzhledem k neustálenosti edičních zásad a nedůslednosti užití grafických prostředků nelze přikládat zásadní významotvornou váhu. Nejčastěji se vyskytuje jako způsob záznamu, eventuálně stylizace vnitřní řeči.

Přál si ovšem syna mít, dědiče svého jména, ale když Bára povyrůstala, nelitoval: milejší mu byla než syn, a mnohdy si myslil: *ať si je děvče, přece je mé dítě; umru jako člověk a mám stupeň do nebe*. (Božena Němcová: *Divá Bára*)

*Kdyby té krásné louky nebylo, a těch krásných polí, a těch ještě krásnějších tolárků – přemítal pan purkmistr v duchu – ani nohou bych nehnul. Ubohý purkmistře! vzdychl, a ke čtveřičivě vdovičce se obrátiv, pravil hlasitě: „Já řku, moje ze všech nejrozkošnější...“ (Prokop Chocholoušek: *Po oučinku zlá rada*)*

### **Pauza** – → Časová konstrukce vyprávění

**Perspektiva** – Soubor aspektů vnímání, hodnocení a jazykové prezentace, jenž určuje způsob zprostředkování příběhu a výběr složek popisovaného světa v závislosti na subjektu, který je perspektivním centrem, tedy nositelem vnímání, hodnocení a jazyka. V návaznosti na Borise Uspenského a Wolfa Schmida, jejichž návrhy upravujeme, rozlišujeme několik složek perspektivy, jež se mohou navzájem prolínat a ovlivňovat (například zpráva o události podávaná → vypravěčem-postavou v jejím průběhu se liší od zprávy podané týměž vypravěčem s časovým odstupem). Perspektivní centrum se může přesouvat mezi více subjekty; v rámci jedné situace pak mohou být jednotlivé složky perspektivy rozděleny mezi různé subjekty (např. může být vnímání postavy popsáno jazykem → vypravěče).

**Perspektiva časová** – Ovlivňuje způsob zprostředkování příběhu a jeho světa v závislosti na časovém odstupu → narace od událostí děje. Např. vyprávění vypravěče-postavy může být podáváno z perspektivy prožívajícího Já, které je ponořeno do probíhajících událostí, nebo z perspektivy Já vyprávějícího, tedy s odstupem několika hodin až desítek let. Rozdíl mezi oběma pozicemi bývá obzvláště výrazný v případě dětských hrdinů. V příkladu se vypravěč ohlíží s odstupem za minulostí a explicitně odkazuje ke své současnosti („Tak činím posud“); perspektivním centrem je vyprávějící Já v čase vyprávění:

Zas jen opakuji, že jsem tehdy ještě nevěděl, co jest láska a jakou v sobě má moc. Ale od té chvíle, co jsem ji poznal, již ničemu jsem se nedivil a všemu takovému vždycky ihned uvěřil. Tak činím posud a dobře uděláte, učiníte-li rovněž tak. (Karolina Světlá: *Frantina*)

**Perspektiva ideologická** – Normy a hodnoty, jež ovlivňují způsob zprostředkování příběhu a jeho světa; jak jsou fakta světa příběhu posuzována a interpretována v závislosti na hodnotových postojích subjektu. V příkladu reaguje vypravěčka na dopis přítele, přičemž se zjevuje přechod mezi perspektivními centry z hlediska hodnotových soudů. Zatímco přítel interpretuje čestného člověka, s nímž se setkal, jako výjimku mezi chudými, vypravěčka vyjadřuje kladný názor na chudé lidi obecně a negativní hodnocení těch, kteří je přehlížejí:

„Přál bych, aby takových diamantů více bylo na světě mezi chudinou.“ Ba jest jich, jenže si jich nevšímáte, že vás odstrašuje ta hlína, jíž oblepeny jsou. Až přijde znalec, hlínu odklidí, lesk jeho vám ukáže, tu teprv si ho všímáte, ale ne proto, že jest diamant, ale aby se hodnota a krása vaše zvýšila. (Božena Němcová: *Chudí lidé*)

**Perspektiva jazyková** – Zprostředkování příběhu a jeho světa pomocí jazyka specifického pro určitý subjekt, pojmenování ovlivněné daným subjektem. Nejběžněji je centrem jazykové perspektivy → vypravěč; do řeči vypravěče však může v různé míře pronikat řeč postav, od jednotlivých výrazů až po celé výpovědi či typické jazykové konstrukce. V následujícím příkladu je prezentována perspektiva horské komunity, jež se projevuje jednak v hodnocení vypravěče, který přejímá její ideologickou perspektivu, jednak využitím jazyka charakteristického pro tuto komunitu:

Neviděla stará Martinka ve svém řemesle pranic závadného, a jak ona smýšlejí v našich horách téměř všichni. *Ted' s tím ovšem již nic není, málo to vynáší*, ale asi před třiceti lety *mohl člověk přitom ještě hezkých pár grošů chytit [...]* (Karolina Světlá: *Hubička*)

**Perspektiva kognitivní** – Úhrn psychologických (intelektuálních a emocionálních) dispozic, získaných zkušeností a vědění subjektu, jenž je perspektivním centrem; určuje způsob a míru pochopení fakt světa příběhu. V příkladu se v hodnocení osoby jako vážené projevují parametry dětské zkušenosti:

Ona myslívala, že se kostelník rovná panu páteru – a měla před ním velikou vážnost, vždyť chodíval oblečen jako pan páter, v kostele měl všecko pod sebou, když dal některému chlapci nepovedovi v kostele pohlavek, nesměl ani hlesnout [...] (Božena Němcová: *Divá Bára*)

**Perspektiva percepční** – Smyslové vnímání určitého subjektu, které se promítá do zprostředkování příběhu a jeho světa. V ukázce je centrem percepční perspektivy vypravěčovo prožívající Já. Příznačné pro tento způsob reprezentace je to, že postava referuje o něčem, co vnímá se zájmem, ale s proměnlivými omezeními; ve svých úsudcích kombinuje předchozí vědění s aktuálním vnímáním, zprvu jen sluchovým (postava totiž odpočívá na lůžku), poté zase jen zrakovým:

„Ty tedy neotevřeš?“

„Ne a ne! Jdi se tam vyspat, kde jsi se opil!“ Okno v prvním poschodí bouchlo.

Chvilku bylo ticho. Silná rána, jakoby velkým kamenem do okna, zazněla a třepy [sic] skla zvonily o dláždění.

Na ulici klel mužský a schody v domě zapraskaly. Dům se odevřel a hubování a pláč rozléhaly se domem.

Právě když se byly dvěře domovní zavřely, přikvapila hřmotem přilákaná noční hlídka a prohlížela zpytavě dům a sklem pokryté dláždění. (Jan Neruda: *U okna*)

Další alternativou je případ, kdy vzdálenou rozmluvu vypravěč-postava sice nemůže slyšet, ale podle chování druhých usuzuje, zda je rozmluva klidná či



vzrušená. Přijetí limitů lidského vnímání na jedné straně vyprávění objektivizuje tím, že ho sblíží s reálnou fyzickou a smyslovou zkušeností, na druhé straně subjektivizuje, protože nedostatek smyslových dat vede vypravěče k úsudkům, jež mohou být chybné například v důsledku aplikace předsudečných postojů. Omezený přístup k vnějšímu prostoru a tedy omezenou možnost pozorovat zrakem dění v něm může kompenzovat sluch, zcela výjimečně i jiný smysl (vedle sluchu také čich v expozici Nerudovy povídky *Týden v tichém domě*).

**Perspektiva prostorová** – Do zobrazení prostoru ve světě příběhu a pobytu postav v něm se prostorová perspektiva promítá na škále v opozici mezi aperspektivním a perspektivním zobrazením, a mezi rozšířením horizontu perspektivního centra a jeho zúžením.

Aperspektivní zobrazení prostoru je založeno na výčtu jeho komponent, pořádaném například podle jejich významu pro postavu nebo podle prostorových opozic. Perspektivní zobrazení je spojeno s perspektivním centrem, a to buď s jeho statickou pozicí, nebo s pohybem v prostoru. Skutečně perspektivní reprezentaci prostoru v prozkoumaném materiálu nenacházíme, výjimečně se lze setkat se zobrazením experienciálním, tedy takovým, které stopuje aktivní osvojování prostředí postavou jako součást její zkušenosti (např. v povídce Boženy Němcové *Chudí lidé*).

Rozšíření horizontu pozorovatelného z perspektivního centra je typické pro nadosobního vypravěče, který může přehlédnout celý kraj způsobem, jaký žádná pozice v daném prostoru nepřipouští. Vypravěč-postava má naopak vždy určitým způsobem omezený rozhled, například z okna nemůže vyhlédnout za roh, nevidí přes vysoký plot a podobně. Prostorová perspektiva je proto v úzkém vztahu s perspektivou percepční.

**Polopřímá řeč** – Promluvový typ, v němž se mísí řeč vypravěče a řeč postavy. Zachování kontroly → vypravěče se projevuje tím, že použitá osobní zájmena a v některých případech také slovesný čas jsou přizpůsobeny jeho řeči. Daná výpověď či promluva ale zachovává aspekty řeči postavy; ať už mluvené, nebo pomyslné řeči vnitřní, pokud polopřímá řeč slouží zobrazení mysli postavy, jejích myšlenek a pocitů, subjektivních postojů. Typickým předmětem zobrazení jsou vnitřní zápasy, pochybnosti postavy o sobě samé, o tom, co bylo v příběhu proneseno nahlas, o hodnotách, které řídí svět příběhu. Parametry polopřímé řeči: zpravidla je neuzavřená a neznačená, mezi její znaky patří deiktické výrazy odpovídající situaci postavy, expresivita (např. zvolání, řečnické otázky) a vyjádření subjektivních postojů postavy. V následujícím příkladu je myšlení postavy podáno v rámci vypravěčova pásma, jemuž odpovídá slovesný čas (minulý) a gramatická osoba (třetí); expresivní prostředky v první větě – citoslovce „ach“ a vykřičník – však vyjadřují emoce postavy, nikoli vypravěče, hodnocení v obou větách („konečně“, „dobře udělala“, „nemusila“) náleží rovněž postavě a deiktický výraz „ted“ odkazuje k jejímu situování v čase:

*Ach, již to tak nechodilo, jak to chodívало, žádaly si ty staré kosti také konečně svého pohodlí a pokoje! Dobře udělala, že vždy pamatovala na zlá léta a pár grošů si uskládala; teď se nemusila stáří a nemoci přespříliš lekat. (Karolina Světlá: Hubička)*

Druhou funkcí polopřímé řeči je zprostředkování mluvené řeči postav dalším subjektem, ať už vypravěčem nebo jinou postavou. Reprodukovaná řeč si zachovává své vlastnosti kromě gramatické osoby, k mluvčímu se odkazuje ve 3. osobě. V následujícím úryvku je příkladem takového vypravěčského zprostředkování řeči postavy užitím polopřímé řeči za současného zachování vypravěčské kontroly druhý větný celek:

Adam byl rozdrážděn, pulk v něm záhubný vřed, musel jed ze sebe vyházeti a činil bolestné předhůzky Johanně. *Je lehkomyšlná; již celá ves na ni ukazuje prstem, každý ví, jak nadrží pachoľkovi; je to proň největší hanba, nesnese ji, musí si – smrt udělat. (František Pravda: Žárlivý Adam)*

**Popis a vyprávění** – Popis jako → textový typ je v teorii vyprávění primárně, resp. modelově chápán jako reprezentace entit světa příběhu, převážně statických objektů a jejich trvalých vlastností, popřípadě vzájemných konstelací objektů v jejich simultánní koexistenci. Jako způsob zobrazení je tedy určen svým předmětem a jeho relativní atemporalitou. Vyprávění je oproti tomu primárně (modelově) reprezentací událostí, tj. změn stavu světa příběhu, a jejich následnosti v čase, tj. děje.

Vymezení popisu je obvykle negativní: popis je to, co „není vyprávění“, co přerušuje vyprávění děje (kategorie *deskriptivní pauzy* jako temporální kategorie u Gérarda Genetta). Tutéž funkci ale může mít i úvaha či → argument. Jak připomíná Genette, zatímco popis může existovat bez vyprávění, vyprávění zcela eliminuje popisný postup jen obtížně, byť je třeba soustředěno jen na jednání postav (příklad: scéna z Jiráskova románu *Skaláci*, → vyprávění a předvádění). Opozici popis – vyprávění ruší jednak jejich vzájemná funkční zástupnost (→ deskriptivní funkce), jednak specifické způsoby zobrazení, jako je v českém kontextu proslulé rozfázování události „babička přijela“ do celého sledu komunikačních situací v 1. kapitole *Babičky*.

Přechází-li pasáž realizovaná → deskriptivním postupem v popis jako ucelený útvar, může v narativním textu nabýt různé míry autonomie: někdy ho lze vyjmout, aniž by došlo k narušení srozumitelnosti vyprávění, někdy by dokonce obstál sám o sobě, jak dokládá následující pasáž z Tylovy povídky, v níž hrdinka spěchá pro lék pro své nemocné dítě. Střetnutí s trhovkyní je pro vypravěče příležitostí k obsáhlému názornému obrazu prostředí:

Okolo i po podloubí na Drůbežním trhu panuje za ranních hodin veliký hlučný život. Tu se smlouvá a prodává, volá a vadí, kleje a prosí – tu je směšenina těch nejrozmanitějších postav: vykrmené drůbežnice a hubené selky, řemeslnice v klobouku a ouřadnice v prostém čepečku [...]

[...] Ta tu má arci v ohromném, odrátovaném hrnci polívku s nudlemi, jenž vypadají jako bělavé žízaly, a ta tam pyšní se pekáčem na tenko nakrajené vepřoviny – obden je

u ní také zajíc nebo husa k dostání; ale jiná tu sedí také s mísou lojem maštěného hráčku a s kuthanem bramborů [...]

Kdo se u těchto kuchyň na pouhé boží ulici ještě nezastavil, neví, jak člověk vypadá, když mu něco jak náleží chutná. (Josef Kajetán Tyl: *Ze života chudých. Štědrý večer*)

Stejně jako ve vyprávění lze v popisu pozorovat alespoň některé složky perspektivizace (→ perspektiva); tak je tomu i v naší ukázce, v níž se zdá, že pozorovatel stojí uprostřed tržiště a má rozhled na všechny strany; jeho perspektiva se však projevuje hlavně v postoji bystrého pozorovatele a současně znalce prostředí.

**Prolepse** – → Časová konstrukce vyprávění

**Protožení/zpomalení** – → Časová konstrukce vyprávění

**Příběh a vyprávění** – dva aspekty narativních textů:

**Příběh** – Rovina obsahu narativu, tedy to, *co* je vyprávěno, bez ohledu na způsob zprostředkování; sled událostí v časových a příčinných souvislostech, jak jej z vyprávění rekonstruuje čtenář.

**Vyprávění (narativní diskurz)** – Rovina ztvárnění narativu, *jak* se vypráví, tedy řazení událostí a motivů v narativu a způsob jejich prezentace. Události mohou být např. vyprávěny v jiném pořadí, než se ve světě příběhu udály, nebo mohou být podány v odlišné → perspektivě vypravěče a postavy.

**Přímá řeč** – Zobrazení hlasité řeči nebo myšlenek (vnitřní řeči) postavy, v níž osoba, slovesný čas a deixe odpovídají situaci postavy; tato řeč bývá, ale nemusí být specifikována i jazykově stylistickými prostředky odpovídajícími příslušnosti postavy k sociální vrstvě či regionální komunitě. Výpověď či promluva postavy v přímé řeči je od řeči vypravěče oddělena uvozovkami. Bývá uvozena rámcovým segmentem; v případě absence rámcových segmentů bývají promluvy různých postav odděleny odstavčováním nebo pomlčkami.

„A měla ta baba peníze?“ ptala se Andula.

„I toto, trochu toho odění a co tak na ten pohřeb stačilo, nic více po ní nezůstalo.“

„A nač byla tak pyšná?“

„Že byla její máma radního pána dcera, a strýc její že je kdesi děkanem. Nakašlat jí na to. Moje teta má prý kdesi mlejn – ale co je mi do toho, když mně nemele. –“ (Božena Němcová: *V zámku a podzámčí*)

**Psychonarace** – Zobrazení duševních stavů a procesů probíhajících v mysli postavy v rámci řeči vypravěče, pojem zavedený Dorrit Cohnovou. Může jít o jejich shrnutí, nebo naopak rozvinuté podání, vyjádřené věcně i metaforicky.

Adam byl rozdrážděn, pukl v něm záhubný vřed [...] (František Pravda: *Žárlivý Adam*)

Takovými vzpomínkami žihala nebohého Antoše ovšem jako železem řeřavým. Měl její žal za zcela oprávněný, vždyť se skutečně nepamatoval na jediný takový výstup, dokud rychtář žil. Zkoumal smutně vědomí svoje, v čem vlastně chybuje. Nemohl se ničeho dopátrati; byl si vědom, že koná dosud poctivě povinnost svou, že ničehož nezanedbává i že má pro ni touž lásku jako dříve. Nenadál se, že vlastně žádné jiné chyby nemá, než že jí celý den nedrží v náručí i že neprovozuje se ženou v letech pokročilou komedii jako mladík osmnáctiletý s milenkou ve věku mu rovnou. I když se mu počalo konečně svítat, co je vlastně příčinou její nespokojenosti, odpuzoval dlouho domnění to co nehodné jeho i jí.

Proměna ženina počala Antoše brzo bolestně tížit. (Karolina Světlá: *Vesnický román*)

**Repetitivní vyprávění** – → Časová konstrukce vyprávění

**Scéna** – → Časová konstrukce vyprávění

**Singulativní vyprávění** – → Časová konstrukce vyprávění

**Směšená řeč** – V Doleželově systému narativních způsobů forma řeči, kdy do řeči vypravěče pronikají jen jednotlivé znaky řeči postav, například pro postavu příznačná rčení, fráze či jednotlivé (například odborné, slangové či krajové) výrazy. V následujícím příkladu jsou příznakem směšené řeči zvýrazněné frazeologismy, které vypravěč přebírá ze slovníku postavy (nářeční výraz „souciti“, který by mohl být čtenáři nesrozumitelný, ovšem cituje v uvozovkách a vysvětluje v poznámce pod čarou):

[...] jakž nemá „souciti“ strach s Cilkou hrobníkovou, již *mají holky mezi sebou za nic* a s nížto hoši sice rádi sobě zatančí, pilně na poctu ji volají, – ale na nížto žádný z nich doopravdy se nemyslí, poněvadž jí nemohou rodiče dáti *ani za makovo zrno*. (Karolina Světlá: *Námluvy*)

**Soud/hodnocení** – → Vypravěčský komentář

**Sumarizace/shrnutí** – → Časová konstrukce vyprávění

**Textový modul** – Reprezentace určité složky světa → příběhu (postava, prostředí, dějová situace) ustálená jak v hlavních obsahových rysech, tak ve strukturaci textu. Ve vyprávění tak tvoří relativně samostatný, a tudíž dobře rozpoznatelný celek. V minimální podobě se jedná například o ustálený způsob vyznačení důležité vlastnosti postavy, zobrazení její reakce na šokující událost může být rozvinuto až v obsáhlý odstavec. Obsah textového modulu může mít mimoliterární původ, a to navázaný na kulturní tradici, respektive kulturní schematismy – například potvrzení slušnosti chudobného člověka „spravovaným, ale čistým oděvem“ (otec protagonistky v Máchově *Marince*, podruhně v povídce Boženy Němcové *V zámku a podzámčí*, ad.) –,

nebo schematismy rodové (například projevy dívčího studu), nebo naopak spojen s dobově aktuálním pojetím určité skutečnosti, jako je fungování lidské psychiky:

Zrak můj utkvěl na tváři Smidarského, která v okamžiku tom jevila nápadnou změnu. Zbledla a zruměnila se tak rychle za sebou, jako by byla náhle křečovitá bolest přítelovo srdce sevřela. Oko jeho vzplanulo divokou nenávistí [...].

[...] vyskočil prudce ze stolice. Beze slova vztáhnul obě ruce proti Nadasdimu a uchopil jej pravicí za krk [...]. Leč náhle, jako by se byl nad vlastní mimovolnou zvířecostí zastyděl, couvnuv o krok.

V tváři jeho jevila se útrpnost; z prsou vydral se mu nesrozumitelný tón... Zastřev si tvář oběma rukama zavrával a sklesl pak na pohovku u vedlejšího stolu... (Jakub Arbes: *Kandidáti existence*)

Ukázka z Arbesova románu je nejen ilustrací mimoliterárně motivovaného textového modulu, ale současně představuje příklad jeho častého uplatnění v rámci autorské poetiky (mj. také v povídkách *Ukřižovaná*, *Ďábel na skřípci*) i narativního uchopení tématu v určitém období (Gustav Pflieger Moravský, Jakub Arbes, Matěj Anastasia Šimáček, Pavel Albieri).

Textový modul může být spojen s určitým literárním typem postavy: máchovský typ hrdého bledého snivce s temnými kadeřemi a zapadlýma očima se vrací v románech s hrdiny vkládajícími velké naděje do revolučního hnutí a zklamanými následky roku 1848 (Bohumil Janda Cidlinský: *Jaroslav*; Gustav Pflieger Moravský: *Ztracený život*). Vzhledem k tomu, že se opakuje jejich strukturace a někdy i pozice v textu, sbližují se některé textové moduly s → narativními figurami, srov. výše nastolení „negativní vlastnosti zevnějšku postavy“ a popření její negativity pozitivním rysem. V návaznosti na typické obsahy se textový modul často realizuje → deskriptivním postupem.

**Textový typ** – Textový útvar, jehož dominantním organizujícím principem je jeden slohový postup zřejmý v povrchové struktuře textu (například → postup deskriptivní či vyprávěcí) a jako takový rozlišitelný coby složka narativu (zpráva o události, popis, úvaha, výklad, → argument). Volba termínu je výsledkem kompromisu mezi domácí stylistickou tradicí a naratologií. Ve shodě se slohovými útvary české funkční stylistiky pro textový typ platí, že jeho vnitřní organizace odráží způsob reprezentace daného předmětu a dovoluje mu tak fungovat jako *kognitivní rámeček*. Komunikační ukotvenost textového typu v narativu je však specifického rázu, formována potřebou rozvíjení příběhu a jistěna čtenářskou znalostí literárních konvencí. Z toho plyne mnohem větší funkční flexibilita textových typů, respektive jejich vzájemná zástupnost. Tento jev zaregistroval už Felix Vodička, naratology na jeho důležitost, a to nejen pro reprezentaci světa příběhu, ale i pro rozumění celému vyprávění, upozorňoval v kontextu rétorického pojetí narativu Seymour Chatman. *Funkční zástupnost* znamená, že typický slohový postup zůstává zachován, avšak funkce textového typu v narativní výstavbě je odlišná: zjevně argumentativní postup může

například zprostředkovat zprávu o události (srov. Karolina Světlá: *Večer u koryta*) a obráceně: zpráva o vnější akci může být jen ilustrací světa příběhu (například shazování kozla v Jiráskově *Úhoru*, 1. dílu kroniky *U nás*) a vytěsnit přitom událost přinášející podstatnou změnu v životě postav. Koncepce slohových útvarů ovšem registruje jen jeden funkční zástup, a sice tzv. nepřímou charakteristiku (→ deskriptivní funkce). Textový typ tedy není totožný ani se slohovým útvarem, ale ani s žánrem. Textové typy mají schopnost spolukonstituovat, ne však plně reprezentovat dalšími, mj. i kulturněhistorickými parametry určené žánry (např. Hálkovy „křídové kresby“ jsou převážně, ne však výlučně nedějovými portréty postav). V poetice je ovšem poměr textových typů jedním z parametrů určení fikčních žánrů; nejčastěji vymezuje postavení žánru na ose mezi „statickou“ deskriptivností a „dynamickou“ dějovostí (popisnost je například typickým rysem črty). Textový typ leží i v základu některých naratologických (Bonheimova teorie *narativních modů*) pokusů o výklad narativu. Z českého materiálu 19. století je zjevné, že funkční flexibilita neznamená snížení rozlišitelnosti textových typů.

**Vložené vyprávění** – Neboli vyprávění ve vyprávění: příběh vyprávěný jednou z postav → adresátům ve světě příběhu nebo zprostředkovaný jiným způsobem (např. textem, který postava čte) v rámci jiného vyprávění.

První vyprávění může tvořit jen rámec, který připravuje okolnosti pro vypovězení celého příběhu jedné postavy toutéž postavou (K. Světlá: *Frantina*) nebo pro střídání vypravěčů sdílejících určitý časoprostor a toužících po ukrácení chvíle, poučení či sdílení palčivých otázek. V těchto případech většinou tvoří vložené vyprávění hlavní děj díla. Rámec může vložené vyprávění ohraničovat na začátku, na konci (A. Jirásek: *Mudrcové*) nebo oběma způsoby; může je také průběžně přerušovat.

Druhý typ vloženého vyprávění jsou příběhy, které jsou vyprávěny postavou v rámci hlavního děje (např. v *Babičce* Boženy Němcové vyprávění rýznburského myslivce o Viktorce). Vložené vyprávění může referovat ke světu hlavního příběhu, v němž se vyskytuje mluvčí i adresáti (jako když Kristla vypráví včerejší událost babičce), nebo – pokud jde o fikční příběh vymyšlený postavou (tedy o fikci ve fikci) – ke světu specifickému pro samotný vložený příběh (například když Anče a stará Fousková vyprávějí dvě různé verze pověsti o devíti křížích). Vypravěč vloženého vyprávění může, ale nemusí zároveň vystupovat jako postava v příběhu, který vypráví; může být jeho hlavním hrdinou (jako babička ve svých retrospektivních vyprávěních), ale může být i vedlejší postavou či pouhým pozorovatelem (tak je tomu v případě myslivce, který je svědkem části Viktorčina příběhu).

**Výklad** – → Textový typ; **výklad naučný** – → Vypravěčský komentář

**Vypravěč** – Instance mluvčího ve fikční komunikaci, která je postulována jako původce → narativního diskurzu, jenž zprostředkovává → příběh. Tradičně je vypravěč považován za odpověď na otázku „kdo mluví?“, přičemž každý narativ má svého vypravěče, ať už jsou v narativním diskurzu znatelné jeho projevy, či ne.

Vypravěč tedy může být **zjevný** nebo **skrytý (nezjevný)**. Vypravěč je zjevný, pokud v narativním diskurzu nacházíme jeho projevy, ať už jej rozpoznáme jako konkrétní osobu nebo jen jako hlas, který diskurz znatelně formuje. Vypravěč-postava je vždy zjevným vypravěčem; mezi příznaky zjevného vypravěče rétorického patří → vypravěčské komentáře, vyjádřené postoje, obracení se na → adresáta a odkazy k vlastní osobě v roli vypravěče. Vyprávění se zjevným vypravěčem tedy působí zprostředkovaně. Pokud se vypravěč naopak v diskurzu explicitně neprojevuje a vyprávění nenesé příznaky zprostředkovanosti, jde o vypravěče nezjevného (skrytého). Vyprávěcí způsoby spojené s daným typem vypravěče mohou být použity důsledně v celém vyprávění, nebo se mohou v rámci jednoho textu střídat.

Typy vypravěčů: nadosobní, personální, vypravěč-postava, rétorický.

**Vypravěč nadosobní (vševědoucí)** – Nezjevný vypravěč, jenž je přítomen implicitně jako instance zprostředkující události světa příběhu, ale neupozorňuje na sebe a svou roli (např. verbalizuje myšlenky postav svými slovy, ale nehodnotí je ani jinak nekomentuje). K informacím o světě příběhu má neomezený přístup, je tedy vševědoucí: ví vše o událostech vnějšího světa i o vnitřním světě postav. Jde o vyprávění ve třetí osobě, zpravidla v minulém čase; řeč postav je jasně odlišena od řeči vypravěče. Typ heterodiegetického vypravěče v Genettově koncepci (většinou v kombinaci s nulovou fokalizací).

Nepřítel, vtrhnuv do Oujezda, odtud se ani nehnul. Jen hlídky bylo na vyšině a na Hrádku pozorovati jako za dne, a rovněž při silnici dole přejížděly sem tam stráže kyrysnické. Letní soumrak snesl se na všecku krajinu a houští víc a více. Na tmavomodrém nebi hvězdy zářily. Bylo vlažno a hluboké ticho. Letní nocí bylo slyšeti každý zvuk jasně a zřetelně, i dusot kyrysnických koní na tvrdé cestě, i z lesa temné bučení dobytka. Chvillemi se také ozvalo volání stráží vojanských i chodských. (Alois Jirásek: *Psohlavci*)

**Vypravěč personální** – Nezjevný vypravěč, jehož zprostředkovatelská funkce je silně oslabena. Vyprávění ve 3. osobě přijímá → perspektivu postavy nebo více postav (postavy, jejichž perspektiva takto ovlivňuje vyprávění, bývají označovány jako *reflektor*). Podávané informace jsou proto omezeny věděním těchto postav. Oproti nadosobnímu vypravěči se ztrácejí věty uvozující duševní procesy, jež jsou „ukazovány“ bezprostředně, tj. jako vnitřní řeč postav, často formou → polopřímé řeči (jako v příkladu níže). Dochází tedy k mísení řeči vypravěče s řečí postav. V Genettově koncepci heterodiegetický vypravěč s vnitřní fokalizací.

Jde po mezi z vesnice do vesnice. Mohla by jít pěšinkou, nadešla by si hodný kus, ale pěšinka je písčitá; a která holka často takovou cestičku šlape, zajisté za vdovce se dostane. Ach, jen ne za vdovce! Kdykoli prý mladou ženu za ruku vezme, nebožka za ním se objeví [...] Hu! zimomorka na člověku vyrazí, jen co si na to zpomene. (Karolina Světlá: *Námluvy*)

**Vypravěč-postava** – Zjevný vypravěč, který je zároveň postavou ve světě příběhu. Většinou jde o vyprávění v první osobě, často je vypravěč hlavním hrdinou příběhu, může však jít také o vedlejší postavu, která vypráví příběh jiné osoby (vypravěč-svědek). Vypravěč-postava ví vše o sobě samém (nemusí však vše říci), ale jeho informace o vnějším světě a o vnitřním světě ostatních postav jsou limitované omezeními danými jeho rolí postavy znázorňující osobu (byť jsou možné i transgrese takových omezení). U vypravěče-postavy můžeme rozlišit dvě polohy – vyprávěcí Já (vypravěč na rovině diskurzu v momentě vyprávění) a prožívající Já (vypravěč jako postava v příběhu, obvykle v minulosti), vypravěč se může přiklonit k perspektivě jedné z těchto poloh nebo je střídat. V Genettově koncepci homodiegetický vypravěč.

vypravěč-protagonista:

Okno bylo tentokrát otevřeno. Seskočil jsem co možná opatrně se stolu a vábil kocoura do cely. Zvíře dlouho se zpěchovalo a když pak jsem mu hodil na stůl skyvku chleba, skočilo, domnívaje se, že to kus masa, s okna na stůl. Chtěl jsem se mu přiblížit; ale sotvaže jsem sebou pohnul, vyskočilo plaché zvíře rychlostí blesku na okno a z okna jedním skokem do dvora... (Jakub Arbes: *Akrobati*)

vypravěč-svědek:

Potud přítel o svých osudech.

Vypravoval mi sice později mnoho víceméně zajímavých podrobností; ale myslím, že několik těchto črtů úplně dostačí k poznání jeho povahy.

Minulo několik týdnů.

Přítel navštěvoval mne skoro každodenně. (Jakub Arbes: *Ukřižovaná*)

**Vypravěč rétorický** – Zjevný vypravěč, jehož hlas se projevuje manipulací → narativního diskurzu. Působí jako tvůrce → příběhu, má tedy neomezené informace o vnějším světě příběhu i o vnitřním světě postav a rozhoduje o tom, co čtenáři sdělí a jakou interpretaci sdělení mu nabídne. Často se čtenářem vstupuje do rozpravy. Může střídat roli tvůrce (představovat svět jako jím samým vymyšlený) a svědka postav (předstírat, že do světa jen nahlíží); o postavách vypráví ve 3. osobě, o své roli promlouvá v osobě první. Typ heterodiegetického vypravěče v Genettově pojmosloví (na rozdíl od typu nadosobního však explicitně vyjadřuje stanovisko).

Tu беру za svědky všechny přímé duše ženské: zdali pohled na tvář u nich nerozhodoval nikdy? Rozhodoval. Proč by tedy měla býti Jozka lepší než každá žena, které se hezká tvář líbí, a byt' za ní bylo srdce plané, a které ošklivá tvář se oškliví, byt' za ní bylo srdce nejšlechtnější?



A hle, přátelé, Jozka byla lepší než každá ta jiná žena, o které jsem vám právě vykládal. Neboť Jozka v několika týdnech změnila se k Lovákovi tou měrou, že by byl nikdo nemyslel, že jest toho schopna [...] (Vítězslav Hálek: *Pod pustým kopcem*)

**Vypravěč skrytý (nezjevný)** – → Vypravěč

**Vypravěč zjevný** – → Vypravěč

**Vypravěčský postoj** – V souladu se zvyklostí personifikovat subjekt vyprávění zavádíme pojem vypravěčský postoj. Označujeme jím soubor strategií, které jsou v narativním diskurzu užity se záměrem nastolit, upevnit a udržovat autoritu vypravěče. Jednotlivé strategie úzce souvisejí s volbou žánru a profilováním žánrového rámce, s tematikou narativu a jeho komunikačním zaměřením: například postoj básníka, českého historika, znalce povah, předvídatvého moralisty či světáka. Pojem postoj je výhodný v tom, že dovoluje vyjádřit stylizaci vypravěče (jak se vypravěč identifikuje skrze narativní diskurz, například zaujímá postoj světáka patrný i v jazyce vyprávění), jeho vztah k příběhu (postoj zprostředkovatele událostí z pramenů, jež spíše interpretuje, než aby vyprávěl), i jeho komunikační vztah k adresátovi vyprávění (moralista, kazatel, karatel).

příklad postoje vypravěče-básníka:

Tmavošedé mraky zatemňovaly co potrhaný závoj noční oblohu, na nížto se podobou ouzkeho srpu skvěla bledolící luna. Z druhé strany, hluboko za horami, ozývala se temným zvukem letní bouře, ten jediný hlas, co se slyšeti dával po utichlé sice, avšak před nastávajícím rozkacením živil v tesklivém čekání spočívající krajině. Časem otvíral se sirovitý klín tmavého mračna a na okamžik ojasňovaly se věže sionské září žlutěrudou, hned opět zastřeny jsouce nočním stínem anebo se jevice v polovičném světle zahalené lunny. (Josef Kajetán Tyl: *Svatba na Sioně*)

příklad postoje historika českých dějin; vypravěč v úryvku parafrázuje obsáhlou pasáž ze skladby *Jaroslav z Rukopisu královédvorského*:

[...] tatarský tábor u veliký zmatek přišel, s velikou chrabrostí, ano zoufalostí na nepřítele, a strhl se boj vzteklý. „Byl ryk a sténání žalostivé; křesťané počali utíkat, Tataré je divým davem hnáti. Aj, tu Jaroslav jako orel letí, tvrdou ocel na mohoucích prsech, pod ocelí chrabrost, udatenství, jarota mu z žhavých prsou plála [...]“ (Prokop Chocholoušek: *Dvůr krále Václava*)

**Vypravěčský komentář** – Výpověď vypravěče, jež neslouží vypravování děje ani popisování složek příběhu a nese příznaky subjektu vypravěče. Postoj vyjádřený v komentáři může být v souladu s postojem předpokládaného → publika (respektive

„obecným míněním“), ale také ho popírat, provokovat či ironizovat, a je tedy součástí komunikačních strategií vypravěče.

V návaznosti na Seymoura Chatmana rozlišujeme podle komentovaného předmětu komentáře k příběhu a k narativnímu diskurzu. Přidáváme k nim komentáře „ke světu“, tj. podnícené prvky příběhu (událostmi, chováním a názory postav apod.), avšak mířící za jeho rámec, k chodu světa obecně (například vztahu stáří a mládí), ale i ke skutečnému světu, v jakém žije nebo jaký zprostředkovaně zná čtenář.

**Komentáře k narativnímu diskurzu (k vyprávění)** mohou být metanarativní (komentáře k procesu vyprávění, které netematizují fikčnost příběhu) a metafikční (komentáře k procesu vyprávění, jež upozorňují na fikčnost a konstruovanost příběhu a tím jej podřívají).

**Komentáře k příběhu** Chatman dále dělí na interpretaci, soud/hodnocení a zobecnění. Tyto typy, resp. funkce, se často prolínají (soud zobecňuje, interpretace hodnotí atd.).

- › **Interpretace** – Objasnění povahy nebo významu nějaké složky světa příběhu z hlediska nepřekračujícího rámec vlastního příběhu. Typicky nenarušuje tok příběhu, netvoří digrese. Hypertrofováním interpretace a postupným překračováním rámce příběhu vznikají komentáře ke světu.

*Venku skučel vítr vždy divočeji a jedině tím lze vysvětliti, že čarokrásná žena nezaslechla rupot kroků v budoáru a že sobě nepovšimla, kterak kdosi opatrně rozhrnul portiéry a ihned zase couvnul, jako by byl na rozpacích, má-li vejiti čili nic.* (Jakub Arbes: *Štrajchpudlíci*)

- › **Soud/hodnocení** – Vypravěčův názor odrážející určité hodnoty, normy a přesvědčení.

Výtečný ten muž měl jedinou stinnou stránku: byl to poměr k jeho ženě. Měl ji více služkou než společníci. (Antal Stašek: *Nedokončený obraz*)

- › **Zobecnění** – Zobecňuje jev vyskytující se (singulárně) v příběhu; tato obecná platnost nečiní rozdíl mezi světem příběhu a světem aktuálním. Zvláštní formou je zobecnění existující mimo daný text, převzaté z folkloru (příslloví), respektive literatury (sentence). V následujícím příkladu vypravěč zobecňuje zvyk postavy a vztahuje jej k obvyklé podobě pomluv ve světě příběhu a pravděpodobně i v aktuálním světě, vztah k aktuálnímu světu však není vyřčen:

Při výkladech takových jen na tu maličkost Červenková zapomínala, proč ji vskutku teta z domu vypověděla; a *tož také obyčejně se přiházívá, že pomlouvač vždy jen*

*následky do popředí staví, příčiny však zamlčuje nebo zpřekrucuje. (Františka Stránecká: Sirota)*

**Komentáře ke světu**, jež nově přidáváme k Chatmanově koncepci, se realizují zejména v podobě výkladu a zobecnění. Tyto typy komentářů dále specifikujeme takto:

- › **Zacílené zobecnění** – Zobecňuje a explicitně vztahuje jev světa příběhu ke světu aktuálnímu, cítěnému jako „náš“, v české literatuře 19. století tedy zejména k českému prostředí (český lid, český kraj). Může sloužit k moralizování; často jde o komentáře kritické, ale mohou také vyjadřovat souhlas s vlastenectvím. V následujícím příkladu jde o zobecnění plynoucí z hypotetické, ale neuskutečněné možnosti jednání lidí – dobrosrdečná povaha českého lidu způsobila, že v dražbě nikdo zlomyslně nepřihazoval. Příklad dále ukazuje, jak komentáře tohoto typu mohou pracovat se sdílenými představami o světě a kulturními stereotypy (zde stereotypně negativní představou povahy a praktik „Židů“, jaké jsou českému lidu cizí):

*Tak lestně prozíravým náš lid nikdy nebyl a nebude, poněvadž toho dobrosrdečná povaha jeho nesnese, aby někdo při dražbě přihazováním byl nešťastnému sousedu napomocen k vyšší ceně, jak na úkor ostatních kupců činívají při podobných příležitostech židé mezi sebou vezdy spolčení; tak i tenkrát na chalupu nuzákovu nepodával kromě souseda vinopalníka při dražbě nikdo ani krejcaru [...] (Františka Stránecká: Všední obrázek)*

- › **Výklad** – Komentář překračující rámec příběhu, ale i rámec komentáře a přecházející v relativně samostatný útvar: dlouhé vysvětlující či naučné výklady (historiografické, filozofické, sociologické, kulturně-dějinné aj.) a moralizující (výchovné) digrese.

Místo jim vykázano v západní, nejlidnatější části Sibíře, kde se nalezá takové množství orné půdy, že úrody její postačí domácím obyvatelům i osadám v krajích severních. Vedle zemědělství pěstují se tam stáda všeho druhu v takové míře, že jsou hlavním zřídlem výživy [...]. Do Sibíře bylo posláno za 30 let, a sice od roku 1822 až do roku 1852, na soudní výrok 162 221 trestanců a na pouhý rozkaz vlády v letech 1822–1845 osob 82 022, z nichž bylo 11 112 pohlaví ženského. Průměrně tedy ročně v této době 7 000 lidí, nečítajíc rodin těchto nešťastníků, které dobrovolně jich následovaly [...] (František Karel Krouský: *Usmířenec. Historický obraz naší doby*)

**Vyprávění a předvádění** – Dva způsoby prezentace událostí v narativu. Modus vyprávění (*telling*) se vyznačuje příznaky zprostředkovanosti, to znamená, že text nese stopy vypravěče, který o událostech podává zprávu, přičemž je může interpretovat a komentovat, podobně jako to dělá u postav, jimž připisuje vlastnosti a motivace.

Tento modus může obsahovat prvky, jež přitahují čtenářovu pozornost k rovině narativního diskurzu (→ příběh, → narativní diskurz).

Oproti tomu v modu předvádění (*showing*) vzniká dojem, že svět příběhu a události v něm jsou ukazovány, jako by → čtenář byl jejich svědkem. Příznaky zprostředkování jsou zde potlačeny, do popředí se dostává rovina příběhu: vypravěč je → skrytý, události ani postavy nijak nekommentuje ani neinterpretuje. Vlastnosti postav nejsou pojmenovávány, ale předváděny prostřednictvím jejich jednání, chování a řeči. Za ryzí případ předvádění bývá považován dialog.

příklad vyprávění:

Zděšení starcovo nelze vypsatí.

Zpozorovav, že je se svým dítětem terčem palby, věděl zároveň, že nelze se brániti, že nelze se hrubě ani skrýti. Přítomnosti ducha však přece nepozbyl; jedním skokem byl u kůlu, u něhož byla pramice uvázána, a snažil se ji rychle odvázat, ale ranními parami navlhlý provaz nebylo možno odvázat a na loďku, v které byl připlul, stařec v zmatku a zděšení nejspíše ani nevzpomněl. (Jakub Arbes: *Sivooký démon*)

příklad předvádění:

Nikdo na saních se neozval. Jiřík jen zaslechl cvakot za sebou; Baltazar natahoval kohoutek; pak šavle zařinčela o sanici; bylo slyšet jen svist saní a hvizd větru, jenž na koně i na lidi tenkou vrstvou sněhu nakládal. Baltazarova tvář již zrudla zimou, na hustém obočí nasázel se mu sníh. Hleděl upřeným zrakem, zády o korbu saní se opíraje, na jezdece. Vyzvání jich znělo znovu, brzo nato potřetí. Jeden z husarů byl již dosti blízko: „Pobídní koně, Lidko! Meduško! Hej, Meduško!“ Ale než dořekl, zazněla rána a podsední kůň u saní se svalil; než k zemi dopadl, zahučela druhá, zrovna na saních – kůň husarův svalil se k zemi, vzeprav se vysoko, a jezdec octl se pod jeho tělem. (Alois Jirásek: *Skaláci*)

**Vypravovatelnost** – Pojem vypravovatelnost (*tellability*) zavedl v průzkumu vyprávění v rámci běžné komunikace sociolinguista William Labov. Označuje určitou jakost, které musí příběh dosáhnout, aby „stál za vyprávěním“. Znamená to, že bude dostatečně napínavý, pravděpodobný a přitom vybočující ze všednosti, s překvapivým vyústěním, nebo naopak zcela nepravděpodobný, ale vždy dokáže publikum vtáhnout a udržet jeho zájem. Takové vlastnosti může nabídnout i literární narativ ustrojením příběhu. Vypravovatelnosti může dosáhnout i skrze ozvláštňení → narativního diskurzu; v moderním vyprávění je to například neobvyklá → perspektiva či nestandardní → časová konstrukce (vyprávění příběhu pozpátku). Zjevný vypravěč může vypravovatelnost svého příběhu také explicitně tematizovat; například ohlašuje, že příběh přinese pravdivé sdělení a podstatné poznání:

Ukáže se později, že se všechno tak, a ne jinak státi muselo. Mimo to si každý pomysli, že já k ponaučení čistou pravdu a skutečné příhody, jiní ale spisovatelé samou lež a smyšlenku

vypravují; protož také neobyčejné a přepodivné věci do svého vypravování zapletati mohou. (Josef Kajetán Tyl: *Mladý harfeník a starý flétnista*)

Podobně může být ve vložených vyprávěních vypravovatelnost zdůrazněna v řeči vyprávějící postavy, ale také „ověřena“ dychtěním ostatních postav příběh vyslechnout či zobrazením účinků vyprávění ve světě příběhu.

příklad vypravovatelnosti jako vlastnosti pozoruhodného příběhu:

Otec můj, jak jsem se tu dověděl, byl muzikant; za manželku pojmul osiřelé děvče, kteréžto v širém světě žádného příbuzného nemělo, mimo bratra, kterýžto hned ve svém mládí s šavlí v ruce na bujném koni štěstí své po polích cti honil. Bojovník ten byl můj nynější pan strýc. Skončily se boje, rodiče moji se odebrali na věčnost a můj strýc co vysloužilce se pustil do ciziny, kdežto si mezi tím časem, co jsem pod správou svého pěstouna desátníka pouť života konal, obchodem velkého jmění nashromáždil; když se jeho jmění množství počalo, pídil se z ciziny po sestře, dozvěděl se ale, že již nebožkou, nemyslel více na vlast; nevěděl, že ještě mne v ní má. Až teprve když mu vlasy šedivěti začaly, zmáhala se v něm touha po domovu, vrátil se do vlasti, a když jsem já s Tininkou římské bůžky kreslil, vzal si pana Ferdinanda, syna svého bývalého spolubojovníka, za vlastního.

Já radostí plakal, když jsem tyto změny všecky slyšel. (František Jaromír Rubeš: *Zlomek ze životopisu Sylvestra Sejčka, od něho samotného sepsaného*)

příklad vypravovatelnosti dosažené skrze prezentaci vyprávění:

Červen. Tento měsíc je velmi prozaický měsíc; parno je starý jeho zvyk a žízeň nevyhnutelný následek; on člověka na duši i na těle tak zlení, že se o něm, i při nejlepší vůli, nic pořádného napsati nedá. Člověk ráno vstane, vypije dvě sklenice vody, nasnídá se; má-li nějakou práci, jde po ní a – je dobře; v poledne se naobědvá, řekne: „Ach to je zase horoko!“ – zadřímá si, jde na procházku, povečeří, řekne: „Ach! zas o jeden den blíže hrobu!“ a jde – spat. (František Jaromír Rubeš: *Stoletý kalendář*)

**Zobecnění** – → Vypravěčský komentář

**Zacílené zobecnění** – → Vypravěčský komentář

**Zápletka** – Způsob uspořádání událostí a jednání postav v narativu. Může být chápán staticky, tj. jako pevný rozvrh stavebních složek děje, nebo dynamicky, tj. jako progresivní propojení událostí, motivací postav k jednání a jeho důsledků, jež čtenář sleduje v procesu recepce vyprávění a na němž zakládá své rozumění. Karin Kukkonenová pomyslně umísťuje zápletku do prostoru mezi událostmi na rovině příběhu a jejich prezentováním na rovině diskurzu (→ příběh a vyprávění).

Od zápletky, která zahrnuje strukturaci celého děje konkrétního narativu, odlišujeme **zápletkové schéma**. Takto označujeme základní nosnou konstrukci děje,

kteřá abstrahuje od specifického způsobu jeho rozvíjení včetně jeho začátku a zakončení, a kterou tudíž lze vyjádřit schematicky. Zatímco zápletky je vlastní danému vyprávění, zápletková schémata se mohou v různých konkretizacích (např. s rozdílnými způsoby zakončení a dalšími obměnami) opakovat ve více textech.

Například milostná zápletky v prózách Karoliny Světlé se rozvíjí na bázi několika schémat, uvedeme dvě: 1) mezi protagonisty se rozvine milostný vztah, v důsledku souhry vnějších okolností a vnitřních morálních příčin se však musejí rozejít (*Láska k básníkovi, O krejčíkově Anežce, Vesnický román, Frantina*); 2) mezi protagonisty je zpočátku nesoulad nebo se dokonce rozvine spor, ten je však překonán a přechází v citový vztah (*Lamač a jeho dítě, Kříž u potoka, Přišla do rozumu*). V románech se obě schémata mohou kombinovat v onom progresivním rozvíjení zápletky, jako je tomu v případě *Kříže u potoka*: protagonistka Evička si lásku k manželu Štěpánovi nejprve uloží jako morální poslání; pak se trápí nejen jeho neláskou, ale i dlouho potlačovanými vzájemnými city s jeho bratrem Ambrožem, jehož nakonec odmítne a přiměje k odchodu; po Štěpánově mravní obnově se mezi manželi rozvine úcta a náklonnost.

**Zpráva o řeči** – Přejímáme termín prosazovaný Leechem a Shortem. Jde o způsob podání řeči, jímž → vypravěč informuje o řečovém aktu uskutečněném postavou, o jeho komunikační funkci a jejích průvodních projevech, popřípadě jeho obsahu a výrazu:

[...] bral ji důvěrně za bradu a mluvil k ní slova lichotná [...] (Josef Kajetán Tyl: *Braniboři v Čechách*)

Sluhové [...] pohlíželi na sebe velmi jizlivě, byloť to v pořádku, že když pánové jejich na soubor se vyzvali, i oni na sebe zanevřeli, a kdyby byl neměl každý z nich ještě koně pána svého na starosti, nebyli by přestali na *pepřených slovech, jimiž obzvláště sluha panicův, obratnější na jazyku, soupeře svého obdařoval*, proti nimž se tento jinak brániti nevěděl, nežli že *všechny hromy a dábly na jeho hlavu svolával*. (Prokop Chocholoušek: *Dvě královny*)

Zpráva může poskytovat informaci o monologu, dialogu postav či jeho jednotlivých replikách, ba dokonce o polylogu: „Tato z rozdílných končin smetená hromada *držela právě radu, co má začítí a kam se obrátit* [...]“ (tamtéž). Čím je zpráva o řeči podrobnější, tím více se přibližuje → řeči nepřímé (v náznaku lze pozorovat v předchozí ukázce).

„Zprávu o myšlení“ konceptualizovala Dorrit Cohnová jako → psychonaraci.

# Narrative modes in Czech 19<sup>th</sup> century fiction

This monograph presents the findings of an initial attempt at systematically studying the features of Czech fictional narratives from the 1830s to the 1880s. The interconnected chapters deal with the following topics: the forming and reinforcing of narratorial authority and, in relation to it, the types and functions of narratorial comments; the narrative perspective in relation to narratorial authority; character speech; descriptive representation of characters, their typology and the relationship of these to the plot; the temporality of the narrative discourse as related to the conception of time in the story and narrative strategies; and the typology of incipits and explicits in relation to narrative structure and generic framework.

The methodology that the project team developed for this inquiry emerges out of combining the methods of literary history and poetics and employs findings from several research traditions and subdisciplines of literary studies.

The first of these fields is a contemporary branch of postclassical narratology, which in the last decade especially has been attempting to compensate for the deficits of classical narratology by “diachronizing” the research. As a universalist discipline, classical narratology originally focused on deriving the general narrative features of traditional narrative forms, such as the myth. Later exploration focused on modern novel and modernist narration, understood as a manifestation of the fundamental epistemic transformation of fiction writing in general. The postclassical diachronization of narratology has resulted in increased respect for the historical and cultural specificities of studied narratives, which are understood as expressions of the representative and communicative possibilities and needs of literary communities from different eras. The next step in diachronizing narratology is an inquiry into narrative fiction aiming at outlining its history in a particular period and culture. The most work in this direction has been conducted by medievalists (see the volumes edited by Eva von Contzen, Florian Kragl, and Stefan Tilg, and the

ongoing Handbook of Diachronic Narratology project, led by Wolf Schmid, John Pier, and Peter Hühn), but so far relatively little has been done even in the international context. This is all the more reason to understand this Czech project focused on the diachronic study of narrative modes as a pilot study; we are continually noting ideas for future research.

We selected our analytical research tools from three sources: from the Czech tradition of studying the linguistic and stylistic aspects of narrative modes in a narrow sense, represented by the works of Lubomír Doležel; from the most current studies on narrative discourse, which complete and span discussions about key notions (Karin Kukkonen, Wolf Schmid); and from a broader conception of narrative modes including text types, which have been introduced by Seymour Chatman and Helmut Bonheim, scholars who have much in common with the rhetorical narratology systematically developed since the 1990s mainly by James Phelan. This method does not only focus on textual strategies, but it also perceives the narrative as a message with an individual communicational intent, and focuses on detecting aspects of narratorial control and strategies of persuading and manipulating narrative audiences in the process of narration.

Our conceptual understanding of narrative is related to this method: First, we understand a narrative to be a text that through storytelling depicts and through narrative strategies organizes individual and collective experience, contextualizing it within the way of living and social order of the period. From this perspective, the dominant purpose of narrative discourse is representation. Second, we examine narratives as messages with the intent to communicate with narrative audiences, i. e. with a certain constellation of implied and thematized subjects of communication – this means as texts that represent communication as a part of the storyworld, but that also establish communication between the subject of narrative discourse and the narrative audiences, and use it to guide readers' understanding; from this perspective, the dominant function of narrative discourse is interpretation.

We draw from Czech historical poetics, more for the wealth of poetological analyses it offers than as a direct source of methods. This field began to develop around literary historians and theorists such as Vladimír Macura, Daniela Hodrová, and Zdeněk Hrbata in the 1980s, and reached its zenith in the first decade of the new millennium. This poetics initially focused on genres, specific themes or elements of the fictional world such as character. Choosing a timeframe delimited by a certain cultural era (e.g., interwar literature) or programmatic macropoetics (Romanticism) guaranteed that this approach respected the historicity of phenomena involved. In the project of the work of literature of the 20<sup>th</sup> literature, the main attention was focused on original works and innovative methods – just like in narratological research on modernist fiction. Therefore, we can derive from the experience of this historical poetics several factors essential for conducting a diachronic narrative analysis.

The primary subject of our study is the individual narrative text. We also take note of narrative modes that in the context of authorial poetics and in the field of



genres of the period appear with certain regularity. Identifying such regularities then allows us to compare the state of narrative poetics over time. We describe narrative features using established narratological categories, some of which we adapt to adequately grasp historically specific features of narratives. We sometimes also propose new conceptualizations. This is one reason why we created a glossary illustrated with examples from the materials we studied. Sometimes we do more than just revise the existing terminology; we also revise the existing theory – but this is always a secondary product of the diachronic application of theory, not the primary goal. Sometimes, we just add to existing classifications (this is the case, for example, with narratorial comments); other times though we make fundamental changes, for instance, by replacing a common category with a new one (e.g., we found studying the ways narratorial authority is consolidated to be more helpful than applying the established typology of narrators). The incessant debates among narratologists about certain concepts (point of view, plot) require us to abstract from them such understandings that provide a clear starting point for analysis. Sometimes the dominant features of a genre (as is true, for instance, of the temporality of historical narrative) lead to conceptual simplification: we simply do not find some categories derived from modernist narratives in nineteenth-century Czech fiction. Researchers have brought some specific approaches (like differentiating between descriptive representation and the descriptive mode) from their earlier research on the category. Other, even fundamental changes in the method were induced by specific qualities of the studied fiction. The most dramatic such change occurred in studying character speech: whereas narratological research normally concentrates on the changing of narrative modes in the narrow sense and especially on the transitions between these modes, it turns out that to understand the nature of nineteenth-century narratives it is much more effective to examine the global relationships between the speech of the narrator and characters, and the distribution of character speech in the narrative discourse depending on its themes and the rules of the storyworld. The fundamental importance of these rules that reflect the order, norms and values of the actual world of the era resulted in the necessity to take into account the knowledge of other discourses such a cultural history, which we had initially not considered.

We took two factors into consideration in defining the corpus of fictional narratives we studied: First, we needed to make sure it was sufficiently representative and would therefore document all dominant phenomena and any changes they might have undergone. Second, the corpus needed to be practically manageable considering the exceptionally subtle nature of our analysis on the one hand and the practical possibilities of the research team on the other. Given that the form of narrative discourse is fundamentally bound up with the language in which the work is communicated and given the state of knowledge about foreign literature in the studied period, we examine only texts written in Czech. Because the goal of our research is not to propose a periodization of the 19<sup>th</sup> century literature (which has been questioned by recent historiography), our decision to restrict our research

to the period spanning from the 1830s to the 1880s was based on several factors. Primarily hypothetical transitions that we determined to be a plurality of manifestations of the overt narrator at the beginning of this period and in contrast the gradual subduing of such overtness toward the end of it. We included in the corpus a wide range of fiction (thus, we do not deal with the fictionality of narratives) and rarely works from liminal genres such as the travel sketch. It does not contain, however, purely journalistic or folklore genres or works for children. We subjected all types of such fiction to primary research: this means we examined not only works that had a fundamental impact on literary communication, that is, texts that literary historians studying macropoetics have identified as “literary events,” but also fiction pieces that stabilized the literary and general cultural discourse of this period, as well as works that were created solely for the purpose of entertaining and making money. This range of texts allows us to observe how stable, but not yet old-fashioned, narrative modes in certain combinations with innovations could hamper more substantial changes affecting, for example, generic frameworks. Given the publishing practices of the studied period, we considered a work to enter into literary communication when it was published (usually serialized) in a magazine. We also always include the year a work was first published in book form, which improved its distribution and consolidated its position within contemporary culture. Book reviews also contributed to recognizing this position. The European context is taken into greater consideration in chapters that focus mainly on historical fiction, since the European historical novel played a fundamental role in forming of this genre.

The issues debated in the individual chapters result from a certain adaptation of the original design of the structure of the inquiry. The book is mainly structured according to types of the phenomena and genre, and then chronologically. Primary research led the authors of the book to focusing on fictional genres that best illustrate a certain phenomenon; for example, narratorial authority is best illustrated in historical and moral fiction, as well as humorous fiction, which parodies the approaches of these two genres. This selective approach proved to be necessary in analyzing the perceptive and cognitive narrative perspective: it may be observed as a continuous phenomena as late as in the end of the 1850s in fiction that admits an epistemically insecure narrator, i. e. a reduction of the so far dominant narratorial authority.

We conceptualized our findings based not only on the dominant features of the narratives (narrative modes) but also at a more general level on their function in the complex literary process of the studied period. We refer to the narrative modes that maintained an essentially stable position in narrative fiction throughout much of the studied period or in particular genres as *stabilizers*. We refer to the features of narratives (and their contents) that brought significant, if sometimes only minor, changes in the narrative discourse or that even contributed to reformatting generic frameworks as *catalyzers*. Some combinations of narrative modes and/or contents could also have counterproductive effects; we refer to such narrative features as

*inhibitors* because they weaken the potential effect of other components or that shut off paths to alternative narrative modes that can be observed in another work of the same author or genre. Therefore, these terms are not of an axiological nature, but are functional.

One stabilizer that we identified throughout much of the studied period was the explicit statement of the narrator's position (such as the position of a paradigmatic, historian, anatomist, etc.), which makes concrete his authority as an expert on different discourses and their texts, or on certain areas of life and their typical practices (both those befitting and negative). The communication position of the narrator is superior to that of the readers and allows the narrator to progressively guide the reader's understanding and interpretation of the story and also to use the narrative discourse as a medium of persuasion. We note this because interpretation often takes precedence over representation. Narratorial control is reflected in the ideological perspective of the narrator: more often than we observe the perspective of the characters penetrating the narrative discourse, we see the (sometimes obviously anachronistic in historical narratives) indoctrination of characters with patriotic thinking that complies with the ideology of the National Revival. The study of narratorial comments brought a whole sum of new findings; despite their plurality of forms and functions, the narratorial comments have not yet received much attention from Czech scholars. On the one hand, narratorial comments reinforce narratorial authority and the inequality of the communication situation; on the other hand, they are also the source of various reader-friendly familiarization strategies, whether they are of a factual nature (authenticating the storyworld through shared knowledge and experience) or the use of rhetorical figures establishing an appearance of commonality. We identified several types of catalyzers, which appear in different genres with varying intensity. The catalyzers may be of an axiological nature: the change in attitude to the countryside, which was accepted as a distinct community, led in the rural fiction to a transformation of the narratorial position from superior expert to observer seeking social integration and thus, due to personal experience, internalizing the narratorial perspective. Catalyzers may also possess an epistemic character: the idea of development is reflected in the changing understanding of children as autonomous creatures, which in turn manifests itself in the inclusion of active children characters and respect for the specific nature of children's thinking, especially in the depiction of speech. In contrast, the stabilization of the social order or gender roles through the story leads to the copying of this roles in the distribution of character speech and sometimes to the formulaic use of speech; it thus acts as an inhibitor stopping potential diversification of speech. We found character speech and the way it is described to be phenomena reflecting more than the relationship of the narrative discourse to the story but rather the storyworld to period norms and values and the world order. A consequence of the narratorial preference to interpret events rather than report on them is the tendency to insert essential narrative facts into character speech; speech as comments on situations is transformed into speech-narration. We have observed the increasing use

of speech as component of characters action. This appeared most frequently, and the earliest, in fiction with chain structure, or with loose plots: this device allows the author to thematize everyday life through concrete situations of speech acts and negotiations of characters. Nevertheless, it also acts as an inhibitor, that is against a complex narrative progression that may lead to the genre of novel. On the other hand, but with similar effects, we have the constricted plot, which has a tendency toward formulization. Time-tested formulaic plots featuring romances with obstacles in the way may be a safe stabilizer, that is, a vehicle of narrative progression and source of success among readers: but they draw attention to themselves from the internal, moral, and psychological conflicts of other characters, sometimes even protagonists. They can therefore inhibit in-depth depictions of mental processes, and possibly lower readers' appreciation of the psychological relevance of such narrative. This combination of catalyzer and inhibitor occurs relatively frequently and indicates the author's fluctuation between being innovative and seeking to please the audiences.

We identified the following key concepts: the dominance of the overt narrator; his high but gradually declining narratorial authority; the enduring dominance of the interpretation of events over their active representation; the shifting of responsibility for narrative data from the narrator to a character, and as a result of this, a tendency toward the retrospective telling of events through a witness, or the overloading of dialogic speech with narration; a great frequency of embedded narrative (orality of the narration); and a high degree of communicativeness and persuasiveness of the narrative discourse (vocality of the narration). The substitution or the weakening of these narrative features is referred to as "epical emancipation" in our explication. From this list of dominant narrative features it is undoubtedly clear why we chose rhetorical narratology as the central methodological source of our research. The diverse origin of stabilizers, catalysers, and inhibitors reconfirm the need to consider not only the literary but also more generally the cultural norms of society in the studied period. Although the chapters are partly structured around typology, the respect for chronology and above all for the historical context of the literary phenomena allows us to fulfill our goal of elaborating, using specific materials, the methodology of the diachronic poetics of narration and, consequently, to include our findings in the broader current of contemporary diachronic narratological research.

# Ediční poznámka

Předkládaný text má charakter kolektivní monografie, to znamená, že jednotlivé kapitoly jsou provázané: zkoumání problému v jedné se může zčásti překrývat nebo křížit s výkladem v druhé. Výklad je proto průběžně proodkazován, zkráceně (→ Šidák: 135), a dovoluje tak čtenáři uvést do vztahu různé přístupy k témuž materiálu.

Vlastní text doprovází *Pracovní slovník pojmů diachronní poetiky vyprávění*; nejen zde zařazené, ale i další klíčové pojmy výkladu, včetně méně obvyklých a nově tvořených, zvýrazňujeme v prvním výskytu, popřípadě v kontextu zásadního zjištění. U nezavedených či různě užívaných pojmů přejatých uvádíme v závorce originál.

Formální rámec výkladového textu tvoří v základu úzus časopisu *Česká literatura* (způsob uvádění citací a odkazů, bibliografie), některé další parametry upravujeme podle potřeby.

Při prvním výskytu jmen rozepisujeme křestní jména zmiňovaných autorů. Tituly jednotlivých textů označujeme kurzivou, a to bez ohledu na to, zda poprvé vyšly v periodickém tisku (časopise, almanachu) nebo knižně, ať už samostatně či v souboru (*Vesnický román* i *Muzikantská Liduška*). U vydání v periodiku zaznamenáváme název časopisu (kalendáře apod.) a rok vydání. Při první zmínce o knižně vydaném díle také uvádíme dataci prvního vydání. Stejně tak, tj. při prvním výskytu, uvádíme rok prvního vydání u teoretických prací (*Poetika vyprávění*, 1983), z nichž citujeme v překladu (Rimmon-Kenanová 2001: 14). Tituly jinojazyčných, respektive překladových děl uvádíme v textu v českém překladu, v závorce pak v originále: *Poslední Mohykán* (*The Last of the Mohicans*, 1826, česky 1852).

Poznámky pod čarou chápeme jako vysvětlivky; mohou obsahovat i doplňující odkazy na další práce, které se daným materiálem či tématem zabývají.

Krátké citace jsou začleněny do výkladu a vyznačeny uvozovkami. Delší citace jsou vyňaty z výkladového textu a graficky odlišeny. Tyto citace dodržují grafické

členění prvního vydání; v citaci integrované do výkladu označujeme odstavce lomítkem: /. Různé typy autorského zdůraznění textu sjednocujeme kurzivou; zvýraznění zavedené vykladačem je odlišeno jeho iniciálami. Výpustky označujeme hranatými závorkami: [...].

Citace ověřujeme podle prvních vydání, v případě krátce po sobě následujících časopiseckých a knižních vydání dáváme přednost knižnímu autorskému vydání či edici ve spisech za autora života, případně kritické edici díla. S citovanými texty nakládáme v souladu se zásadami formulovanými v publikacích *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Havel – Štorek 1971), *Textologie. Teorie a ediční praxe* (Vašák 1993) a *Editologie. Od náčrtu ke knize* (Kosák – Flaišman 2018). Tedy zachováváme kvalitu a kvantitu hlásek (známost, všickni, myšlénka apod.), dbáme na specifika autorského stylu; v pravopisu preferujeme příslovečné spřežky a upravujeme psaní cizích slov. Do interpunkce však zasahujeme minimalisticky, jen v místech syntakticky nutných. V případě citace jinojazyčných textů využíváme překlad, překladatele uvádíme v bibliografii. Jestliže překlad není k dispozici, citát překládáme sami.

Kateřina Piorecká

# Vedlejší výstupy z projektu

Náš pohled na problematiku a naše názory se postupně formovaly v těchto přípravných analytických i materiálově a/nebo metodologicky širších studiích:

Alice Jedličková: „Narativní koherence jako průvodní rys proměn žánru. Na příkladu próz s historickou tematikou“; *Bohemica litteraria* 24, 2021, č. 2, s. 115–136

Alice Jedličková – Markéta Kulhánková – Matouš Jaluška – Jiří Koten: „Virtuální kulatý stůl: Proč a k čemu diachronní naratologie?“; *Bohemica litteraria* 24, 2021, č. 2, s. 115–136

Kateřina Piorecká: „K temporalnosti naracije u češkej povijesnoj prozi 19. stoljeća. Model dramskog dijaloga“; *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 52, 2020, č. 198 (4), s. 25–35

Michal Charypar: „Inherencija književnog lika i radnje. O poetici češke fikcijske proze u razdoblju od 1830. do 1895“; *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 52, 2020, č. 198 (4), s. 15–24

Richard Změlík: „Kognitivní a percepční perspektiva ve vybraných prózách Jana Nerudy a Jakuba Arbesa a jejich funkční korelace“; *Česká literatura* 68, 2020, č. 4, s. 438–467

Stanislava Fedrová: „Nerudovy popisné moduly a postupy“; in Dagmar Mocná – Dalibor Tureček (eds.): *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2020, s. 94–115

Michal Charypar: „Proměny realismu v próze Aloise Jiráska“; in Dagmar Mocná – Dalibor Tureček (eds.): *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2020, s. 129–143

- Alice Jedličková: „Řeč Jiráskových postav: povahy, situace, emoce“; in Dagmar Mocná – Dalibor Tureček (eds.): *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2020, s. 116–128
- Pavel Šidák: „Apropriace lidové slovesnosti a žánr (lidové) pohádky 19. století“; in Pavla Machalíková – Taťána Petrasová – Tomáš Winter (eds.): *Zrození lidu v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 39. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století*, Praha: Academia 2020, s. 150–156
- Alice Jedličková: „Nedůvěra měšťana v lid. Narativní figura“; in Pavla Machalíková – Taťána Petrasová – Tomáš Winter (eds.): *Zrození lidu v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 39. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století*, Praha: Academia 2020, s. 105–115
- Alice Jedličková: „Jak otevřít *Babičku*? Nejde o místo, ale o klíč“; *Český jazyk a literatura* 2020–2021, č. 5, s. 219–228
- Pavel Šidák: „Vypravěčský komentář u Václava Beneše Třebízského: Sonda do autorské strategie české literatury konce 19. století“; *Slovo a smysl* 17, 2020, č. 33, s. 17–38
- Richard Změlík: „Iluzivní postupy ve vzpomínkových textech Ignáta Herrmanna“; *Bohemistika* 20, 2020, č. 1, s. 22–54
- Alice Jedličková: „Namísto medailonu: narativní ‚žert‘ Karoliny Světlé“; *Bohemica litteraria* 23, 2020, č. 1, s. 21–34
- Kateřina Piorecká – Alice Jedličková: „‘Čas nestojí, kamaráde...’ Vyprávěný a žitý čas v próze Terézy Novákové“; in Martin Hrdina – Kateřina Piorecká – Eva Bendová (eds.): *Pochopit vteřinu. Prožívání času v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 38. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století*, Praha: Academia 2019, s. 275–290
- Alice Jedličková: „Proč potřebujeme ‚Manifest‘? První hlas tetralogu“; *Česká literatura* 67, 2019, č. 4, s. 524–527
- Matouš Jaluška: „Ke zdrojům – inspirace ‚Manifestem‘“; *Česká literatura* 67, 2019, č. 4, s. 556–562
- Zuzana Fonioková: „Jak usmířit klasické s postklasickým. Narativní texty a kontexty“; *Česká literatura* 67, 2019, č. 4, s. 563–568
- Alice Jedličková: „‘Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal...’ Ke stylizaci lidového vyprávěče v próze na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století“; *Slovenská literatúra* 66, 2019, č. 3, s. 188–206
- Michal Charypar: „Zčeřená hladina – próza českého ideálního realismu. K vymezení literární poetiky“; *Česká literatura* 67, 2019, č. 3, s. 308–336
- Alice Jedličková: „‘Ma-ma-maminko-podívejte se, co mám!’ Řeč (dětských) postav v prózách Boženy Němcové“; *Český jazyk a literatura* 2019, č. 2, s. 57–64



Jiří Koten: „Narativní časoprostor v rodových kronikách o Štilfrýdovi a Bruncvíkovi a o Meluzíně“; *Bohemica litteraria* 22, 2019, č. 1, s. 7–16

Zdeněk Hrbata: „Texty a paratexty. Styl Zeyerových autorských úvodů k epice“; *Bohemica Olomucensia* 11, 2019, č. 1, s. 180–213

Alice Jedličková – Jiří Koten: „‘Řeč není jen k mluvení.’ Sondy do diachronní poetiky a teorie narativních způsobů“; *Česká literatura* 66, 2018, č. 5, s. 623–660

# Citované prameny

ADAMEC, František

1867 „Dvě babičky“; *Květy* 2, č. 6–13, s. 61–65, 73–76, 88–91, 97–101, 113–118, 122–125, 138–141, 145–148

1882 *Dvě babičky* (Praha: A. R. Lauermann)

ALBIERI, Pavel

1886 „Utíkejte, Prajzi jdou!“ *Příhody jednoho ženicha na útěku v roce 1866* (Jaroměř: Ratibor)

ANONYM

1887 „Jan Přibyl“; *Našinec* 19, č. 72, s. [3]

ARBES, Jakub

1872 „Dobrodružství ve výsadní hospodě. Obrázek z malého světa“; *Slovanský kalendář na obyčejný rok 1873*, s. 82–89

1878a *Kandidáti existence. Romanetto* (S. I.: s. n.)

1878b *Romanetta 1* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1878c *Romanetta 2* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1880 „Epikurejci“, *Květy* 2, č. 4–12, s. 384–405, 513–532, 641–659, 55–71, 185–204, 257–284, 389–424, 541–577, 720–752

1884 *Romanetta 3* (Praha: E. Grégr a E. Valečka)

1885 *Dva barikádníci. Povídka* (Praha: M. Reisová)

2006e *Romaneta*; ed. Jaroslava Janáčková (Praha: NLN, Česká knižnice)

BENEŠ TŘEBÍZSKÝ, Václav

1873 *Bludaři. Pan Plichta z Žitotína. Pokladnice povídek a románů 5* (Slaný a Louny: F. Neubert)

1874 „Gothardův dolík“; *Světazor* 8, č. 40–41, s. 469–470, 481–482

- 1878 *Anežka Přemyslovna. Historický román* (Brno: Pl. J. Mathon)
- 1879a *V červánkách a lesku kalicha* (Praha: Militký a Novák pomocí Lumíra)
- 1879b „Pod Karlštejnem“; in týž: *V červánkách a lesku kalicha* (Praha: Militký a Novák pomocí Lumíra), s. 4–158
- 1880a *Cestou křížovou. Obrazů historických řada II*, 1 (Praha: V. B. Čech)
- 1880b „Černí Španělé“; *Světlozor* 14, č. 17–27, s. 193–194, 205–207, 217–219, 229–230, 241–242, 253–255, 265–267, 277–279, 289–290, 301–303, 313–315
- 1882a *Bludné duše. Vesnický román I.* (Praha: J. Otto)
- 1882b *Bludné duše. Vesnický román II.* (Praha: J. Otto)
- 1882c *Levo-hradecká povídka* (Praha: Spolek pro vydávání laciných knih českých)
- 1882d „V podvečer pětিলisté růže“; *Květy* 4, č. 5–11, s. 581–590, 631–646, 1–14, 127–150, 253–272, 379–398, 505–533
- 1884a *Pod doškovými střechami. Povídky z našich dědin 2. Václava Beneše-Třebízského spisy sebrané 1* (Praha: F. Šimáček)
- 1884b „Ondřej Saramita“; *Zlatá Praha* 1, č. 14–26, s. 161–162, 173–174, 186–187, 197–198, 209–210, 221–222, 234, 245–246, 257–259, 269–270, 281–283, 293–295 306–307
- 1886 *Z farních archivů* (Praha: F. Šimáček)
- 1908 *Z různých dob. Historické povídky* (Praha: F. Topič)
- 1964 *Pobělohorské elegie*; ed. Josef Daněk (Praha: Lidová demokracie)
- 1984 [1881] *Trnová koruna*; ed. Rudolf Skřeček (Praha: Čs. spisovatel)
- 1994 [1883] *Královna Dagmar* (Praha: Knižní klub)

BOZDĚCH, Emanuel

1877 *Novelky* (Praha: Theodor Mourek)

COOPER, James Fenimore

1991 [1826] *Poslední Mohykán*; přel. Vladimír Henzl (Praha: Albatros)

ČECH, Leander

1891 *Karolina Světlá. Kritická studie* (Brno: Hlídka literární)

ČECH, Svatopluk

1878 *Povídky, arabesky a humoresky* (Praha: J. Otto)

1884 *Kandidát nesmrtelnosti. Humoristický román* (Praha: E. M. Valečka)

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1948 *Mudrosloví národu slovanského ve příslovích* (Praha: Vyšehrad)

DOBROWSKY, Joseph

1803–1818 *Kritische Versuche, die ältere böhmische Geschichte von spätern Erdichtungen zu reinigen I–III* (Prag: NN – Gottlieb Haase)

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič

1972 [1866] *Zločin a trest*; přel. Jaroslav Hulák (Praha: Odeon)

1998 [1864] *Zápisky z podzemí*; přel. Ruda Havránková (Praha: Nakladatelství Sloart)

DUMAS, Alexandre

1851–1852 [1844] *Tři mušketýři*; přel. František Bohumil Tomsa (Praha: Jar. Pospíšil)

1861 [1844–1845] *Hrabě z Monte-Christa*; přel. Jan Aleš Šubert (Praha: J. A. Šubert)

1862 [1844–1845] *Hrabě z Monte-Christa*; přel. Jan Aleš Šubert (Praha: A. G. Steinhauser)

1987 [1844] *Tři mušketýři 1*; přel. Jaroslav Janů (Praha: Albatros)

2004 [1849] *Tisíc a jeden přízrak*; přel. Jiří Našinec (Praha: Havran)

ERBEN, Karel Jaromír (ed.)

1864 *Prostonárodní české písně a říkadla* (Praha: Jar. Pospíšil)

FILÍPEK, Václav

1842 „Několik obrazů z kukátka Palečkova“; *Paleček. Milovník žertu a pravdy*, č. 4 (Praha: J. Spurný), s. 57–59

GOLL, Jaroslav

1875 „V družině dobrodruha krále...“ [rec.]; *Lumír* 3, č. 16, s. 195

HÁJEK Z LIBOČAN, Václav

1819 *Kronika česká* (Praha: Rytíř Jan Ferdinand z Šenfeldu)

GOTTHELF, Jeremias

1850 *Uli, der Knecht. Ein Volksbuch* (Berlin: J. Springer)

HÁLEK, Vítězslav

1861 *Komediant* (Praha – Vídeň: Kober & Markgraf)

1867 „Zapomenutý. Všední příběh“; *Květy* 2, č. 13–15, s. 105–107, 113–115 a 121–123

1870 „Domácí učitel“; in týž: *Tři povídky [Náš dědeček – U panských dveří – Domácí učitel]* (Praha: E. Grégr a F. Dattel), s. [151]–222

1873 *Na statku a v chaloupce* (Praha: J. Otto)

1874a „Pod pustým kopcem. Povídka“; *Osvěta* 4, č. 6–10, s. 437–456, 507–527, 581–600, 646–665, 730–748

1874b *Jiné tři povídky* (Praha: E. Grégr)

HANSMANN, Leopold Josef [Dohnal, Antoš]

1863 „Na pazderně“; *Moravské noviny* 14–15, č. 87–14, 28. 12. 1862–17. 2. 1863

1906 *První povídky hanácké*; ed. Jan Kabelík (Telč: E. Šolc)

1987 *Staré hanácké povídky*; ed. Jiří Skalička (Ostrava: Profil)

HAVLASA, Bohumil

1874 *V družině dobrodruha krále. Historický román 1* (Praha: J. Otto)

1875 *V družině dobrodruha krále. Historický román 2* (Praha: J. Otto)

1876 *Tiché vody. Román* (Praha: J. Otto)

HELLER, Servác

1924 *Marie šťastná. Kus maloměstské romantiky* (Praha: Pražská akciová tiskárna)

HERITES, František

1874 „Z lékárny. Arabeska“; *Lumír* 2, č. 35, s. 428

1885 *Maloměstské humoresky* (Praha: F. Šimáček)

HESOVÁ, Petra – VANĚK, Václav (eds.)

2020 „*Horo Bílá – horo kletá!*“ *Povídky z bělohorské doby* (Praha: FF UK)

HESOVÁ, Petra – ŘÍHA, Jakub – VANĚK, Václav (eds.)  
2011 *Staré a nové světy. Tři české romantické novely* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

HOLEČEK, Josef  
1887 *Obšit. Nekrvavé obrázky z vojny* (Praha: J. Holeček)

HUGO, Victor  
1874a *Quatrevingt-treize* [Paris: Michel Lévy frères]  
1874b [1874] *Devadesát tři*; přel. Karel Chudoba (Praha: J. Otto)  
1967 [1874] *Devadesát tři*; přel. Milena a Josef Tomáškoví (Praha: Naše vojsko)

HURTER, Friedrich von  
1851 *Philipp Lang. Kammerdiener Kaiser Rudolphs II* (Schaffhausen: Hurter)

CHATEAUBRIAND, François-René de  
1805 [1801] *Atala aneb Láska dvou divochů na poušti*; přel. Josef Jungmann (Praha: F. Jeřábek)  
1996 [1801] *Atala, René. Les aventures du dernier Abencérage*; ed. Jean-Claude Berchet (Paris: Flammarion)

CHOCHOLOUŠEK, Prokop  
1843a *Templáři v Čechách. Historický román ve třech dílech 1–2* (Praha: M. I. Landau)  
1843b *Templáři v Čechách. Historický román ve třech dílech 3* (Praha: M. I. Landau)  
1843c „Travič. Novela z nejnovějších událostí Španělska“; *Květy* 10, č. 98–103, s. 393–395, 398–399, 401–403, 405–407, 409–41, 413–414  
1844 „Dogareska. Původní povídka z dějů benátských“; *Květy* 11, č. 37–50, s. 145–147, 149–151, 152–155, 157–158, 161–163, 165–166, 169–171, 173–175, 178–179, 186–187, 190–191, 198–199  
1846 *Jiřina. Povídka z časů Jindřicha Korutana* (Praha: Jar. Pospíšil)  
1847a *Kocourkov, čili Pamětnosti převelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho 5* (Praha: Jar. Pospíšil)  
1847b *Kocourkov, čili Pamětnosti převelikého města Kocourkova a obyvatelů jeho 6* (Praha: Jar. Pospíšil)  
1847c *Pan Šimon z Vrchotic. Nástin ze začátku sedmnáctého století* (Praha: Jar. Pospíšil)  
1851–1852 „Jan Pancéř. Historická povídka z dob Karla IV.“; *Lumír* 1, č. 46–50, s. 1081–1092, 1114–1119, 1129–1134, 1153–1162, 1177–1183  
1853 „Pole Kosovo. Historická novella“; *Lumír* 3, č. 27–33, s. 626–633, 649–654, 678–683, 697–701, 725–730, 758–760, 773–776  
1855 *Přivítan, kmet staropražský* (Praha: K. Jeřábková)  
1856 *Cola di Rienzi. Povídka 1* (Praha: K. Jeřábková)  
1863 *Jih. Historicko-romantické obrazy z dějin jihoslovanských 1* (Praha: I. L. Kober)  
1864 „Poprava českobrodská. Historická novella“; *Rodinná kronika* 4, č. 79–82, s. 1–4, 18–20, 30–33, 37–39  
1868 *Soběslav. Historická pověst z dvanáctého století – Dvůr krále Václava* (Praha: I. L. Kober)  
1900a [1852] *Dcera Otakarova* (Praha: Bursík & Kohout)  
1900b [1855] *Dvě královny* (Praha: Bursík & Kohout)  
1900c [1856] *Cola di Rienzi* (Praha: Bursík & Kohout)  
1900d [1860] *Hrad. Dějepisná pověst z třicetileté války. Chocholouška historické romány a povídky 4* (Praha: Bursík & Kohout)

- 1921 *Humoresky a satiry*; ed. Ferdinand Strejček (Praha: J. Otto)  
 1957 *Jan Pancéř a jiné povídky*; ed. Emil Mleziva (Praha: SNKLHU)  
 2010 „Cerhenický vaz“; in *Mrtví tanečníci. Antologie české romantické prózy*; ed. Václav Vaněk (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 181–189

JANDA CIDLINSKÝ, Bohumil

- 1857 *Jaroslav. Obraz z minulého desetiletí* (Praha: K. Jeřábková)

JEDLIČKA, Otakar

- 1875 „Poslední políbení. Pomněnka“; *Lumír* 3, č. 11–12, s. 129–131, 142–144

JIRÁSEK, Alois

- 1874 *V sousedství. Obrázek z hor* (Praha: J. Otto)  
 1875 *Skaláci. Obraz historický z druhé polovice 18. století* (Praha: J. Otto)  
 1880 *Z bouřlivých dob* 1 (Praha: J. Otto)  
 1880–1881a [1877] „Na Krvavém kamení“, in týž: *Z bouřlivých dob. Historické obrázky* 1 (Praha: J. Otto), s. 249–366  
 1880–1881b [1876] „Turečkové“, in týž: *Z bouřlivých dob. Historické obrázky* 1 (Praha: J. Otto), s. 95–159  
 1881 *Na dvoře vévodském* (Praha: J. Otto)  
 1883 *Sousedé. Maloměstská historie z minulého století* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
 1885 *Poklad. Historický obraz z minulého století* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
 1886a *Psohlavci. Historický obraz* (Praha: F. Šimáček)  
 1886b *Pandurek* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
 1887a *Maryla. Starodávná selanka* (Praha: F. Šimáček)  
 1887b *Zemanka* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
 1887c „Mudrcové“, in týž: *Povídky a novelly* 2 (Praha: J. Otto), s. 123–125  
 1894 *Staré pověsti české* (Praha: J. R. Vilímeček)  
 1900 *Skály. Několik výjevů ze samoty* (Praha: J. Otto)  
 1902 *Mezi proudy. Tři historické obrazy* 1. *Dvojí dvůr* (Praha: J. Otto)  
 2016 *Na hranicích. Povídky z kraje pod Borem*; ed. Eva Koudelková (Liberec: Nakladatelství Bor)

KLÁCEL, František Matouš

- 1842 „Kosmopolitismus a vlastenectví s obzvláštním ohledem na Moravu“; *Časopis českého musea* 16, č. 2, s. 163–189

KLICPERA, Ivan

- 1876 *Jindra. Obraz z našeho života* (Praha: T. Mourek)

KLICPERA, Václav Kliment

- 1828 *Almanach dramatických her* 4 (Hradec Králové: J. H. Pospíšil)  
 1830 *Almanach dramatických her* 6 (Hradec Králové – Praha: J. H. Pospíšil)  
 1847 *První mlejn v Praze. Pověst z věku dvanáctého* (Praha: J. A. Gabriel)  
 1863 *Vítek Vítkovič – Svatý Ivan – Pindar a Korinna – Točník. Spisy Vác. Klím. Klicpery* 9 (Praha: I. L. Kober)  
 1975 [1830] „Vítek Vítkovič“; in *Zlatá kniha historických příběhů*; eds. Františka Havlová, Josef Špičák (Praha: Albatros), s. 5–59

2005 „Pindar a Korinna“; in *Zábavné povídky raného obrození*; ed. Lenka Kusáková (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 79–116

KOLÁR, Josef Jiří

1853 „Pekla zplozenci. Fantastický román od Josefa Jiřího Kolára“; *Lumír* 3, č. 1–24; s. 1–6, 25–32, 49–54, 75–78, 104–109, 121–124, 148–153, 181–185, 206–209, 227–230, 252–256, 277–280, 302–306, 326–329, 350–352, 374–377, 397–400, 417–419, 444–448, 469–473, 493–496, 516–519, 541–544, 566–570

1862 *Pekla zplozenci. Fantastický román* (Praha: I. L. Kober)

1877 *Spisy Josefa Jiřího Kolára* (Praha: I. L. Kober)

KOSMÁK, Václav

1877 *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila pololáníka z Drnkalova* (Brno: Matice Besedního domu)

1883 *Několik obrázků z kukátka* (Velké Meziříčí: J. F. Šašek)

1888 *Chrt. Obraz ze života* (Telč: E. Šolc)

1900 *Lidský zvěřinec. Obrázky* (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských)

1903 *Sláva a úpadek pana Jana Kroutila, pololáníka z Drnkalova. Sebrané spisy Václava Kosmáka* 8 (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských)

1998 *Kukátko z kukátek* (Třebíč: D. Rybníček)

KROUSKÝ, František Karel

1880 *Usmířenec. Historický obraz z naší doby* (Praha: Nákladem vlastním)

KUSÁKOVÁ, Lenka (ed.)

2003 *Krásná próza raného obrození. Antologie* (Praha: Karolinum)

2005 *Zábavné povídky raného obrození* (Praha: NLN, Česká knižnice)

LANGER, Josef Jaroslav

1832 „Den v Kocourkově“; *Časopis českého muzea* 6, č. 1, s. 18–53; č. 3, s. 283–313

LIER, Jan

1880 „Bernard Otruba. Železniční epizoda“; *Šotek* 1, č. 8–10, s. 58–59, 66–68, 74–76

1883 *Novely. Kniha první* 1 (Praha: J. Otto)

1921 *Za okřídleným kolem. Povídky železniční* (Praha: Česká grafická Unie)

LINDA, Josef

1818 *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské.* (Praha: František Fetterle z Wildenbrunu)

2011 [1818] „Záře nad pohanstvem“; in *Staré a nové světy. Tři romantické novely*; eds. Petra Hesová, Jakub Říha a Václav Vaněk (Praha: Pistorius & Olšanská), s. 14–113

MACPHERSON, James

1903 [1765] *Básně Ossianovy*; přel. Josef Baudis (Praha: J. Otto)

MALÝ, Jakub

1879 [1837] *Poklad. Povídka z národního života* (Praha: Jar. Pospíšil)

MAREK, Jan Jindřich [Jan z Hvězdy]

1824 *Konvalinky aneb Sbírka původních romantických Povídek z starobylých i novějších časů 1* (Praha: Josefa vdova Fetterlová z Wildenbrunnu)

1845a *Drobné povídky 1* (Praha: Jar. Pospíšil)

1845b *Známosti z průjezdu. Harfenice. Dvě novely z časů novějších* (Praha: Jar. Pospíšil)

2005 „Radomíra“; in *Zábavné povídky raného obrození*; ed. Lenka Kusáková (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 9–23

MARIE ANTONIE

1828 *Myrrhový věneček aneb Utrpením přichází se k blaženosti* (Praha – Hradec Králové: J. H. Pospíšil)

1830 *Keř Rozmarýnový, ze stínu do veřejné zahrady přesazen* (Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna)

1865 *Myrhový věneček* (Praha: Jar. Pospíšil)

MÁCHA, Karel Hynek

1834 „Obrazy ze života mého. II. Marinka“; *Květy české 1*, č. 23–25, s. 185–187, 193–195, 201–203.

1959 *Básně a dramatické zlomky*; ed. Karel Janský (Praha: SNKLHU)

2008 *Prózy*; eds. Zdeněk Hrbata a Martin Procházka (Praha: NLN, Česká knižnice)

MRŠTÍKOVI, Alois a Vilém

1897 *Bavlnkové ženy a jiné povídky* (Praha: J. Otto)

NEJEDLÝ, Vojtěch

1837 *Václav* (Praha: J. H. Pospíšil)

NĚMCOVÁ, Božena

1855 *Babička. Obrazy venkovského života* (Praha: Jar. Pospíšil)

1862a *Divá Bára. Rozárka* (Litomyšl – Praha: A. Augusta)

1862b *Drobné povídky* (Praha: Jar. Pospíšil)

1862c *Karla. Ďarmoty* (Litomyšl – Praha: A. Augusta)

1950 *Národní báchorky a pověsti 2. Spisy Boženy Němcové 2*; ed. Rudolf Havel (Praha: Čs. spisovatel)

1951a *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech. Spisy Boženy Němcové 3*; ed. Karel Krejčí (Praha: SNKLHU)

1951b *Povídky 1. Spisy Boženy Němcové 4*; eds. Zdeňka Havránková a Felicitas Wünschová (Praha: Čs. spisovatel)

1953a *Babička. Spisy Boženy Němcové 5*; eds. Bohuslav Havránek, Rudolf Havel a Rudolf Skřeček (Praha: SNKLHU)

1953b *Povídky 2. Spisy Boženy Němcové 7*; ed. Zdeňka Havránková a Felicitas Wünschová (Praha: Čs. spisovatel)

NERUDA, Jan

1864 *Arabesky* (Praha: Slovanské kněhkupectví J. Nováka a J. R. Vilímka)

1871 *Různí lidé. Cestovní epizody* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1878 *Povídky malostranské* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1880 *Arabesky* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1950 *Povídky malostranské. Spisy 4*; ed. Karel Polák (Praha: Čs. spisovatel)



- 1950a „Nyní“; in týž: *O umění* (Praha: Čs. spisovatel), s. 19–25  
1950b „Škodlivé směry“; in týž: *O umění* (Praha: Čs. spisovatel), s. 26–34  
1952 *Arabesky. Spisy Jana Nerudy* 3; ed. Karel Polák (Praha: Čs. spisovatel)  
1957 *Literatura 1. Spisy Jana Nerudy* 11; ed. Jan Thon (Praha: SNKLHU)

PALACKÝ, František

- 1837 „Vesna. Almanach pro kvetoucí svět. [...]“ [rec.] *Časopis českého musea* 11, č. 1, s. 129–133  
1854 *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě. Díl 1. Část 2. Od roku 1125 do 1253* (Praha: J. G. Kalve)

PFLEGER MORAVSKÝ, Gustav

- 1857 *Dvojí věno. Obraz ze života* (Praha: K. Jeřábková)  
1858 *Dva umělci. Román ve dvou odděleních* 1 (Praha: K. Jeřábková)  
1859 „Z Berlína do Hamburku. Moderní obrázků“; *Obrázky života* 1, č. 2, s. 57–63  
1864 *Z malého světa* 1 (Praha: J. Otto)  
1873 [1862] *Ztracený život* (Praha: I. L. Kober)  
1930 [1873, 1857] *Paní fabrikantová – Dvojí věno* (Praha: Melantrich)

PODLIPSKÁ, Sofie

- 1872 *Osud a nadání. Román* (Praha: J. Otto)  
1878 *Nalžovský* (Praha: J. Otto)  
1879 *Anežka Přemyslovna. Historický román* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
1881a *Jaroslav Šternberk. Historický román* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)  
1881b *Peregrinus. Životopisný román* 1 (Praha: V. B. Čech)  
1882 *Peregrinus. Životopisný román* 2 (Praha: V. B. Čech)

PODLIPSKÁ, Sofie – GEISSLOVÁ, Irma

- 2017 *Šeřík a růže. Korespondence Army Geisslové a Sofie Podlipské 1883–1897*; ed. Martin Hrdina (Praha: Academia)

PRAVDA, František

- 1851 *Povídky z kraje* 1 (Praha: Jar. Pospíšil)  
1852 *Štěpánův Vít učí se na kněze. Povídky z kraje* 3 (Praha: Jar. Pospíšil)  
1853 *Ona má rukavičky! Pražátko. Povídky z kraje* 5 (Praha: Jar. Pospíšil)  
1872 *Františka Pravdy Sebrané spisy* 2 (Praha: I. L. Kober)  
1875 *Františka Pravdy Sebrané spisy* 3 (Praha: I. L. Kober)  
1898 *Sebrané povídky pro lid* 12 (Praha: I. L. Kober)

RADCLIFFOVÁ, Ann

- 1978 [1794] *Záhady Udolfa I. Román s několika básnickými vložkami*; přel. Eliška a Jaroslav Hornátovi (Praha: Odeon)

RAIS, Karel

- 1951 *Vybrané povídky*; ed. Josef Štefánek (Praha: Čs. spisovatel)

RETTIGOVÁ, Magdalena Dobromila

- 1821 *Mařenčin košíček. Dárek malý pro Dcerky České* (Hradec Králové: Jan Frant. Pospíšil)

1834 *Narcisky. Sběrka historického i mravného obsahu. K ponaučení i obveselení* (Praha – Hradec Králové: J. H. Pospíšil)

1835 *Kvítí májové dcerkám českým a moravským* (Litomyšl: J. J. Tureček)

ROHÁČEK, František

1884 [1881] „Návštěva u originálu“; in týž: *Malé povídky* (Velké Meziříčí: J. F. Šašek), s. 359–412

ROKOS, František Alexandr

1824 „Zasnoubení na bojišti“; *Čechoslav* 5, s. 54–56, 60–63, [65]–68, 76–79, 82–86

2005 „Zasnoubení na bojišti“; in *Zábavné povídky raného obrození*; ed. Lenka Kusáková (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 24–54

RUBEŠ, František Jaromír

1844a *Harfenice. Obrázky ze života* (Praha: M. Reureuter)

1844b [1841] „Stoletý kalendář na letošní květen a červen“; *Paleček*, sv. 3 (3. vydání), s. 67–72

1861 *Povídky, pověsti, obrazy ze života atd. 2. Spisy Františka Jaromíra Rubeše 3* (Praha: I. L. Kober)

1862 *Povídky, pověsti, obrazy ze života atd. 2. Spisy Františka Jaromíra Rubeše 4* (Praha: I. L. Kober)

1906 *Sebrané spisy*; ed. František Sekanina (Praha: B. Kočí)

1960 *Humoresky*; eds. Olga Svejková a Marie Řepková (Praha: SNKLHU)

RÝZLER, Karel

1908 *Vznik, rozvod a rozloučení manželství. S dodatkem: O reformě práva manželského* (Praha: B. Kočí)

SABINA, Karel

1845 *Povídky, pověsti, obrazy a novely. Svazek druhý* (Praha: J. Spurný)

1847 *Vesničané. Obrázek ze života venkovského* (Praha: J. Pospíšil)

1866 „Osudná kniha. Historická povídka“; *Květy* 1, 1865/1866, s. 157–160, 173–176, 184–188, 193–197, 208–212

1872 *Jen tři léta! Román* (Praha: J. Otto)

1875 *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba. Původní román z nejnovějších časů* (Praha: A. Hynek)

2013a *Osudná kniha. Tři prózy z doby reformace (Ruesswurm – Osudná kniha – Hyacint)*; ed. Petra Hesová (Praha: FF UK)

2013b [1862] „Hyacint“; in týž: *Osudná kniha. Tři prózy z doby reformace*; ed. Petra Hesová (Praha: FF UK), s. 277–333

2017 *Novely*; ed. Petra Hesová (Brno: Host, Česká knižnice)

SCOTT, Walter

1962 [1814] *Waverley aneb Před šedesáti lety*; přel. Hana Skoumalová (Praha: SNKLU)

SCHULZ, Ferdinand

1880 *Povídky 1* (Praha: Spolek pro vydávání laciných knih českých)

1885 *Povídky 2* (Praha: J. Otto)

SIENKIEWICZ, Henryk

1963 [1884] *Ohněm a mečem* 1; přel. Vendulka Zapletalová (Praha: SNKLU)

1965 [1887–1888] *Pan Wolodyjowski*; přel. Vlasta Dvořáčková (Praha: SNKLU)

STAŠEK, Antal

1878 *Nedokončený obraz. Román* (Roudnice: A. Mareš)

STENDHAL

1974 [1839] *Kartouza parmská*; přel. Miloslav Jirda (Praha: Odeon)

STRÁNECKÁ, Františka

1886 *Z pohoří moravského. Povahopisný pokus* (Velké Meziříčí: J. F. Šašek)

1889 *Povídky, obrazy a črty* 1 (Velké Meziříčí: J. F. Šašek)

SUE, Eugène

1862 [1842–1843] *Tajnosti pařížské* 1–3 (Praha: H. Silber)

SVÁTEK, Josef

1868 *Tajnosti pražské. Román z novějších dob* (Praha: J. Nestler)

SVĚTLÁ, Karolina

1860 *Láska k básníkovi* (Praha: K. Jeřábková)

1861 *První Češka. Román* 1 (Praha: I. L. Kober)

1862 *První Češka. Román* 2 (Praha: I. L. Kober)

1865 *Na úsvitě. Román* (Praha: I. L. Kober)

1868 *Kříž u potoka. Vesnický román* (Praha: Spolek pro vydávání laciných knih českých)

1876 *Černý Petříček – Kantůrčice* (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1880 *Kresby z Ještědí* (Praha: J. Otto)

1880 *Ten národ – Okamžik – Frantina. Spisy Karoliny Světlé* 5 (Praha: E. Grégr a F. Dattel)

1950 *Kantůrčice. Z pohorského zákoutí*; ed. Josef Špičák (Praha: Melantrich)

1955 *Ještědské povídky*; ed. Josef Špičák (Praha: SNKLHU)

1956 *Z dob národního probuzení. Vybrané spisy* 4; ed. Josef Špičák (Praha: SNKLHU)

1959 *Z literárního soukromí* 1. *Vzpomínky, paměti, literární dokumenty*; ed. Josef Špičák (Praha: SNKLHU)

ŠEMBERA, Alois Vojtěch

1841 *Vpád Mongolů do Moravy. Se starší historií Mongolů, jich povahopisem a popsáním Hostýna* (Olomouc: A. Škarnicl)

ŠIMÁČEK, Matěj Anastasia

1889 *Bratři. Novella* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)

ŠMILOVSKÝ, Alois Vojtěch

1872 *Kmotr Rozumec. Mudroslovný román* (Praha: Spolek pro vydávání laciných knih českých)

1874a *Martin Oliva. Tragedie ze vsi* (Praha: Spolek pro vydávání laciných knih českých)

1874b *Parnassie. Román ze Šumavy* (Praha: F. Šimáček)

1875 „Za ranních červánkův. Román“; *Osvěta* 5, díl 2, č. 10–12, s. 766–784, 846–868, 904–946

1880a „Jehla“; *Květy* 2, č. 4, s. 415–423

- 1884 „Bez lásky. Půl tuctu původních novel“; *Osvěta* 14, č. 4–5, s. 343–351, 399–414  
 1886 *Rozptýlené kapitoly – Bez lásky. Spisy výpravné* 6 (Praha: F. Šimáček)  
 1891 *Pod doškovými střechami – Spálený Šimák – Baron Krušina – Perla v hrubé kazajce – Lesní panenka. Spisy výpravné* 7 (Praha: F. Šimáček)

ŠTORCH, Karel Boleslav

- 1834 „Povídky turecké“; *Květy české* 1, č. 39, s. 322

TŮMA, Karel

- 1992 *Z českých mlýnů. Humoresky* 1–2 (České Budějovice: Nakladatelství Jihočeských tiskáren)

TYL, Josef Kajetán

- 1837 „Alchemista“; *Vesna. Almanach pro kvetoucí svět* 1, s. 181–236  
 1839 „Rozina Ruthardova“; *Vesna. Almanach pro kvetoucí svět* 2, s. 1–174  
 1846a „Katův syn. Obraz časů minulých“; *Pražský posel* 1, s. 198–219  
 1846b „Tataři u Holomouce. Vypravování z časů starodávných“; *Pražský posel* 1, s. [3]–28  
 1846c „Úvahy, literární obrazy a charaktery“; *Časopis Českého museum*, č. 3–4, s. 379–398, 527–534  
 1859a *Drobnější povídky prstonárodní, báchoriky a básně* (Praha: Kober & Markgraf)  
 1859b *Drobnější povídky historické* 4. *Sebrané spisy Jos. Kaj. Tyla* 12. (Praha: Kober & Markgraf)  
 1875 *Braniboři v Čechách – Svátky na Vyšehradě – Vězeň v nové věži – Statný Beneda aneb Založení kláštera Vyšehradského* (Praha: I. L. Kober)  
 1955 *Historické povídky* 1. 1830–1835. *Spisy Josefa Kajetána Tyla* 7; ed. Emanuel Macek (Praha: SNKLHU)  
 1958a *Novely a arabesky* 1 (1832–1840). *Spisy* 3; eds. Jaroslava a Mojmír Otrubovi (Praha: SNKLHU), s. 265–278  
 1958b *Novely a arabesky* 1. 1832–1840. *Spisy Josefa Kajetána Tyla* 3; eds. Jaroslava Otrubová a Mojmír Otruba (Praha: SNKLHU)  
 1961 *Novely a arabesky* 2. 1842–1844. *Spisy Josefa Kajetána Tyla* 4; eds. Jaroslava a Mojmír Otrubovi (Praha: SNKLHU)  
 1964 *Historické povídky* 4. *Spisy Josefa Kajetána Tyla* 10; ed. Vladimír Ženatý (Praha: SNKLU)  
 1974a *Don Juan a jiné povídky*; ed. Mojmír Otruba (Praha: Čs. spisovatel)  
 1974b *Novely a arabesky* 3. 1845–1846. *Spisy Josefa Kajetán Tyla* 5; ed. Mojmír Otruba (Praha: Odeon)  
 1977 *Novely a arabesky* 4. 1846–1851. *Spisy Josefa Kajetán Tyla* 6; ed. Mojmír Otruba (Praha: Odeon)  
 1981 *Národní zábavník. Publicistika 1833–1845*; ed. Mojmír Otruba (Praha: Odeon)

VOCEL, Jan Erazim

- 2020 „Hlatipisec. Historická novela“; in *„Horo Bílá – horo kletá!“ Povídky z bělohorské doby*; eds. Petra Hesová a Václav Vaněk (Praha: FF UK), s. 13–73

VRĚÁTKO, Antonín Jaroslav

- 1837 „Snoubenci Dražičtí“; *Vesna. Almanach pro kvetoucí svět* 1, s. 27–88

VRCHLICKÝ, Jaroslav

- 1895/1896 „Josef Jiří Kolar“; *Lumír* 24, č. 14, s. 167–168

WINTER, Zikmund

1888 *Rakovnické obrázky 2* (Praha: F. Šimáček)

1950 *Mistr Kampanus. Historický obraz*; ed. František Váhala (Praha: Orbis)

ZEYER, Julius

1876 *Ondřej Černyšev* (Praha: E. Grégr)

1880 *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (Praha: Militký a Novák)

2001 [1888] *Jan Maria Plojhar*; ed. Zdeňka Nováková (Praha: NLN, Česká knihnice)

ZÜNGEL, Emanuel

1876 [1866] „Sen v noci Svatojanské. Noveletka“; in týž: *Drobotiny. Arabesky, humoresky a novelky* (Praha: Theodor Mourek), s. 116–130

# Sekundární literatura

ABBOTT, H. Porter

2007 „Story, plot, and narration“; in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (New York etc.: Cambridge University Press), s. 39–51

2008 [2002] *The Cambridge Introduction to Narrative* (New York etc.: Cambridge University Press)

ADAM, Robert

1997 „Vyprávění o vyprávění: ‚Hlasy‘ v komunikační struktuře fragmentu B. Němcové Urozený a neurozený“; *Česká literatura* 45, č. 1, s. 44–56

2000 „Pokus o slohový rozbor Babičky“; *Česká literatura* 48, č. 3, s. 227–233

2002 *Perspektiva vyprávění v obrozenské próze* (disertační práce, Praha: FF UK)

2003 „Formy podání řeči“; *Slovo a slovesnost* 64, č. 2, s. 119–128

2004 „Dvě kapitoly z dějin vyprávěcí perspektivy v české literatuře“; *Česká literatura* 52, č. 2, s. 172–193

2005 „Dopisy Leopolda Hansmanna Boženě Němcové“; *Bohemistyka* 2005, č. 3, s. 171–184

ALBER, Jan – FLUDERNIK, Monika

2010 *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (Columbus: Ohio State University Press)

AUERBACH, Erich

1998 [1946] *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*; přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner (Praha: Mladá fronta)

AUMÜLLER, Matthias

2007 „Narratif, descriptif“; in Pier, John (ed.): *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande* (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion), s. 227–244

2014 „Text Types“; in Hühn, Peter a kol. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: Hamburg University), online <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/121.html> [přístup 30. 11. 2021]

BARTHES, Roland

1968 „L'effet de réel“; *Communications* 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, s. 84–89 (česky 2006; přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81)

1972 [1953, 1970] *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris: Seuil)

2007 [1967] „Diskurz historie“; přel. Josef Fulka; *Česká literatura* 55, č. 6, s. 815–828

BELTING, Hans

2013 *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (München: C. H. Beck)

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* (Brno: Host)

BÍLEK, Petr A. – HRABAL, Jiří – KUBÍČEK, Tomáš

2013 *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin)

BONHEIM, Helmut

1982 *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story* (Cambridge: Boydell & Brewer)

BROOKS, Peter

1992 *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press)

BROŽOVÁ, Věra

1999 „K tvůrčí osobnosti Václava Beneše Třebízského. Historický pramen, fikce a mýtus“; *Posel z Budče*, č. 16, s. 52–55

2006 „Tradovaná paměť kraje v pojetí Václava Beneše Třebízského“; in Příbylová, Dana – Příbyl, Vladimír (eds.): *Slánské rozhovory 2006, Lounsko: Historie, literatura, osobnosti, památky* (Slaný: Vlastivědné muzeum), s. 25–30

BRUKNEROVÁ, Tereza

2019 *Ozvěny národních ideálů v trilogiích Aloise Jiráska a Henryka Sienkiewiczze* (diplomová práce, Praha: FF UK)

CLARK, Matthew – PHELAN, James

2020 *Debating Rhetorical Narratology. On the Synthetic, Mimetic, and Thematic Aspects of Narrative* (Columbus: The Ohio State University Press)

COHN, Dorrit

1978 *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, N. J.: Princeton University Press)

CONTZEN, Eva von

2014 „Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto“; *Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3, č. 2, s. 1–21

2018 „Narrative and Experience in Medieval Literature. Author, Narrator, and Character Revisited“; in Contzen, Eva von – Kragl, Florian (eds.): *Naratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum* (Berlin: De Gruyter), s. 61–80

2019a „Proč potřebujeme naratologii středověku. Manifest“; přel. Matouš Turek; *Česká literatura* 67, č. 4, s. 529–556

2019b „Komentář k ‚Manifestu‘ – pět let poté“; přel. Matouš Turek; *Česká literatura* 67, č. 4, s. 569–570

CONTZEN, Eva von – KRAGL, Florian (eds.)

2018 *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum* (Berlin: De Gruyter)

CONTZEN, Eva von – TILG, Stefan (eds.)

2019 *Handbuch historische Narratologie* (Stuttgart: J. B. Metzler)

CRARY, Jonathan

1992 [1990] *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge – London: MIT Press)

CULLER, Jonathan

2005 [1981, 1988, 2004] *Studie k teorii fikce*; přel. Jiří Bareš, Markéta Čermáková, Jiří Hrabal a Alice Procházková (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

ČERVENKA, Miroslav

1992 [1968] *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

2002 *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst)

ČERVENKA, Miroslav a kol.

2005 *Na cestě ke smyslu* (Praha: Torst)

ČINÁTL, Kamil

2011 *Dějiny a vyprávění. Palackého Dějiny jako zdroj historické obraznosti národa* (Praha: Argo)

ČORNEJ, Petr

1986 „K Máchovu pojetí českých dějin“; *Česká literatura* 34, č. 3, s. 193–208

DANNENBERG, Hilary P.

2007 [1995] „Vývoj narativní struktury a pojem plot“; přel. Tomáš Kubíček; *Aluze* 11, č. 3, s. 74–88

2008 *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction* (Lincoln – London: University of Nebraska Press)

DAWSON, Paul

2013 *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction* (Columbus: The Ohio State University)

DEL LUNGO, Andrea

1993 „Pour une poétique de l'incipit“; *Poétique*, č. 94, s. 131–152

2003 *L'Incipit romanesque texte traduit de l'italien, revue et remanié par l'auteur* (Paris: Seuil)

2009 „Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette“; *Littérature* 155, č. 3, s. 98–111



DOBIÁŠ, Dalibor (ed.)

2019 *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění 1 a 2* (Praha: Academia)

DOLEŽEL, Lubomír

1958 „Polopřímá řeč v moderní české próze“; *Slovo a slovesnost* 19, č. 1, s. 20–46

1960 *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

1961 „Umělecká próza“; in Doležel, Lubomír – Kuchař, Jaroslav: *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury. Cyklus statí pracovníků Ústavu pro jazyk český ČSAV* (Praha: Orbis), s. 15–60

1996 „Felix Vodička a moderní naratologie“; *Česká literatura* 44, č. 4, s. 339–345

2003 [1998] *Heterocosmica. Fikce a možné světy*; přel. Lubomír Doležel (Praha: Karolinum)

2014 [1993, 1973] *Narativní způsoby v české literatuře* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

DURDÍK, Josef

1875 *Všeobecná aesthetika* (Praha: I. L. Kober)

ECO, Umberto

1986 [1983] „Poznámky ke „Jménu růže““; přel. Zdeněk Frýbort; *Světová literatura* 31, č. 2, s. 227–241

1997a [1994] „Podivuhodný případ ulice Servandoni“; in týž: *Šest procházek literárními lesy*; přel. Bronislava Grygová (Olomouc: Votobia), s. 131–155

1997b [1989] „Malé světy“; přel. Petr Kaiser; *Česká literatura* 45, č. 6, s. 625–643

2002 [1984] „Jazyk tváře“; in týž: *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*; přel. Vladimír Mikeš (Praha: Mladá fronta), s. 60–72

FEDROVÁ, Stanislava

2020 „Nerudovy popisné moduly a postupy“; in Mocná, Dagmar – Tureček, Dalibor (eds.): *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 94–115

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2016 *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis)

FIEDLER, Leslie A.

1997 [1960] *Love and Death in the American Novel* (New York: Dalkey Archive Press)

FLUDERNIK, Monika

2000 „Beyond Structuralism in Narratology. Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory“; *Anglistik* 11, č. 1, s. 83–96

2003 „The Diachronization of Narratology“; *Narrative* 11, s. 331–348

2005 „Histories of Narrative Theory (II). From Structuralism to the Present“; in Phelan, James – Rabinowitz, Peter J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory* (Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing Ltd.), s. 36–59

2008 *Erzähltheorie: eine Einführung* (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft)

FONIOKOVÁ, Zuzana

2019 „Jak usmířit klasické s postklasickým. Narativní texty a kontexty“; *Česká literatura* 67, č. 4, s. 563–568

FOŘT, Bohumil

2008 *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

FOUCAULT, Michel

2008 [1966] *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Éditions Gallimard)

FRÁNEK, Michal

2014 „Proměny motivů výměnkářství v české próze 2. poloviny 19. století“; *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 107–130

2019 „Báseň Jaroslav Rukopisu královédvorského a její místo v básnickém kultu Hostýna“; in Dobiáš, Dalibor (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění* 1 (Praha: Academia), s. 597–637

GENETTE, Gérard

1980 [1972] *Narrative Discourse. An Essay in Method*; trans. Jane Levin (Ithaca: Cornell University Press)

1983 *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca – New York: Cornell University Press)

1987 *Seuils* (Paris: Seuil)

2002a *Figures* 5 (Paris: Seuil)

2002b [1966] „Hranice vyprávění“; přel. Petr Kyloušek; in Kyloušek, Petr: *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 240–256

2003 [1972] „Rozprava o vyprávění. Esej o metodě“; přel. Natálie Darnadyová; *Česká literatura* 51, č. 3, s. 302–327 a č. 4, s. 470–495

HAMAN, Aleš

1958 „Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze (Příspěvek ke genesi povídky U tří lilií)“; *Česká literatura* 6, č. 4, s. 460–462

1968 *Neruda prozaik* (Praha: Odeon)

2007 *Trvání v proměně. Česká literatura 19. století* (Praha: Arsci)

2010 [1997] „Téma prostituce v české literatuře 19. století“; in Týž: *Kontexty a konfrontace* (Praha: Arsci), s. 130–135

HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)

HANUŠ, Josef

1900 „Český Macpherson. Příspěvek k rozboru literární činnosti Josefa Lindy a k provenienci RK a RZ“; *Listy filologické* 27, s. 109–134, 241–291, 337–356, 437–457

HAVEL, Rudolf – ŠTOREK, Břetislav (eds.)

1971 *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Praha: Čs. spisovatel)

Dostupné: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/prirucky/edicni/144-editor-a-text>

HERMAN, David

2002 *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln – London: University of Nebraska Press)

2009 *Basic Elements of Narrative* (Chichester – Malden – Oxford: Wiley – Blackwell)

HERMAN, David (ed.)

1999 *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press)

2011 *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* (Lincoln: University of Nebraska Press)

HESOVÁ, Petra

2013 „Sabinovo vypravěčství a jeho zdroje“; in Sabina, Karel: *Osudná kniha. Tři prózy z doby reformace*; ed. Petra Hesová (Praha: FF UK), s. 345–350

2017 „Komentář“; in Sabina, Karel: *Novely* (Brno: Host, Česká knižnice), s. 321–351

HODROVÁ, Daniela

1989 *Hledání románu* (Praha: Čs. spisovatel)

HODROVÁ, Daniela a kol.

1987 *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů* (Praha: Čs. spisovatel)

1997 *Poetika míst* (Jinočany: H & H)

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HODROVÁ, Daniela (ed.)

1994 *Proměny subjektu* (Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR – Mlejnek)

HRBATA, Zdeněk

1993 „Poezie křesťanství. Chateaubriandovi Mučedníci a Lindova Záře nad pohanstvem“; in Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin (eds.): *Český romantismus v evropském kontextu* (Pardubice: Mlejnek), s. 115–141

2019 „Časnost romantiků: Poznámky k pojetí a figuraci času“; in Hrdina, Martin – Piorecká, Kateřina – Bendová, Eva (eds.): *Pochopit vteřinu. Prožívání času v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 191–201

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2015 *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty* (Praha: Karolinum)

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin – CHARYPAR, Michal

2008 „Komentář“; in Mácha, Karel Hynek: *Prózy*; eds. Zdeněk Hrbata a Martin Procházka (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 277–470

HRBÁČEK, Josef

1994 *Nárys textové syntaxe* (Praha: Trizonia)

HRDINA, Martin

2015 *Mezi ideálem a nahou pravdou. Realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891* (Praha: Academia)

HROCH, Miroslav

1988 „Historická beletrie a historické vědomí v 19. století“; *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia historica. Literární a publicistické zdroje historického vědomí v 19. a 20. století* 1, sv. 3, č. 33, s. 9–25

HŘÍBKOVÁ, Radka

2002 „Objevování dětství v evropské literatuře 19. století a Babička Boženy Němcové“; *Literární archiv 34. Božena Němcová*, s. 147–162

HÜHN, Peter

2013 „Event and Eventfulness“; in Hühn, Peter a kol. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: Hamburg University), online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/39/revisions/189/view.html> [přístup 22. 9. 2019]

HUTCHEON, Linda

1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (New York – London: Methuen)

CHARYPAR, Michal

2010a *Karel Sabina: „epigon“ a tvůrce. Textová příbuzenství jako zdroj smyslu a poznání* (Praha: Academia)

2010b „Raná recepce Máchovy Marinky v próze třicátých až čtyřicátých let 19. století“; in Piorecký, Karel (ed.): *Máchovské rezonance* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Obec spisovatelů – Akropolis), s. 27–35

2011 *Máchovské interpretace* (Praha: FF UK)

2014 „Česká historizující próza mezi romantismem a realismem. Rekonstrukce historické právní kauzy Henryka z Valdštejna v povídce Karla Sabiny Osudná kniha“; *Bohemica litteraria 17*, č. 1, s. 87–105

2015 „1863–1918. V zájmu širší a užší vlasti. Literární cenzura v éře měšťanského liberalismu a modernismu“; in Wögerbauer, Michael a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, sv. 1, 1749–1938 (Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 477–560

2019a „Ohlas bibliotéky českých původních románů Kateřiny Jeřábkové v dobovém tisku“; *Bohemica litteraria 22*, č. 2, s. 11–57

2019b „Zčeřená hladina – próza českého ideálního realismu“; *Česká literatura 67*, č. 3, s. 308–336

CHATMAN, Seymour

2000 [1990] *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*; přel. Brigita a Luboš Ptáčkoví (Olomouc: Univerzita Palackého)

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*; přel. Milan Orálek (Brno: Host)

ISER, Wolfgang

1972 *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München: Wilhelm Fink)

JAKUBEC, Jan

1907 „Gustav Pfleger Moravský“ in Čech, Leander – Jakubec, Jan – Kabelík, Jan – Máchal, Jan – Novák, Arne – Pražák, Albert: *Literatura česká 19. století II/3* (Praha: J. Laichter), s. 451–485

JALUŠKA, Matouš

2019 „Ke zdrojům – inspirace ‚Manifestem‘“; *Česká literatura 67*, č. 4, s. 556–562

JALUŠKA, Matouš – JEDLIČKOVÁ, Alice

2020 „Hledání koherence“; *Česká literatura* 68, č. 5, s. 627–631

JALUŠKA, Matouš – MÜLLER, Richard

2021 „Tříštění těla. Středověká inkoherece Kafkova Rozjímání a Ortelu“; *Bohemica litteraria* 24, č. 2, s. 69–99

JANÁČEK, Pavel

2005 „Funkce periodické publikace v literární komunikaci“; in Jareš, Michal – Janáček, Pavel – Šámal, Petr (eds.): *Povídka, román a periodických tisk v 19. a 20. století* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 15–24

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1975 *Arbesovo romaneto. Z poetiky české* (Praha: Univerzita Karlova)

1978 *Svět Jiráskova umění* (Praha: Univerzita Karlova)

1985 *Stoletou alejí. O české próze minulého věku* (Praha: Čs. spisovatel)

1987 *Alois Jirásek* (Praha: Melantrich)

1989 *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky* (Praha: Čs. spisovatel)

1999 „Komentář“, in Němcová, Božena: *Babička* (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 269–344

2007 *Božena Němcová. Příběhy, situace, obrazy* (Praha: Academia)

2008 „Jiná“ v Divě Báře a Malé Fadetce“; in táž: *Božena Němcová: Příběhy – Situace – Obrazy* (Praha: Academia), s. 242–254

2012 [1978] „Hra s žánrovými pravidly v Nerudových Figurkách. Konstituování estetické funkce v realistickém textu“; in táž: *Návraty. K české literatuře od K. J. Erbena po Ladislava Fukse* (Praha: Akropolis), s. 57–62

JANÁČKOVÁ, Jaroslava – KOMÁREK, Karel

2001 „Komentář“; in Jirásek, Alois: *Staré pověsti české* (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 339–369

JANSKÝ, Karel – JIRÁT, Vojtěch

1941 *Tajemství Křivokladu a jiné máchovské studie* (Praha: Václav Petr)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2005 „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“; in Červenka, Miroslav a kol.: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 179–243

2010 *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)

2018 „Strukturální naratologie“; in Sládek, Ondřej (ed.): *Slovník literárněvědného*

*strukturalismu. A–Ž* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Brno: Host), s. 691–695

2019a „Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal...“ Ke stylizaci lidového vyprávěče v próze na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století“;

*Slovenská literatura* 66, č. 3, s. 188–206

2019b „Proč potřebujeme ‚Manifest‘? První hlas tetralogu“; *Česká literatura* 67, č. 4, s. 524–527

2020a „Nedůvěra měšťana v lid. Narativní figura“; in Machalíková, Pavla – Petrasová, Taťána – Winter, Tomáš (eds.): *Zrození lidu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 105–117

2020b „Krajina jako atmosféra. Co mě naučila Jarka Janáčková“; *Bohemistyka* 3, s. 319–344

2020c „Divá Bára aneb O jinakosti“; *Český jazyk a literatura* 71, č. 2, s. 59–66

2020d „Namísto medailonu. Narativní ‚žert‘ Karoliny Světlé“; *Bohemica litteraria* 23, č. 1, s. 21–34

2020/2021 „Jak otevřít Babičku? Nejde o místo, ale o klíč“; *Český jazyk a literatura* 70, č. 5, s. 219–228

2021a „Ať mně ještě někdo přijde s Povědkami malostranskými! K profilu Nerudova vypravěče“; *Český jazyk a literatura* 72, č. 1, s. 6–12

2021b „Narativní koherence jako průvodní rys proměn žánru. Na příkladu próz s historickou tematikou“; *Bohemica litteraria* 24, č. 2, s. 115–136

JEDLIČKOVÁ, Alice – KOTEN, Jiří

2018 „Řeč není jen k mluvení. Sondy do diachronní poetiky a teorie narativních způsobů“; *Česká literatura* 66, č. 5, s. 623–660

JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.)

2004 *Felix Vodička 2004. Sborník příspěvků z kolokvia* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

JEŘÁBEK, Dušan

1957 „Doslov“; in Hálek, Vítězslav: *Povídky 2* (Praha: SNKLHU), s. 379–384

KABELÍK, Jan

1924 [1906] „Úvod. Antoš Dohnal (Leopold Hansmann)“; in *První povídky hanácké* (Olomouc: Promberger), s. V–XVIII

KAFALLENOS, Emma

2006 *Narrative Causalities* (Columbus: The Ohio State University Press)

KOIVISTO, Aino – NYKÄNEN, Elise

2016 „Introduction: Approaches to Fictional Dialogue“; *International Journal of Literary Linguistics* 5, č. 2, <https://journals.linguistik.de/ijll/issue/view/9> [přístup 20. 5. 2020]

KOLÁŘOVÁ, Petra

2010 „Mnohovýznamné tváření obličejů Jana Evangelisty Purkyně“; in Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (eds.): *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století* (Praha: Academia), s. 205–217

KOSÁK, Michal – FLAIŠMAN, Jiří (eds.)

2018 *Editologie. Od náčrtu ke knize* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

KOSELLECK, Reinhart

2003 *Zeitschichten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

KOTEN, Jiří

2006 „Jan Pancěř – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška“; in Fedrová, Stanislava – Hejk, Jan – Jedličková, Alice (eds.): *Mezi deklamováním a románem. Proměny žánrů v české a slovenské literatuře. Studentská literárněvědná konference* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 16–22

2010 „Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy“; in Piorecký, Karel (ed.): *Máchovské rezonance* (Praha: Ústav pro českou literaturu – Akropolis)

- 2013 *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění* (Brno: Host)
- 2016 „O vývojových tendencích v novočeském vyprávění. Několik poznámek“; *Svět literatury* 26, č. 53, s. 47–52
- 2020 *Poetika narativního komentáře. Rétorický vypravěč v české literatuře* (Brno – Praha: Host a Ústav pro českou literaturu AV ČR)

KRÁLÍK, Oldřich

- 1941 „Doslov“; in Beneš Třebízský, Václav: *V podvečer pětileté růže* (Praha: ELK), s. 277–294

KYLOUŠEK, Petr (ed.)

- 2002 *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*; přel. Jaroslav Fryčer a kol. (Brno: Host)

KUBÍČEK, Tomáš

- 2001 *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno: Host)

KUKKONEN, Karin

- 2014 „Plot“; in Hühn, Peter a kol. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: Hamburg University), online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/115.html> [přístup 25. 8. 2019]

KULHÁNKOVÁ, Markéta

- 2019 „Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum“ [rec.]; *Česká literatura* 67, č. 4, s. 591–595

KUSÁKOVÁ, Lenka

- 2000 „Povídka M. D. Rettigové Arnošt a Bělinka a Karamzinova Ubohá Líza. K počátkům české sentimentální prózy“; *Česká literatura* 48, č. 6, s. 609–617
- 2002a „Sentimentální model a jeho modifikace v povídkách Boženy Němcové“; *Literární archiv* 34. *Božena Němcová*, s. 85–95
- 2002b „Komentář“; in Němcová, Božena: *Povídky* (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 481–500
- 2003a *Krásná próza raného obrození 1. Studie, 2. Antologie* (Praha: Karolinum)
- 2003b „Slovník beletristických, didaktických a uměleckopublicistických žánrových forem raněobrozených časopisů“; in táž: *Krásná próza raného obrození 1. Studie* (Univerzita Karlova v Praze: Karolinum), s. 22–76
- 2005 „Komentář“; in *Zábavné povídky raného obrození* (Praha: NLN, Česká knižnice), s. 356–376
- 2009 „Obraz (črta) v českém periodickém tisku první poloviny 19. století. Příspěvek k poznání historické podoby žánru“; *Česká literatura* 57, č. 1, s. 1–24
- 2012 *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)* (Praha: Academia)

LABOV, William

- 1972 *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

LÄMMERT, Eberhard

- 1955 *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart: J. B. Metzler)

LEECH, Geoffrey N. – SHORT, Mick

1981 *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (London and New York: Longman)

LENDEROVÁ, Milena

2004 „...ušlechtilé sestřinky' aneb Dívčí a ženské ctnosti v době předbřeznové“, in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století* (Praha: KLP), s. 79–87

2014 „Tělo estetické: péče ženy o sebe“, in Lenderová, Milena – Tinková, Daniela – Hanulík, Vladan: *Tělo mezi medicínou a disciplínou. Proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století* (Praha: NLN), s. 168–206

LUHMANN, Niklas

2002 [1982] „Láska jako vášeň. Kódy intimity“; in týž: *Láska jako vášeň – Paradigm lost*; přel. Miroslav Petříček (Praha: Prostor), s. 11–183, 201–259

LUKÁCS, Georg

1976 [1955] *Historický román*; přel. Július Albrecht (Bratislava: Tatran)

MACURA, Vladimír

1986 „Karel Sabína: Oživené hroby“; in Zeman, Milan a kol.: *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury* (Praha: SPN), s. 113–121

2015 [1983] *Znamení zrodu a české sny*; eds. Kateřina Piorecká, Milena Vojtková (Praha: Academia)

MACHALÍKOVÁ, Pavla – PETRASOVÁ, Taťána – WINTER, Tomáš (eds.)

2020 *Zrození lidu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia)

MÁCHAL, Jan

1898 „Chocholouškův Jih a národní písně srbské“; in *Rozpravy filologické věnované Janu Gebauerovi* (Praha: F. Šimáček), s. 25–30

1903 „Josef Kajetán Tyl a Prokop Chocholoušek“; in Hanuš, Josef a kol.: *Literatura česká devatenáctého století 2* (Praha: Jan Laichter), s. 757–795

MARGOLIN, Uri

2007 „Character“; in Herman, David (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (New York etc.: Cambridge University Press), s. 66–79

MARTÍNEZ, Matías – SCHEFFEL, Michael

1999 *Einführung in die Erzähltheorie* (München: Beck)

MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana a kol.

2016 *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu* (Brno: Host)

MILNER, Max

1973 *Le romantisme 1. 1820–1843* (Paris: B. Arthaud)



MOCNÁ, Dagmar

2007 „Podivuhodný labyrint každodennosti. Fikční svět Povídek malostranských“; *Česká literatura* 55, č. 2, s. 145–166

2012 *Záludný svět povídek malostranských* (Praha: Academia)

2014a „Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami“; *Bohemica Olomucensia* 6, č. 2, s. 87–125

2014b „Nerudovy Obrazy života a realismus“; *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 63–86

2014c „Nerudovi Trhani. Od sociálního apelu k existenciální výpovědi“, in Hojda, Zdeněk – Ottlová, Marta – Prah, Roman (eds.): *Útisk – charita – vyloučení. Sociální 19. století. Sborník příspěvků z 34. ročníku symposia k problematice 19. století* (Praha: Academia), s. 125–137

MOSHER, Harold F.

1991 „Towards a Poetics of Descriptized Narration“; *Poetics Today* 12, s. 425–445

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 „Přísliví jako součást kontextu“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel), s. 277–359

2001 [1938] „Genetika smyslu v Máchově poezii“; in týž: *Studie* 2; eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Brno: Host), s. 305–375

2006 *Vančurův vypravěč*; ed. Bohumil Svozil (Praha: Akropolis)

MÜLLER, Günter

1948 *Erzählzeit und erzählte Zeit. Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider* (Tübingen: Mohr)

MÜLLER, Richard

2016 „Wenn Du willst, drehe ich die Zeit zurück. Úvaha nad časem Kafkova slovesného umění“; in Jedličková, Alice – Fedrová, Stanislava (eds.): *Vyvolávání točitých vět. Daniele Hodrové k 5. červenci 2016* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 235–252

NÜNNING, Ansgar

2000 „Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects.“ Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English: Volume XXI; Bernhard Reitz – Sigrid Rieuwerts (eds.) (Trier: WVT 2000), s. 345–373

2004 „On Metanarrative. Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary“; in Pier, John (ed.): *The Dynamics of Narrative Form* (Berlin: De Gruyter), s. 11–58

2007 „Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction“, in Wolf, Werner – Bernhart, Wolf (eds.): *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi), s. 91–128

NÜNNING, Ansgar – NÜNNING, Vera (eds.)

2002 *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (Trier: WVT)

ONG, Walter J.

2006 [1982] *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*; přel. Petr Fantys (Praha: Karolinum)

OTRUBA, Mojmír

1977 „Proměny Tylovy tendenční povídky“; in Tyl, Josef Kajetán: *Novely a arabesky 4. Spisy Josefa Kajetána Tyla 6* (Praha: Odeon), s. 383–396

1993 „Poznámky k referátu Alexandra Sticha“; in Černý, František (ed.): *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi* (Praha: FF UK), s. 74–78 [diskusní příspěvek na konferenci konané r. 1988]

2018 [1972] „Výsledky a výhledy české textologie“; in týž: *Autor – text – dílo a jiné textologické studie*; eds. Michal Kosák a Jiří Flaišman (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 55–72

OTRUBA, Mojmír – KAČER, Miroslav

1981 „Ahistorický historismus českého obrození“; in Vlček, Tomáš (ed.): *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie 3* (Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV), s. 112–123

PALACKÝ, František

1939 [1848] *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě 1* (Praha: L. Mazáč)

PAVEL, Thomas

2009 [1998, 2000] *Román. Morálka a svoboda*; přel. Bohumil Fořt a Alice Jedličková (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

PEARL, Sharrona

2010 *About Faces. Physiognomy in Nineteenth-Century Britain* (Cambridge – London: Harvard)

PETRBOK, Václav a kol. (eds.)

2019 *Jak psát transkulturní literární dějiny* (Praha: Akropolis)

PETSCH, Robert

1934 *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Berlin: M. Niemeyer)

PHELAN, James

1989 *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago – London: The University of Chicago Press)

1994 *Understanding Narrative* (Columbus: Ohio State University Press)

1996 *Narrative as Rhetorics. Technique, Audiences, Ethics, Ideology* (Columbus: Ohio State University Press)

2001 „Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters“; in van Peer, Willie – Chatman, Seymour (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective* (Albany: State University of New York Press), s. 51–64

2005 *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Ithaca – London: Cornell University Press)

PHELAN, James – RABINOWITZ, Peter J. (eds.)

2005 *A Companion to Narrative Theory* (Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing Ltd.)

PIORECKÁ, Kateřina

2014 „Obrazy ze života mezi ironií a snem. Máchova Marinka a kontury protorealismu v polovině 30. let 19. století“; *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 9–43

POHORSKÝ, Miloš

1961 „Vítězslav Hálek“; in: *Dějiny české literatury* 3 (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

POKORNÁ, Magdaléna

2001 *Milován a sledován. Český spisovatel Prokop Chocholoušek 1819–1864* (Praha: Práh – Archiv AV ČR)

POLLÁKOVÁ, Petra

2011 „Nevinná s černým žilkováním. Příběh ‚portrétu Beatrice Cenci‘“; in Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 61–88

PRAET, Stijn

2018 „A Monk’s Tale. Framing the Fictional in John of Alta Silva’s ‚Dolopathos‘“; in Contzen, Eva von – Kragl, Florian (eds.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum* (Berlin: De Gruyter), s. 81–100

PRAŽÁK, Albert

1924 *Alois Vojtěch Šmilovský. Životopis, doprovázený výňatky jeho korespondence* (Praha: Šolc a Šimáček)

PRINCE, Gerald

1973 *A Grammar of Stories. An Introduction* (The Hague – Paris: Mouton)

RICŒUR, Paul

2000a *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (Paris: Éditions du Seuil)

2000b [1983] *Čas a vyprávění 1. Zápletka a historické vyprávění*; přel. Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková (Praha: Oikoymenh)

2002 [1984] *Čas a vyprávění 2. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*; přel. Miroslav Petříček jr. (Praha: Oikoymenh)

RICHARDSON, Brian

2000 „Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory“; *Style* 34, č. 2, s. 168–175

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*; přel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

RONEN, Ruth

1997 „Description, Narrative, and Representation“; *Narrative* 5, s. 274–286

RYAN, Marie-Laure

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Indianapolis – Bloomington: University Indianapolis & Bloomington Press)

ŘEPKOVÁ, Marie

1969 „K charakteristice postav u A. V. Šmilovského“; *Česká literatura* 17, č. 1–2, s. 97–117

SAICOVÁ-ŘÍMALOVÁ, Lucie

2005/2006 „Barunka a její sourozenci. K obrazu postav dětí v Babičce Boženy Němcové“;  
*Český jazyk a literatura* 56, č. 2, s. 92–97

SHAW, Harry E.

1983 „An Approach to the Historical Novel“; in *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors* (New York: Cornell University Press), s. 19–42

SCHMID, Wolf

1994 „Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku. Událostnost v Nerudových Povídkách malostranských“; *Česká literatura* 42, 1994, č. 6, s. 570–583

2004 [2003] *Narativní transformace. Dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*; přel. Petr Málek (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

2010 *Narratology. An Introduction* (Berlin – New York: De Gruyter)

2012 „Doležalův binární model polopřímé řeči“; in Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica*.

*Poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 69–84

SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert

2002 [1966] *Povaha vyprávění*; přel. Marek Sečkař (Brno: Host)

SCHOLES, Robert – PHELAN, James – KELLOGG, Robert

2006 *The Nature of Narrative. Revised and Expanded* (Oxford: Oxford University Press)

SMYČKA, Václav

2018 „Proměny narativních postupů fikční prózy v osvěcenských časopisech českých zemí“;  
*Cornova* 8, č. 1, s. 71–94

2021 *Objevení dějin. Dějepisectví, fikce a historický čas na přelomu 18. a 19. století* (Praha: Academia)

STANZEL, Franz

1988 [1979, 1982] *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)

STERNBERG, Meir

1981 „Ordering the Unorder. Time, Space, and Descriptive Coherence“; *Yale French Studies* 61, s. 60–88

STICH, Alexandr

1993 „Ještě k Máchovi. Velký a silný protivník J. K. Tyl“; in Černý, František (red.):

*Monology o Josefu Kajetánu Tylovi* (Praha: FF UK), s. 65–73 [referát na konferenci konané r. 1988]

1999 „„Pomsta“ v barokní literatuře pobarokního období“; in Zand, Gertraude – Holý, Jiří (eds.): *Tschechisches Barock. Sprache, Literatur, Kultur – České baroko. Jazyk, literatura, kultura* (Frankfurt n. M. etc.: Peter Lang), s. 251–260

SVATOŇ, Vladimír

1993 *Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

ŠALDA, František Xaver

1993 [1933–1934] „Neruda poněkud nekonvenční“; in týž: *Šaldův zápisník 6. 1933–1934* (Praha: Čs. spisovatel), s. 320–345

2003 [1937] „O krásné próze Máchově“; in Kudrnáč, Jiří (ed.): *Česká kritika v dotyku se strukturalismem 1880–1940* (Brno: Host), s. 81–94

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie* (Praha: Akropolis)

2020a „Apropriace lidové slovesnosti a žánr (lidové) pohádky 19. století“; in Machalíková, Pavla – Petrasová, Taťána – Winter, Tomáš (eds.): *Zrození lidu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 150–156.

2020b „Vypravěčský komentář u Václava Beneše Třebízského. Sonda do autorské strategie české literatury konce 19. století“; *Slovo a smysl. Word & Sense* 17, č. 33, s. 17–38

ŠKLOVSKIJ, Viktor

2003 [1925] *Teorie prózy*; přel. Bohumil Mathesius (Praha: Jiří Tomáš – Akropolis)

ŠTĚPÁNOVÁ, Irena

2002 „Božena Němcová a české kroje“; *Literární archiv* 34. *Božena Němcová*, s. 261–269

TODOROV, Tzvetan

2000 *Poetika prózy*; přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová (Praha: Triáda)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1970 [1925] *Teorie literatury*; přel. Renáta a Karel Štindlovi (Praha: Lidové nakladatelství)

TUREČEK, Dalibor

2012 „Synopticko-pulzační model českého literárního romantična“; in Tureček, Dalibor a kol.: *České literární romantično. Synopticko-pulzační model literárního jevu* (Brno: Host), s. 92–142

2018a „Nerudova povídka Franc. Romantizující kontexty realistické črty“; *Bohemica litteraria* 21, č. 1, s. 47–58

2018b *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století* (Brno: Host)

2019 „Ke konceptům času v obrozenecké poezii“; in Hrdina, Martin – Piorecká, Kateřina – Bendová, Eva: *Pochopit vteřinu. Prožívání času v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 151–166

TUREČEK, Dalibor a kol.

2012 *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host)

TUREČEK, Dalibor – ZAJAC, Peter a kol.

2018 *Český a slovenský literární klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host)

URVÁLKOVÁ, Zuzana

2009 *Dvojlomná zrcadlení. Dílo Karla Herloše-Herlořbshna v českém literárním kontextu* (Praha: Arsci)

2020 „Próza ‚Pan učitel‘ Boženy Němcové mezi texty, intertexty a kontexty“; in Mocná, Dagmar – Tureček, Dalibor (eds.): *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 25–50

USPENSKIJ, Boris

2008 [1970] *Poetika kompozice*; přel. Bruno Solařík (Brno: Host)

VANĚK, Václav

2013 „Historická beletrie jako repetitorium národních dějin“; in Sabina, Karel: *Osudná kniha. Tři prázy z doby reformace* (Praha: FF UK), s. 335–343

2020 *Obrazy života v české literatuře* (Praha: FF UK)

VANĚK, Václav – HESOVÁ, Petra

2020 „Bílá hora a česká literatura“; in „*Horo Bílá – horo kletá!*“ *Povídky z bělohorské doby*; eds. Petra Hesová a Václav Vaněk (Praha: FF UK)

VASSEVIERE, Maryse

2009 „Approche génétique de la théorie des incipits“; *ITEM-CNRS,*

*Équipe Aragon*, Séminaire du 20 janvier 2009, s. 1–17,

<http://ekladata.com/2fjlvUBzh3ctxnwReYYq9wC4smg.pdf> [přístup 18. 11. 2020]

VAŠÁK, Pavel (ed.)

1993 *Textologie. Teorie a ediční praxe* (Praha: Karolinum)

VLNAS, Vít

2003 „Jeden za všechny aneb Život historie mezi básní a pravdou. Alexandre Dumas, Tři mušketýři“; in Bartlová, Milena (ed.): *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her* (Praha: NLN), s. 57–73

VODIČKA, Felix

1958 *Cesty a cíle obrozenecké literatury* (Praha: Čs. spisovatel)

1994 [1948] *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy* (Jinočany: H & H)

1998 [1969] *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin)

VOLOŠINOV, Valentin N.

1986 [1929] „Marxismus a filozofia jazyka“; in Bachtin, Michail M. – Vološinov, Valentin N.: *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*; přel. Ladislav Holata (Bratislava: Pravda), s. 173–383

WHITE, Hayden

2011 [1973] *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*; přel. Miroslav Kotásek (Brno: Host)

WOLF, Werner

1993 *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischen Illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen: Niemeyer)

2001 „The Emergence of Experiential Iconicity and Spatial Perspective in Landscape Descriptions in English Fiction“; in Nänny, Max – Fischer, Olga (eds.): *The Motivated Sign. Proceedings of the Second Conference on Iconicity* (Amsterdam: Benjamins), s. 323–350

2013 [2007] *Popis jako transmediální modus reprezentace*; přel. Olga Richterová (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

# Další literatura předmětu

ADAM, Robert

1998 „K vypravěčské perspektivě v Máchových Cikánech“; *Česká literatura* 46, č. 5, s. 490–497

2001 „Jak a proč se proměňuje vypravěčská perspektiva v Máchových Obrazech ze života mého“; *Česká literatura* 49, č. 4, s. 387–389

BERKES, Tamás

2010 „Romantismus a biedermeier. Směry komplementární či disjunktivní?“ *Svět literatury* 20, č. 41, s. 173–179

BROŽOVÁ, Věra

2010 „Wintrova próza historického dokumentu v období krize historismu na přelomu 19. a 20. století“; *Přednášky z 53. běhu Letní školy slovanských studií*, s. 107–118

ČERNÝ, Marcel

2016 „Vyprávěcí postupy v prózách Jana Nerudy“; *Slavia* 85, č. 1, s. 122–124

DE BIASI, Pierre-Marc

1990 „Les points stratégiques du texte“; in *Le Grand Atlas de littérature* (Paris: Encyclopaedia Universalis), s. 26–28

DUCHET, Claude

1971 „Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit“; *Littérature*, č. 1, s. 5–14

DRAŠNAROVÁ, Jana

2009 „Křesťanství v boji s pohanstvím v povídkách V. Beneše Třebízského“; *Bohemica Olomucensia* 1, č. 4, s. 122–129

ESHELMAN, Raoul

2000 „Ještě jednou o událostnosti v Nerudových Povídkách malostranských (aneb Co nám pan Vorel zanechal)“; *Česká literatura* 48, č. 3, s. 307–313

EXNER, Milan

1995 „Figurky a pábitelé“; *Estetika* 32, č. 3, s. 28–38

FILIPOWICZ, Marcin – GEJGUŠOVÁ, Ivana – HAMAN, Aleš (eds.)

2005 *Perla v hrubé kazajce: sborník příspěvků z konference věnované drobné české próze druhé poloviny 19. století. Klatovy, 11. a 12. listopadu 2004* (Klatovy: Městská knihovna)

FRÁNEK, Michal

2020 „Komentář“; in Hálek, Vítězslav: *Básně a prózy* (Praha – Brno: Nadační fond Česká knižnice – Ústav pro českou literaturu AV ČR – Host, Česká knižnice), s. 379–405

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

2010 *Máchovské studie* (Praha: Academia)

HAMAN, Aleš

1960 „Nerudovy Arabesky ve vývoji české prózy 60. let“; *Česká literatura* 8, č. 3, s. 298–318

1961 „Zapomenutí žánroví realisté“; *Česká literatura* 9, č. 1, s. 69–71

1964 „Próza májovců“; *Česká literatura* 12, č. 4, s. 292–307

1991 „Dvě nerudovské marginálie“; *Česká literatura* 39, č. 5, s. 457–460

1999 *Česká literatura 19. století a evropský kontext* (Plzeň: Západočeská univerzita, Fakulta pedagogická – Katedra českého jazyka a literatury)

2002 *Východiska a výhledy* (Praha: Torst)

2004 „Různost Povídek malostranských“; in Neruda, Jan: *Povídky malostranské* (Praha: Arsci), s. 276–279

2010 *Kontexty a konfrontace* (Praha: Arsci)

2013 „Zapomenutý parnasistní prozaik“; *Bohemica litteraria* 16, č. 1, s. 23–29

2014 „Prolegomena k parnasismu“; *Česká literatura* 62, č. 2, s. 215–237

HAUSENBLAS, Karel

1977 „Řeč o řeči v Nerudově povídce U tří lilií“; *Slovo a slovesnost* 38, č. 4, s. 336–339

1996 *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

HAUSENBLAS, Karel – KREJČÍ, Karel – PATOČKA, Jan – SKOUMAL, Aloys

1966 *Realita slova Máchova. Sborník studií* (Praha: Čs. spisovatel)

HAUSENBLAS, Karel – MACUROVÁ, Alena

1983 „Stylizace komunikačních jevů v umělecké próze. Na materiále Povídek malostranských Jana Nerudy“; *Československá slavistika 1983. Literatura, folklór*, s. 151–160

HERMANOVÁ, Eva

1965 „O umělecké výstavbě Povídek malostranských. K problému literárněhistorického zařazení Nerudovy básnické prózy“; *Slavia* 34, č. 1, s. 83–104

1989 „Kletba žurnalismu v Povídkách malostranských“; *Česká literatura* 37, č. 1, s. 16–32



HODROVÁ, Daniela

- 1989 „Idylický a ideální prostor v české próze 19. století“; *Opus musicum* 21, č. 2, s. 48–52  
1977 „Symbolika Máchovy Marinky“; *Slavia* 46, č. 3, s. 271–282

HRBATA, Zdeněk

- 1986 „Konkrétnost i symbolika romantické pouti a poutníka v Máchově díle“; *Česká literatura* 34, č. 6, s. 500–511  
1992 „Česká vesnice a ‚zuřivý‘ romantismus: Sabinova novela Hrobník“; *Česká literatura* 40, č. 4, s. 367–375  
1993 „Čas a prostor pohádkové idyly v Babičce“; *Svět literatury* 37, č. 6, s. 30–40  
2006 „Aspekty prostoru v Máchových Cikánech“; *Česká literatura* 54, č. 2, s. 186–197  
2013 „Romantismus v kontextech“; *Česká literatura* 61, č. 4, s. 593–600

HRDINA, Martin

- 2014 „Realismus v české literatuře 19. století: Pohledy současníků, historické interpretace a badatelské perspektivy“; *Česká literatura* 62, č. 3, s. 372–394

CHARYPAR, Michal

- 2021 „Mezi prozaickým cyklem a románem. Kompoziční princip Staškových Blouznivců našich hor“; *Bohemistika* 21, č. 4, s. 482–512

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

- 1972 „Romaneto v české próze 19. století: K životopisu žánru“; *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 2/4; *Slavica Pragensia* 14, s. 183–198  
1975 *Revoluční duch Jirákových Skaláků* (Hronov: Kruh přátel Jiráskova Hronova)  
1981 „Hra s žánrovými pravidly v Nerudových Figurkách“; *Přednášky z 22. běhu Letní školy slovanských studií v roce 1978*, s. 76–83  
1984 „Výmluvnost krátké a střední formy. Skladebnost Povídek malostranských“; *Česká literatura* 32, č. 2, s. 108–123  
1987 „Máchovská inspirace v realistické próze z konce 19. století. Poznámky k historické poetice“; *Česká literatura* 35, č. 2, s. 111–115  
1995 „Míjení se a mlčení v Babičce: Harmonizační gesto“; *Česká literatura* 43, č. 4, s. 364–380  
2006 „Komentář“; in Arbes, Jakub: *Romaneta* (Praha: NLN, Česká knihovna), s. 625–668  
2012 *Návraty. K české literatuře od K. J. Erbena po Ladislava Fukse* (Praha: Akropolis)  
2014 „Ze své výminkářské lavičky potřebuju vědět, která bije. S literární historičkou Jaroslavou Janáčkovou o dětství v Havlíčkově Borově, o ideálech a iluzích, o Felixi Vodičkovi a Boženě Němcové, o četbě a čítankách“; rozhovor připravila Daniela Iwashita; *Souvislosti* 25, č. 3, s. 59–86

JANÁČKOVÁ, Jaroslava – MACUROVÁ, Alena

- 1982 „Prostor v díle, dílo v prostoru: Oživené hroby Karla Sabinu“; *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica Pragensia* 4, s. 207–216

JAROLÍMKOVÁ, Věra

- 2004 „Typ vypravěče v novelách Julia Zeyera“; *Opera Academiae Paedagogicae Liberecensis. Series Bohemistica* 1 (2003), s. 94–103

JEDLIČKOVÁ, Alice

2000 „Cesta z pouti. Postava a krajina v povídkách Boženy Němcové“; *Česká literatura* 48, č. 6, s. 601–609

2002 „O konkurenci aktuálního a gnómičkého časoprostoru. Karolina Světlá: Námluvy“; *Česká literatura* 50, č. 5, s. 489–498

JEŘÁBEK, Dušan

1986 „Výchovný román Vítězslava Háška a Goethův Vilém Meister“; *Česká literatura* 34, č. 2, s. 109–122

KAFKA, Jaroslav

1979 „Venkovská, či vesnická próza? Pokus o terminologické rozlišení se zřetelem k české próze 19. století“; *Sborník prací pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Český jazyk a literatura* 3, s. 39–46

1988 „Vesnická tematika v próze Josefa Kajetána Tyla“; *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Paedagogica. Philologica. Český jazyk a literatura* 6, s. 151–181

KOLÁR, Jaroslav

1980 „Jiráskův Horymír a Bruncvík a jejich předlohy“; *Česká literatura* 28, č. 6, s. 580–595

KOPECKÝ, Milan

1971 „Ke dvěma Kosmákovým ‚románům‘“; *Vlastivědný věstník moravský* 23, č. 3, 368–371

KOŘENÁ, Markéta

2007 „Máchovy sny v próze“; *Host* 23, č. 1, s. 17–20

KOTEN, Jiří

2015a „O vývojových tendencích v novočeském vyprávění“; *Svět literatury* 26, sv. 53, s. 47–52

2015b „Początki referowania monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej“; *Er(r)go*; přel. Izabela Mroczek, s. 91–106

KRÁLÍK, Oldřich

1960 „Máchův Kat. Příspěvek k diskusi“; *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica, sv. 2. Philologica, sv. 1. Sborník prací jazykovědných a literárněvědných*, s. 95–106

KREJČÍ, Karel

1967 „Hledání českého Oněgina“; *Slavia* 36, č. 3, s. 383–400

1979 „Fyziologická črta v české literatuře“; *Spisy Univerzity J. E. Purkyně v Brně, filozofická fakulta: slovanské studie. Sborník na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a pětatřicetiletí rusistiky na filozofické fakultě brněnské univerzity* sv. 218, s. 59–71

LOUŽIL, Jaromír

1981 „Příspěvek k sociálně psychologické typizaci v díle Aloise Jiráska“; *Literárněvědný sborník Památníku národního písemnictví*, s. 19–22

MACURA, Vladimír

1983 „Oživené hroby“; *Česká literatura* 31, č. 6, s. 481–486

1990 „Ještě drobnost k problému intertextuality Jiráskovy prózy“; *Po zarostlém chodníčku: Jaroslavě Janáčkové k narozeninám [samizdat]* (Praha: b. n.), s. 179–182

MACUROVÁ, Alena

1978 „Komunikativní situace v Nerudových Povídkách malostranských“; *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica Pragensia* 3, s. 241–248

MAREŠ, Petr

1998 „Ich rozumíš schon‘. O vícejazyčnosti v české literatuře devatenáctého století“; *Přednášky z 41. běhu Letní školy slovanských studií*, s. 101–112

2007 „Adies místo spánembohem. Cizí jazyky v próze Boženy Němcové“; in Mareš, Petr – Vaňková, Irena (eds.): *Jazyky, rozumění, porozumění. Sborník k životnímu jubileu Aleny Macurové* (Praha: FF UK), s. 139–147

MOCNÁ, Dagmar

2006a „Malostranské ‚humoresky‘. K žánrovému podloží Povídek malostranských“; *Literární archiv* 38, s. 65–87

2006b „Nerudova Malá Strana aneb Jak jsme kreslili mapu fikčního světa“; *Český jazyk a literatura* 57, č. 2, s. 60–69

2011 „Příběhy Nerudových lásek. Životopis jako kulturní konstrukt“; *Česká literatura* 59, č. 2, s. 149–174

MOCNÁ, Dagmar – TUREČEK, Dalibor (eds.)

2020 *Tradicí stvořená. Jaroslavě Janáčkové k devadesátinám* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

MRAVCOVÁ, Marie

2010 „Pan Ryšánek a pan Schlegl. Příběh v uzavřeném prostoru“; *Český jazyk a literatura* 60, č. 4, s. 168–175

MRAVCOVÁ, Marie – VANĚK, Václav

2012 „Komentář“; in Neruda, Jan: *Arabesky. Povídky malostranské* (Brno: Host), s. 423–474

NEKULA, Marek

2000 „Němci a Židé v Nerudových Povídkách malostranských“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 48. *Bohemica litteraria. Řada literárněvědná bohemistická* V, č. 2, s. 49–54

OTRUBA, Mojmír

1980 „Vyprávěčské postupy Boženy Němcové“; *Český jazyk a literatura* 30, č. 5, s. 221–225

1991 „Nerudova povídka U tří lilií. Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla“; *Česká literatura* 39, č. 2, s. 97–131

1993 „Ve směru od reality do literatury. Transformace reálného modelu v podještědských románech Karolíny Světlé“; *Česká literatura* 41, č. 3, s. 244–271

1994 *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel)

2012 *Hledání národní literatury* (Praha: Academia)

OTRUBA, Mojmír – KAČER, Miroslav

1961 *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla* (Praha: SNKLU)

OTRUBA, Mojmír – PROCHÁZKA, Miroslav

1985 „Prvky divadelnosti v obrozené próze“; in Freimanová, Milena (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století* (Praha: Národní galerie), s. 86–100

PLÁNSKÁ, Božena

1983 „Příspěvek k typologii českého sociálního románu z 2. poloviny 19. století“; *Studie z jazyka a literatury. Sborník Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích, vědy společenské. Filologie*, s. 91–102

1987 „Sociální romány Jakuba Arbesa“; *Sborník Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích. Vědy společenské. Filologie*, s. 3–49

PROCHÁZKA, Martin

2006 „Marinka“; *Česká literatura* 54, 2, s. 198–203

PYTEL, Sabina

2010 „Rozwój powieści grozy w literaturze czeskiej“; *Bohemistyka* 10, č. 2, s. 108–120

PYTLÍK, Radko

1974 „Staškův pokus o ideologického hrdinu“; *Česká literatura* 22, č. 5, s. 388–403

1976a „O českém románu sociálním“; *Česká literatura* 24, č. 5, s. 398–407

1976b „Žánrové obrázky Ignáta Herrmanna“; *Česká literatura* 24, č. 1, s. 7–23

ŘEPKOVÁ, Marie

1954 „Chocholouškův Jih. Příspěvek k poznání pokrokových tradic české literatury“; *Česká literatura* 2, č. 4, s. 297–310

1970 „Ještědská próza Karolíny Světlé“; *Český jazyk a literatura* 20, č. 7, s. 341–343

1974 „Vypravěčské umění Karolíny Světlé. Rozbor románu Kříž u potoka“; *Česká literatura* 22, č. 3, s. 206–220

1976 „O ‚neještědské próze‘ Karolíny Světlé“; *Česká literatura* 24, č. 1, s. 25–35

1978 „Poznámky k portrétnímu umění tří autorů májovské generace. K. Světlá – V. Hálek – A. V. Šmilovský“; *Česká literatura* 26, č. 1, s. 43–53

ŘÍHA, Ivo

2019 „Komentář“; in Světlá, Karolína: *Vesnický román* (Brno – Praha: Host – Nadační fond Česká knihovna – Ústav pro českou literaturu AV ČR, Česká knihovna), s. 199–230

2003 „Východiska tvorby. Reálný model – reálný zdroj – tvůrčí osobnost: K problematice geneze próz Karolíny Světlé“; *Literární archiv* 35, s. 135–149

ŘÍHA, Jakub (ed.)

2019 *Čtení o Janu Nerudovi. Utváření obrazu* (Praha: Institut pro studium literatury)

SCHACHERL, Martin

2007 „Přirovnání v próze Julia Zeyera“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 56. *Linguistica Brunensia. Řada jazykovědná A*, č. 55, s. 303–313

2009 „K tematické výstavbě raných próz básníka Julia Zeyera“; *Bohemistyka* 9, č. 2, s. 90–98

2013 *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera* (České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity)

2019 „The (Formal) Exclusiveness of Julius Zeyer’s Literary Language“; *Opera Slavica* 29, č. 3, s. 5–11

SOSNOWSKA, Danuta

2013 „Romantyzm kultury nieromantycznej. Przypadek czeski“; *Slavica litteraria* 16, č. 15, s. [47]–58

SVATOŇ, Vladimír

1993 „Prach hrobů a úzkost srdce. Sentimentální topika a motivika v raném díle Jana Nerudy“; *Estetika* 30, č. 2, s. 25–35

ŠMAHELOVÁ, Hana

1993 „Viktorčina zastřená tvář. K problému pohádkovosti v díle Boženy Němcové“; *Česká literatura* 41, č. 2, s. 138–151

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1969 „Počátky novočeské prózy“; *Česká literatura* 17, č. 1–2, s. 72–96

1984 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Melantrich)

TOPOR, Michal

2016 „Komentář“; in Čech, Svatopluk: *Výlety pana Broučka* (Praha – Brno: Nadační fond Česká knihnice – Ústav pro českou literaturu AV ČR – Host), s. 485–525

TUREČEK, Dalibor

1988 „Morfologické rysy Nerudovy fejetonistiky šedesátých let“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná D*, 37, č. 35, s. 21–31

1994 „Žurnalismus Mladého Německa a česká próza“; *Česká literatura* 42, č. 2, s. 191–202

1999 „Obraz ‚Čechů mimo domov‘ v české literatuře padesátých a šedesátých let minulého století“; *Estetika* 36, č. 1, s. 72–79

2000 „Nerudův Papoušek aneb konfrontace narativních modelů“; *Česká literatura* 48, č. 6, s. 617–623

2005 „Romantismus a/nebo/kontra *biedermeier*“; *Slovenská literatúra* 52, č. 4, s. 243–251

URVÁLKOVÁ, Zuzana

2003 „Máchova Pouť krkonošská ve světle almanachu Mephistopheles Karla G. Herloßsohna-Herloše“; *Česká literatura* 51, č. 2, s. 129–137

2014 „Tylova povídka Ze života chudých v průsečíku soudobých podob literárnosti“; *Bohemica litteraria* 17, č. 1, s. 45–62

VANĚK, Václav

2000 „Potok – kříž – kniha. Poznámky k sémantické výstavbě románu Karoliny Světlé Kříž u potoka“; *Česká literatura* 48, č. 6, s. 624–630

2008 „‘Obraz tak krásně strašlivý –’. Snění, spánek a smrt v historických povídkách Václava Klimenta Klicpery“; *Slovo a smysl* 5, č. 9, s. 259–280

2009 *Disharmonie. Příroda – společnost – kultura* (Praha – Podlesí: Dauphin)

2010a „Česká romantická povídka“; in Vaněk, Václav a kol. (eds.): *Mrtví tanečníci* (Praha: Pistorius & Olšanská), s. 5–12

2010b „Levitace. Sny v českém obrození“; *Slovo a smysl* 7, č. 13, s. 40–52

2020a „Cesty tam a zase zpátky. Kolárova novela Libuše v Americe a její hodnotová orientace“; *Slovo a smysl* 17, č. 34, s. [70]–79

VŠETIČKA, František

1992 „Tvar Arbesovy prózy“; *Českolipsko literární* 11, s. 7–21

2007 „Historický román Aloise Jiráska“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Bohemica litteraria. Řada literárněvědná bohemistická* V, 53, č. 7, s. 77–83

2022 *Rázovité refugium. O kompoziční poetice české prózy 19. století* (Praha: H+H)

# Jmenný rejstřík

- Abbott, H. Porter 306–307  
Adam, Robert 14, 181, 192, 217  
Adamec, František 142–143, 200–201,  
431–432, 435, 448  
Alber, Jan 18  
Albieri, Pavel 123, 441, 477  
Aragon, Louis 418  
Arbes, Jakub 39, 74–75, 77, 93, 106, 139–140, 147,  
155, 162–172, 175–179, 188, 225, 259, 283, 287,  
294, 303, 306, 308, 316, 325, 327, 342–343,  
346, 349–351, 356, 364–365, 376–377, 385,  
433–435, 445, 448–449, 461, 477, 480,  
482, 484  
Aristotelés 13, 209, 283  
Auerbach, Erich 196  
Aumüller, Matthias 330  
Austin, John Langshaw 85
- Balbín, Bohuslav 44, 399  
Bal(ová), Mieke 330  
Balzac, Honoré de 67, 369, 384, 389–390,  
404, 450  
Barthes, Roland 393, 418  
Belting, Hans 372  
Bendl Stránický, Václav Čeněk 59  
Beneš Třebízský, Václav 53–55, 76, 88, 95–97,  
101, 113, 116–119, 121, 129, 132, 134–135,  
137–138, 148, 209, 226–228, 231–234,  
236–237, 254–257, 272, 286–287, 293,  
302, 314–315, 327, 342–343, 361, 376, 383,  
398–407, 414, 424, 436, 440, 451, 469–470
- Biasi, Pierre-Marc de 290  
Bílek, Petr A. 22, 301, 306  
Bonheim, Helmut 25, 428, 478, 488  
Braun, Josef 323  
Brooks, Peter 307  
Brožová, Věra 134  
Bruknerová, Tereza 395  
Bulwer-Lytton, Edward 397  
Byron, George Gordon 259
- Clark, Matthew 25  
Clauren, Heinrich 188, 381  
Cohn, Dorrit 458, 475, 486  
Conrad, Joseph 384  
Contzen, Eva von 12, 19–20, 487  
Cooper, James Fenimore 42, 364, 390–391, 403  
Crary, Jonathan 351  
Culler, Jonathan 37, 59–60
- Čapek-Chod, Karel Matěj 308  
Čech, Leander 281  
Čech, Svatopluk 59, 64, 84, 108, 127, 134,  
291, 321  
Čelakovský, František Ladislav 63, 124,  
247, 250  
Čermák, Bohuslav 322  
Červenka, Jan 321  
Červenka, Miroslav 460  
Činátl, Kamil 242  
Činoveský, Jan Formánek 308  
Čornej, Petr 260

- Dalimil 246, 253  
 Dannenberg(ová), Hilary P. 19, 280, 283–284, 287, 306  
 Dawson, Paul 35  
 Del Lungo, Andrea 389–390, 417  
 Dickens, Charles 207, 303, 384  
 Dobiáš, Dalibor 259  
 Dobrovský, Josef 73, 244, 300  
 Dohnal, Antoř [vl. jm. Leopold Josef Hansmann] 94, 138–139, 142, 214–216, 218, 220, 426  
 Doležel, Lubomír 13, 21–22, 24–26, 32, 37, 81, 181–182, 192, 235, 336, 366–367, 369, 457, 476, 488  
 Donovský, Václav Žižala 302  
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 160, 396  
 Dumas, Alexandre 69, 264–265, 369, 394, 396, 405  
 Durdík, Josef 282, 443  
 Dvorský, František 319, 323  
  
 Eco, Umberto 141, 184, 264–265, 369, 371–372  
 Erben, Karel Jaromír 408  
  
 Fedrová, Stanislava 169, 175, 288, 329–330, 332, 334, 339, 343, 349, 373, 375  
 Féval, Paul 267  
 Fiedler, Leslie A. 364  
 Filípek, Václav 64, 291  
 Filipowicz, Marcin 14  
 Flaiřman, Jiří 494  
 Flaubert, Gustave 321  
 Fludernik(ová), Monika 12, 18–19, 280, 334, 457  
 Fonioková, Zuzana 11, 14, 457  
 Formánková, Věra 332  
 Forster, Edward Morgan 204, 360  
 Fořt, Bohumil 19, 295, 305–306  
 Foucault, Michel 419  
 Fourment, Hélène 250  
 Fránek, Michal 214, 251  
 Freud, Sigmund 307  
  
 Geisslová, Irma 29  
 Genette, Gérard 23–24, 35, 82–83, 154, 209, 242, 329–330, 389, 396, 439–441, 446, 451, 458, 462, 467, 474, 479–480  
 Göbl Kopidlanský, František 264, 308, 313, 320  
 Goethe, Johann Wolfgang von 344–345, 347, 447  
  
 Goll, Jaroslav 265  
 Gotthelf, Jeremias 38, 40, 56  
 Grigorov, Dobromir 14  
 Grishakova, Marina 22  
 Gutzkow, Karl 68  
  
 Hájek z Libočan, Václav 44, 244, 246, 252  
 Hálek, Vítězslav 61, 81, 94–95, 103–104, 126, 129–132, 142, 168, 191–192, 199, 201–207, 210–213, 215, 223, 226, 238, 265, 302, 304, 313–314, 333, 426–427, 430, 438, 443–444, 447, 460–461, 463, 467, 469–470, 478, 481  
 Haman, Aleř 24, 36, 45, 57, 65, 71, 93, 161, 311, 318, 373  
 Hansmann, Leopold Josef viz Dohnal, Antoř  
 Hanuš, Josef 244  
 Hausenblas, Karel 296, 316  
 Havel, Rudolf 494  
 Havlasa, Bohumil 110–112, 149, 226–227, 231, 238, 265–266, 269, 302, 345–346, 448  
 Hawthorne, Nathaniel 364  
 Heine, Heinrich 317, 348  
 Heller, Servác 119  
 Herben, Jan 291  
 Herites, František 119, 132, 302, 316–318, 321, 324, 361  
 Herlořsohn, Karl (téř Herloř, Karel) 247  
 Herman, David 17, 19, 155, 330, 333, 446  
 Herold, Eduard 320  
 Herrmann, Ignát 123, 302, 323, 444  
 Hesová, Petra 381, 397, 419  
 Hlinka, Vojtěch 37  
 Hodrová, Daniela 14, 23, 67, 83–84, 125, 145, 290, 292, 296, 338, 366–367, 391, 396, 408, 427, 429, 450, 488  
 Holeček, Josef 96, 144–145, 320  
 Holý, Jiří 23, 181  
 Hrabal, Jiří 301  
 Hrbáček, Josef 181  
 Hrbata, Zdeněk 23, 124, 244, 246, 259, 488  
 Hrdina, Martin 45, 356  
 Hroch, Miroslav 241  
 Hřібková, Radka 199  
 Hugo, Victor 270, 393  
 Hühn, Peter 18, 282, 289, 488  
 Humboldt, Wilhelm von 26  
 Hurter, Friedrich 262  
 Hutcheon(ová), Linda 62  
 Hýbl, Jan 59, 68, 123



- Charypar, Michal 124, 203, 247, 258–262, 306, 308, 312–313, 316, 397–398
- Chateaubriand, François-René de 41, 244, 331, 336, 390, 403
- Chatman, Seymour 13, 22, 25, 82–85, 97, 104, 146, 150, 280, 329–333, 336, 428, 443, 446, 458, 460, 464, 477, 482–483, 488
- Chocholoušek, Prokop 48, 51–54, 63–65, 76–77, 88, 90–91, 121–122, 133, 142, 146–147, 149, 209, 223, 226, 231, 236, 247–249, 257, 262, 268, 285, 302, 340–342, 345, 352, 382–383, 393, 415, 423, 444, 447, 450, 465–466, 469–471, 481, 486
- Chvoščinskaja, Naděžda Dmitrijevna (V. Krestovskij) 70
- Irving, Washington 42
- Jakubec, Jan 69
- Jaluška, Matouš 19, 422
- James, Henry 295, 364
- Jan z Hvězdy (vl. jm. Marek, Jan Jindřich) 41, 45–48, 54, 76–77, 90, 302, 504
- Janáčková, Jaroslava 14, 21, 32, 38, 54, 56, 59, 67, 74, 81, 195, 198, 211, 235, 270, 336, 356, 361, 375, 379, 407–409
- Janda Cidlinský, Bohumil 54, 302, 359–360, 363, 368, 370, 448, 464, 477
- Janský, Karel 46
- Jean de Meung 395
- Jedlička, Otakar 316–318, 361
- Jedličková, Alice 19, 22, 58, 66, 81, 95, 103, 116, 157, 169, 175–177, 183, 195, 226, 228, 274, 281, 308, 329–330, 332, 335, 339, 343, 349, 362, 377, 382, 422, 426–427
- Jirásek, Alois 49, 54–55, 77, 89, 96, 110, 112, 117–118, 132, 226, 228–237, 270–274, 287, 289, 292–293, 302, 309, 327, 336, 343, 361, 378, 402, 407–411, 413–416, 418–419, 424, 441, 445, 451, 464, 474, 478–479, 484
- Jirát, Vojtěch 46
- Jókai, Mór 303
- Jong, Irene de 19
- Jungmann, Josef 41, 244, 331, 336, 457
- Just, Eduard 286, 291
- Justl, Vladimír 316
- Kabelík, Jan 214
- Kafalenos(ová), Emma 282, 310
- Kafka, Franz 352
- Kaun, Josef Polemír 187, 353, 367
- Kaverin, Veniamin Aleksandrovič 418
- Kellogg, Robert 22, 36, 39, 280–281, 295, 337–338, 461
- Klácel, František Matouš 94, 214
- Klicpera, Ivan 54, 111–112, 231, 321, 376
- Klicpera, Václav Kliment 42–47, 49, 51, 54, 68, 76–77, 84, 91, 112, 120–121, 129, 134, 141, 262, 320, 341, 352, 359, 376
- Kobylińska, Anna 14
- Kocián, Jan 123
- Koivisto, Aino 182
- Kolár, Josef Jiří 249, 262–263
- Kolářová, Petra 377
- Kollár, Jan 259
- Komárek, Karel 81
- Komenský, Jan Amos 63
- Kosák, Michal 14, 494
- Koselleck, Reinhart 241
- Kosmák, Václav 39, 94, 101–104, 106, 108, 110, 113–115, 128, 137, 144, 147, 209, 214–215, 302, 306, 424, 448
- Kosmas 52
- Koten, Jiří 22–23, 39–40, 45, 69, 81, 84, 97, 99, 101, 120, 123, 149, 181, 183, 427–428
- Kragl, Florian 19, 487
- Králík, Oldřich 203, 405
- Kramerius, Václav Rodomil 123
- Krestovskij, V. viz Chvoščinskaja, Naděžda Dmitrijevna
- Krouský, František Karel 266–267, 269, 441, 483
- Křičenský, Josef Jaroslav 209, 426
- Kubec, Daniel 14
- Kubíček, Tomáš 22, 301
- Kukkonen(ová), Karin 24, 280–281, 442, 485, 488
- Kulhánková, Markéta 20
- Kusáková, Lenka 28, 42, 68, 105, 123, 188, 221, 225, 249–250, 267, 288, 335–336, 339, 353, 367, 381, 383, 457–458, 467
- Kutnohorský, Mírumul viz Tyl, Josef Kajetán
- Kyloušek, Petr 22
- Labov, William 59, 61, 484
- Lacina, Josef viz Malínský, Kolda
- Lämmert, Eberhard 21
- Langer, Josef Jaroslav 60–64, 78

- Lavater, Johann Caspar 372  
 Leech, Geoffrey N. 486  
 Lenderová, Milena 340, 355  
 Lessing, Gotthold Ephraim 330, 339, 342, 347  
 Lier, Jan 123, 129, 143, 291, 315, 323  
 Linda, Josef 40–41, 46, 63, 76, 81, 231, 235, 243–245, 247–248, 259, 261, 331–332, 334, 419, 441, 464  
 Lubbock, Percy 439  
 Luhmann, Niklas 311  
 Lukács, György 40, 55  
 Lužická, Věnceslava 304  
  
 MacPherson, James 40  
 Macura, Vladimír 23, 54, 225, 259–260, 340, 488  
 Mácha, Karel Hynek 30, 36, 42, 45–49, 76, 87–88, 90, 105, 120, 123–124, 127, 141, 143, 145, 148–149, 259–263, 284, 299, 307, 315, 317, 326, 344–346, 359, 416, 440, 461, 476  
 Máchal, Jan 49, 247  
 Machalíková, Pavla 220  
 Malínský, Kolda (vl. jm. Josef Lacina) 323  
 Malthus, Thomas Robert 101  
 Malý, Jakub 121, 142, 358, 368, 371, 464  
 Marek, Jan Jindřich viz Jan z Hvězdy  
 Margolin, Uri 296–297  
 Marie Antonie 98–99, 120–121, 136  
 Martínez, Matías 18, 442, 457  
 Mazáčová, Stanislava 41  
 Melville, Hermann 364  
 Michelet, Jules 400, 413  
 Milner, Max 418  
 Mocná, Dagmar 64–66, 81, 149, 159, 169, 349, 355–356, 374, 381, 384  
 Mosher, Harold F. 330, 384  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 412  
 Mravcová, Marie 23  
 Mrštík, Alois 312  
 Mrštík, Vilém 303, 312  
 Mühlsteinová, Berta 322  
 Mukařovský, Jan 45, 107, 144  
 Müller, Günter 242  
 Müller, Richard 352, 422, 462  
 Murillo, Bartolomè Esteban 294, 349, 365  
 Musset, Alfréd de 316  
 Nejedlý, Vojtěch 41  
 Nejedlý, Zdeněk 289  
  
 Němcová, Božena 56–58, 77, 91–92, 116, 121–122, 145, 182–183, 191–202, 206–207, 209, 217–220, 226, 233, 238, 285, 288, 291, 293, 300, 304, 311–312, 326, 330, 332, 335–336, 340, 352–353, 355–357, 361–362, 382–383, 385, 412, 422, 425–427, 430, 432, 438, 447–449, 460–461, 470–473, 475–476, 478  
 Neruda, Jan 61, 64–67, 74, 77, 95, 139–140, 155–162, 165, 169, 172–179, 191, 207–208, 225, 289, 297, 302, 311, 313, 316–318, 323–324, 340, 343, 346–352, 355–356, 361, 372–377, 383–385, 433–435, 444, 448–449, 464, 472–473  
 Nietzsche, Friedrich 403  
 Nünning, Ansgar 18, 83, 85, 119–120, 146, 336–337, 379, 385  
 Nünning, Vera 18  
  
 Ong, Walter J. 248  
 Otruba, Mojmír 100, 109, 192, 241–242, 291–292, 307, 316, 336, 354  
  
 Palacký, František 242, 250–253, 413–414  
 Palma il Vecchio 350  
 Patočka, Jan 260  
 Patrčka, Michal Silorad 339, 367  
 Pavel, Thomas 255  
 Pearl(ová), Sharrona 372  
 Petrbock, Václav 30  
 Petsch, Robert 21  
 Pflieger Moravský, Gustav 30, 66–74, 76, 78, 92–93, 110, 121–122, 125, 147, 188, 209, 265, 291, 304, 308, 321, 339–340, 343, 346–350, 357, 359–360, 363, 378, 429, 445, 448, 468, 477  
 Phelan, James 18, 20, 25, 185–186, 280, 296, 305, 310, 338, 441, 443–444, 461, 488  
 Pier, John 18, 488  
 Piorecká, Kateřina 344  
 Plánek, Jan Vlastislav 187  
 Platón 209  
 Podlipská, Sofie 29, 93, 97, 106, 132, 135, 137, 148–149, 238, 298–299, 302, 305, 321–322, 340, 447  
 Pohorský, Miloš 214, 216  
 Pohořelý, Josef Mírumul 41, 76  
 Pokorná, Magdaléna 52, 247  
 Pokorný, Rudolf 309

- Polláková, Petra 364  
 Praet, Stijn 20  
 Pravda, František 36, 38–40, 56, 58, 72, 76–77, 81, 91, 100–101, 105–106, 112, 147–148, 183, 209, 214, 321, 462, 474, 476  
 Pražák, Albert 106  
 Preissová, Gabriela 325  
 Prince, Gerald 281  
 Procházka, Martin 124, 246, 259  
 Pubička, František 246  
 Pulkava z Radenína, Přibík 253  
 Purkyně, Jan Evangelista 377
- Rabinowitz, Peter J. 18, 20, 25  
 Radcliffová, Ann 394  
 Raffaello Santi 346  
 Rais, Karel Václav 366–367, 378–381  
 Rettigová, Magdalena Dobromila 87, 89–90, 98–99, 101–102, 105, 108–109, 114, 136, 147, 184, 339–340, 353, 367, 369–370, 460  
 Ricœur, Paul 242, 280, 413  
 Rimmon-Kenan(ová), Shlomith 22, 82, 155, 360, 368–369, 371–372, 458, 493  
 Ritter z Rittersberka, Ludvík 285  
 Roháček, František 279, 319  
 Rokos, František Alexandr 245–246, 248, 436  
 Ronen(ová), Ruth 330  
 Rousseau, Jean-Jacques 415  
 Rozum, Jan Václav 38  
 Rubens, Peter Paul 350  
 Rubeš, František Jaromír 11, 36, 59–63, 65, 78, 81, 91, 96, 108, 120, 123–124, 126–127, 138, 141, 143, 148–149, 188, 290–291, 321, 352, 370, 432, 463, 485  
 Rulík, Jan 38–39, 99  
 Ryan(ová), Marie-Laure 22, 225, 280  
 Rýzler, Karel 312
- Sabina, Karel 30, 68, 93, 96, 103, 115, 223–224, 226, 237, 257–258, 266–267, 293, 301, 305–307, 321, 341, 357, 380–381, 392, 396–398, 424, 451  
 Saicová-Římalová, Lucie 192, 199  
 Sandová, George 198  
 Scott, Walter 42, 44, 231, 246–247, 250, 393, 397, 406, 418  
 Seykora Kostelecký, Oldřich 314
- Shakespeare, William 287, 314, 321  
 Shaw, Harry E. 395  
 Shelleyová, Mary 403  
 Short, Mick 486  
 Schadow, Wilhelm von 344–345  
 Scheffel, Michael 18, 442, 457  
 Schmid, Wolf 18, 24, 83, 154–155, 181, 280, 289, 433, 443, 458, 471, 488  
 Scholes, Robert 22, 36, 39, 280–281, 295, 337–338, 461  
 Schulz, Ferdinand 96, 149, 238  
 Sienkiewicz, Henryk 394, 414  
 Silber, Hugo 266–267, 301  
 Skalička, Jiří 214, 218  
 Smyčka, Václav 60, 123, 241  
 Sojka, Jan Erazim 267  
 Sokol, Antonín H. 322  
 Souvestre, Pierre 403  
 Stankovský, Josef Jiří 286  
 Stanzel, Franz 22–23  
 Stašek, Antal 104, 294, 482  
 Stendhal 390–392, 450  
 Sternberg, Meir 337  
 Stich, Alexandr 307, 309  
 Straka, Josef Miloslav 308  
 Stránecká, Františka 94, 101, 106–107, 113–114, 117–119, 209, 214, 483  
 Stroupežnický, Ladislav 309  
 Sue, Eugène 68–69, 267, 369  
 Svátek, Josef 249, 266–267, 294, 302  
 Svatoň, Vladimír 419  
 Světlá, Karolina 57–58, 66, 77, 86, 94, 109–110, 114, 118–119, 136, 139–140, 148, 200, 204–205, 216, 281–282, 293, 299, 306, 308, 313–316, 322, 334, 363–364, 425–427, 430, 435, 445, 461, 464, 471–472, 474, 476, 478–479, 486  
 Svoboda, František Xaver 323  
 Svoboda, Victor Adalbert 374  
 Sychra, Matěj Josef 188
- Šafařík, Pavel Josef 259  
 Šalda, František Xaver 47, 316  
 Šebor, Karel 265  
 Šembera, Alois Vojtěch 252  
 Šidák, Pavel 146, 399  
 Šimáček, Matěj Anastasia 89, 287, 477  
 Škába, Karel 308, 320  
 Šklovskij, Viktor 280

- Šmilovský, Alois Vojtěch 70, 72–74, 77–78, 81, 92–93, 97, 101–103, 106, 108, 110–115, 122, 125, 127, 133, 136, 139–142, 147–148, 207, 215, 223, 238, 300, 302, 306, 308, 310, 312, 315, 320, 333, 340, 357–358, 362, 368, 371–372, 375, 425, 430, 443–444, 448
- Štěpánová, Irena 383
- Štolba, Josef 286
- Štorek, Břetislav 494
- Štorch, Karel Boleslav 250
- Štulc, Václav Svatopluk 37
- Šubert, František Adolf 302
- Švihlík, Antonín Alexandr 284–285
- Taranenková, Ivana 14, 360
- Terentius Afer, Publius 91
- Theofrastos 333
- Tilg, Stefan 20, 487
- Tizian 350
- Todorov, Tzvetan 22
- Tomaševskij, Boris 242
- Tomsa, František Bohumil 187–188, 264, 353, 381
- Tomsa, František Jan 68
- Trojan, František Břetislav 284
- Tureček, Dalibor 27, 30, 36, 45, 47, 65, 349, 351, 359, 371, 384
- Tyl, Josef Kajetán 36, 38, 41–42, 47–54, 61, 64, 76–77, 81, 87–90, 96–100, 105, 109, 120–121, 123–125, 127–130, 133–134, 136–138, 140, 147–149, 188–192, 205, 221–223, 228, 231, 236, 238, 250–254, 256, 262, 265, 279, 285, 291–292, 301–302, 304, 311, 313–315, 320, 336, 344–345, 352–357, 362–363, 368, 425, 427, 431–432, 436–438, 443, 450, 460, 464–466, 469, 474–475, 481, 485–486
- Urválková, Zuzana 207, 247
- Uspenskij, Boris 154, 234, 471
- Valová, Sára 14
- Vančura, Vladislav 144
- Vaněk, Václav 50, 55, 264, 266, 397, 419, 451
- Vassevière(ová), Maryse 418
- Vašák, Pavel 494
- Vlček, Václav 54, 238, 294, 302, 319–320, 447
- Vlnas, Vít 265
- Vocel, Jan Erazim 54–55, 461
- Vodička, Felix 21, 25–26, 28, 40–42, 56, 81, 161, 331–332, 334, 336–337, 446–447, 463–464, 477
- Vološinov, Valentin N. 86, 182, 198
- Vrchlický, Jaroslav 262
- Vrťátko, Antonín Jaroslav 250, 264
- White, Hayden 242
- Wieland, Christoph Martin 63
- Winter, Zikmund 95–96, 319, 416–419
- Wolf, Werner 83, 332–334, 379, 446
- Wordsworth, William 405
- Zajac, Peter 27, 36
- Zap, Karel Vladislav 250
- Zapová, Honorata 340
- Zeyer, Julius 48, 76, 314, 320–321, 323, 364
- Zítek, Emanuel 308
- Züngel, Emanuel František 313–314