

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obraz meziválečného období v žánrové pasti Četnických humoresek

The picture of interwar period in genre trap of Četnické humoresky

Hana Bártová

vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Olomouc 2011

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškeré tituly, z nichž jsem čerpala.“

V Olomouci dne 30. 11. 2011

Podpis:

Za odborné vedení děkuji Mgr. Michalu Sýkorovi, Ph.D.

Obsah:

Prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
Úvod.....	8
1.Přehled vývoje žánrových teorií	14
1.1 Klasická žánrová teorií.....	14
1.2Neoklasická žánrová teorie.....	15
1.3 Žánrové teorie devatenáctého století.....	16
1.4 Žánrové teorie dvacátého století.....	17
1.5 Tendence v žánrové teorii.....	19
2. Četnické humoresky.....	21
2.1 Režie -Antonín Moskalyk.....	21
2.2 Úvod k analýze seriálu Četnické humoresky.....	22
2.2.1 K historii četnických sborů.....	23
2.2.2 Původní námět Četnických humoresek a námět režisérův.....	24
2.2.3 Třetí verze námětu.....	25
2.2.4 Realizovaná verze.....	26
3. Anatomie kritiky.....	28
3.1 Northrop Frye.....	28
3.2 Čtyři kritické eseje aneb Estetika teorií kritiky.....	30
3.3 Poetika je teorií žánrů.....	31
3.4Vnitřní duch poezie - poetično je reprezentace barvou a formou.....	33
3.5Vnitřní význam slov.....	33
3.6 Dianoia - Hmatatelná obraznost formální fáze.....	34
3.7 Vizualní rytmy prostoru aneb simultánní porozumění.....	34
3.8 Formální fáze.....	35
3.9 Konkrétní univerzálie – mimesis natura.....	36

3.10	Imaginace – přechod od formální k deskriptivní fázi.....	37
3.11	Čtyři středověké roviny.....	40
3.12	Archetypální kritika – strukturální principy.....	40
3.13	Mythos.....	42
3.14	Mody fikce – povahy.....	42
3.15	Mythos a smyšlenka – éthos – básnická figura.....	44
3.16	Časovost a prostorovost – proporcionalita.....	47
3.16.1	Epizoda – epifanie, nadčasovost.....	47
3.17	Prefigurace – refigurace či Zrcadlení (prostorová praxe).....	49
3.18	Poiesis.....	50
3.18.1	Mimesis, systasis a dynamis – figurace.....	51
3.19	Mimesis posunu (systasis).....	53
3.20	Mimesis praxeos neboli poiesis.....	54
4.	Žánrová analýza.....	56
4.1	Žánr v historické látce.....	56
4.2	Obrazovost obrazu.....	57
4.3	Žánr detektivky a kriminální fikce.....	59
4.3.1	Původ a kořeny kriminální fikce.....	60
4.3.2	Prvky tragédie msty v Četnických humoreskách.....	64
4.3.3	Vznik a vývoj detektivní novely.....	65
4.3.3.1	Tales of rationation.....	67
4.3.3.2	Další vývoj detektivky.....	71
4.3.3.2.1	Zlatý věk a meziválečné období.....	74
4.4	Četnické Humoresky a detektivka.....	76
4.4.1	Narativ detektivního příběhu v Četnických humoreskách.....	76
4.4.2	Schémata kriminálního filmu v Četnických humoreskách.....	77
4.5	Od humoresky k žánrům.....	80

4.5.1	Tragikomické ladění.....	80
4.5.2	Tragédie rozporu.....	81
4.5.3	Karel Čapek a hledání pravdy.....	81
4.5.4	Hořkosladké smíření.....	82
4.6	Četnické humoresky – drama jednání.....	83
4.6.1	Jednání v prostoru.....	83
4.6.2	Šest aspektů básnictví.....	85
4.6.3	Šest aspektů básnictví a forma melodramatu.....	87
4.6.4	Struktura melodramatu.....	88
4.6.5	Struktura melodramatu v Humoreskách.....	90
4.6.6	Struktura melodramatu v detektivním příběhu.....	91
3.6.7	Struktura komedie v detektivním příběhu.....	92
4.7	Rovina mythos v žánrové struktuře.....	94
4.7.1	Od mimesis k mythos.....	94
4.7.2	Žánr – konvencionalizované umění.....	96
4.7.3	Motiv slavnosti v Četnických humoreskách.....	97
4.7.4	Záhady, nevědomí, nejasnosti.....	98
4.7.5	Motiv náznaku.....	98
4.7.6	Prolínání žánrů v rovině mythos.....	99
4.7.7	Od mythos k motivu přírody.....	100
4.7.7.1	Rytmus přírody – dominanta poetiky seriálu.....	101
4.7.7.2	Evokace smyslových vjemů.....	102
4.8	Snaha o autentické zachycení doby.....	103
4.9	Iluzivní vědomí první republiky.....	104
4.9.1	Četníci a květiny.....	105
4.9.2	Jeviště přírody - scénický prostor.....	107
4.10	Žánrové proměny.....	110

4.11 Od mythos k historické fikci.....	112
4.11.1 Čas – součást dramatické struktury.....	112
4.11.2 Bez žánru - prostor a čas.....	113
Závěr.....	115
Anotace.....	119
Soupis pramenů, literatury a internetových zdrojů.....	120

Výchozím tematickým záměrem práce je uchopení žánrové problematiky v souvislostech konkrétní žánrové látky (žánrový seriál Četnické humoresky, označovaný jako komedie/krimi) v kontextech jeho žánrové formy i nežánrového obsahu a sdělení (snahy o autentické zachycení obrazu doby).

Nejprve bude třeba provést reflexi a nahlédnutí stavu žánrových teorií a uvedení do žánrové problematiky, což zároveň poslouží jako podklad i kontext pro možnosti a ozřejmění vhodnosti zvolených přístupů. Pro tyto účely poslouží kniha *Film/Genre* Ricka Altmana (ALTMAN, Rick. London : British Film Institute, 1999.), která poskytuje přehledové vymezení žánrových teorií, včetně odkazů k autorům, textům a studiím zabývajících se touto problematikou v průběhu historického vývoje. Pro doplnění kontextu televizní a seriálové tvorby je vhodnou publikací kniha *The television genre book* (CREEBER, Glen (ed.). Macmillan : British film institute, 2008.). Sborník *Film genre reader III* (GRANT, Barry Keith (ed.). University of Texas Press, 2003.) je přehledem současných studií mnoha autorů z řad americké kritiky. Výhodou je určitý vymezující se teoretický přístup ke konkrétním žánrům u každého z autorů i detailně vypracovaný systém další doporučené literatury a poznámek, uvedený za každou z prací, kontextuálně propojující oblasti žánrového uvažování a objasňující jednotlivá kritická východiska. Sborník bude nápomocný při definování některých teoretických vymezení žánrovosti a v průběhu žánrové analýzy žánrově proměnlivého seriálu k zachycení žánrových rozdílů a jiných specifik okrajově zastoupených žánrových jevů v seriálové látce.

V seriálu je zřejmá žánrová neujasněnost a proměnlivost, která bude předmětem zkoumání. Prvotně určujícím a dominantním je však žánr kriminálního filmu/detektivky. Zabývat se tedy práce nejprve bude pravidly žánru detektivky a pokusí se vysledovat a vymezit jejich zakódování ve formě seriálové látky. Literatura zabývajících se kriminálním žánrem bude oporou pro zkoumání a závěry části tématu týkající se zmapování, analýzy a identifikace kriminálních schémat v seriálové látce. Téma kriminálního žánru vhodně zpracovává podrobná studie *Crime fiction* (SCAGGS, John. London : Routledge, 2007.), která nabízí metodologicky¹ podmíněný přehled vzniku a vývoje žánru včetně zachycení žánrových modifikací v průběhu vývoje společenského kontextu. Kolekce kritických esejů, zahrnující

¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 2-3. ISBN 210-415-31825-4. Autor přijímá strukturalistická východiska.

názorová hlediska a pojednání od více autorů (včetně esejí významných kritiků, zabývajících se kriminálním žánrem, jako Dorothy L. Sayers, John G. Cawelti) poskytuje hlubší analýzy konkrétních žánrových aspektů a jevů. Jedná se o sborník *Detective fiction: a collection of critical essays* (WINKS, Robin W. (ed.). Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980.).

Informace a základní fakta, spjatá se seriálem *Četnické humoresky* (režie Antonín Moskalyk, 1998-2007), poskytnou doprovodné publikace vydávané při příležitostech natáčení i následného vysílání seriálu, které pomohou osvětlit tvůrčí záměry, proces realizace a vztah k historické skutečnosti. Jsou to *Humoresky za kamerou – deník z natáčení* pomocného režiséra a herce Františka Švihlíka (ŠVIHLÍK, František. Praha : Pragoline, 2009.), dále jsou to publikace *Humoresky vážně* odborného poradce seriálu Michala Dlouhého (DLOUHÝ, Michal. Praha : Pragoline, 2007.), mapující cestu původního námětu seriálu až k jeho proměně v rukou režisérského vedení, a *Četnické čtyřlístky* (DLOUHÝ, Michal. Praha : Pragoline, 2005.), přibližující historickou skutečnost četnických případů a charakter četnických sborů formou krátkých příběhů zpracovaných na základě skutečných četnických případů. Četnickému seriálu jsou dobově a inspiračně blízké detektivní příběhy Karla Čapka z dvacátých a třicátých let. Pro vzájemné srovnání poetiky bude proto třeba zapojit do kontextu Četnických humoresek *Povídky z jedné a druhé kapsy* (ČAPEK, Karel. Praha : Československý spisovatel, 1958). Z elektronických zdrojů mnohá fakta o jednotlivých řadách, hercích a postavách, včetně zákulisních informací z průběhu procesu realizace, poskytnou internetové stránky Četnických humoresek, dostupné z portálu České televize.

Práce se pokusí vymezit a specifikovat žánrovost ve zkoumané látce. Četnické humoresky jsou žánrový seriál, který vyobrazuje období první republiky v Československu. Dané období je zachyceno v soudobé kinematografii a literatuře, seriál vytvořený v současnosti má oproti nim výhodu možnosti kritického odstupu a postžení specifík meziválečného období z pohledu současnosti. Práce se bude zabývat vztahem vykreslení obrazu doby s žánrem. Jedná se o žánrový seriál, který tematikou prvorepublikových četníků aspiruje na realističnost a autentičnost ve vykreslení doby. Žánr primárně může tuto snahu buď podporovat, nebo narušovat zkreslováním skutečnosti ve jménu podvolení se žánrovým pravidlům. Na základě toho pak lze specifikovat a identifikovat žánrovost v analyzované látce - aplikovat ji na seriál za účelem vymezení funkce žánru/žánrovosti v uměleckém textu a ve vztahu ke skutečnosti i pravdivostní hodnotě uměleckého textu.

Cílem práce je reflexe dobového obrazu vyjádřeného v Četnických humoreskách, který v sobě zahrnuje snahy o realistické a věrohodné vykreslení spolu s estetickými a žánrovými apely. Součástí práce budou konkrétní analýzy (žánrové, filmových stylových

prostředků), detailněji se zabývající těmi prvky formální struktury seriálu, které jsou v ní nejnvýrazněji zastoupeny. Vzhledem k dobově zaměřenému seriálu to bude zejména předkamerová realita – mizanscéna. Zde bude možné nalézt souvislosti mezi celkovým pojetím seriálu (který je definován jako žánrový) a mezi rozmanitostmi v uchopení historické látky. Jsou to způsoby pojetí, které budou moci být výchozími studii k závěrům definujícím vztah seriálu k historickému období (žánrové – formální pojetí vybízející k možnostem dalších sdělení, ale produkující omezení v ohledech k psychologii a realističnosti). Cílem práce bude vymezení funkce žánru v obrazu doby a interpretace seriálu jako žánru i jako uměleckého textu.

Žánrová analýza bude vycházet z předurčeností daných definicí² žánru jako kategorie s definovanými a stanovenými hranicemi: žánr je termín francouzského původu, jehož významovým synonymem jsou pojmy typ či druh. Obecně rozšířená, shrnující definice by se tedy dala popsat jako zvláštní kategorie nebo třída ohraničená specifickým souborem konvencí, rysů a norem. Paradoxně, (přestože žánrová zařazení a značení se nacházejí téměř pod každým titulem filmové tvorby) podstata tohoto pojmu, která by umožnila uvažovat o žánru a žánrovosti v přesně vymezených, předem daných a exaktních rovinách, uniká. Správně určit, zařadit a klasifikovat žánrově film není prostou samozřejmostí z důvodu rozmanitého diskurzu historického vývoje žánrů, měnících se charakteristik konceptů žánru v různých obdobích, existence separovaných a speciálních žánrových kategorií aplikovaných na různá odvětví médií uměleckých textů zvláště i splýváním (film-televíze, literatura-audiovizuální kultura). Glen Creeber uvádí svůj názor ohledně žánrových studií: „...žánrová teorie není exaktní vědou, protože je to pokaždé se znovu měnící a vyvíjející oblast studia s vlastním historickým kontextem úvah, tradicemi a myšlenkovými směry. (...) Jakkoliv se zdá být aplikace žánru jasná a přesná, je třeba vědět, že je vždy otevřená kritice a přezkoumání. Žánrová studia nejsou přesnou taxonomií...“³ Práce se nevydá cestou žánrové taxonomie,⁴ ale směrem spíše opačným – vedena bude snahou o rozkrytí konceptu žánru v jeho základech a imanentní složitosti a toho, čím je žánr utvářen – jeho konstitutivních

² NEALE, Steve. Studying genre. In CREEBER, Glen (ed.). *The television genre book*. 2. vyd. Macmillan : British film institute, 1999, s. 3-5. ISBN 978-1-84457-218-2.

³ CREEBER, Glen. Genre theory. In CREEBER, Glen (ed.). *The television genre book*. 2. vyd. Macmillan : British film institute, 1999, s. 2-3. ISBN 978-1-84457-218-2.

⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1. vyd. London : British Film Institute, 1999, s. 6, 49, 62-68. ISBN 0-85170-717-3. Taxonomie, inspirovaná rozvětřujícím diagramem vývojových úrovní Carla Linného, je aplikací vědeckého modelu evoluční teorie a systematizace přírodních jevů zahrnutých ve studii Ferdinanda Brunetiére *L'Évolution de genres (1890-1894)*. Vnesla do chaotické rozčleněnosti žánrů uspořádání a usnadnila přístup k terminologii kategorií z hlediska vzájemných klasifikačních vztahů a úrovní. Přepokládá přesně vymezené žánrové hranice a systematickou funkčnost. K žánrové taxonomii viz ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1. vyd. London : British Film Institute, 1999, s. 6, 62-68. ISBN 0-85170-717-3.

prvků. Žánr pojme jako zvláštní vždy otevřený komplex určitým organizujícím způsobem se vztahující ke světu.

Žánrová analýza bude probíhat v intencích teoretického přístupu ke zkoumání žánrů, který navrhl Tzvetan Todorov.⁵ Todorov navrhuje rozdělení žánrů do dvou velkých skupin na teoretické a historické. Teoretické žánry jsou žánry odvozené z literárně-vědné teorie - jsou akceptovány jako kategorie podléhající vývoji a jako původně literární kategorie široce ovlivňující žánrovou zkušenost. Historické žánry jsou chápány jako výsledek pozorování konkrétního fenoménu. Základním stanoviskem je pozorování konkrétních modelů, typů a subžánrů se snahou popsat tyto modely jako fixované tvary.

Ústřední metodologií práce bude strukturalismus, vycházející z předpokladu definování žánru jako svébytné umělecké struktury (zvláštní kategorie ohraničená souborem konvencí, rysů a norem), opírající se o stanoviska strukturalistických přístupů ke studiu žánru, rozvíjejících se od druhé poloviny dvacátého století. Metodologické zásady budou zakotveny v strukturalismu vymezeném obecnou teorií umění, zachycené v textech knihy *Strukturální estetika* (CHVATÍK, Květoslav. Brno: Host, 2001.), která podává náčrt teorie strukturalismu především jako estetického systému a považuje se za „samostatný celek estetické teorie pražského strukturalismu.“⁶ Strukturalismus a žánrovou problematiku prvotně spojují souvislosti „estetické normy“ (Mukařovského kategorie estetické funkce, normy a hodnoty; „žánrová osa“ estetické normy). „Žánrová osa“⁷ je jednou z os, podle níž se organizují estetické normy - žánr je tedy součástí „normovaného“⁸ estetična a lze jej klasifikovat jako

⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1. vyd. London : British Film Institute, 1999, s. 9, 20. ISBN 0-85170-717-3.

Dichotomii teoretický/historický zde prezentuje Altman a dále k ní ve jménu Todorova uvádí, že všechny historické typy někdy v minulosti byly teoretickými typy. Chápe první jako žánry elementární a základní, druhé jako jejich doplňující protějšky či dvojníky. Historické typy přibližuje jako žánry definované kulturou, teoretické představuje jako žánry definované analýzami kritiky. Dichotomie se také v určitých rysech shoduje s Aristotelovým pojetím „literárních druhů v dvojitým smyslu.“

⁶ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2001, s. 10, 13. ISBN 80-7294-027-9. Chvatík se pokusil shrnout jádro estetického konceptu Pražské školy do ucelené syntézy obecné teorie umění, kterou, podle svých slov, chápe jako „koncept, který je *teoretickou fólií* tvůrčí poetiky *klasické moderny*.“ Sám považuje za největší duchovní dědictví estetiky a filosofie umění dvacátého století Heideggerovu meditaci o původu uměleckého díla z *Holzwege* a analýzu funkce, normy a hodnoty estetična Jana Mukařovského, s jehož odkazem se v knize vyrovnává.

⁷ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2001, s. 77. ISBN 80-7294-027-9.

⁸ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2001, s. 75. ISBN 80-7294-027-9. Rozlišujeme dvě oblasti estetična – normované a nenormované: „I tam, kde vystupuje estetično pouze jako jedinečný, přechodný vztah, tj. v oblasti estetična nenormovaného, je již latentně přítomna tendence k požadavku obecného uznání tohoto vztahu a jeho ustálení v pravidlo. V oblasti estetična normovaného je tato tendence explicitně vyjádřena v existenci estetické normy. Rozporná povaha estetické normy spočívá v napětí mezi překvapivostí, jedinečností a bezprostředností nenormovaného estetického vztahu a mezi požadavkem na obecné uznání, stálost a směřování k pravidlu u normovaného estetična.“

normované umění. Dalším východiskem je Mukařovského definování „estetické normy“⁹ jako síly, která reguluje estetický postoj člověka k věcem, čímž z estetického činí záležitost ustavující obecný vztah mezi člověkem a světem věcí, což uvádí do souvztažnosti fakt estetického určitým způsobem se vztahujícího a vymezuujícího vůči světu.

Druhým, ústředním, metodologickým postupem bude nahlédnutí žánrové problematiky skrze konkrétní žánrovou teorii - skrze čtyři strukturální eseje analytické kritiky pod názvem *Anatomie kritiky* od předchůdce amerického strukturalismu Northropa Frye (FRYE, Northrop. Brno: Host, 2003.). Používat budu kromě českého překladu také původní verzi *Anatomy of Criticism* (FRYE, Northrop. New Jersey : Princeton University Press, 1971.). Jedním z východisek pro zvolení tohoto postupu je propojenost některých konceptů Fryeova uvažování s Aristotelovou *Poetikou* (ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha, 1929.), kterou jako vůbec nejstarší dochovaný a první text považovaný za teorii žánrů dovoluje nahlížet v rámci současného uvažování strukturalismu a konfrontovat její metodologii se strukturalistickými principy. Svazky *Čas a vyprávění I, II* Paula Ricoeura (RICOEUR, Paul. Praha: OIKOYMENH, 2000/2002.), zabývající se konfiguracemi času ve fiktivním a historickém vyprávění, vznikaly na katedře Northropa Frye a Ricoeur v nich kromě jiného provedl čtení Aristotelovy *Poetiky* i *Anatomie kritiky* - poslouží tedy pro bližší ujasnění a prozkoumání některých pojmů jako doplňující diskurz. Vzhledem k zaujetí teoretického přístupu ke zkoumání žánrové problematiky navržené T. Todorovem (teoretický/historický) a z důvodu přítomnosti možných bližších souvztažností s Fryeovou kritikou i světovým strukturalismem, se zaměřím také na jeho stanoviska, především v *Genres in discourse* (TODOROV, Tzvetan. Cambridge University Press, 1990.) a případně v *Úvodu do fantastické literatury* (TODOROV, Tzvetan. Praha : Karolinum, 2010).

Výhodou strukturální estetiky je soustředěnost na ontologický, noetický, sémiotický a interpretační aspekt uměleckého díla i na filosofický status strukturální estetiky, čímž se zapojuje do kontextu uvažování světového strukturalismu druhé poloviny dvacátého století. Jejím hlavním přínosem je poskytnutí určitého estetického a interpretačního modelu strukturalismu, což poslouží jako reflexe Fryeově Anatomii kritiky - případně na základě zjištění rozdílů či shod k postižení a vymezení některých pojmů - a celkovému nastínění

⁹ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2001, s. 75. ISBN 80-7294-027-9. „Estetická funkce činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoliv dalšího zařazení; proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhání po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí. Estetická norma je naproti tomu síla, která estetický postoj člověka k věcem reguluje; proto odpoutává norma estetického od individuální věci a od individuálního subjektu, činíc z něho záležitost obecného vztahu mezi člověkem a světem věcí.“

některých konceptů a možností nástrojů strukturální poetiky, reprezentované Aristotelovou Poetikou a Fryeovou Anatomíí kritiky.

1. Přehled vývoje žánrových teorií

Kapitola bude čerpat převážně z knihy *Film/Genre* Ricka Altmana, bude se držet i jejího rámcového uspořádání chronologického vývoje žánrových teorií.

1.1 Klasická žánrová teorie

„Zjistili jsme, že teorie žánrů zůstává přesně tam, kde ji Aristotelés zanechal.“¹⁰

Již do časů starověkého Řecka můžeme datovat první snahy o definování vzájemně odlišených uměleckých kategorií, druhů a žánrů, založených na víře, že určité básnické metrum nebo rytmus se používá pouze pro určité typy vyprávění nebo pro určité způsoby tvorby textu. Objekt studia definoval Aristoteles. V knize *Poetika* navrhuje pojednat o básnictví v jeho různých druzích a zaznamenat kvalitu každého z nich. Básnictví, uvedené Aristotelem, existuje jako izolovaný fenomén aktivity společnosti, „básnictví existuje samo v sobě“¹¹, vzniká samo ze sebe a každý druh básnictví má svoji základní kvalitu („essential quality“¹²). Jednotlivé „druhy básnictví se pak liší v prostředku, předmětu a způsobu nápodoby.“¹³

„Hodlám jednati o básnictví vlastním a jeho druzích: jaký význam každý druh má, jak se musí sestavovati děje, má-li báseň býti krásná, dále z kolika a z jakých částí báseň se skládá, a rovněž o ostatních otázkách, které patří do téže nauky. Počneme, jak jest přirozeno, nejprve od věcí nejprvnějších.

Básnictví epické i tragické, dále komedie a dithyramby a z velké části též hudba na píšťalu a kitharu, jsou všechny vesměs umění napodobovací. Liší se od sebe třemi věcmi: buď napodobují jinými prostředky, nebo napodobují jiné látky, nebo napodobují jinak a ne tímž způsobem. Neboť jako někteří tvořice napodobují mnoho barvami a tvary, a to buď umělecky nebo řemeslnicky, a druzí napodobují zvuky: tak jest tomu i v uvedených uměních. Všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď jen jedním z těchto způsobů anebo několika zároveň. Tak např. hudba na píšťalu i na kitharu a jsou-li jiná umění podobného

¹⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 29. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 2. ISBN 0-85170-717-3.

¹² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 2. ISBN 0-85170-717-3.

¹³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 2. ISBN 0-85170-717-3.

rázu, jako hra na šalmaje, mají melodii a rytmus; tanec napodobuje samotným rytmem bez melodie, neboť tanečníci plastickými rytmy napodobují povahy, vášně i události.¹⁴

Důrazem na „vnitřní povahu básnictví“¹⁵ zakládá Aristoteles žánrovou teorii na vlastní textové analýze. Pro Aristotela mimesis znamená napodobování - „náčrt (zachycení) z přírody“¹⁶; pro dalšího řeckého filosofa, pro Horatia (*Ars Poetica*), znamená mimesis imitování literárního modelu a následování vzorů reprezentovaných modelem. Horatius začíná vzájemně oddělovat proces „tvorby a kritiky.“¹⁷ Kritik se má zabývat četbou poezie a kritiky, spisovatel pak má pouze realizovat návody a předpisy vytyčené kritikem. Básník má tvořit na základě imitování předem definovaných a vytyčených pravidel daných kritickým publikem. Aristoteles se věnoval popisu uměleckých děl, Horatius ustanovuje předpisy vhodných způsobů psaní a tvorby se zřetelem na kulturní rozměr. Horatius uskutečňuje uvedení jasných kompozičních pravidel žánru popsaných a vymezených Aristotelem. Koncepce „struktury žánrového textu,“¹⁸ kterou se zabíral Aristoteles, byla doplněna Horatiovým zájmem o produkci - jako textu, který v momentě tvorby je ovlivňován kulturou a kritikou - a tedy jeho autor je limitován na imitování předem definovaných vzorů stanovených kritikou. Myšlení o žánru v rámci klasické žánrové teorie se v následujících obdobích spojuje v koncepcích Aristotela a Horatia. Horatiovo pojetí se stane v příštích obdobích na dlouho vlivným.

1.2. Neoklasická žánrová teorie

Podkladem neoklasické žánrové teorie se stalo teoretické uchopení Aristotelovo, v uspořádání Horatiova výše popsaného přístupu, zachované římskými literárními institucemi. Renesance „adaptuje neo-aristotelovské principy.“¹⁹ Ve svých textech je zpracovávají zejména tyto autoři: Torquato Tasso, Pierre Corneille, Nicolas Boileau, John Dryden, Alexander Pope. Neoklasicismus definuje žánr jako jednotlivé separované druhy, z nichž každý má svoje konstituované prvky. Renesanční klasicistní poetika představuje přesné předpisy stylů a forem pro každý druh.

¹⁴ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 9.

¹⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 2. ISBN 0-85170-717-3.

¹⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 3. ISBN 0-85170-717-3.

¹⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

¹⁸ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

¹⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

Renesance svedla zápas o uzákonění možnosti existence „hybridizované“^{20,21} formy žánru. Renesance v opoziční reakci na středověké „groteskní tendence míchat vznešeno se směšným, posvátné se světským, tragické s komickým“²² jakékoliv kombinování a míchání žánrů odmítá, usiluje o čistotu a průzračnost formy. Už Horatius usiloval o udržení žánrů ve vzájemné izolaci, stejně tak neoaristotelské klasicistní pojetí odmítá kodifikovat žánry nedefinované Aristotelem. Tragikomedie²³ je novým žánrem ustalujícím svoji identitu na pomezí tragédie a komedie. Je příkladem procesu vzniku nového žánru svázáním dvou předchozích diametrálně odlišných žánrů. Vymezuje se oproti klasickým žánrovým druhům, které charakterizuje jako žánry neschopné zabývat se všednodenní skutečností a realitou, se tento nový žánr oproti nim vymezuje svým označením „serious genre“²⁴ (označení přechází ve výrazy „weepie genre“ a „genre larmoyant“; výraz weepie lze přeložit jako „slzící, či doják“ a byl vynalezen oponenty žánru) jako „opravdový a závažný žánr“. Později je přejmenována divadelní forma tohoto žánru na „drama“ či „melodrama“ (pojmenované tak jeho autory Denisem Diderot a Pierrem de Beaumarchais), které se stává nejdůležitějším divadelním žánrem devatenáctého století a posléze filmu vlastním žánrem.

1. 3 Žánrové teorie devatenáctého století

Neoklasická žánrová teorie zakládala svůj přístup na identifikaci a separování jednotlivých žánrů, přínosem romantické revolty pak bylo setření všech žánrových rozdílů a následování autorů považovaných za mistry v míchání žánrů (Shakespeare, Aischylos, Rabelais).

V devatenáctém století se rozšiřují možnosti další aplikovatelnosti žánrové teorie ve vědeckém smyslu. Jednou z nich je známý systém názvosloví biologických druhů Carla

²⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

²¹ STAIGER, Janet. Hybrid or Inbred: The purity hypothesis and Hollywood genre history. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 185, 195. ISBN 0-292-70184-5. Pojem „hybridity“ „pochází z botaniky a zoologie a znamená křížení separovaných druhů.“ Podle Staigerové Mikhail Bakhtin definuje „fiktivní hybridní formu jako umělecky organizovaný systém odlišných jazyků ve vzájemném kontaktu, osvětlení jednoho jazyka významy druhého. Zdůrazňuje dialog mezi dvěma jazyky.“ Jiná definice, týkající se Hollywoodské kinematografie, zní: „hybridizované žánry reprezentují dva rozbíhající se typy žánrového filmu, které koexistují v současné populární kultuře. Jeden je založený na nesouladu (disonance), na eklektické juxtapozici prvků, které nejdou dohromady, zatímco druhý je posedlý překrytím částí, v nichž chybí harmonie, kde vše pracuje jednotně.“

²² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

²³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 4. ISBN 0-85170-717-3.

²⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 5. ISBN 0-85170-717-3.

Linného, využitý pro potřeby žánrové klasifikace. Aplikace vědeckého modelu inspirovaná evoluční teorií (Charles Darwin, *Origin of Species*, 1859) je zahrnuta ve studii *L'Evolution de genres (1890-94)* Ferdinanda Brunetiére. Z ustavení vědeckého modelu vyplývá, že každý žánr může mít odlišně vymezené hranice, že je lze systematicky uspořádat, díky čemuž může být jejich vnitřní povaha snáze pozorovatelná a lze ji vědecky a přesně popsat. Důvěra v hmatatelnost a opravdovost žánrové klasifikace, vyplývající ze srovnání s klasifikovaným přírodním předobrazem vývoje biologických druhů, byla však především „poskytnutím vědeckého důkazu a podepřením již známého Horatiova modelu.“²⁵

1. 4 Žánrové teorie dvacátého století

Dvacáté století „vědecký model“²⁶ odmítá, dokonce sahá k revizi konceptu žánru. Čelním představitelem tohoto směřování je Benedetto Croce s textem *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic (1902)*. Croce potvrzuje, že předepsané žánrové kódy jsou v konkrétních uměleckých vyjádřeních neustále převyšovány a porušovány. Navrhuje „očistit se od konceptu žánru a od jakéhokoliv zobecňujícího kritického diskurzu vůbec.“²⁷ Vzniká nová „dialektika žánru“²⁸ - dialektika vzájemné opozice žánrových kategorií a individuálních textů. Předchozí období pracovala také s opozicí – s opozicí kultu čistého žánru oproti formě moderního žánru umožňujícího kombinování a míchání - žánru pozornějšího vůči složitosti a komplexnosti skutečnosti. Nová dialektika významně ovlivnila poválečnou filmovou teorii, vyzvedávajíc autorství režisérů schopných podvrátit žánr a povýšit jej osobním přístupem a kreativním úsilím.

Období post – Croceovského vlivu patří teoretikům René Wellek a Austin Warren. V teoretickém textu *Theory of Literature (1956)* rozlišují „vnitřní (inner) a vnější (outer)“²⁹ formu žánrů. Žánry mají být posuzovány podobně jako skupiny literárních textů, „teoreticky, jako texty založené na obou formách, z nichž vnější forma zahrnuje specifické metrum nebo strukturu a vnitřní forma zahrnuje postoj, tón, účel nebo záměr – hrubými slovy vyjádřeno - zahrnuje publikum a subjekt.“³⁰ Podle nich žánry využívají více jedné či druhé formy, např. pastýřská báseň a satira jsou vyjádřeny spíše vnitřní formou; óda je vyjádřena vnější formou.

²⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 6. ISBN 0-85170-717-3.

²⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7. ISBN 0-85170-717-3.

²⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7. ISBN 0-85170-717-3.

²⁸ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7. ISBN 0-85170-717-3.

²⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7-8. ISBN 0-85170-717-3.

³⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7. ISBN 0-85170-717-3.

Žánry tak mají být zkoumány v aspektech „struktury a techniky.“³¹ Český strukturalista (než emigroval do USA, byl členem Pražského lingvistického kroužku) René Wellek spolu s Warrenem rovněž odmítají biologický vědecký model. Místo něj požadují přeměnu žánrové mapy v rovinách souladů vnitřní a vnější formy.

Možnosti „přepřepování a proměny žánrové mapy, „evokované Wellekem a Warrenem,“³² výrazně zrealizoval Northrop Frye v *Anatomy of Criticism* (1957). Frye redefinuje žánrové kategorie pozorováním jejich vnitřní a vnější formy. Frye rozumí žánrům jako výzvě pro nové vědecké bádání založeném na „induktivním přístupu a ucelenosti.“³³

Tzvetan Todorov vyjadřuje šest článků pravidel žánrového zkoumání, které sdílí společně s Fryem. Jedním z nich je konstatování, že „literatura je tvořená z literatury, nikoliv z reality.“³⁴ V přístupu Northropa Frye však spatřuje i nedostatky, když odsuzuje nesystematičnost jeho studií. Todorov dále v teoretickém spisu *The fantastic* (1970) směřuje pozornost k vnímání, čtenáři díla. Táže se, zda stejný text může být vnímán stejně jedním i druhým čtenářem zároveň. Obratem k postojům čtenáře se vrací k myšlenkám starořeckého uvažování, které prostřednictvím Aristotela vyslovuje názor, že „všechny texty vyvolávající strach a soucit“³⁵ budou mít tento stejný účinek na každého vnímatele a lze je podle toho klasifikovat, tedy definovat jako tragédii. Podobně Todorov vyhodnocuje všechny texty vyvolávající během svého čtení stav „váhání či zaváhání“³⁶ při konfrontaci s podivným, nadpřirozeným a vyvolávajícím úžas, jako náležející k „žánru fantastickému.“³⁷

Procesem čtení se zabývá studie E. D. Hirsche, Jr., *Validity in Interpretation* (1967). Hirsch říká, že „významové detaily, kterým interpret porozumí, jsou silně ovlivněny a konstituovány předem jeho významovými očekáváními.“³⁸ Tato očekávání vyvstávají z koncepce typu významu, který je vyjadřován. Jinými slovy, Hirsch tvrdí, „že interpretovaná žánrová koncepce textu je konstitutivním prvkem jeho následného rozumění.“³⁹ Todorov i Hirsch společně vyslovují otázky „vztahu struktury textu vůči čtenářovým očekáváním.“⁴⁰ Taková strategie směřuje „pozornost k formálním vlastnostem textu.“⁴¹ Příčinami takového

³¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 7. ISBN 0-85170-717-3.

³² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 8. ISBN 0-85170-717-3.

³³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 8. ISBN 0-85170-717-3.

³⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 9. ISBN 0-85170-717-3.

³⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 10. ISBN 0-85170-717-3.

³⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 10. ISBN 0-85170-717-3.

³⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 10. ISBN 0-85170-717-3.

³⁸ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 10. ISBN 0-85170-717-3.

³⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 10. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 11. ISBN 0-85170-717-3.

⁴¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 11. ISBN 0-85170-717-3.

vědeckého přístupu je příklon spíše k romantickému pojetí žánru jako svobodného objevování nových souvislostí v rámci individuality jako neomezeného vnímatele textu.

1. 5 Tendence v žánrové teorii

Teorie filmového žánru vychází z dlouhé tradice literární žánrové kritiky. Tradiční literární teorie za přispění teoretických poznatků z dalších vědních oborů (lingvistika, antropologie, psychologie, sémiotika) umožnila emancipaci vlastní filmové žánrové teorie až v posledních dvaceti letech dvacátého století. Vznikaly texty orientované pouze na filmovou skutečnost, vynalézající „vlastní přístupy.“⁴² Nejvýznačnějšími z jejich autorů jsou: Rick Altman, Edward Buscombe, Andrew Tudor, Linda Williams, John G. Cawelti, Doane, Thomas Elsaesser, Steve Neale, Thomas Schatz, Judith Wright, Jane Feur, Douglas Pye. Zkoumají filmový žánr z mnoha úhlů pohledu. Zabývají se původem a funkcemi žánru, vznikem, procesem definováním a ustalováním jednotlivých žánrů. Někteří kladou důraz na moment divácké percepce a na interakci žánrového textu s divákem. Toto téma se stává předmětem podrobných zkoumání - jedním z často užívaných schémat je trilogie prvků „odesílatel, text, vnímatel (sender, medium/text, receiver).“⁴³

Zejména v šedesátých a sedmdesátých letech vyvíjející se strukturalismus pomohl s rozvíjením dalšího zkoumání žánru v rámci strukturální antropologie a sémiotiky. Vliv Claude Léviho-Strausse a antropologie přispěl ke studiu žánru z hlediska mytologie. Žánrové struktury mají být uvažovány jako struktury pocházející přímo z archetypální hloubky mýtu. Na mýtu založil svou teorii Northrop Frye, který identifikuje univerzální literární archetypy. Odtud má žánr blízko ke „snu, mýtu a symbolu.“⁴⁴ Proud literárního strukturalismu představovaný Vladimírem Proppem uvádí jako příklad možnosti zkoumání vzor strukturálního pojetí žánru pohádkového narativu.

Zlom přichází s marxisticky zaměřenými teoretiky, kteří po vzoru Louise Althussera, který „demonstroval ideologické investice vlád a průmyslů, které lokalizoval v žánrových symbolických a reprezentačních systémech,“⁴⁵ spatřují v žánrové produkci možnosti vlivu ideologie a investic průmyslu. Ustavuje se funkce žánru jako „populárního textu.“⁴⁶

⁴² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 13. ISBN 0-85170-717-3.

⁴³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 169-174. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 26. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 26. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 27. ISBN 0-85170-717-3.

Strukturalismus spolu s mytologií rozvíjí různé aspekty žánru na úrovni vnímání příjemce textu, do hry vstupují pojmy jako „subjektivní interpretace žánrového textu, imaginace či konečné přepsání a svobodná významová strukturace pevného textu vnímatelem.“⁴⁷ Naopak, „distancovaná teorie vyrůstající z myšlenek kartezianizmu, osvícenství a pozitivismu, kladoucí důraz na žánr jako na nositele a původce populární kultury, věří v moc kritického komentování žánrových textů a v kontrolu nad divákem,“⁴⁸ klade důraz na uchopení žánrového textu v mezích objektivní skutečnosti a v rámci kalkulů žánrového průmyslu a ideologie. Northrop Frye, vracející se ke klasické teorii Aristotela modelu revizí a dalším propracováním, pracující např. s pojmem „mythos“⁴⁹; a Tzevan Todorov, nazývající žánr termínem „fantastic“⁵⁰ jsou oba autory představující proud individuálního přístupu k žánru. Individuální analytický přístup čerpající z odkazů spíše „romantického“ kontextu, představený strukturalisty Fryem, Todorovem a jinými, se ale v rámci teorie žánrů dále nerozvíjel. Žánrová teorie v budoucnu kladla na přední pozice úspěchu v bádání důraz na „prvenství průmyslu a na svůj vliv na masové publikum.“⁵¹

⁴⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 27. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁸ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 28. ISBN 0-85170-717-3.

⁴⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 15. ISBN 0-85170-717-3.

⁵⁰ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 15. ISBN 0-85170-717-3. Todorov označuje žánr termínem *fantastic*, což je stav váhání hrdiny věřícího v racionální a přírodní zákony při konfrontaci s nadpřirozenými silami. Na úrovni vnímatele implikuje váhání mezi „dvojím čtením“ textu vyvolávaným nadpřirozeným a podivuhodným dějem. Funkcí žánru je podle něj společenská „funkce nadpřirozena.“ (Todorov: Cambridge University Press, 1990, s. 134.)

⁵¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British film institute, 1999, s. 15. ISBN 0-85170-717-3.

2. Četnické humoresky

2.1 Režie - Antonín Moskalyk

Narodil se 11. listopadu 1930 v Chustu na Ukrajině (tehdy Podkarpatská Rus), zemřel 27. ledna 2006 v Brně uprostřed natáčení třetí série Četnických humoresek.

Po matce měl maďarské předky, mládí prožil ve Šlapanicích u Brna. Vystudoval gymnázium v Brně a měl se stát učitelem, ale jej přitahovalo divadlo. Navštěvoval ochotnický spolek, rozhodoval se mezi studiem herectví a režie. Na DAMU se napoprvé nedostal. Pracoval jako pomocný dělník, nastoupil jako herec v Bratislavě. V letech 1953-1958 vystudoval obor režie na divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde byl čtyři roky asistentem Alfréda Radoka. Stal se jedním z prvních režisérů československé televize, kam nastoupil po dokončení svých studií jako režisér a scénárista. Debutoval v roce 1961 televizním filmem *Chléb a písně*, následované středometrážní povídkou *Oranžový měsíc* a pokračující komedií *Délka polibku devadesát* (1965). Mezi jeho nejvýznamější filmové počiny lze zařadit drama židovské dívky vracející se z koncentračního tábora podle námětu Arnošta Lustiga *Dita Saxová* (1967) a filmovou pohádku na motivy Karla Jaromíra Erbena *Třetí princ* (1982). Natočil válečné drama nacistického důstojníka *Kukačka v temném lese* (1984).

Nejvíce se věnoval práci televizního režiséra. Podepsal se pod množství televizních filmů a inscenací. Celkem jich natočil kolem čtyř stovek. Převážně se jednalo o témata druhé světové války nebo citlivě natočené příběhy ze současnosti. Proslul obsazováním neznámých tváří. Pro film objevil Libuši Šafránkovou, do seriálu Četnické humoresky prosadil herce brněnských divadel.

Mezi jeho nejslavnější počiny televizní tvorby patří dvoudílná adaptace románu Boženy Němcové *Babička* (1971) a drama židovské dívky, jíž hrozí smrt, *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1965). Méně známá, ale výrazná, je televizní adaptace hry Jindřišky Smetanové *Konec velké epochy* (1965) zobrazující jednání hrdinů v mezní životní situaci, kdy během pobytu v pražské kavárně vyslechnou z rádia zprávu, že zeměkouli obsadili okupanti a musí učinit zásadní životní rozhodnutí – zda chtějí přes zákaz vycházení a s rizikem vykročit z obklíčení, anebo setrvat v jistotách a bezpečí vnucené klece. Natáčel psychologické příběhy ze současné rodiny za účasti předních českých herců, např. *Dlouhý podzimní den* (1971), *Klícka* (1971), *Zahrada dětí* (1982). V roce 1972 natočil pohádku *Kráska a zvíře* (1972).

Trvalý divácký ohlas pak získaly televizní historické kriminální seriály *Panoptikum města pražského* (1986), *Dobrodružství kriminalistiky* (1989) a *Četnické humoresky* (1997, 2000, 2003, 2006).

Za své filmy získal celou řadu ocenění, např. drama *Dita Saxová* bylo oceněno Zlatou mušlí na mezinárodním filmovém festivalu v San Sebastianu.

2.2 Úvod k analýze seriálu Četnické humoresky

První řada seriálu Četnických humoresek vznikla v brněnském televizním studiu tvůrčí skupiny Josefa Souchopa a Dariny Levové v režii Antonína Moskalyka. Původním námětem byla historická skutečnost existence četnických pátracích stanic období první republiky (předchůdkyň dnešní kriminální služby) a autentické případy zločinnosti, které stanice řešily.

Vznikly tři řady po třinácti dílech. Hlavními scénáristy byli Antonín Moskalyk a Miloš Fedaš, ale podíleli se také Pavlína Moskalyková, Drahoslav Makovička, Petr Zikmund a od třetí řady angažovaný Josef Souchop. Kameru vedl Josef Víšek (kameramansky se podílel také na snímku *Dvojrole* Jaromila Jireše z roku 1999). Hudbu složil Ivan Kurz, který s Moskalykem spolupracoval již na pohádce *Třetí princ* (1982) a na seriálu *Panoptikum města pražského* (1986). Natáčelo se výlučně v reálných prostředích převážně střední a jižní Moravy a v Brně. Natáčelo se v mnoha českých městech a lokalitách (Jevíčko, Prostějov, Kroměříž, Olomouc, u Mikulova - prvorepublikové opevnění, v Napajedlích - dobovou stavbu pro koňské aukce, bývalý lihovar u Řečice, mlýn s náhonem a vodním kolem u Micmanic, případně vápencový lom poblíž Ostrova u Macochy, Stará Lubovňa, Jevišovice, Nové Hvězdlice, Oslavany, Heřmanov – Křižanov, Křtiny, Tovačov, Znojmo, Kroměříž, Boskovice, Moravský Krumlov, hrad Veveří, hrad Buchlov).⁵²

Ústřední dějiště brněnské pátrací stanice našlo reálné prostory v Jaselských Kasárnách⁵³ v Králově poli v areálu bývalých vojenských kasáren na Staňkové ulici v Brně.

Četnické humoresky se odehrávají v období první republiky (kolem poloviny třicátých let). Třetí řada začíná rokem 1937 a končí dny kolem podepsání Mnichovské dohody (30. září 1938) v roce 1938.

⁵² Četnické humoresky. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnicke-humoresky/>>.

⁵³ Četnické humoresky. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.cetnickehumesky.cz/category/nataceni/>>.

2.2.1 K historii četnických sborů

Četnické sbory „spadající pod správu Rakouska-Uherska byly na území Moravy, Čech a Slezska zřízeny již v roce 1849.“⁵⁴

V době první republiky se místo pojmů kriminalistika či kriminální služba používal pojem pátrací služba. Vzrůst zločinnosti způsobený poválečným úpadkem morálky přiměl mladý československý stát k provedení nutných opatření v boji proti zločinu. Rokem 1922⁵⁵ bylo zřízeno četnické oddělení u Poznávacího úřadu policejního ředitelství v Praze, které sloužilo jako centrála četnické pátrací služby a k poskytování znaleckých posudků z oboru daktyloskopie, trasologie, grafologie atd. V roce 1928⁵⁶ bylo zřízeno čtyřicet četnických pátracích stanic (specializovaná pracoviště provádějící výkon pátrací služby ve větším územním obvodu). Zároveň došlo k osamostatnění četnického oddělení z podřízenosti pražskému policejnímu ředitelství a jeho reorganizaci na Ústřední četnické pátrací oddělení podřízené přímo ministerstvu vnitra, které řídilo činnost četnické pátrací služby na území celého státu prováděné četnickými stanicemi a četnickými pátracími stanicemi. Bezpečnostní oddělení s detektivy v tvrděcích působilo jen na malé části území a v Praze, na devadesáti procentech území provádělo výkon pátrání četnictvo.

Četnictvo bylo apolitickou organizací zbavené volebního práva vyznačující se odborností, profesionalitou, morálkou a hrdostí. Přispělo k rozvoji kriminalistických metod, v roce „1921 byla založena československá kynologie, 1931 založilo mechanoskopii, od roku 1935 používali bezpečnostního rozhlasu a policejního letectva. Československé četnictvo přispělo k rozvoji daktyloskopie, kriminalistické fotografie, balistiky, kriminalistických evidencí, používání esperanta.“⁵⁷

Vojensky organizovaní četníci měli za úkol pečovat o pořádek na území celého československého státu s výjimkou „statutárních měst, (v nichž střežili pořádek uniformované strážní sbory v tmavomodrých uniformách a neuniformované strážní sbory v tvrděcích) a vybuodovalo systém pátrání po pachatelích i těch nejzávažnějších deliktů.“⁵⁸ Četnická kasárna

⁵⁴ DLOUHÝ, Michal. *Četnické čtyřlístky*. Praha : Pragoline, 2005, s. 7. ISBN 80-86546-32-2.

⁵⁵ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2005, s. 9. ISBN 80-86546-32-2.

⁵⁶ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2005, s. 9. ISBN 80-86546-32-2.

⁵⁷ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2005, s. 9. ISBN 80-86546-32-2.

⁵⁸ DLOUHÝ, Michal. Četnické humoresky. [online]. Dostupné z WWW:

< <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnicke-humoresky/397314745710013-narodil-se-kristus-pan/1820-odborny-poradce/>>.

byla spravována přísným „kasárním předpisem,“⁵⁹ který měl nad četníky dohlížet v pronajatých kasárnách a upravovat denní režim.

2.2.2 Původní námět Četnických humoresek a námět režisérův

Prvotním záměrem seriálu tedy bylo podat objektivní obraz o činnosti československého četnictva a seznámení diváků s historií československé kriminalistiky a zobrazení tvrdosti a náročnosti četnické služby.

V roce 1992 navštívil Michal Dlouhý režiséra Antonína Moskalyka, který v té době pracoval na seriálu Dobrodružství kriminalistiky (1989), se svou diplomovou prací zabývající se organizací československého četnictva. „Můj zájem začal tím, že jsme kdysi získali pár kalendářů československého četnictva, které před druhou světovou válkou vycházely. Byla v nich celá organizace četnického sboru včetně jmen všech příslušníků četnictva i hodnostního pořadí,“⁶⁰ říká odborný poradce Michal Dlouhý, který požádal režiséra o umělecké ztvárnění seriálu věnovaného četnictvu. Začala se vyvíjet představa na jedné straně policejního historika a na druhé filmového režiséra.

Pracovní název seriálu, s nímž Dlouhý režiséra oslovil, byl *Případy z pátrací služby*,⁶¹ mapující historické kriminální případy od počátku zřízení prvorepublikového četnictva, od roku 1918, až do předvečera druhé světové války, do roku 1938. Případy byly autentické, všechny podloženy skutečnými událostmi a případy. Vybrány byly z dobového tisku, odborné literatury, i z pamětí a vzpomínek dosud žijících příslušníků četnictva. Pro podání úplného a objektivního obrazu byly vybrány případy různého druhu a závažnosti (přes krádeže a vloupání až po vraždu) až po případy humorné z oblasti celého tehdejšího Československa a Podkarpatské Rusi. Režisér byl seznámen s původním námětem a zajímal se o realie z četnického života a další materiály.

Původní námět, *Případy z pátrací služby*, byly vlastně „dějinami kriminalistiky u četnictva a jednotlivé díly na sebe nenavazovaly.“⁶² Příběhy nenavazovaly dějově ani postavami. Režiséra Moskalyka však zaujalo „prostředí četnické pátrací stanice a navrhl

⁵⁹ DLOUHÝ, Michal. *Četnické čtyřlístky*. Praha : Pragoline, 2007, s. 7. ISBN 80-8654658-6.

⁶⁰ DLOUHÝ, Michal. *Četnické humoresky*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnicke-humoresky/397314745710013-narodil-se-kristus-pan/1820-odborny-poradce/>>.

⁶¹ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 9. ISBN 80-8654658-6.

⁶² DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 12. ISBN 80-8654658-6.

umístit děj seriálu právě na pátrací stanici, jejíž příslušníci řešili zajímavé kriminální případy.“⁶³ Dále doporučil vytvořit fiktivní postavu konkrétního četníka.

Pro natočení dobového seriálu se režisérovi zdála vhodná „nedotčená krajina okolí České Skalice“⁶⁴ (natočil zde *Babičku*, 1971). Seriál se měl tedy odehrávat na četnické pátrací stanici v Hradci Králové. Děj se má odehrávat v letech 1932-1938 na pátrací stanici v Hradci Králové, má být tvořen případy, které se skutečně staly a řešit je mají četníci, pro něž existovaly skutečné předobrazy členů hradecké pátračky.

2.2.3 Třetí verze námětu

Antonín Moskalyk spolu s dramaturgem Milošem Fedašem vytvořili „třetí verzi námětu“,⁶⁵ kterou předložili jako projekt České televizi k filmovému zpracování. Název byl změněn na Četnické humoresky „podle dobových souborů povídek vydávaných samotnými četníky. Jednalo se o humorné povídky ze života četníků z doby monarchie až po současnost“,⁶⁶ z nichž některé z povídek se staly základem pro jednotlivé díly seriálu. Antonín Moskalyk s Milošem Fedašem zpracovali konečné uspořádání projektu včetně literárního scénáře jednotlivých dílů a charakteristiky jednotlivých postav četníků včetně dalších vedlejších postav. Na pozadí řešených případů měl scénář rozvíjet i vztahy mezi jednotlivými postavami. Jednotlivé díly seriálu tvoří obvykle dvojice kriminálních případů – jeden závažný a druhý méně závažný, dokonce humorný a směšný. Autory scénářů byly Antonín Moskalyk, Pavlína Moskalyková, Petr Zikmund, Drahoslav Makovička a Miloš Fedaš.

Realizace seriálu se ujalo brněnské studio České televize, což bylo důvodem pro přemístění děje seriálu do Brna a jeho okolí. („V Brně jako takovém vykonávalo bezpečnostní službu státní policie s ředitelstvím na Nádražní tř. č. 8 a v ulici Orlí č. 30, což nebylo možno opominout.“⁶⁷) I když byl děj seriálu přenesen z Hradce Králové do Brna, scénář zachoval jména četníků královéhradecké pátračky včetně jejich skutečných jmen. Brněnská četnická kasárna se nacházela v Příční ulici č. 31. „a využití reálií z historie navrhl, aby se děj začal odehrávat na přelomu roku 1931-1932, kdy byla pátrací stanice ještě podřízena okresnímu

⁶³ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 12. ISBN 80-8654658-6.

⁶⁴ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 16. ISBN 80-8654658-6.

⁶⁵ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 25. ISBN 80-8654658-6.

⁶⁶ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 25. ISBN 80-8654658-6.

⁶⁷ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 26. ISBN 80-8654658-6.

četnickému veliteli v Brně, nadporučíku výkonnému Petru Mikulicovi, a byla tvořena následujícími četníky:⁶⁸

- štábní strážmistr Josef Jiroušek, řidič motorového kola a automobilu
- dalšími členy pátračky jsou:
- štábní strážmistr Václav Jaroš – kancelářský pomocník, starší, pro výkon služby již nezpůsobilý četník, který měl na starosti evidenci a výpomoc
 - vrchní strážmistr Jaroslav Šiktanc – velitel pátrací stanice
 - strážmistr Josef Arazím – původně pomocná síla, od 1.1.1933 zástupce velitele pátrací stanice a po jeho penzionování velitel pátrací stanice
 - štábní strážmistr Jaroslav Němec – fotograf
 - strážmistr Inocenc Vladimír Šebestík - vůdce služebního psa Arga
 - štábní strážmistr Josef Jiroušek – řidič motorového kola, po přidělení automobilu řidičem automobilu

K zajištění vaření a úklidu v kasárnách docházela starší žena, po jejímž odchodu z důvodu nemoci přichází jako hospodyně její dcera Anděla. Četníkem z „vyšších“ míst je Arazímův bývalý druh z legií major Rudolf Košťák.

2.2.4 Realizovaná verze

Ústřední postavou celého seriálu je Karel Arazím, zpočátku štábní strážmistr, později praporčík a vrchní strážmistr, v podání Tomáše Töpfera. Jeho podřízeného, strážmistra Jarého, představuje Ivan Trojan. Velitele pátrací stanice hraje Petr Kostka. Dalšími členy pátračky jsou - Stanislav Zindulka, Zdeněk Junák, Jan Grygar, Erik Pardus, Aleš Jarý, Pavel Doucek a František Švihlík. Osazenstvo pátračky zaznamenalo od původního scénáře některé ještě další změny v postavách četníků a v úpravách ve jménech:

- praporčík Jan Turko – kancelářský pomocník; starší, zkušený, ale pro výkon služby již nezpůsobilý, na starost má vedení evidencí a vyřizování korespondence
- štábní strážmistr Josef Ambrož – pomocná síla, nastupuje na doporučení Arazíma na jeho místo

Po tragické události zastřelení vůdce služebního psa Antonína Šebestíka nastupuje:

- štábní strážmistr Václav Ryba – nový vůdce služebního psa Arga

⁶⁸ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. Praha : Pragoline, 2007, s. 31-32. ISBN 80-8654658-6.

- vzhledem k výtečným výsledkům v pátrání je Jarý v hodnosti štábního strážmistra jmenován zástupcem velitele. Na jeho místo nastupuje nový četník:
- strážmistr Hynek Zahálka – řidič motorového kola a náhradní řidič automobilu

Všechny postavy týkající se vztahových linek a zápletky z osobního života četníků, byly novým tvůrčím počinem scénáře.

Ústředními ženskými postavami seriálu jsou: květinářka slečna Ludmila, do níž se Arazím zamiluje v úvodu seriálu a s níž se nedokáže ani oženit ani rozejít (Ludmila Horká v podání Aleny Antalové), hospodyně pátračky Anděla (Andrea Elsnerová) a manželka velitele stanice Šiktancová (Zdena Herfortová). Charismatickou figuru nevlastního bratra slečny Ludmily, zasahujícího při zlomových situacích, ztvárnil Ivan Gvera. Arazímovu dceru a Jarého lásku ve druhé řadě, Klaudii ztvárnila ukrajinská herečka Olga Krasko. Ve druhé řadě přichází do případů zasahující novinářka Kamila Kliková (Tatiana Vilhelmová) a Arazímová zamilovaná avantýra, medička Karla (Libuše Šafránková). Ze Zemského velitelství zasahuje služebně vysoce postavený dr. Kostroun (Karel Janský), Arazímův spolubojovník z legií.

Ve třetí řadě přicházejí nové, postavám vzdálené charaktery, narušující svým příchodem zavedený pořádek a soukromý až intimně důvěrný svět pátračky. Zavedený chod pátračky narušuje protekční příchod nepříjemného praporčíka Skrčilka (Viktor Preiss), Ludmila navazuje spolupráci s fotografem Hugo Líbalem (Miroslav Donutil), na nějž Arazím žárlí; domácnost Arazíma přebírá do rukou chůva a hospodyně Vendulka Chromáková (Carmen Mayerová), přichází operetní subreta Elly Vienna (Ivana Vaňková), která sehraje významnou úlohu v životě pátračky v závěru třetí řady, týkající se zejména vztahu Jarého a Klaudie.

3. Anatomie kritiky

3.1 Northrop Frye

Northrop Frye (1912, Scherbrooke, Québec - 1991) byl kanadský literární kritik. V letech 1930-1933 studoval anglistiku, filosofii a posléze i teologii na univerzitě v Torontu. V roce 1936 byl vysvěcen na kněze, od roku 1939 nastoupil jako asistent na Victoria University v Torontu, kde trvale působil jako profesor, později i jako rektor, po celý život.

Jeho první úspěšnou prací byla analýza veršů Williama Blakea, v níž ukázal, že jeho verše jsou založené na systému metafor z Bible a Ztraceného ráje Johna Milтона. Práce byla publikována pod názvem *Fearful Symmetry* (1947). Mezi jeho velké studie patřila exegeze Bible vydaná v knihách *The Great Code* (1982); česky *Velký kód* (2000) a *Words with Power* (1990). Dále, kromě Williama Blakea, se zabýval výkladem jiných autorů, např. Shakespeara (*A natural perspective - The development of Shakespearean Comedy and Romance*, 1965) a Johna Milтона (*The Return to Eden. Five essays on Milton's epics*, 1965). Esejistickým textem byly i jeho *Fables of Identity* (Bajky o identitě) a *The Secular scripture* (Světská bible). Jako profesor, působící na univerzitě, vydal také své texty o tom, jak by se měla literatura a humanitní vzdělání vyučovat, např. *The Educated Imagination* (1963). V knize *The well-tempered critic* (1963) zvažoval vlastnosti správného kritika.

Harold Bloom jej představuje jako kritika-básníka, který hájil estetické a kognitivní hodnoty děl a „kritické čtení“⁶⁹ oproti „šelmě kulturní kritiky“,⁷⁰ přirovnával jej k Plotínovi nebo Johnu Ruskinovi jako „básníka-kritika“⁷¹ dvacátého století. Frye hovořil o tzv. „konceptuální kritice“,⁷² kterou má kritik zastávat na základě vlastního induktivního zkoumání a poznání a na základě vytváření vlastních kritických principů mimo jakýkoliv „mimoliterární rámec“⁷³ a determinismus. Skutečná kritika se má snažit „interpretovat v konceptuálním

⁶⁹ BLOOM, Harold. Ohlédnutí za Northropem Fryem. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 15. ISBN 80-7294-078-3. „kritické čtení – soubor pravidel, jak číst a proč“; „close reading“ (pozorné čtení) – ke kterému literární věda vedla ve „fryeově“ době.

⁷⁰ BLOOM, Harold. Ohlédnutí za Northropem Fryem. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 15. ISBN 80-7294-078-3. Bloom popisuje „kulturní kritiku“ jako současnou „anatomii vysokých škol, které se zabývají temnými záhadami spodního prádla viktoriánských žen a narativními dějinami ženského poprsí.“

⁷¹ BLOOM, Harold. Ohlédnutí za Northropem Fryem. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 13. ISBN 80-7294-078-3.

⁷² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 25. ISBN 80-7294-078-3.

⁷³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 22, 24, 38. ISBN 80-7294-078-3. Frye chápe pod termínem „mimoliterární rámec“ jakýkoliv vněmůlecký „determinismus“ (marxistický, tomistický, liberálně humanistický, novoklasicistický, freudovský, existencialistický, sociologický, nábožensko-politický filtr, stejně tak „dějiny vkusu“, které zosobňují dobové předsudky a módní zaujetí, které „pouze budí dojem objektivnosti“).

rámci, který patří jen kritikovi, přesto se vztahující k dílu samotnému a kritik by měl být schopen vytvořit a využívat vlastní konceptuální svět.⁷⁴ Frye je přesvědčen, že základem kritiky schopné přesvědčivého hodnotového soudu je přímá zkušenost, která je ale z oblasti kritiky i kritické terminologie navždy vyloučena (v případě kritiky ani uměleckého zprostředkování vnímání, pojmů a témat, se nejedná o přímou zkušenost) a je často zaměňována s reflexí kritických konvencí nebo předsudků. Do opozice staví koncept literární vědy jako nástroje poznání oproti hodnotovým soudům, prodchnutých vkusem. „Přímá zkušenost, i kdyby se týkala díla stokrát přečteného, chce být vždy nová a svěží. Základem kritiky je tedy nesdělitelná zkušenost.“⁷⁵

Northrop Frye Bibli nevykládal teologicky, „ale z hlediska slovesnosti, a to jako jedinečné literární dílo, které se stává základním významovým a hodnotovým podložím („velkým kódem“) celé západní literatury a kultury.“⁷⁶ Podle Fryeova názoru západní literaturu nejvíce ovlivnila právě bible, ale „současná neznalost biblické typologie dnes představuje mrtvý jazyk, který většina kritiků ani čtenářů není schopna třeba jen povrchně vyložit.“⁷⁷ Frye vyslovuje názor, že současná společnost se vyznačuje nedostatkem vzdělání právě v této oblasti, čímž ztrácí společné kulturní podloží a její vinou „odkazy moderního básníka na bibli a antickou mytologii mají mnohem menší váhu, než si zaslouží, a způsobuje to méně časté explicitní použití archetypů.“⁷⁸ Nejen s biblickou typologií (ze synchronního i diachronního hlediska zapojuje typologii antiky a následujícího vývoje až po dvacáté století) pracoval také v *Anatomii kritiky*. Ani Anatomie kritiky není dogmaticky náboženská, ale prostupuje jí duchovní transcendentální ráz.

Dějiny literatury chápe jako složitý spleťtý komplex, u mistrovských děl shledává množství sbíhajících se významových soustav. Táže se, zda lze literaturu chápat jako něco, co se rozprostírá v konceptuálním prostoru (ve smyslu pojmový) a co vychází z nějakého středu. Táže se po tomto středu, který se skrývá za „řádem slov“,⁷⁹ jako po nalezení „struktury“⁸⁰ literární vědy, která může vést k rozvoji skutečné poetiky (ve své době ji považuje za ještě nevyvinutý vědní obor stejně jako literární vědu).

⁷⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 25-28. ISBN 80-7294-078-3.

⁷⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. In 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 46. ISBN 80-7294-078-3.

⁷⁶ FICOVÁ, Sylva. O autorovi. In FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 418. ISBN 80-7294-078-3.

⁷⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 30. ISBN 80-7294-078-3.

⁷⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 122. ISBN 80-7294-078-3.

⁷⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 34. ISBN 80-7294-078-3.

⁸⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 35. ISBN 80-7294-078-3.

Především díky vydání své *Anatomie kritiky* je považován za zakladatele „archetypální kritiky“⁸¹ (ačkoliv nevyznává Jungovu absolutizaci mýtu jako projevu kolektivního nevědomí, který nahrazuje nevědomým „esteticko-poetickým“ projevem uměleckých textů, v doslovných⁸² významech obou slov) a za předchůdce amerického strukturalismu (New Criticism) s blízkostí k post strukturalismu. Frye chápe literaturu, zejména literaturu západní tradice, „v linii Aristotelově a strukturalistů, jako jazykovou strukturu, která má svou vlastní výstavbu, a současně ji – v linii Jungově – pojímá jako rezervoár a průmět mýtů, symbolů a archetypů.“⁸³

3.2 Čtyři kritické eseje aneb Estetika teorií kritiky

Anatomie kritiky, soubor čtyř kritických esejů, které byly výsledkem dlouholetého studia literatury, literární vědy a teologie, vyšla v roce 1957. V polemickém úvodu knihy Frye uvádí, že estetika by se měla oddělit od filosofie a stát se jednotnou „teorií kritiky“ všech druhů umění.

Předpokládá, že pak se její částí stane i poetika, jež měl na mysli Aristoteles, když o ní hovořil jako o kritických postupech vztahujících se k celé literatuře; kterou ztotožňuje s „teorií kritiky.“⁸⁴ „Aristotelés je podle mého názoru jediný filozof, který hovoří o poetice tam, kde si uvědomujeme hlubší estetické problémy.“⁸⁵ Za svá přijímá Aristotelova slova z *Poetiky*, ztotožňuje se s tímto přístupem a uvádí je v úvodu místo svých slov: „Budeme mluvit o básnictví vůbec a také o jeho druzích, jakou účinnost který z nich má, a jak je třeba sestavovat děje, má-li se básnické dílo zdařit, potom z kolika a z jakých částí se skládá, a podobně i o všech ostatních věcech, které patří do téhož oboru zkoumání. Nejprve věnujeme pozornost tomu, co zde patří na první místo podle přirozené povahy věcí.“⁸⁶

⁸¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 35. ISBN 80-7294-078-3. Archetypální přístup se rozvíjel teoreticky i prakticky také v moderní anglické literární vědě, např. u Kennetha Burkea, Francise Fergussona a Gastona Bachelarda.

⁸² Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=poetick%FD>.

Slovo „poetický“ na tomto místě nemíním pouze ve významu odkazujícím k literárně-vědné obdobě termínu, ale k jeho vlastnímu doslovnému významu „básnický; se smyslem pro poezii; půvabný, vzletný, snivý.“ (význam definovaný slovníkem cizích slov).

⁸³ FICOVÁ, Sylva. O autorovi. In FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 417. ISBN 80-7294-078-3.

⁸⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 30-31. ISBN 80-7294-078-3.

⁸⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 31. ISBN 80-7294-078-3.

⁸⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 31. ISBN 80-7294-078-3. Zde Frye cituje Aristotela.

Anatomie se skládá se ze čtyř strukturovaných a propojených, myšlenkově vzájemně odkazujících komplementárních esejí - dohromady tvořících složený a konstrukční celek – anatomii. Dodržuje volně propojitelného doplňujícího se a významově odkazujícího členění jako Aristotelova Poetika. První tři eseje jsou analýzou konkrétních prvků, z nichž se “básnické druhy“ skládají, čtvrtý esej je jejich určitým shrnutím a završeným sjednocením. Eseje se vyznačují vzestupnou tendencí, vždy esej předcházející následujícímu jako by tvořil jeho teoretický předstupeň.

První esej se nazývá *Historická kritika: teorie modů*, druhý *Etická kritika: teorie symbolů*, třetí se nazývá *Archetypální kritika: teorie mýtů* a čtvrtý *Rétorická kritika: teorie žánrů*. *Anatomii kritiky* představuje její autor jako studium „formálních záležitostí umění.“⁸⁷

Northrop Frye vyděluje starořecké žánry v mýtu komedie, romance, tragédie, satiry a itonie a v rytmu eposu, prózy, dramatu a lyriky. Mody těchto jmenovaných čtyř kategorií (drama, epika, lyrika), přijatelných pro kinematografii, jsou pak drama, fikce a (filmová) báseň. Pro filmové žánry je typické vymezení žánrů podle vztahu k realitě na fikci (fiction) a non-fikci (non-fiction), navržené již Georgem Melièsem.⁸⁸

3.3 Poetika je teorií žánrů

Starořecká klasifikace (podle Aristotela) dělí žánry na tragédii, komedii, epiku a ódu (dithyramby). Dříve existovalo rozdělení na „přírodní formy poezie“⁸⁹ (lyrika, drama, epika) a na jejich konvenční ekvivalenty (sonet, balada, óda). Aristoteles uvedením této klasifikace uvádí do souvislosti možnost rozdělení žánrových druhů ve dvojím smyslu: buď se jedná o počet odlišných skupin konvencemi a růstem historického vývoje rozvinutých do zvláštních forem (satira, lyrika, tragédie), nebo se jedná o základnější rozdělení, jdoucí ke kořenům charakteru žánru - drama, epika, lyrika.

Tímto dělením na základě “přírodních forem poezie“ jako bychom se zpětně vracely k dělení na teoretický a historický žánr T. Todorova, které zakládá svoji funkčnost na podobném principu. Zjistíme, že vydělení teoretický/historický lze nazvat pojmy literární a neliterární, které používá Todorov v *Genres in discourse*. Todorov uvažuje, že „pokud zvolíme strukturální pohled, nahlédneme, že každý typ diskurzu obvykle označovaný jako literární, má svoje neliterární “příbuzné,“ které jsou mu bližší než kterýkoliv “literární

⁸⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 48. ISBN 80-7294-078-3.

⁸⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 240. ISBN 80-244-0175-4.

⁸⁹ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 18. ISBN 0-521-34249.

diskurs“ (jako příklad uvádí spojitosti lyrické poezie a modlitby), (...) opozice mezi literárním a neliterárním dává vzniknout typologii a teorii diskurzu.“⁹⁰ Slovo diskurs, obsažené i v jeho názvu, vystihuje způsob Todorovova pojetí žánru v *Genres in discourse*, mimo jiné i ve smyslu rozmluvy, dialogu a výměny mezi texty různých druhů a úrovní, umožněné „otevřeným diskurzem,“ který se nachází nad úrovní vymezených druhů umění. S Fryem se shodují na tom (zde Todorov cituje Frye), že „literární univerzum expandovalo do celého verbálního univerza.“⁹¹ „Literární diskurs“⁹² uvádí jako homogenní univerzální nástroj, který může sloužit jako ekvivalentní základ mnohým typům diskurzu. Táže se, jaký je rozdíl mezi literárním a neliterárním – shledává souvislosti v strukturální definici jazyka a poezie: „poezie je základem bytí skrze jazyk.“⁹³ V odkazech na německé romantiky (Friedrich Schlegel) uvádí, že poezie (poetry) má s ostatními druhy umění určité společné vlastnosti, jejichž cílem je vždy „reprezentace, exprese (vyjádření) a efekt na příjemce - a tyto vlastnosti má společné také s každodenním užitím jazyka.“⁹⁴ Jediné, v čem se ostatní druhy umění i poezie vzájemně liší, je „esence poetického stylu,“⁹⁵ vlastní poetično, jehož jádro se vždy snažíme najít. Nalézám ekvivalentní porozumění mezi poezií (básnictvím) a žánrem: „Pouze žánry jsou jejím výhradním vlastnictvím,“⁹⁶ uvádí a dále cituje Schlegela: „Teorie poetického (básnického) typu by měla být doktrínou umění specifického poezií (básnictvím).“⁹⁷ „Poetično (poetics, poetika)“ jako univerzální pojem je součástí každého druhu textu i umění, jako univerzální součást všech diskurzů slouží zároveň k jejich vzájemnému vymezení a odlišení v typu poetična. „...poetično udává směr teorii diskurzu a analýze jeho žánrů; poezie je vlastní žánr, poetika je teorií žánrů.“⁹⁸

⁹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 11. ISBN 0-521-34249.

⁹¹ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 11. ISBN 0-521-34249.

⁹² TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 11. ISBN 0-521-34249.

⁹³ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 2. ISBN 0-521-34249. Zde Todorov cituje Martina Heideggera.

⁹⁴ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 15. ISBN 0-521-34249.

⁹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 11. ISBN 0-521-34249.

⁹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 15. ISBN 0-521-34249.

⁹⁷ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 15. ISBN 0-521-34249.

⁹⁸ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 12, 15. ISBN 0-521-34249.

3.4 Vnitřní duch poezie - poetično je reprezentace barvou a formou

Frye uvádí názor, že utvářejícím duchem poezie je projev univerzálního ducha poezie „(vnitřní duch),“⁹⁹ který ztotožňuje s formou. Todorov připomíná Aristotelova slova o tom, že „poetická reprezentace je obdobou reprezentace barvou a formou.“¹⁰⁰ Zdá se, že tímto způsobem vysvětlovaná a vymežovaná „poetická reprezentace“ (principálně skrze barvu a formu), se jeví jako příznačná pro filmové médium, kde termíny obrazu a obraznosti jsou, nejen v kontextech odvoditelnosti filmu od výtvarného umění, frekventovanými pojmy. Takové, výše popsané, „kategorické“ vymezení poetické reprezentace právě tímto způsobem se na první pohled, vzhledem k blízké a původní příslušnosti „poetična“ ke slovu a verbální básni, k vyjádření omezenému na slova nebo psaný text, jeví neadekvátní až přehnané. Při bližším pohledu ale zjistíme, že souvislosti právě mezi poetičnem, barvou a formou, které dokonale zprostředkovávají výtvarná umění nebo film, jsou mnohem hlubší, než by se mohlo původně zdát.

3.5 Vnitřní význam slov

Univerzální kategorie (poetično, literární univerzum) náležejí diskurzu a pohybují se ve společném formálně-konvenčním prostoru, který tvoří archetypy. „Symbolem je v této fázi sdělitelná jednotka, již nazývám archetyp: typický nebo opakující se básnický obraz.“¹⁰¹ Přes poetično, barvu a formu se dostáváme k otázkám symbolismu. Frye věnuje teorii symbolů svůj druhý esej, *Etickou kritiku*, v níž přisuzuje symbolu čtyři fáze, ve kterých může existovat. Dvě z nich, formální a mytická fáze, které popisuje, se vcelku shodují s předchozími nastíněnými postřehy. Ve formální fázi chápe symbol jako obraz, v mytické fázi symbolem nechává procházet pojem archetyp. V této chvíli je stěžejním výchozím předpokladem fakt symbolu jako obrazu ve formální fázi, protože tento fakt se jeví být modelovým a univerzálním pochopením a definováním symbolu obecně, kde barva, forma a obraz jsou ústředními rovinami, jimiž je symbol vyjadřován a realizován, a které opětovně odkazují k pochopení symbolu jako reprezentace barvou a formou, která je obdobou náležející poetické reprezentaci.

⁹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰⁰ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 3. ISBN 0-521-34249.

¹⁰¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

Symbol obecně nalézáme všude tam, kde je „význam slova z hlediska dostředivého či vnitřního významu proměnlivý neboli dvojnáčný (ambiguous),“¹⁰² prodchnutý předem nabízenou škálou významů a kontextů, která pomáhá profilovat „významový potenciál slov,“¹⁰³ sděluje Frye. Z tohoto tvrzení vyplývá, vedle již výše jmenovaných, prozatím, další důležitost zejména termínů „vnitřní“ a „význam.“

3.6 Dianoia - Hmatatelná obraznost formální fáze

Symbolem bude všechno, co bude potenciálně, skrytě či utajeně v rovinách introverse mít význam. Rozměr významu v uměleckém díle zahrnuje Frye pod zvláštní termín, zvaný „dianoia.“¹⁰⁴ Dianoiu také popisuje jako „ideu nebo básnickou myšlenku (jež se naprosto liší od jiných druhů myšlenek), kterou autor čtenáři předává,“¹⁰⁵ což přispívá k propojující shodě s obecným definováním symbolu jako „fráze nebo obrazu se zvláštním odkazem.“¹⁰⁶

Skrze dianoiu, neboli význam, ale dochází také k propojení „poetična“ náležejícího verbálnímu univerzu (primárně jsme se při definování symbolu zabývali slovem a významem slov nebo básnickým obrazem) s obrazem a skutečnou hmatatelnou obrazností formální fáze symbolu jako obrazu, kterou realizují „obrazová“ umění, například i filmové plátno, jako ztělesnění výtvarné struktury obrazu. Frye přisuzuje dianoii rozměr významu nebo myšlenky, který je, podobně jako již nastíněné „poetično,“ společnou a nutnou ústřední součástí všech umění bez výjimky (součástí všech diskurzů), původem vzrůstající z veškerého verbálního univerza.

3.7 Vizualní rytmyzace prostoru aneb simultánní porozumění

Obraz můžeme studovat jako „záznam složité vizualní rytmyzace prostoru,“¹⁰⁷ říká Frye, prostřednictvím které si nejlépe uvědomujeme význam, čili dianoiu, který vyvstává vždy v reakci na určitou celistvost obsaženou v textu, kterou Frye nahrazuje výstižným termínem „simultánní porozumění.“

¹⁰² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 96. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 97. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 157. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 89. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁰⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 96. ISBN 80-7294-078-3.

„Termín význam či dianoia vyjadřuje, či alespoň sděluje simultaneitu zaznamenanou okem (Frye užívá termínu „vnitřní oko“¹⁰⁸). Báseň posloucháme od začátku do konce, ale jakmile je celá v naší mysli, „vidíme,“ co znamená. Přesněji řečeno: nereagujeme na celek básně, ale na celistvost v ní obsaženou. Význam či dianoiu si uvědomíme vždy, když je možné simultánní porozumění,¹⁰⁹ které lze nazvat jeho mentální vizualizací, jež plně odpovídá ideografickému aspektu symbolismu. Na jiném místě textu *Anatomie kritiky* je naznačena povaha vztahů mezi vizuálním uměním a poezií. Jsou považovány za mnohem hlubší než vztahy mezi poezií a hudbou, což vyplývá z jejího povšimnutí si, že „nehudební básníci mnohdy bývají v obecném smyslu „vizuální“ (pictorial) a svými meditativními rytmy vytvářejí – detail po detailu – statický obraz.“¹¹⁰

Dianoia, či myšlenka nebo význam, je konstrukčním principem obraznosti.

3.8 Formální fáze

Poetická reprezentace je obdobou reprezentace barvou a formou, reprezentační aspekt kompozice je pak přes dianoiu součástí struktur obraznosti, mezi které lze zařadit i symbolistické a archetypální struktury, projevující se jako výsledné znaky, motivy nebo komponované obrazy vnějškově univerzální obraznou (nebo také metaforickou) strukturou se skrytými, dostředivými významy.

Symbolika zde může označovat také „obraznost s tematickým významem,¹¹¹ která vyplyne na povrch srovnáním užití konkrétního přístupu k symbolům, jenž začíná u obrazů skutečných věcí a postupuje k myšlenkám, s přístupem abstraktním, který začíná u myšlenky a snaží se nalézt konkrétní obraz, který ji může znázornit. Vhodným překladem termínu dianoia je také slovo „téma.“¹¹² Jako tematický pak označujeme každý umělecký tvar nebo literaturu, které „kladou důraz na ideje a pojmy,¹¹³ nebo je zobrazují.

Formální aspekt je jedním z kompozičních aspektů symbolismu, stejně tak barva a struktura mohou být fází archetypu v konkrétním modu zobrazení, které prostřednictvím

¹⁰⁸ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2000, s. 83. ISBN 80-7298-017-3. Ricoeur zase uvádí (výkladem Aristotelovy poetiky), že „libost učení“ prochází „pohledem“ a „četní je pouhou substitucí předvedení.“

¹⁰⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 96. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 298. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 109. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

univerzální a vnějškově hmatatelné formy dosahují své reprezentované vizualizace artikulované komplexním obrazem s vnějšími i vnitřními vrstvami významu.

3.9 Konkrétní univerzálie - mimesis naturae

Archetypální metafora je velmi často realizovaná nějakou „konkrétní univerzálií,¹¹⁴ jež patřila buď „naučeným kulturním archetypům“¹¹⁵ (např. kříž, koruna) nebo „konvenčním asociacím“¹¹⁶ (zejména asociace barev s různými významy, např. bílé s čistotou, zelené se žárlivostí, která ale jako archetyp může představovat např. také naději či rostlinu) a vžitým konvencím vyznačujících se sdělností, univerzalitou a konvenčností.

Archetyp, který jsme definovaly jako opakující se básnický obraz, si uvědomujeme zejména díky vnějším vztahům uměleckých textů mezi sebou vzájemně (čímž se může profilovat žánr), archetyp tedy „spojuje jednu báseň s druhou,¹¹⁷ čímž sjednocuje uměleckou zkušenost jednotlivých textů. Lze si povšimnout, že zpravidla konkrétní univerzálii, archetypální symbol, tvoří „přírodní objekt“¹¹⁸ (např. růže), jemuž je připisován nějaký význam. „Archetypální kritika studuje báseň jako součást poezie a poezii jako součást veškerého lidského napodobování přírody,¹¹⁹ která je říší objektivní existence považované za prostor komunikace.“¹²⁰

Konstrukci archetypální obraznosti vhodně, z hlediska jmenovaných vlastností archetypu (snadná sdělitelnost, univerzalita, konvenčnost), poskytuje příroda -prostor „vnějšího hmotného světa,¹²¹ který stvrzuje „pomyslný řád i řád prostorový.“¹²² Symboly jsou tak „proporční analogií mezi básní a přírodou, kterou báseň napodobuje (z tohoto hlediska lze symbol nazvat obrazem).“¹²³ Podle Frye tak u básně dochází k „nastavení zrcadla přírodě, ale samotná báseň zrcadlem není, nýbrž příroda se odráží v její obsažné formě,¹²⁴

¹¹⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 163. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 123. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 123. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 134. ISBN 80-7294-078-3.

¹¹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 126. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 118. ISBN 80-7294-078-3.

¹²¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 103. ISBN 80-7294-078-3.

¹²² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 103. ISBN 80-7294-078-3.

¹²³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 103. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 103. ISBN 80-7294-078-3.

což naplňuje předpoklad Fryeova tvrzení, podle něhož je „báseň imitací přírody“¹²⁵ ve své formální fázi.

Předpokládáme-li, že archetypy jsou sdělitelnými symboly a „mají-li nějaký střed, měli bychom předpokládat, že tímto středem bude skupina univerzálních symbolů“¹²⁶ potenciálně neomezené vysoké komunikační schopnosti. Podle Frye k těmto symbolům patří symboly „jídla a pití, hledání a cesty, světla a tmy a svatby.“¹²⁷ V případě prvních jmenovaných se pohybujeme spíše na první úrovni symbolu jako motivu a znaku, která odpovídá první Fryeově fázi v teorii symbolů (předchází fázi formální a mytické, v nichž je symbol definován jako obraz a archetyp), jež je nazývaná doslovnou a deskriptivní fází, což odpovídá povaze jmenovaných symbolů. Čtvrtou, poslední fází symbolizace, je anagogická fáze neboli symbol jako monáda.

3.10 Imaginace – přechod od deskriptivní k formální fázi

„Přechod od deskriptivní fáze symbolismu k fázi formální vyvolal imaginativní revoluci. Imitace přírody přešla od zobrazení její vnější podoby k formálnímu uspořádání, jehož obsahem byla příroda.“¹²⁸ „V anagogické fázi přestává být příroda něčím obsahujícím a sama se stává obsahem. Univerzální archetypální symboly již nejsou vytouženými formami, jež by vytvořil člověk v rámci přírody, ale jsou formami přírody samé.“¹²⁹ Z hlediska archetypální kritiky je „umění součástí civilizace,“¹³⁰ kterou Frye definoval jako vytváření a získávání lidské formy z přírody (jejím reprezentativním příkladem je „architektura“¹³¹). Druhá skupina univerzálních archetypálních symbolů, jmenovaných Fryem, připomíná povahou svých znaků tuto archetypální mytickou fázi symbolismu, popsanou výše, definovanou přechodem od doslovné a deskriptivní fáze k fázi formální, jež naplňuje formální fázi imitace přírody postupným zapojováním složky imaginace, která vrcholí v obraznosti na rozhraní mytické archetypální fáze s fází anagogickou. Do této skupiny univerzálních archetypálních symbolů patří „město, zahrada, hledání a svatba.“¹³²

¹²⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 115. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 134. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 140. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 141. ISBN 80-7294-078-3.

¹²⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 141. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 134. ISBN 80-7294-078-3.

¹³¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 127. ISBN 80-7294-078-3.

¹³² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 141. ISBN 80-7294-078-3.

Z archetypálního hlediska je město lidskou podobou „světa nerostů“,¹³³ které, formováno prací lidské civilizace, je přetvořený kámen; město je tedy metaforou kamene. Zahrada je odrazem „světa rostlin“,¹³⁴ jako jeho lidské zhmotnění se dále vedle zahrady uvádí statek, háj nebo park. Za zmínění stojí ještě lidská podoba „zvířecího světa“,¹³⁵ jímž je svět domácích zvířat v zastoupení ohrady pro ovce nebo beránka. Pro úplné a přesné vyznění je třeba ještě uvést božský a lidský svět, které jsou součástí tohoto archetypálního modelu vedle světa zvířat, rostlin a nerostů. „Každou ze zmíněných tří kategorií skutečnosti, město, zahradu i ohradu pro ovce, lze na základě principu archetypální metafory ztotožnit s ostatními kategoriemi i s každým jejich jednotlivým prvkem. Proto je s městem, se zahradou a s ohradou pro ovce totožný také božský a lidský svět a navzájem jsou totožné i jejich sociální a individuální aspekty.“¹³⁶ Aspektem, jeho archetypální součástí, božského světa je společnost bohů a vedle ní jeden Bůh, obdobně aspektem lidského světa je společnost lidí a jeden člověk, aspektem světa zvířat je ohrada pro ovce a jeden beránek, aspektem světa rostlin je zahrada nebo park a jeden strom (života) a konečně, aspektem světa nerostů je město a jeden dům, chrám a kámen. Ke ztotožnění a prolnutí světů dochází také v křesťanském učení o transsubstanciaci, podle něhož „základní lidské formy světa rostlin - jídlo a pití, sklizeň a vinobraní, chléb a víno, jsou tělem a krví Beránka, jenž je zároveň Člověkem a Bohem a v jehož těle žijeme jako ve městě nebo v chrámu.“¹³⁷

Básnické i náboženské ztotožnění společně sdílí potenciál metaforického významu, který v archetypální úrovni umožňuje propojovat v strukturovaných kompozicích konkrétní univerzálie s příslušností k třídě významů, odvozených od jejich sociálních a individuálních aspektů vztahové a proporční součásti příslušnosti k pětičlenné troj vazebné struktuře, které dovolují vznikat mnohým dalším různorodým archetypálním symbolům, skrývajících obsah vzájemně metaforicky kombinovatelný a latentní, archetypálním symbolům, výsledně se projevujících v strukturovaně a obrazně výrazových tématech.

Vedle jmenovaných hlavních univerzálních archetypálních symbolů tedy existuje řada dalších, užívaných jako soběstačné symboly, motivy a znaky, které mohou zastávat funkci skrytě obohacených významotvorných prvků komunikujících a sdělujících tvořením metaforických obrazů rozkrýváním významů své archetypální struktury. Jako příklad lze

¹³³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 163. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 163. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 163. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 163. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 165. ISBN 80-7294-078-3.

uvést „básnické obrazy rostlin.“¹³⁸ Konkrétní univerzálie se nemusí vztahovat jen na strom, ale mohou být i plodem (např. hroznové víno) nebo květinou. Výsadní postavení má, zejména v západní tradici, růže (např. jako emblém svatého Jiří, který v boji porazil draka), ve východní tradici je rostlinou nesoucí symbolistní vyjádření lotos, v německém romantismu jejím nositelem byla chrpa. Ze světa zvířat je častým archetypálním symbolem bílá „holubice.“¹³⁹ Archetypy rostlin, nerostů a vody jsou ztětlesněny v „růži, kamenu a elixíru.“¹⁴⁰ Město je často archetypálně ztotožňováno s „ohněm“¹⁴¹ (v biblické Apokalypse znázorňováno jako „zářivá hromada zlata a drahého kamení, kde kámen hoří pronikavým a zářivým plamenem“¹⁴²), který je zase spojován s vínem i rudou krví zvířat a s ohnivými nebeskými tělesy (slunce, měsíc a hvězdy). Archetypální symbolika je různorodá, obsažná, vrstvená a propojitelná, na tomto místě jsme uvedli vedle hlavních univerzálních archetypálních symbolů pouze některé další jako příklad povahy složité problematiky, která by mohla vyžadovat samostatné studie, na tomto místě sloužící jako pouhý její nástin.

Důležité je povšimnout si určitého jejich rysu, který lze demonstrovat na příkladu uvedené pětičlenné troj vazebné struktury, a sice volného výskytu symbolů doslovné a deskriptivní povahy, profilujících se spíše jako motiv nebo znak, vedle abstraktnějších komplexních symbolů, jako by vnitřně složených z pojmových implikací (např. vazba dům, chrám, kámen/město/svět nerostů), čímž se připomíná existující přechod od deskriptivní a doslovné fáze symbolu k fázi formální (imaginativní a tvořící obrazy), vrcholící na rozhraní fáze mytické a anagogické ve Fryeově teorii symbolů. Pokud jde o význam, nebo-li, dianoiu, svět mýtu je oblastí, kde básnický význam i kompozice tvoří strukturu obraznosti, jež má pojmové implikace. (...) Tento svět je apokalyptickým¹⁴³ světem absolutní metafory,¹⁴⁴ čímž se blížíme k anagogické fázi symbolizace, kde se vzdalujeme krajně popisnému naturalismu, přibližujíc se abstraktním a fiktivním formám, „jichž se nedotkly zásady přijatelné adaptace

¹³⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 166. ISBN 80-7294-078-3.

¹³⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 166. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 168. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 169. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 169. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 141, 148, 410. ISBN 80-7294-078-3. Je třeba osvětlit význam slova apokalyptický: „Jako apokalypsu chápu především imaginativní představu celku přírody obsažené v nekonečném a věčném živém organismu, jenž není totožný s lidským, přestože má k člověku blíž než k neživé hmotě.“ Jako příklad typického apokalyptického symbolu uvádí Frye růži. Vlastnost „apokalyptický“ připisuje předmětům, které svojí existencí a svou proporčností zjevují, slovo „apokalypsa“ znamená zjevení, a stává-li se umění apokalyptickým, zjevuje.“ V definici jej popisuje jako „tematický pojem odpovídající mythu ve fiktivní literatuře: metafora jako čisté a potenciálně úplné ztotožnění bez ohledu na hodnověrnost nebo běžnou zkušenost.“

¹⁴⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 157. ISBN 80-7294-078-3.

na základě známé zkušenosti,¹⁴⁵ v níž literatura „napodobuje absolutní lidský sen a tím lidskou myšlenku na pomezí skutečnosti, nikoli v jejím středu.“¹⁴⁶ Poslední fáze symbolizace se tedy bude, stejně jako ta předchozí, zabývat „mytopoetickým aspektem literatury.“¹⁴⁷

3.11 Čtyři středověké roviny

Frye přirovnává svou stupnici fází symbolizace ke stupnici, kterou používala „středověká kritika,¹⁴⁸ čímž zároveň dochází k osvětlení vztahů mezi jednotlivými fázemi symbolizace i vztahu k „zrcadlené“ přírodě či k zobrazované realitě, které symbolizace zpracovává do své struktury, na přechodu od doslovné k anagogické fázi symbolizace.

„Nejprve jsme dali jiný význam pojmu „doslovný.“ Naše druhá, deskriptivní fáze pak odpovídá historické a doslovné fázi středověkého schématu. Třetí rovina, rovina komentáře a interpretace, je vlastně druhou, alegorickou rovinou středověku. Čtvrtá rovina, studium mýtů a poezie jako způsobu společenské komunikace, je třetí rovinou morálního a tropického významu, jež se zabývá společenským i metaforickým aspektem významu. Středověké rozlišování mezi alegorií, tedy tím, čemu má člověk věřit (quid credas), a morálkou, tedy tím, co má člověk dělat (quid agas), se odráží v našem pojetí formální fáze jako fáze estetické a spekulativní. Archetypální fáze je fáze společenská (...), paralelou k středověkému pojetí anagogie je univerzální význam.“¹⁴⁹

Stěžejními prvky obraznosti zvláštní důležitosti se jeví být rovina komentáře a interpretace ve vztahu k zobrazovaným skutečnostem, která je součástí formální fáze, a rovina mýtu a poezie jako způsobu společenské komunikace, která se zabývá společenským a metaforickým aspektem významu.

3.12 Archetypální kritika – strukturální principy

„Archetypální kritika chápe literaturu jako absolutní formu.“¹⁵⁰ Touto tezí Frye nereflektuje jen dominující součást archetypálního symbolu, formální fázi, definovanou na základě vnějších vztahů obrazu (obraznosti, symbolu) k zobrazovanému, ale především jí

¹⁴⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 157. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 141. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 138. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 137. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁴⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 137-138. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 137. ISBN 80-7294-078-3.

chce postihnout literaturu jako uzavřený celek poezie (Frye jednotlivé literární texty chápe jako součást vyšší roviny, která je poezií samotnou (poezii chápe jako „střed společnosti“¹⁵¹), jež ze svého středu, jímž je „řád slov,“¹⁵² prorůstá všemi texty), která tvoří samostatný zvláštní komplex vnitřně provázaných vzájemných vztahů, které opakuji již použité motivy, symboly a znaky, plynoucí spíše z napodobování užití jiných autorů a textů, než ze “zobrazené přírody,“ což přispívá k vyšší míře sdělitelnosti symbolů a k profilování konvenčních archetypů. „Za těchto okolností pak můžeme definovat strukturu jako uzavřenou množinu vnitřních vztahů mezi konečným počtem jednotek. Imanence těchto vztahů, tj. nezávislost systému na mimojazykové skutečnosti, je pak důležitým důsledkem pravidla uzavřenosti, které charakterizuje strukturu.“¹⁵³

„Konvence souvisí s otázkou, do jaké míry je umění sdělitelné,“¹⁵⁴ říká Frye a pokračuje, „protože literatura je podobně jako asertivní verbální struktury způsobem komunikace. Za archetyp považují symbol, který spojuje jednu báseň s druhou a který tak pomáhá sjednotit a integrovat naši literární zkušenost.“¹⁵⁵ „Strukturní principy literatury proto úzce souvisejí s mytologií a s komparativním náboženstvím, stejně jako výtvarné umění souvisí s geometrií. Jako gramatika literárních archetypů nám nyní poslouží biblická obraznost a v menší míře i antická mytologie.“¹⁵⁶ Obdobný princip lze postřehnout rovněž ve struktuře poezie, která „se jeví jako jeden samostatný svět a kultuře slouží jako studnice imaginativní představivosti.“¹⁵⁷

„Konvenční literární archetypy“¹⁵⁸ se stávají součástí nevědomé roviny myslí, vznikající postupným hromaděním při každém čtení uměleckého textu. „Díky vnějším vztahům básně k jiným básním si poprvé uvědomíme důležitost dvou významných činitelů vzniku díla: konvence a žánru. Studium žánru vychází z analogií formy.“¹⁵⁹

¹⁵¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 140. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 51. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁵⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 119. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 156. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 143. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 120. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁵⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 115. ISBN 80-7294-078-3.

3.13 Mythos

Termín “mythos“ je jedním z ústředních prvků celé Anatomie kritiky. Zatím bylo vyloženo, že Frye v mythos vyděluje svoje žánrová rozlišení komedie, romance, tragédie, satiry a ironie. Termínu mythos je věnován celý třetí esej, nazvaný *Archetypální kritika: teorie mýtů*, který jako by v návaznosti rozvíjel téma, jež bylo součástí druhého eseje – mytickou fází symbolu, v níž je archetypem. Esej je pomyslně složen ze dvou částí, z nichž první část tvoří tři teorie archetypálního významu (tři druhy obraznosti – apokalyptická, démonická, analogická – navazuje zde teoriemi o archetypálním významu včetně výkladu konkrétních univerzálií) a druhou samostatná teorie mýtu, která se věnuje mythos.

Jednou z příhodných definicí mythos v souladu se zatím uvedeným je definice mythos jako jednoho ze skupiny „archetypálních vyprávění – žánrového nebo opakovaného děje.“¹⁶⁰

3.14 Mody fikce - povahy

Kterýkoliv mýtus je určité vyprávění nebo vyprávěný příběh, zjednodušeně vyprávění. Aristotelova *Poetika* poprvé uvádí slovo mýtus v rámci výkladu o ději v druhé části Poetiky, pojednávající o tragédii: „A děj (mythus) jest napodobení činu. Dějem pak nazývám sestavení činů...“¹⁶¹ Odvozenina z Aristotelova výhradního užití termínu pro děj, aristotelský mythos, který označoval centrální prvek tragédie, byl pro starořecké klasiky „synonymem zápletky.“¹⁶² Aristoteles ve svých teoriích dále říká, že „zápleтка je mimesis jednání“¹⁶³(neboli děj je napodobení činu).

Frye zvlášť vyděluje kapitulu o povahách (podobně jako Aristoteles v kapitole o tragédii zvlášť vyděluje kapitulu “O povahách“) v modech fikce v rámci prvního eseje, který se zabývá teorií modů a je složený z kapitol Mody fikce, Tragické mody fikce, Komické mody fikce a Tematické mody. Podle typu hrdiny dělí pět druhů fikce, přičemž vychází z Aristotelova rozdělení na postavy horší, na stejné úrovni nebo lepší, než my, které mj. tvoří základní rozdíl mezi tragédií a komedií, přičemž při uchopení pojmů “horší nebo lepší hrdina“ se vzdaluje jejich moralistnímu porozumění v rozpětí dobra a zla, jelikož pro tyto kategorie

¹⁶⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 412-413. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁶¹ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 17.

¹⁶² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 12. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁶³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápleтка a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 11. ISBN 80-7298-017-3.

nachází u Aristotela jiná vymezení, a to sice v pojmech „závažnost a lehkost.“¹⁶⁴ Povahám (hrdinovy, postavě) připisuje vedle děje zásadní důležitost a staví je na první místo, protože předpokládá, že „děj fikce tvoří konání určité postavy.“¹⁶⁵ Je třeba doplnit, že Frye dělí druhy fikce a jednotlivé povahy podle hrdinovy schopnosti jednat na základě teze „velikosti hrdinových činů, jež mohou být větší, menší nebo srovnatelné s velikostí našeho jednání,“¹⁶⁶ a bude třeba tuto Fryeovu „pětičlennou klasifikaci“¹⁶⁷ uvést:

1. První modus fikce tvoří hrdina, který je z podstaty nadřazen lidem a jejich okolí. Je tedy božskou bytostí a jeho příběh bude mýtem v běžném smyslu příběhu o bohu. Tyto příběhy se vymykají literárním kategoriím.
2. Je-li hrdina nadřazen lidem a svému okolí svým postavením, jedná se o hrdinu romance, který koná podivuhodné a zázračné činy, přestože je identifikován jako lidská bytost. V jeho světě neplatí přírodní zákony, hrdinovými vlastnostmi jsou zázračná odvaha a vytrvalost. Od mýtu přecházíme k legendě (lidové vyprávění, pohádky, příznačný je výskyt nadpřirozených bytostí a kouzelných zbraní, protože příroda je v tomto modu podřízená). V romanci jsou přírodní zákonitosti porušovány zázračnými motivy. „Romance zalidňuje svět fantastickými, obvykle neviditelnými bytostmi nebo mocnostmi: anděly, démony, vílami, duchy, kouzelnými zvířaty a živly podobnými těm, jež nalezneme v Shakespearově Bouři.“¹⁶⁸
3. Pokud je hrdina nadřazen lidem, ale ne svému prostředí, hovoří se o vůdci. Jeho moc, city a schopnosti vyjadřování jsou mnohem větší než naše, ale podléhají společenské kritice a řádu přírody. Jedná se o vysoký mimetický modus (především epika a tragédie, příkladem je tragický hrdina, jak jej popsal Aristoteles).
4. Není-li hrdina nadřazen lidem ani okolí, je jedním z nás a příběh vyžaduje stejnou míru pravděpodobnosti jako v obecné lidské zkušenosti. V tomto případě se jedná o nízký mimetický modus (komedie, realistický modus).
5. V případě, že hrdinova moc nebo inteligence je oproti nám na nižší úrovni, jde o hrdinu ironického modu. Vyvolává pocit, že sledujeme děj plný poroby, zklamání

¹⁶⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 49. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁶⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 49. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁶⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 49. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁶⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 49-51. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁶⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 84. ISBN 80-7294-078-3.

a absurdity a hrdinovu situaci srovnáváme se svojí a posuzujeme ji podle míry jeho svobody.

Frye uvádí, že modus vysoké mimesis se nejvíce projevil v dramatických žánrech, modus nízké mimesis dominoval anglické literatuře od časů Daniela Defoa a přinesla jej kultura střední třídy, „vznik vysoké mimesis a rozvoj literární tradice se smyslem pro řád přírody“¹⁶⁹ pokládá za jeden z počínů řecké civilizace.

Pojem mythos by mohl vést kvůli své zavádějící příbuznosti a podobnosti, ne však totožnosti, s termínem „mýtus,“ k mylnému výkladu, nebo k jeho záměně s ním. Vlastním mýtem jsme se podstatněji již zabývali v předešlé části práce, zbývá uvést, tomuto výkladu plně odpovídající, Fryeovu definici, která hovoří o mýtu jako o „konvenčním nebo stylizovaném vyprávění, jež plně neodpovídá požadavkům na hodnověrnost a „realističnost.“¹⁷⁰ Uvedená pětičlenná klasifikace modů fikce rovněž vhodně znázorňuje další pojmové implikace a způsoby užití slova „mýtus“ v liniích Fryeova uvažování. Čím více se vzdalujeme realitě, tím snáze se stoupáním přibližujeme hranicím mýtu, který představuje nejvyšší cíl dosažitelných možností svobodného a neomezeného jednání. Mýtus i mythos, oba pojmy, nelze zcela ztotožnit ani zaměňovat (Frye s nimi pracuje odděleně jako se dvěma zvlášť definovanými samostatnými pojmy, přestože v ostatní literatuře někdy dochází k jejich částečnému splývání, způsobované spíše nevyhraněným a více vrstevnatým stavem korelace, který mezi nimi existuje, než zaměnitelnou totožností), ačkoliv je spojuje společná jádrová reference, odkazující k vyprávění.

3.15 Mythos a smyšlenka - éthos - básnická figura

Vedle dianoia je mythos jedním z „aspektů poezie“¹⁷¹ (ve smyslu aristotelského „básnictví“) vytyčených Aristotelem a používaných Fryem, které jsou náležitými patřičnostmi každého druhu básnictví, jimiž se však vzájemně odlišují (děj, povahy a myšlení). Pojem mythos označuje „vyprávění“¹⁷² i „děj.“¹⁷³ „Mythos je napodobování jediného a úplného jednání“¹⁷⁴ (jednání je úplné, má-li začátek, střed a konec, který rozhoduje o výsledné

¹⁶⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 51. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁷⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 413. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁷¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 70. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁷² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 90. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁷³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁷⁴ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 35 - 36. ISBN 80-7298-051-3.

uzavřenosti¹⁷⁵ nebo otevřenosti tvaru uměleckého textu). U Aristotela se jedná o přítomnost tzv. „částí dějů,¹⁷⁶ tj. zejména obrat – peripetie, a poznání – anagnorise, a „sestavení činů,¹⁷⁷ tedy se má jednat vždy o děj ucelený a úplný, mající začátek, střed a konec, které je „největším úkolem tragoedie.“¹⁷⁸

V rámci prvního eseje, kterého byla obsahem uvedená klasifikační stupnice, si lze povšimnout “odlišeného“ názvu poslední kapitoly, jež byla součástí prvního eseje, teorie modů, který se na rozdíl od předchozích vyznačuje absencí slova “fikce“ ve svém názvu, jelikož její název zní jen „tematické mody,“ což je zřejmě zapříčiněno tím, že Frye pokládá “tematické“ za rovnocenný aspekt vedle “fiktivního,“ přičemž užití slova “tematický“ odvozuje z překladu termínu *dianoia*, jehož vhodným možným ekvivalentem je slovo “téma,“ nebo také „myšlenka.“¹⁷⁹

Frye vyslovuje názor, že fiktivní i tematický aspekt jsou součástí „každého literárního díla,¹⁸⁰ ne však přesně nebo jednoznačně rozlišitelně, ale projevující se proměnlivě na přechodu od jednoho k druhému, čímž zároveň dochází k modifikaci významu pojmu *mythos*. „Přechází-li důraz od fikce k tématu, pojem *mythos* označuje spíše vyprávění než děj,¹⁸¹“ uvádí Frye.

Nahradíme-li slovo děj či jednání termínem „událost,¹⁸² potom lze rovněž identifikovat slovo vyprávění termínem „příběh.“¹⁸³ Událost je konkrétní jednotlivina (epizoda), příběh je výsledný *narativ*, plní kritérium formy, jímž je “jednota a úplnost, ucelenost“- tvar. Hovoří-li Ricoeur o tvaru, ztotožňuje jej se slovem „figura.“¹⁸⁴ Figura vyjadřuje tvar (slovníkový výklad obsahuje pro ni mj. význam „postava, uměle zhotovená postava, dále obrazec či vzorec“¹⁸⁵), je ale také důsledkem procesu „básnického

¹⁷⁵ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 51. ISBN 80-7298-051-3. „Pravidlo uzavřenosti charakterizuje strukturu,“ v završenosti struktury (rámeček konce a začátku) zároveň vymezujeme hranice existence uměleckého textu či netextu.

¹⁷⁶ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 19.

¹⁷⁷ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 20.

¹⁷⁸ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 20.

¹⁷⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3. „*dianoia* neboli myšlenka.“

¹⁸⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 72. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁸¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 72. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁸² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 107. ISBN 80-7298-017-3.

¹⁸³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 107. ISBN 80-7298-017-3. „určitý tvar či figura“

¹⁸⁴ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 108. ISBN 80-7298-017-3. Paul Ricoeur hovoří o dvou pólech – události a příběhu - v konstrukci zápletky.

¹⁸⁵ Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=figura.>

výkonu,¹⁸⁶ říká Ricoeur, který bychom pojmenovali jako figurace. Figura, figurace nebo konfigurace – na tomto místě se lze pouze zamýšlet nad možným původem¹⁸⁷ vzniku termínu “fikce” jako odvozeniny ze slova figura či odvozeným zkrácením buď z “konfigurace” nebo z kořenového “figurace.” Slovo konfigurace obvykle užíváme ve smyslu “nastavení” (či proces nastavování), nebo „uspořádání.“¹⁸⁸ V každém případě lze vyvozením potvrdit, že fikce bude označením spíše výsledku procesu (tvar, figura, žánrový druh), než procesu rozestavování, sestavování skladby, který lze zaměnit slovem figurace neboli tvarování.

Strukturální analýza vyprávění, vycházející z teze o struktuře, jíž je „uzavřená množina vnitřních vztahů mezi konečným počtem jednotek, nezávislá na mimojazykové skutečnosti,¹⁸⁹ se v celku shoduje s formalistickou “jednotou, uceleností a uzavřeností” (začátek, střed a konec), ve struktuře tedy půjde o vztah mezi jednotlivými “částmi dějů” a o “sestavení činů,” který bude vzájemnou figurací, tedy konfigurací a způsobem uspořádání. Prvotní uvedení částí dějů do vztahu bude výsledkem figurace, samotná probíhající linie vztahu (časovost) a sestavování či uspořádání bude následným projevem konfigurace. Strukturované vyprávění (příběh) vyžaduje potřebu nějakého řádu, proporcionality a kompozice. Stejně tak figura vyžaduje potřebu nějakého řádu, proporcionality a kompozice, která by byla vlastní její struktuře a tvaru.

Rozdílem mezi konfigurací a figurací lze postihnout jiný jev, a sice rozdílnost mezi “fiktivním” a “tematickým.” Frye vyslovuje názor, že fiktivní i tematický aspekt jsou součástí „každého literárního díla,¹⁹⁰ ne však přesně nebo jednoznačně rozlišitelně, ale projevující se proměnlivě na přechodu od jednoho k druhému, čímž zároveň dochází k modifikaci významu pojmu mythos. „Přechází-li důraz od fikce k tématu, pojem mythos označuje spíše vyprávění než děj,¹⁹¹ uvádí Frye.

Konfigurace je způsobem uspořádání, sestavením dějů a činů, tedy akce a dějovost vázaná na čas, figurace je vlastní proces sestavování, přesněji tvarování jednotlivé části děje

¹⁸⁶ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápětka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 108. ISBN 80-7298-017-3.

¹⁸⁷ Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.slovník-cizich-slov.cz/?q=fictio&typ=0>>. Pravděpodobně by se tento dohad nepotvrdil a uvedl by nás v omyl. Slovo fikce je nejspíš odvozeno z latinského „*fictio, onis, f.* (fikce, vymyšlená představa),“ což potvrzuje i anglické *fiction*. Otázkou ale zůstává, zda k odvození nedošlo v opačném pořadí. *Fictio* je substantivní odvozenina z latinského slovesa „ *fingere* (upravovat, představovat si)“ které má velmi blízko k “českému” výrazu figura. Proces “figurace” bychom tedy mohli překládat také jako “upravování, představování si” (což výstižně a přesně osvětluje podstatu “tvarování”).

¹⁸⁸ Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=konfigurace>.

¹⁸⁹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 51. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁹⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 72. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁹¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 72. ISBN 80-7294-078-3.

(epizody), kterou nepostihuje jako časově probíhající, nýbrž jako přítomnou, právě se odehrávající událost prostorově fixovanou a vyjádřitelnou skrze uspořádání prostoru, nikoliv času jako v případě konfigurace. Konfigurace (časovost) tíhne k tomu být pohyblivá, zatímco figurace (prostorovost) tíhne k vyjádření statickým obrazem. Fiktivní (konfigurace) je přenesení tématu do děje (časovost). Tematické (figurace) je vytvořením figurativní, statické a obrazné struktury (obraz) vázané na prostor (prostorovost), které je spíše “statickým“ vyprávěním než dějem - zachycujícím a popisujícím prostřednictvím jiné roviny než akčním dějem - rozvažováním a myšlením postav, deskripcí pocíťování a emocionalitou postav, meditativním rozměrem uměleckého textu; zatímco fiktivní převádí tento meditativní rozměr v “konfiguraci času,“ která z něj činí časově příznakovou, pohyblivou a obraznou strukturu – časovost - která je prostředkem dramatisace každého vyprávění (napětí, ubíhání času, časovaná dilemata buď anebo).

3.16 Časovost a prostorovost - proporcionalita

Časovost a prostorovost jsou kompozičními a proporcionalními vlastnostmi (čas a prostor jsou figurativním neboli tvarujícím řádem) struktury vyprávění – narativity a naratologie. Jejich společnou vlastností je nepůvodnost v realitě, kterou svými prostředky spíše figurují (tvarují), nastavují, sestavují, až ji nakonec mohou i přetvářet. Zatímco časová konfigurace (fiktivní/fikce) dokáže znovu “stvořit“ čas (včetně všech dopadů a vlivů, které čas na život má – emotivní zachycení jeho ubíhání a plynutí nebo také “nerealisticky“ vyhocené zrychlení času) tam, kde si jej v běžném životě (všednodenní realita) neuvědomujeme, figurativnost (téma, prostorovost) dokáže život i čas zastavit, případně nahradit či “vytvarovat“ vnitřními obsahy - tématy (myšlenkami, neboli dianoiá) - ve spolupráci s realitou rozehrávanými a projektovanými všudypřítomným “obklopujícím prostorem.“ Obě, tematická i fiktivní, jsou strukturami tvořícími či převádějícími do obrazného vyjádření – strukturami obraznosti.

3.16.1 Epizoda - epifanie, nadčasovost

Vzniklou opozici fiktivní (časovost, konfigurace) a tematický (figurace/figurativní, prostorovost) bychom mohli parafrázovat jako opozici dějový a epizodický (či dějovost a epizoda). Proběhnutím jednoho procesu figurace vzniká jednotlivá část děje neboli epizoda či

událost, staticky vázaná na jeden určitý prostor, v němž se přirozeně odehrává, a na postavu. Událost čili epizodu lze popsat jako excesivní křivku (prudký nárůst a krize – parabolická struktura, neboli Fryeovo „rise and fall“,¹⁹² obvykle týkající se hlavní postavy) jejíž epizodický, diskontinuitně, náhle a nečekaně se vyjevující proporcionalita má blízko k figuře, která mnohdy svojí silou a uvědomováním si důsledků zapříčiňuje vývoj a napětí v konfiguraci zápletky – projevující se např. jako lyrická tenze v časovosti textu, jež je emotivním podkladem nerealističnosti zobrazení času, neboli převedeným (pokračujícím) dozníváním či rozeznáním tématu do zobrazujícího povrchu fikce. Tento jev bychom mohli nazvat v souladu s názorem strukturalismu jako jev „prohlubování“,¹⁹³ kterým vznikají „hloubkové struktury, jež se na povrchu vyprávění manifestují jako narativní konfigurace.“¹⁹⁴ Frye říká, že „epizodickým tématem se stává čisté, ale pomíjivé vidění, estetický a *nadčasový* okamžik a zjevení, vyjádřené pojmy *symbolisme* a *imagismus*.“¹⁹⁵

Rozdílnost, vyvíjející se mezi fiktivní/tematický (neboli konfigurace/figurace) téměř dosahuje významnosti kontrastních hranic, ne-li dialektické závratnosti, ačkoliv dopad její váhy spočívá, zdá se, v rozdílu jediném – v rozdílu času. Dějový je dějovost - rychlý sled, sestavení událostí, dějů a jednání za sebou, neboli časová progresa a splývavý tok času. Epizoda (figurativní, figurace, prostorovost) je zásadně vyjadřující se staticky, vnitřně tvořící vizualizací „témata“ – obrazy, rozprostírající se prostorem a vyjadřující se skrze prostor, čímž dochází k figuraci prostoru – figurativnosti, která omezuje splývání toku času v beztvorost. Je v pravém slova smyslu tím, co Frye označil za *nadčasové*, jelikož se schopností organizace rozprostírá i *nad* konfiguraci (časovost) a může se stát se organizujícím principem zobrazujícího povrchu fikce. Vnitřní soustředěností a tvořením vizualizací – obrazů - vzdoruje plynutí času. Epizodické téma je dostředivé, rostoucí a uchvacující – ovládající rovinu času. Zapojuje narativitu do symbolických, „statických“ obrazových struktur.

Obě jsou strukturami obraznosti – tvoří obrazy času (nitročasovost) a obrazy myšlenek, vystupující v podobě alegorizovaných témat – figur (či jako uchvacující *nadčasová* témata zmocňující se prostoru i času, jako opakující se symbolické struktury - archetypy) „V mytickém modu je hlavní a typickým epizodickým dílem např. věštba, proroctví, přikázání

¹⁹² FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1971, s. 318. ISBN 0-691-06004-5.

¹⁹³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymenh, 2002, s. 50. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁹⁴ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymenh, 2002, s. 50. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 80. ISBN 80-7294-078-3.

a podobenství.¹⁹⁶ Fikce je výsledkem procesu figurace, přičemž podléhá její dominanci, což utváří její nerealističnost (stává se fiktivní), vzdalování se realitě, nebo konečně rovněž i její vztahování a vymezování vůči realitě a světu, který nepopírá, ale znovu objevuje a utváří, „vynalézá.“¹⁹⁷ (v nízké mimesis je protikladnost zřetelnější)

3.17 Prefigurace – refigurace či Zrcadlení (prostorová praxe)

Konfigurace, figurace - rozdílnost mezi fiktivním a tematickým, ukazuje, jak obojí, prvotně a zejména však procesem figurace, dochází k vztahování se vůči realitě a okolnímu světu, vůči němuž se vymezuje střídavě částečnou distancí (např. podvolení se „splývání“ toku času) a intencionalitou.¹⁹⁸

Figurace, neboli „tvarování“ (nebo také představování si, tvarování) je prostředkem, je to tedy jako by proces rozestavování, inscenování v doslovném smyslu, týkající se prostoru, které startuje samotný proces „tvarování,“ který se ve filmu realizuje např. jako zvýšená interakčnost herce (postavy) s prostorovou a scénickou skutečností, vývojem a „jednáním“ v mizanscéně (interakce postavy s prostorem, ale také interakce mezi postavami navzájem). Procesem figurace jako by tedy vznikalo i označení pro jistý typ způsobu herectví a vedení herce, projevující se jako „figurativní“ - jako by „zobrazující“ a „vyprávějící“ skrze navazování subtilních emocionálních, citových, dojemových proměn ve vzájemné součinnosti s prostorem a děním (událostmi) a vzájemným dynamickým reagováním mezi herci, tedy projevující se jako utváření figurativnosti (figurativní aspekt) jednajících postav - „oduševnělost,“ dramatická rozkolísanost emocionality herecké figury, a směřování herecké postavy k performativitě.

Popsáním procesů konfigurace a figurace vyšlo také najevo, čím figurace (prostorovost/tematický) je svou podstatou, oproti konfiguraci (časovost/fiktivní). Je básnickým výkonem v pravém smyslu - odporuje splývání toku času, ústředním rysem je práce s prostorem (prostorová praxe¹⁹⁹), je odporující proudění běžné reality a světa, na místo kterého „vynalézá“ syntetizovaný svět reality a snu, hmoty a duše (myšlenka). Jeho

¹⁹⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 75. ISBN 80-7294-078-3.

¹⁹⁷ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 117. ISBN 80-7298-051-3.

¹⁹⁸ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápětka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 51. ISBN 80-7298-017-3. 51. Příznačně působí Ricoeurovo uvedení pojmů „intentio animi“ a „distentio animi.“

¹⁹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 143. ISBN 80-7294-078-3. Použití slova praxe evokuje Fryeův termín „praxis,“ který jest „rozumem i tvůrčím aktem.“

výsledkem je dynamický, „refigurovaný svět,²⁰⁰ v němž dochází k inverzi reality a snu. Konfigurace-figurace či časovost-prostorovost nebo fiktivní-tematický je rozdílem toho, co Frye nazývá rozdílem mezi „estetickým a tvůrčím,²⁰¹ chápáním uměleckého textu jako „produktu a procesu,²⁰² jejímž výsledkem je estetizovaná zkušenost - fikce.

Do zobrazujícího povrchu fikce, neboli časovosti, se projektoval „dynamizujícími“ důsledky figurace (prostorovost) proces syntézy (vlastní tvořivost), vytvářející a skládající z prostoru, neboli činnosti nebo události, jejímž důsledkem dochází k „pořádání do systému, nikoliv systém sám.²⁰³ Lze si povšimnout, že prostředkem tematického je syntéza (tvoření symbolizovaných narativních struktur projektovaných do obrazu a vyprávěcích obrazem). Jako tematický pak označujeme každý umělecký tvar nebo literaturu, které „kladou důraz na ideje a pojmy,²⁰⁴ nebo je zobrazují dynamikou v „performanční následnosti“²⁰⁵ konání - jednání.

Dynamizovaná povaha narativity (časovost, prostorovost) je estetizovanou, nerealistickou „fikcí“ o světě, jejímž spouštěčem byla syntéza, proces figurace, téma, myšlenka (dianoia), která zároveň může být spouštěčem tvůrčí obraznosti a symbolu.

3.18 Poiesis

Ricoeur jako výklad „ohniska“²⁰⁶ Aristotelovy Poetiky uvádí termíny systasis a dynamis, které jsou součástí trojice pojmů, jejichž prvním členem je mimesis, jednotně zahrnutých v „poiesis.“²⁰⁷ Zároveň uvádí, že ohnisková linie, kterou Poetika sleduje, není sama struktura, ale proces „strukturace.“²⁰⁸

Viděli jsme tedy, že poiesis se týkala procesu konstrukce zápletky, jejímž hlavním prostředkem bylo vztahování se ke světu a vymezení se vůči němu, které na svém vrcholu

²⁰⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3. Ricoeur při pojednávání aristoteléské nápodoby pracuje s trojicí prefigurace-konfigurace-refigurace, které odpovídají jeho mimesis I, mimesis II a mimesis III, jež v podstatě odpovídají procesu „poiesis“ – stupňující se mimesis, systasis a dynamis.

²⁰¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 85-86. ISBN 80-7294-078-3.

²⁰² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 86. ISBN 80-7294-078-3.

²⁰³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3.

²⁰⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²⁰⁵ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 82. ISBN 80-7298-051-3.

²⁰⁶ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3.

²⁰⁷ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3.

²⁰⁸ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3.

dosahovalo ve střetech s realitou vytvoření figur, které byly projektovány výměnou (inverzním obrácením) reality a snu, hmoty a myšlenky, čímž nabývaly povahy “figurativnosti“ a “oduševnělosti“- dynamického rázu. Důsledkem “závratně“ se rozvíjející konfliktnosti mezi fiktivní/tematický (tedy konfigurace-figurace, časovost-prostorovost) bude nejspíš vším tím, čím Frye popisuje dianoiu – „směsicí latentního a zřejmého obsahu – snem – dianoiou, či tématem. Dianoiia je na archetypální úrovni sen, obraz konfliktu mezi touhou a skutečností.“²⁰⁹ Výsledným dílem tohoto procesu je také “zhmotněná myšlenka“ (symbol) a “alegorizovaná hmota“ (vzletný myšlenkový obsah, téma - význam).

3.18.1 Mimesis, systasis a dynamis – figurace

Poiesis, jejíž ústřední funkcí byla figurace - vztahování se ke světu, vymezení se vůči němu a konstruování nového světa, se tedy skládá se tří fází – mimesis, systasis a dynamis. Mimesis je „představující aktivita, systasis (nebo synthésis) je činnost, jejíž pomocí se události pořádají do systému, a nikoliv systém sám. Dynamis je výsledný dynamický ráz poiesis.“²¹⁰

Je-li „fikce mimesis jednání“²¹¹ (týkající se zápletky – děj, mythos), jejím aspektem je „symbolické vyjadřování a časový charakter.“²¹² Mythos je ale zároveň synonymem zápletky, přes kterou identifikujeme konstrukci vyprávění a děje jako akt jednání. Narativita je tedy tím, co Aristotelés nazýval „napodobováním jednání skrze uspořádání faktů v záplectce“,²¹³ jednáním a skrze ně. Zápletky (nebo epizoda) je implikací „formálního principu konfigurace“,²¹⁴ která se stává narativní konfigurací (jejíž vlastností je např. časovost, protože dochází ke konfigurování časové struktury, která již není pouhým chronologickým pasivním zaznamenávajícím popisem děje a událostí, ale konfigurovaným zobrazením, projevujícím se strukturou organizující svět, neboli určitým řádem, který je původcem dramatického napětí a vývoje, plynoucích z významného postavení a významnosti času v dramatické struktuře).

²⁰⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 132. ISBN 80-7294-078-3.

²¹⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3.

²¹¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 82. ISBN 80-7298-017-3.

²¹² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 226. ISBN 80-7298-017-3.

²¹³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 25. ISBN 80-7298-051-3.

²¹⁴ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 20. ISBN 80-7298-051-3.

Pojem *mythos* tedy zahrnuje vyprávění, děj a zápletku. Frye ale uvádí ještě jednu definici: „žánrová *mythos* jsou struktury obraznosti v pohybu.“²¹⁵ Co touto tezí Frye míní, je obtížné se dopátrat bez uvedení druhé části definice, která zní: *dianoia* (kterou jsme identifikovaly jako téma a myšlenku, které jsme posléze pojmenovaly jako figuraci) „je struktura obraznosti.“²¹⁶ Jde tedy o rozdíl pohyblivosti a množného – jednotného čísla. *Mythos* jsou struktury obraznosti v pohybu, pravděpodobně tedy více obrazů následujících v rychlém sledu za sebou, což připomíná výsledek konfigurace (časovost) – splývání a plynutí času, neboli dějovost. Je-li dalším definováním pojmu *mythos* dějovost (časovost), kterou jsme vymezili jako součást narativní konfigurace, potom definicí vyprávění by bylo tvrzení – struktury obraznosti v pohybu. Zároveň z toho ale vyplývá, že *mythos* (děj, zápletko) je konfigurací (časovost, dějovost) totéž, co *dianoia* (téma) pro figuraci (prostorovost) – fikce. Tuto hypotézu definitivně potvrzuje jiná Fryeova teze, která jako by pouze opakovala a potvrzovala již vyslovené - „*mythos* je tedy *dianoia* v pohybu a *dianoia* je *mythos* v klidu,“²¹⁷ což jako by opakuje zjištění povahy rozdílnosti mezi fiktivní/tematický (splývání toku času a tvořivá „statická“ figurace). Následující tvrzení, „Aristoteles zahrnul do *mythos* myšlenku osob pod kategorií *dianoia*,“²¹⁸ dále potvrzuje domněnku o ústřední a stěžejní důležitosti procesu figurace (neboli téma, myšlenka, *dianoia*) ve strukturování vyprávění, následované další stvrzující tezí: „*Dianoia* („figurace“) je centrální složkou básnického *mythos* („konfigurace“).“²¹⁹ Formálním rysem pojmu *mythos*, který má být „zachován v žánrech, je kritérium jednoty a úplnosti.“²²⁰

„Akt, ne-li umění, *vyprávění*, tedy patří k *symbolickým* prostředkováním jednání.“²²¹ „Náraz „možného,“ jenž není o nic slabší než náraz reality, zesiluje uvnitř děl jejich vnitřní napětí mezi přijatými paradigmaty a vytvářením posunů těch jednotlivých děl, která se od těchto paradigmat odchylují. Narativní literatura je mezi všemi básnickými díly modelem této praktické účinnosti...“²²² „Možné“ lze chápat jako pouhý předpoklad pravdy nebo

²¹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 162. ISBN 80-7294-078-3.

²¹⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 162. ISBN 80-7294-078-3.

²¹⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 102. ISBN 80-7294-078-3.

²¹⁸ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 87. ISBN 80-7298-051-3.

²¹⁹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 206. ISBN 80-7298-051-3.

²²⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 35. ISBN 80-7298-051-3.

²²¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 240. ISBN 80-7298-051-3.

²²² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletko a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2000, s. 124. ISBN 80-7298-017-3.

pravděpodobnost, nikoliv tvrzení či potvrzení pravdivosti v symbolickém. „Symbol je ve své podstatě verbální hypotetická struktura, v níž je zaměření dovnitř mnohem důležitější než zaměření vně, jež se týká znaků s tendencí extrovertní a realistickou.“²²³ Umění nikdy není absolutní imitací reality. „Redukce mimesis (aristotelská nápodoba) na imitaci - kopii je Aristotelově Poetice naprosto cizí.“²²⁴ Napodobené nemusí mít existující předobraz ve skutečnosti, ale může být „fiktivním“²²⁵ obrazem. „Události literární fikce nejsou skutečné, nýbrž hypotetické,“²²⁶ uvádí Frye, čímž potvrzuje „první strukturální definici literatury,“²²⁷ která vymezuje literaturu v pojmu fikce, a současně stvrzuje definování fiktivního v možném a hypotetickém.

3.19 Mimesis posunu (systasis)

Mythos je narativní konfigurací - fikcí symbolické obraznosti hypotetického tvaru. Mimesis II (systasis) je tím, co „otevívá říši jako by, říši fikce.“²²⁸ Mimesis neboli aristotelskou nápodobou nemíníme napodobování jako „obtisk“²²⁹ nebo reprodukcii reality, ale „tvořivou nápodobu – mimesis reprezentace,“²³⁰ která vynalézá „jako by,“²³¹ čili se stává „emblemem posunu, který zakládá literárnost literárního díla“²³² nebo obrazovost obrazu. „Přítomnost mytické struktury v realistickém vyprávění vyvolává otázku, jak učinit takovou strukturu hodnověrnou. Tento technický problém řeší specifické postupy, jež lze obecně označit jako posun.“²³³ „Ústředním principem posunutí spočívá v tom, že co lze v mýtu metaforicky ztotožnit, lze v romanci spojit jen nějakou formou přirovnání: analogií,

²²³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 31. ISBN 80-7298-051-3.

²²⁴ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 23. ISBN 80-7298-051-3.

²²⁵ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 3. ISBN 0-521-34249.

²²⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 103. ISBN 80-7294-078-3.

²²⁷ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University press, 1990, s. 3. ISBN 0-521-34249.

²²⁸ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 104. ISBN 80-7298-017-3.

²²⁹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3. Ricoeur hovoří o „zlomu,“ který otevírá prostor „výpravné literatury.“

²³⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3.

²³¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3.

²³² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3.

²³³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 158. ISBN 80-7294-078-3. Frye říká, že aby se příběh mohl stát „možným a morálně přijatelným,“ aby mohl být veřejně vyprávěn, často „musí dojít ke značnému posunu (displacement) v jeho metaforické struktuře.“

příznačnou asociací, příležitostnou obrazností apod. (např. v romanci je člověk příznačně spojen se sluncem nebo se stromy).“²³⁴ Hlavní význam mimesis je ten, který vyplývá ze „spojení s mythos.“²³⁵

Mimesis je vlastností poiesis, tedy tvoření a tvořivosti. Sama je představující aktivitou - je silou aktivující ji v činu - systasis. Jako pravá systasis (neboli synthésis), není převzatým systémem, ale silou, pod jejímž vlivem se události samy pořádají do systému, tvořící procesem “tvarování, upravování či představování si“ skrze reálnou, nanejvýš pravděpodobnou, hmotnou skutečnost, kterou přitom zároveň volně syntetizuje – skládá (výklady čtení Poetiky potvrzují, že je zde mythos definován jako skladba²³⁶) čímž vytváří a zakládá “mytopoetično.“

3.20 Mimesis praxeos neboli poiesis

„Cílem mimetické fikce je reprezentace akce, která nás konfrontuje s realitou.“²³⁷ Jejím cílem a motivací bude tedy “předvedení“ zobrazující hmatatelným jednáním v prostoru reálného světa, jehož výhodou je schopnost navození prožívání či znovuprožívání emocionality jednotlivce ve vztahu ke světu, zakládající se na identifikaci povahy prožívání v zaznamenání citových pohnutí, na procesu možného identifikování a navození vnitřních stavů ve vztahu ke světu a realitě, na procesu “rozpoznávání“ (anagnórisis)²³⁸ Vlastní identifikování prostředkuje proces “tvarování“ (upravování, představování si) neboli “figurace,“ které je v rovině identifikace obdobou tvoření neboli systasis, která v rámci prostoru identifikování spouští tzv. „vnitřní fikci“²³⁹ neboli „smyšlenku,“²⁴⁰ která je orientována na vyvíjení, prohlubování a zaznamenávání emocionálních vzorců a vzorců jednání, které svojí uchvacující silou jsou schopny přetvořit realistickou narativní zápletku textu díla vzorci iracionality, následně i poetična a obrazovosti, které paralelně mohou existovat v uměleckém textu vedle narativní zápletky, tvořic jeho estetickou, poetickou, emocionální strukturu, či strukturu projektující nevědomí (snovou). Tento proces systasis implicitně zahrnuje

²³⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 158. ISBN 80-7294-078-3.

²³⁵ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 78. ISBN 80-7298-017-3.

²³⁶ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletky a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 105. ISBN 80-7298-017-3. „skladba či uspořádání událostí“

²³⁷ CAWELTI, John G. *The study of literary formulas*. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 128. ISBN 0-13-202671-6.

²³⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²³⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²⁴⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 158. ISBN 80-7294-078-3.

dialogickou povahu identifikování s druhým, zpravidla „vnějškově a realisticky“²⁴¹ vázaným na skutečnost, přičemž vlastní identifikací vyjednáváním a jednáním může dojít k proměnění vnější struktury strukturou vnitřní strženou a neodvratitelnou konečnou silou „rozpoznání“ sebe sama, identifikací, která jako pravá systasis (vztahování se vůči světu, vymezení se), je příčinou mnohých struktur obraznosti a obrazovosti, symbolisticky iracionálních, náznakových a emocionálně dynamických, v uměleckých textech.

Je-li pravdivé tvrzení, že „neexistuje žádná strukturální analýza vyprávění, která by se implicitně či explicitně neopírala o nějakou fenomenologii „konání“,“²⁴² jež je implicitní součástí samotné poiesis, potom se lze domnívat, že je způsobeno podstatným vlivem identifikace a identifikování – lokalizování a zmapování prožívání a dramaticky vystupňovaná naléhavá potřeba manifestace, která se v performativitě realizuje jako „jednání“ tedy a tady (skutečný prostor a čas) dialekticky směřující dovnitř i vně, usilující o katarzi. Jednání se stává prostředkem procesu rozpoznávání, identifikování jednáním v prostoru skutečného světa, tedy je výrazem existenciální a bytostné potřeby člověka. Frye říká, že „vnitřní fikce (smyšlenka)“ je „prvotní u divadelních her, zatímco u lyriky je prvotní „básnická myšlenka (idea neboli dianoia – myšlenka jež se naprosto liší od jiných druhů myšlenek), kterou autor čtenáři předává.“²⁴³ Literaturu, jež klade důraz na ideje a pojmy, pak můžeme označit za „tematickou“ (dianoia-téma). Jestliže se čtenář románu ptá, jak příběh dopadne, zajímá jej děj, zejména pak jeho rozhodující aspekt, jemuž Aristotelés říká „rozpoznání“ neboli anagnorisis nebo také „zjevení (epifanie).“²⁴⁴ Může se však také ptát, „o co v příběhu jde.“ Tato otázka se týká dianoie a ukazuje, že prvek rozpoznání je pro téma stejně důležitý jako pro děj.²⁴⁵ Rozpoznávání je procesem identifikace skrze „jednání“ neboli praxis²⁴⁶ (v divadelní hře jež umožňuje jeviště).

Je podobnost a blízkost slov smyšlenka – myšlenka, oddělující od sebe drama s lyrikou, náhodnou souvislostí, která je, třeba právě naopak, skrze dianoia, souvislostí působí přesně opačně?

²⁴¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 79. ISBN 80-7298-017-3. „Vnějškovou a realistickou“ vazbu ilustrativním způsobem vyjadřují pojmy „praxis“ (rozum a tvůrčí akt) a „ethos“ (prostředí/prostor) které jsou „společné disciplínám jednání.“

²⁴² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000, s. 93. ISBN 80-7298-017-3. „skladba či uspořádání událostí“

²⁴³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²⁴⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²⁴⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 71. ISBN 80-7294-078-3.

²⁴⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 101, 79. ISBN 80-7294-078-3 Praxis znamená „lidské jednání,“ „rozum“ a „tvůrčí akt.“

4. Žánrová analýza

Impulsem k natočení seriálu *Četnické humoresky* byla snaha mjr. JUDr. Michala Dlouhého rehabilitovat názor veřejnosti na prvorepublikové četníky. „Díky černobílému vidění předlistopadové propagandy se tehdy většině lidí při vyslovení pojmu četnictvo vybavily četnické karabiny mířící do zástupu dělníků. Rovněž tak všem důvěrně známý velitel putimských četníků strážmistr Flanderka, nezapomenutelně ztvárněný panem Marvanem, nezajistil c. k. četnickému sboru příliš velkou reklamu. Navíc Jaroslav Marvan představující policejního radu Vacátka má na svědomí, že střední a mladá generace měla zafixováno, že v dobách první republiky honili zločince výhradně páni v černých tvrdácích a s odznakem připevněným zespoda na klopě. Pouze naši prarodiče si pamatovali na četníky, kteří v šedo zelených uniformách s plstěnými přilbami, karabinami a šavlemi pečovali o pořádek a bezpečnost na převážné části území státu, zejména na venkově.“²⁴⁷ Období první republiky bylo z politických důvodů a propagandisticky zkresleno a zastíněno. „Jak je výše uvedeno, na začátku byla myšlenka, se kterou jsem v roce 1992 navštívil pana režiséra Antonína Moskalyka, který v té době pracoval na pokračování úspěšného koprodukčního seriálu *Dobrodružství kriminalistiky*. Pana režiséra jsem seznámil se svojí diplomovou prací, která byla věnována vývoji organizace československého četnictva, s představou napravit deformovaný náhled na četnický sbor. První schůzkou se začala profilovat představa na jedné straně policejního historika a na druhé filmového režiséra o tom, jak by mělo filmové zpracování četnické historie vypadat.“²⁴⁸

4.1 Žánr v historické látce

K otázce zkoumání žánru a žánrovosti v seriálu řízeném snahami věrně vypočítat určitou část historického období, lze využít poznatků získaných při teoretickém studiu pojmu žánr. Ukázalo se, že žánr je složitý pojem, který vybízí k mnohosti různých pohledů, k mnohostrannému a rozmanitému studiu. Zkoumat žánr v konkrétní seriálové látce znamená nejprve vymezit jeho funkci podle toho, jakou pozici v dané látce zastává. Úkolem je zjistit, zda právě žánrovost přispívá k důvěryhodnosti, pravděpodobnosti v zobrazení historického období. „Žánrový film je struktura, která ztělesňuje ideu formy - tedy přísné dodržování formy, které je opačné oproti experimentování, novosti a neoprávněnému zasahování do

²⁴⁷ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. 1. vyd. Praha : Pragoline, 2007. s. 6. ISBN 80-86546-58-6.

²⁴⁸ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. 1. vyd. Praha : Pragoline, 2007. s. 6. ISBN 80-86546-58-6.

daného uspořádání věcí.²⁴⁹ Tímto způsobem vymezená definice žánru připomíná Freyeovu identifikaci tzv. „formulí,“²⁵⁰ což jsou relativně omezené, jednoduché a ustálené postupy, které se neustále vracejí, třebaže v opakovaných variacích. Každá forma, tedy i žánr, svým konstituováním a modelováním vymezuje svůj vztah k realitě, k zobrazovanému. V jakémkoli díle, seriálu nebo filmu zachycujícího určité dějinné údobí lze zevrubným pohledem postřehnout použití žánrovosti ve funkci stylových prostředků. A jakákoliv žánrová forma prozrazuje strukturováním a zpracováním reálného předobrazu svůj vztah, který k ní má. Je nejen zobrazením, ale i hodnocením a komentářem. Téma prvorepublikových četníků klade důraz na „historismus“²⁵¹ seriálu a vnuká mu potřebu nejen autentičnosti, ale také vážnosti, důvěryhodnosti i odpovědnosti v zobrazení. V zobrazení první republiky režie vznáší požadavek autenticity (zodpovědný přístup režiséra k realitě, skutečná historická látka jako námět, primární snahy rehabilitovat četnictvo před veřejností, snaha poskytnout věrný obraz doby...) na jedné straně, stejně jsou zřetelné snahy umělecky dobu zpracovat a interpretovat, k čemuž přispívá přítomnost modelujících žánrů.

Funkce žánru v seriálu Četnické humoresky je na první pohled jasná a zřejmá. Je to funkce stylové složky spolupodílející se na poetice seriálu. Cílem práce bude mimo jiné zjistit, jaká je „poetika doby“ oscilující někde mezi autentičností a žánrovostí seriálu (právě někde mezi nežánrovostí a žánrovostí).

Seriál je žánrově označen termíny komedie a kriminální film. To na první pohled skutečně jsou jeho dominující žánry.

4.2 Obrazovost obrazu

Termínu obraz lze rozumět v dvojitým smyslu. Jedná-li se, jako v tomto případě, o dobově zaměřený seriál, zachycující třicátá léta dvacátého století v Československu, prvním vzneseným požadavkem na jeho kvality se zdá být potřeba autenticity a realističnosti v zobrazení daného období – tedy termín obraz budeme chápat jako reprodukci dobové

²⁴⁹ SOBCHACK, Thomas. Genre film: A classical experience. In GRANT, Barry Keith. (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas press, 2003, s. 113. ISBN 0-292-70184-5.

²⁵⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 33. ISBN 80-7294-078-3.

²⁵¹ Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW :

<[Slovo používám v jeho obecném slovníkovém významu \(mimo hranice označení konkrétního dobového směru nebo stylu – „vědomý návrat ke starším uměleckým slohům“\), „zdůrazňování vývoje, minulosti; slovo označující zaniklé skutečnosti.“](http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=historismus.></p></div><div data-bbox=)

reality. Realističnost a autenticita v zobrazení jsou prvními vznesenými požadavky. K širším referencím obrazu však odkazuje žánrovost. Slovy ruských formalistů: „Právě bádání formalistické zvláště názorně ukázalo, že přesun, změna není jen historickým konstatováním – dřív bylo a, pak místo a vzniklo a 1, nýbrž přesun je také synchronickým jevem, bezprostředně prožívaným, přesun je podstatnou uměleckou hodnotou. Čtenář básně, divák obrazu ap., mají živý pocit dvou řad: tradičního kánonu, právě na pozadí této tradice se pojímá novota, toto současné dodržování tradice a odstrkování se od ní tvoří podstatu každého nového umění.“²⁵²

Otázkou zůstává, zda jakémukoliv obrazu můžeme rozumět v intencích reality. Pasivita v zobrazení (věrná reprodukce) jako by odporovala obrazovosti obrazu, odpírajíc mu tak specifickou sobě vlastní – vyšší záměr ve zpracování reality a konečně, existenci jiných pravidel zobrazovaného v mezích stanovených novou poetikou obrazu světa odkloněného od reality.(reprezentace, artikulovaná, symbolistické struktury). Obraz s žánrem spojuje aristotelské pojetí básnictví (žánru) jako vznikajícího samo ze sebe, odděleně, zvláště „ve specifické části lidské mysli,“²⁵³ mající ve svém každém druhu odlišnou základní kvalitu, kterou je třeba definovat. Obraz v modu nikoliv reprodukce, ale reprezentace, (artikulace, poetická reprezentace, která je paralelní reprezentaci „barvou a formou“ lze chápat také v aristotelském smyslu mimesis - nápodoby:

„...cílem umění a transformované aristotelské mimesis je prostřednictvím umění poznat život, zprostředkovat jej, proniknout do jsoučna...“²⁵⁴

Již aristotelovské pojetí žánrů (*Poetika*) se vymezuje vztahem ke skutečnosti. *Poetika* je teorie žánrů. Poetika dává cestu (teorii) diskurzu a studiu analýzy jejích žánrů. Při žánrové analýze seriálu budu vycházet předně z *Poetiky* a z poznatků propracované klasické (v návaznosti na Aristotela) teorie žánrů Northropa Frye *Anatomie kritiky*, částečně z *Genres in discourse* Tzvetana Todorova. Teoretici Frye a Todorov rozumí žánru ve smyslu *Poetiky* Aristotela, tedy ve smyslu poetična jako zvláštního modu aktivity lidské mysli organizujícího čas a prostor do stylu, narativu a rytmu organizujícím přístupem ke světu. Využití Fryeových poznatků se mi zdá vhodné také díky faktu, že jednou z dominujících struktur Četnických humoresek je komedie – klasický druh, na který lze použít zákonitosti teoretického zkoumání žánrů spíše než “ikonologické“ teorie, které jsou vhodnější pro studium žánru jako

²⁵² JAKOBSON, Roman. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. 1. vyd. Praha : Academia, 2005, s.92. ISBN 80-200-1211-7.

²⁵³ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge Universtiy press, 1990, s. 59. ISBN 0-521-34249.

²⁵⁴ AL'TMAN, Iogann. *Dramatické principy Aristotelovy*. In ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1964, s. 23.

historického druhu - konkrétního fixovaného tvaru především hollywoodské filmové produkce (western, muzikál).

Druhým dominujícím žánrem seriálu je kriminální film/krimi.²⁵⁵ Prvním krokem proto bude vymezení a analýza tohoto žánru.

4.3 Žánr detektivky a kriminální fikce

Brněnská pátrací služba řeší různé, vážné a složité i jednoduché a směšné, případy. Jedná-li se o případy autentické nebo vycházející z dobových dokumentů či se pouze jimi inspirující - všechny jsou stylizovány do podoby detektivního příběhu.

Humoresky jsou příběhy o četnících, o zločinech a o vyšetřování zločinu. „Zločin se stal podstatou/základem pro celistvý fikční žánr po více než sto padesát let.“²⁵⁶ John Scaggs ve svém teoretickém pojednání zdůrazňuje „ústřední pozici zločinu (crime) ve struktuře žánru,²⁵⁷ celou oblast této fikce nazývá crime fiction – kriminální fikce (odtud české označení “krimi“). Žánrově tedy, prvotním určením, náleží *Četnické humoresky* ke kriminální fikci.

Navzdory přítomnosti jednotícího prvku zločinu a označení crime fiction neoznačuje toto pojmenování jednoduší druh žánru. Naopak, jeho „naprostá různorodost a pestrost vzdoruje jakékoliv prosté zjednodušující klasifikaci“²⁵⁸ a jedná se spíše o celou oblast kriminální fikce, která „v průběhu svého historického vývoje byla obohacována rozličnými díly, zastávající různé funkce a pozice, které dále vymezovaly a klasifikovaly žánr.“²⁵⁹

Pod pojmenováním crime fiction tedy rozumíme celou žánrovou oblast definovanou mnoha podtypy, odvětvími a dalšími sub žánry, podle nichž by se dala i povaha kriminální fikce v *Četnických humoreskách* dále klasifikovat.

²⁵⁵ Četnické humoresky. [online]. Dostupné z WWW:

< <http://www.kinobox.cz/cfn/film/28532-cetnicke-humoresky-i>>.

²⁵⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 1. ISBN 210-415-31825-4.

²⁵⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge 2007, s. 1. ISBN 210-415-31825-4.

²⁵⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge 2007, s. 1. ISBN 210-415-31825-4.

²⁵⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge 2007, s. 1. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs dále rozvádí použití pojmu *crime fiction* jako něčeho, co většina kritických studií posledních dvaceti let vynalezla, aby mohla klasifikovat jinak neklasifikovatelný žánr, osvětlujíc tímto zmíněnou spornou povahu žánru jako jednotného celku s centrálním prvkem zločinu, který se přesto se pokaždé vymyká jednotící charakterizaci různorodostí a pestrostí, historickým a chronologickým vývojem.

4.3.1 Původ a kořeny kriminální fikce

První detektivní příběhy, jedná se ale spíše o vývoj archetypálních témat a zápletek, rozšířených v literatuře či dramatu, datuje John Scaggs v *Crime fiction*²⁶⁰ do období čtvrtého až prvního století před Kristem.. Jsou to příběhy z *Knihy Danielovy*, jedna příhoda obsažená v Herodotových příbězích a jeden příběh původem/čerpající z Herculesovských mýtů.

Již v strukturách těchto příběhů lze lokalizovat některé konvence a prvky v podobě „archetypálních vzorů a schémat (specifické obrazy, témata, symboly, mýty),“²⁶¹ které prorůstají korpusem textů kriminálních příběhů od nejstarších dob vývoje lidské slovesnosti až do současnosti. „V příběhu *Hercules and Cacus the thief* zloděj Cacus je jedním z prvních zločinců falšujících důkaz (falšování stop) za účelem zmást pronásledovatele. Herodotův příběh *King Rhampsinitus and the thief* je často považován za první záhadu zamčeného pokoje (*locked - room mystery*), kde zločin (obvykle vražda) je spáchán v pokoji, který se pro zločince zdá být fyzicky nedostupným (vzbuzuje dojem, že zločinec neměl do pokoje přístup a nemohl z něj ani nijak uniknout). V obou příbězích zločinec manipuluje s důkazy, aby zabránil svému dopadení.“²⁶²

Na úrovni zápletky a postav lze hovořit o archetypálních kořenech kriminální fikce v biblických textech Starého zákona (*Kniha Danielova*), v řeckých tragédiích (*Král Oidipus*, *Senecovská tragédie*) či u Shakespeara (*Hamlet*).

„*Král Oidipus* (Sofokles, asi 430 př. Kr.) obsahuje ústřední charakteristické a formální prvky detektivního příběhu zahrnující: tajemstvím obklopenou vraždu, uzavřený okruh podezřelých, postupné odhalování skryté minulosti.“²⁶³ *Král Oidipus* obsahuje formální prvky detektivky – je to narativ odhalování skryté minulosti (jako sirotek nezná Oidipus svůj původ ani minulost, musí „odhalit svůj původ“²⁶⁴) a skrytého vraha (detektivní fikce stejně jako tento narativ „formálně závisí na odhalení Laiova vraha“²⁶⁵), přičemž povaha vraha je ambivalentní (je to vrah, původce zla i představitel práva a nápravy zároveň – Oidipus jako thébský král je „ztělesněním státu a autority, tím kdo správně odpověděl na hádanku

²⁶⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶¹ CAWELTI, John G. *The study of literary formulas*. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 139. ISBN 0-13-202671-6. „Společné archetypální vzory mohou být nalezeny v mnoha nejrůznějších odlišných druzích příběhů.“

²⁶² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 8. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 9. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 8. ISBN 210-415-31825-4.

Sfingy²⁶⁶ a zbavil tak Théby moru; i nevědomou příčinou smrti krále Laia a tedy i propuknutí nové epidemie moru, seslané bohy jako trest za nepotrestaný zločin). *Král Oidipus* uvádí charakterizaci zločince jako outsidera (Oidipus nepochází z Théb. Jedná se o postavu, která není původem z místa děje a tedy „snadno vzbuzuje představu napojení na zločin.“²⁶⁷) Příznačné je přijetí osudu vydědence, „zdůraznění statusu outsidera zmrzačením vlastního zraku a odchodem z města Théby po té, co je zbavil moru a znovuobnovil pořádek, který narušil svým příchodem a nepřírozeným sňatkem s vlastní matkou.“²⁶⁸

Biblický příběh Kaina a Ábela z *Knihy Danielovy* „klade důraz na správnost chování upevňovanou za přispění krutých trestů vyměřovaných v příbězích *Knihy Danielovy*, což zůstává charakteristické pro většinu narativů o zločinu až do poloviny devatenáctého století, včetně tvorby Edgara Allana Poe.“²⁶⁹ Bratrovražda ze žárlivosti je „identifikací zločinu jako překročení sociálně zavedených hranic.“²⁷⁰ Na vrahu je uvalen závažný trest – „stává se psancem a je označen Bohem tak, že nyní jednou provždy každý pozná, že v minulosti spáchal zločin.“²⁷¹ Starozákonní křesťanská ideologie věří, že „jakékoliv konání zla bude jednou potrestáno Bohem.“²⁷²

Z uvedeného vyplývá, že v oblasti kriminální fikce se jedná o příběhy, v nichž specifickou důležitostí hraje odhalování tajemných a tajených událostí, v nichž ústředními hodnotami jsou „odhalení (*detection*)“²⁷³ „skryvaného tajemství“²⁷⁴ a „potrestání zločince“²⁷⁵ a především také „znovuobnovení sociálního pořádku.“²⁷⁶ Ambivalentní povaha vraha v *Králi Oidipovi* („zločinec i ztělesněná síla práva a autority“²⁷⁷) se později výrazněji projeví „znovuobjevením v *revenge tragedy* (16.-17. století, např. Shakespearův *Hamlet*) a v *hard-boiled detective fiction*.“²⁷⁸

Shakespearova tragédie *Hamlet* je textem, v němž skrze jeho archetypální uchopení (příznačné díky charakteru „prastarého“ textu vůbec nejslavnějšího autora dramatických děl všeobecné známosti) snadno postřehneme ústřední prvky *revenge tragedy* spojující ji

²⁶⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁶⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 9. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 9. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 9. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 15. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 8. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 8. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

²⁷⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 10. ISBN 210-415-31825-4.

s kriminální fikcí. Králevic dánský, Hamlet, je dominantní reprezentací váhající rozervané postavy v literatuře a dramatu. Dilem jeho rozporuplnost (z hlediska zkoumání postavy v souvislostech kriminální fikce) zapřičiňuje fakt, že je veden mstou ke zločinu (odtud označení *revenge tragedy*, kde *revenge* lze přeložit jako msta, odplata). Hamlet je snad nejnevinnější a jedinou poctivou postavou v celém království, ale svojí povinností vykonat mstu (odplácí vraždu svého otce), dosahuje ambivalentních rysů postavy zločince. Slova msta a odplata vysvětlují vše – je to povinnost bránit právo a spravedlnost tam, kde se jim přirozeně nedostává prostoru. Msta je jen důsledkem spáchání zločinu, je jen realizací základního požadavku vzneseného kriminální fikcí – je nevyhnutelným trestem. „*Revenge tragedy* pozdně Alžbětinského a brzkého Jakobínského období je umístěna do kontextu Osvícenství a je strukturována prvořadým imperativem položeným na znovuoobnovení sociálního pořádku (*restoring of social order*), které je vtěleno do aktu msty.“²⁷⁹ Klíčovými aspekty, které tvoří tento narativ jsou „jednota spravedlnosti a sociální pořádek.“²⁸⁰ Alžbětinská a Jakobínská *revenge tragedy* chápe povinnost hrdiny hájit prostřednictvím msty sociální hodnoty v rozměrech pojmu „osobní cti, který svými protikladnými kritérii, vztahujícími se k silám subjektivního a individuálního intelektu čelí jakémukoliv danému uspořádání či systému a zpochybňuje jej.“²⁸¹ „Možnost obnovit sociální pořádek skrze individuální konflikt je obsažen v základech struktury mnohé detektivní fikce.“²⁸²

Tyto definice *revenge tragedy* jako by anticipovaly rysy mnohem pozdějšího typu *kriminální fikce*, nazývané *hard-boiled detective fiction* (vznikající v meziválečných letech v Americe). Oba sub žánry se shodují v oslabování až v absenci spravedlnosti na nejvyšších místech a obě jsou „strukturovány kolem faktu zločinnosti, která invazivně proniká do center spravedlnosti,“²⁸³ kde korupce pronikla až „k samotnému srdci struktur moci a spravedlnosti“²⁸⁴ (prohnilost Království dánského - Amerika dvacátých a třicátých let). V obou sub žánrech kriminální fikce se navíc hrdina snadno stává vykonavatelem více vražd a zločinů, než původně chtěl - jako infiltrující prvek zločinného prostředí se snadno zaplétá do jeho sítí a podvodů, což může způsobit rozpoutání další zločinnosti a násilí (Hamlet nechtěně vinou záměny osob zabíjí místo Claudia rádce Polonia). Tak „převzetím práva do vlastních

²⁷⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 15. ISBN 210-415-31825-4. Položení důrazu na čest a sociální postavení překračující vyznačené hranice třídního pořádku je vtělen do konceptu svobody jedince, který charakterizuje myšlenky Osvícenství a které jsou po té jako ideály svobody, bratrství a spravedlnosti/rovnosti (liberty, fraternity, justice) hájeny Velkou francouzskou revolucí 1789.

²⁸² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London: Routledge, 2007, s. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

rukou vykonavatel msty narušuje sociální pořádek, který se snaží obnovit.²⁸⁵ Hrdinovy činy mohou snadno vyvolat potřebu další msty a hrdina sám je charakterizován zdvojenou funkcí, která v tomto bodě ztotožňuje Hamleta s Oidipem. Oba jsou vykonavateli msty (ztělesnění autority), zároveň se ale samy mohou stát objektem msty.²⁸⁶ Vraždou Polonia získává Hamlet nepřítel v Laertovi, synovi Polonia, který touží pomstít nespravedlivou smrt svého otce. Smrt „zločince-hrdiny“²⁸⁷ v závěru tragédie se stává konvenčně ustáleným motivem rozporuplného ambivalentního zločince, jenž pod tíhou spravedlnosti, která chápe zločiny spjaté se mstou jako „zločiny spáchané proti nevinnosti,²⁸⁸ v činnosti mstitele shledávajíc nutnost nespravedlivého jednání, volí sebevraždu. Spáchání sebevraždy se stává motivem takového typu hrdinů, jimž smrt je „nevyhnutelným osudem.“²⁸⁹

K sebevraždě mají tyto postavy vždy blízko. Může se jednat o typ zamyšleného, vážného či lehce podivínského a smířeného hrdiny, který díky svým konfliktům se zločinností a problematickou spravedlností je konfrontován s ambivalentními aspekty života, s rozporuplností světa, složitostí hodnot životních cílů i hodnot vlastních, čímž se blíže dotýká temných aspektů života, jako jsou nevyjasněné hodnoty a krize hodnot, snahy o zachování či realizaci pro něj významných hodnot, které se snaží uchránit v boji s nějakou svrchovanou a určující či rozkazující mocí, jež tyto hodnoty nevyznává. Typ tohoto hrdiny může mít kromě kladných představitelů práva a spravedlnosti i posunutý charakter směrem k negativnímu vyznění – vždy však zůstávají určité společné rysy společné s jeho kladným protějškem, zastávajícím pravé hodnoty dobra a pravdy. Liší se především v míře patologického pokroucení svými zásadami a světonázory, ovšem jistý fanatismus v hájení osobních pravd či životních cílů zůstává u představitelů obou pólů – kladného i negativního hrdiny - nezměněný.

²⁸⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 13. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 12. ISBN 210-415-31825-4.

²⁸⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 13. ISBN 210-415-31825-4. Činy „zločince – hrdiny“ (*criminal as the hero*) jsou zde dále rozvedeny jako činy, které, pokud jsou páčány, jsou páčány proti ničemné a zlé elitě. Robin Hood je pak příkladem tohoto zločince-hrdiny. Typem zločince-hrdiny v *Četnických humoreskách* pak je bývalý legionář Gavriilo, vedoucí rebelující skupinu bojující proti bídným poměrům v Podkarpatské Rusi s československou vládou, jež za ně viní, v epizodě *Loupežník*. Asociativně již názvem epizody tento hrdina odkazuje k tradičnímu „zločinci-hrdinovi“ lesů Podkarpatské Rusi, dezertérovi rakouskouherské armády – Nikolu Šuhaji Loupežníkovi.

²⁸⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4. Na jiném místě textu, na str. 25, Scaggs vyjadřuje svou myšlenku ohledně zločinu, jejíž ideologie je jasná: „Zločin bude vždy potrestán, ať už zákony nebo božskou prozřetelností. Jedinou výjimkou z tohoto pravidla budou později hříchy aristokracie v tvorbě A. C. Doyle, které Holmes buď nemůže, nebo ani nikdy v budoucnu nevynese na světlo spravedlnosti.“

²⁸⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 14. ISBN 210-415-31825-4.

4.3.2 Prvky tragédie msty v Četnických humoreskách

V Četnických humoreskách se objevuje typ hrdinů hájících své osobní pravdy a světonázory dosahujících až k hranici negace dobra. Jedním z příkladů je šlechtický otec Kesler (epizoda *Beata*), jenž z důvodů své protižidovské orientace neváhá sáhnout k činu vraždy své vlastní dcery. Druhým příkladem je pak advokát Klimsza, připravující podvratnou činnost s pronacisticky orientovanými souputníky. Jeho podvratná činnost je pro něj tak důležitá, že v momentě odhalení dobrovolně volí okamžitou smrt. Takové figury vždy obklopuje příděch nevyhnutelnosti a osudovosti, závažnosti a skrývaného rozměru jejich duše, který je vzdaluje běžnému vnímání okolních “obyčejných postav“ i pozemského světa. Přicházejí mezi druhé postavy vyčerpávané skrývaným bojem za osobní jiné hodnoty a pravdy a čelí v tomto boji osamocenému okolnímu vývoji dění, které realizaci jejich hodnot a cílů může kdykoliv ohrozit a zhatit. Vnitřně utvrzovány a posilovány tímto bojem za “jiné cíle a hodnoty“ tvoří typ zamyšleného hrdiny, který si je vždy vědom rizika zhacení a zkázy všeho zatím dosaženého. Jeho vyčerpávající boj může být kdykoliv narušen zásahem vnější svrchované moci, která je držitelem práva ve svých rukou. Hrdinou ryze kladné variace tohoto typu, který je veden mstou a pro něhož paradoxně zákon a spravedlnost představují riziko nenaplnění snu msty a nápravy, je záhadná a smutná figura v očích četníků “nenapravitelného zločince“ (obviněn falešně za činy někoho jiného) vracejícího se po letech domů z Ameriky, aby napravil vážné dopady falešně potrestaného zločinu, která vykazuje rysy záhadnosti, tajemství, závažnosti a tíhy osudu, vstříc představitelům práva a zákona (Arazím jej osobně sleduje) vystupujícího s rysy ambivalentního a vznešeného hrdiny. Jedná se o postavu Rozsívala vracejícího se z Ameriky v epizodě *Návrat*.

Tyto okolnosti definují určitý typ zločince, který omezen na sledování a naplnění jediného životního cíle (naplnění jeho hodnot a pravd, nebo msty) mnohdy bývá považován za šílence či podivína. Svým vzdálením se okolnímu světu a zdánlivou vyšinutostí, sledující skrývané jiné cíle, tvoří kontrast k okolním postavám, které jejich počínání a jednání nerozumějí.

Ona životní pravda a cíl může nabývat výrazu boje za sociální pořádek a právo tímž způsobem, jakým byl představen v *revenge tragedy*, protože postava se může domnívat, že nejvyšší instance práva a spravedlnosti již nejsou rovnocennou zárukou spravedlnosti a že na ní samotné závisí náprava této situace. Tak je Kesler ovládán myšlenkou celosvětového

protižidovského spiknutí, kterému musí osobně zabránit „v zájmu dobra a spravedlnosti všech.“

Jedná se o typ zločinců, které vedou vážné až závažné pohnutky, které skrývají zamyšleným výrazem za maskou smíření se s čímkoli, co může přijít do cesty v jejich boji za skrývané „vyšší cíle dobra,“ jež tvoří ústřední motiv smyslu života těchto hrdinů. Nedojde-li kýženého výsledku (ať už se jedná třeba o revolucionářskou činnost politicky zbarveného zločinu) a zločinec, je-li lapen, ztrácí nejen svobodu, ale i smysl života.

Konvence ustalují

Literární kritik a historik Gãmini Salgãdo srovnává „narativní strukturu *revenge tragedy* a mnohé kriminální fikce (vyskytující se zvláště v novelách/románech Agathy Christie let 1930-1940, a trvá až do současnosti) s pětičlenným modelem *Senekovské tragédie* („krvavá tragédie“ zabývající se tématem pádu královských rodin) stanoveným Římskou školou a dramatikem Senekou v prvním století.“²⁹⁰ Salgãdo podle ní identifikuje pětičlennou narativní strukturu, na níž je založena *revenge tragedy* a která je obsažena i v dalších formách *kriminální fikce*. Doplňovat narativní strukturu, srovnat s Aristotelem.?

Vzhledem k faktu, že zmíněné sub žánry odvozují svoji existenci především z „vývoje“ žánru jako takového (v celém rozsahu kriminální fikce) a především pak v závislosti na místě a době vzniku, ovlivněné místními společenskými a historickými okolnostmi (*hard-boiled fiction* je sub žánr vznikající v Americe a reflektující svou strukturou prostředí a specifičnost Ameriky tehdejších let; nezabývá se logikou vyšetřování zločinu, ale vykreslením násilí, vražd a zrady v poválečné Americe), zdá se mi vhodnější obrátit pozornost ke klasickému modelu kriminální fikce – detektivní novele.

4.3.3 Vznik a vývoj detektivní novely

Za nejvýznamnější předchůdce detektivní novely (v devatenáctém století výsledné ustavené literární formy, která ovlivňovala žánr detektivky v klasickém stylu, vyvíjejícím se i v oblasti filmové tvorby) je považován román *Caleb Williams* Williama Godwina z roku 1794 a *gotická novela* („*gothic novel/fiction*“, rozkvět datován kolem roku 1760, trávající až do pozdních dvacátých let devatenáctého století“²⁹¹). Hrdina Caleb Williams má ještě hluboce zakořeněný původ v *revenge tragedy* – je to postava hájící sociální postavení a čest, která neváhá překračovat vlastní sociální pozici a ve jménu prosazení práva překračovat zákon.

²⁹⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 11. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 145. ISBN 210-415-31825-4.

Důležitější s ohledem na zkoumání původu detektivní novely/fikce je přítomnost složité narativní struktury textu *Caleb Williams*, obsahující narativní prvek typický pro detektivní fikci - „okamžité neprozrazení vraha.“²⁹² Součástí narativní struktury je „vyšetřování a deduktivní uvažování, které stanovuje fakta ohledně vraha, který je identifikován.“²⁹³

Přesto John Scaggs považuje Godwinův román i gotickou novelu za „pouhé“ předchůdce detektivní novely. Na základě teoretického konstatování Dorothy Sayers zmiňuje, že „detektivní příběh (*detective story*) musel počkat na svůj plný rozvoj až ustavením efektivní policejní organizace v Anglosaských zemích.“²⁹⁴ Svoje tvrzení Sayers zakládá na publikování textu *Mémoires* datované rokem 1828, jehož autorem byl Eugène François Vidocq. Text přesouvá pozornost ze „zloděje hrdiny“ (*robber hero*) na policistu-hrdinu (*policman as hero*).²⁹⁵ Vidocq byl tvůrcem prvního detektivního úřadu pařížské policejní síly a zakladatelem první moderní soukromé detektivní kanceláře, což bylo reakcí na vzrůstající zločinnost pozdního osmnáctého a raného devatenáctého století, související se sociálními a kulturními zvraty, které byly důsledkem Průmyslové revoluce.²⁹⁶ Jednou z podstatných změn, kterou Průmyslová revoluce přinesla, bylo i rozšíření početného venkovského obyvatelstva po „rozsáhlých, často uboze projektovaných a konstruovaných městských oblastech.“²⁹⁷ Ernest Mandel „dává do souvislosti tuto rozsáhlou městskou nezaměstnanost se vzrůstající zločinností, která začátkem devatenáctého století vytvořila novou profesionální kriminální třídu“²⁹⁸ existující nezávisle na zákonném a sociálním pořádku běžného života. Vedle něj vzkvétá také „násilný neplánovaný pouliční zločin a gangsterismus.“²⁹⁹ Odpovědí na tento vývoj událostí bylo „zrození moderního policisty.“³⁰⁰ Nikdy předtím oficiálně neexistovala „profesionální policejní síla“³⁰¹ (udržování pořádku bylo úkolem vojáků). Mezníkem je rok 1828, kdy byl prostřednictvím *The Metropolitan Police Act of 1828* vytvořen „první městský policejní sbor na světě.

²⁹² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 14. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 14. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 17. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 17. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 17. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 17. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 17-18. ISBN 210-415-31825-4.

²⁹⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 42. ISBN 210-415-31825-4.

³⁰⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 18. ISBN 210-415-31825-4.

³⁰¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 18. ISBN 210-415-31825-4.

4.3.3.1 Tales of rationation

U zrodu detektivky dnešního typu a za zakladatele stylu a konvencí formy „detektivní novely“³⁰² či „detektivního příběhu“³⁰³ není nikdo jiný než Edgar Allan Poe. *Vraždy v ulici Morgue* (*The Murders in Rue Morgue, 1841*) jsou považovány za zrod detektivní novely dnešního typu. „Poe zakládá šablonu pro *kriminální fikci* pro příští století,“³⁰⁴ říká Scaggs. Poeovou tvorbou dosahuje vývoj detektivky i kriminální fikce určitého vrcholu – povídky jsou syntézou předchozího vývoje a čerpají z faktu čerstvě se ustavující moderní policie a oficiálního detektivního vyšetřování.

Povídky Edgara Allana Poe jsou označovány jako „tales of rationation“³⁰⁵ nebo „mystery detective fiction.“³⁰⁶ Důležitou roli v nich hraje tajemství okolo záhadného zločinu a záhadného pachatele zločinu, které je ale postupně odhalováno vědeckými a přesnými intelektuálními postupy.

Napětí mezi tajemstvím - neřešitelnou záhadou na jedné straně - a jistotami vědeckého uvažování na straně druhé - je dědictvím devatenáctého století a jeho post-osvícenské víry v síly rozumu, analytické schopnosti a racionalismus. Někteří teoretici uvádějí jako hlavní příčiny profilování povahy detektivky na stupnici záhada – racionalizace (přítomnost tajemství, záhady) „napětí mezi před-osvícenským a post-osvícenským pohledem na svět.“³⁰⁷ Přítomnost tajemství, záhady, strachu a hrůzy, odvozuje detektivka z gotické novely, která je protireakcí na racionalismus osvícenství. „Skrývání rodinných tajemství a duchů,“³⁰⁸ „narušující návrat a vpád minulosti do přítomnosti“³⁰⁹ jsou elementárními složkami

³⁰² GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 84. „Tradice datovaná od Poea.“

³⁰³ GRELLA, George: The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 89.

³⁰⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 19. ISBN 210-415-31825-4.

³⁰⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 21. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs v *Crime fiction* uvádí, že sám Poe pojmenoval svoje povídky termínem *tales of rationation*. Tímto označením kladl důraz na důležitost logické analýzy, která tvořila tematický i formální prvek jeho příběhů stejně jako všudypřítomné tajemství, jež je rozpleteno a objasněno vědeckou metodou.

³⁰⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 34-35, 53. ISBN 210-415-31825-4. Literatura pracuje s termíny *mystery detective fiction*, *mystery and detective fiction*, *mystery or detective fiction*, někdy se užívá termínu *mystery fiction*, kterým „identifikují centrálnost prvku tajemství ve formě zápletky. V mnohých kritikách tento pojem zahrnuje *whodunnit* profilující se za přispění gotických dobrodružných příběhů, se kterými jsou blízce spojeny.“ „Některé detektivky Agathy Christie „křečovitou, klaustrofobickou atmosférou prostředí, kde je určitý počet lidí uzavřených na jednom místě zbavený možnosti místo opustit či utéct, připomíná srovnatelnou atmosféru gotického románu.“

³⁰⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s.15. ISBN 210-415-31825-4. „Narativní napětí mezi minulostí a přítomností odráží sociální a intelektuální napětí mezi před-osvícenskými a post-osvícenskými ideami.“

³⁰⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 15. ISBN 210-415-31825-4.

kriminálních narativů, v nichž zločiny minulosti v podobě „tajemství z minulosti“³¹⁰ ruší pořádek současnosti (gothic causality),³¹¹ v nichž postavy skrývají minulost i pravé úmysly, a v nichž „skutky zločynů mají charakter d'ábelských skutků, intrik, zrady a vražd.“³¹²

„*The murders in the Rue Morgue* kombinují jisté gotické nástrahy s racionalismem post-Osvícenského věku vědy.“³¹³ Osvícenství je „intelektuální hnutí přibližně let 1600-1790,“³¹⁴ které vyznávalo víru ve vědění, vědu a rozum. Osvícenská éra věří, že použití sil rozumu může vést k objevení pravdy, což ve svém důsledku vede ke zlepšení lidského života. Osvícenská „víra v rozum, která nahrazuje náboženskou víru, přispěla k rozvoji vědeckého a intelektuálního racionalismu a usilovala objevit přírodní zákony vládoucí univerzu a lidské společnosti.“³¹⁵ Ve službách nově vznikající policie byla věda (žánr detektivky je tradičně spojován s povědomím o vědě, která přispěla svými vědeckými objevy ke zlepšení průkaznosti důkazních materiálů „vynálezem fotografie a identifikačními technikami, jako např. otisky prstů;“³¹⁶ později moderní postupy policie jako soudní patologie a psychologie, soudní vědecké přístupy obhajují pozici „vědy, technologie a medicíny jako vhodného prostředku pro kontrolu post-industriální kriminální aktivity“³¹⁷) angažována jako spolehlivý rádce a posuzovatel trestných činů, protože „analytické a racionální deduktivní schopnosti osamostatněných jedinců poskytovaly řešení zjevně nevysvětlitelných zločinů.“³¹⁸

Poe čerpá námět z nově se profilující existence policejních sborů a detektivních složek, když se ústřední figurou jeho záhadných zločineckých povídek stává postava vyšetřovatele pojmenovaného C. Auguste Dupin.

³⁰⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 16. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 16. ISBN 210-415-31825-4.

³¹¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 16, 67. ISBN 210-415-31825-4. Termín *gothic causality* přebírá Scaggs od Paula Skenazyho, který jím označuje „strukturu mnoha narativů *kriminální fikce*, kde tajemství minulosti představuje událost nebo touhu antitetickou principům a stanovisku domu (rodiny).“ Často se jedná o motiv „rodiny s provinilou minulostí“.

³¹² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 16. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs dále uvádí, že „Fred Botting shledává v *gotické novele* fascinaci vraždou, intrikami a zradou i potěšením z prezentace d'ábelských skutků, jež se jeví jako oslava zločineckého chování – hrůza a zděšení spojené se zločineckým překračováním zákona se ve skutečnosti stává silným prostředkem pro prosazení hodnot společnosti, cti a slušnosti a slouží ke zdůraznění jejich hodnot a potřeby. Pohrůžka sociálnímu pořádku pochází z před-osvícenské minulosti spojené s tyranskou a pověrečnou krutostí feudálního uspořádání (odtud charakteristické prvky detektivní novely spjaté s gotickou novelou – staré hrady, d'ábelští aristokraté, duchové, v post-Osvícenském kontextu je to do přítomnosti se vtírající minulost, která dává vzniknout příznakům společenských výtržností).“

³¹³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 19. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 144. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 18. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 18-19. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 100. ISBN 210-415-31825-4.

³¹⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 19. ISBN 210-415-31825-4.

Typ detektiva, jak jej stvořil Poe, spojuje „schopnosti, kreativitu a intuici básníka s vědeckým přístupem matematika.“³¹⁹ Je to bystrý pozorovatel excentrický v uvažování, má deduktivní schopnosti. Kombinuje sílu své schopnosti „pronikavého pozorování a syntetické imaginace“³²⁰ s důvěrou v svoje analytické schopnosti. Příznačná je genialita jeho analytických schopností, která je konfrontována s „otupělými a mdlými mentálními schopnostmi policejních složek.“³²¹ Poe zdůrazňuje neschopnost „policejních složek jako celku a brilantnost schopností soukromého detektiva jako individuality.“³²² Poe ustavuje konvenci „soukromého detektiva.“³²³ Poeova tvorba ovlivnila pozdější autory detektivek, kteří rovněž nechávají vystupovat „excentrickou“³²⁴ figuru schopného racionálního detektiva (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie), někdy převtělenou do figury důvtipného „detektiva amatéra“,³²⁵ přičemž upřednostňovanými ústředními motivy detektivního příběhu jsou „charakter a metody detektiva, které *Vraždy v ulici Rue Morgue* detailně zachycují.“³²⁶

E. A. Poe pracuje s figurou silného samostatného detektiva, který konfrontací svého nezvykle vyvinutého bystrého intelektu schopnosti policejních složek spíše znevažuje tak, až je téměř popírá. Přesto se rozvinul i typ detektivky kladoucí důraz na úspěšné policejní vyšetřování. Tento typ detektivky se rozvíjel zejména v „posledních dekádách dvacátého

³¹⁹ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.) *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 89. ISBN 0-13-202671-6.

³²⁰ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.) *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 90. ISBN 0-13-202671-6.

³²¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 19. ISBN 210-415-31825-4.

³²² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 19. ISBN 210-415-31825-4.

³²³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 24,31, 59, 62. ISBN 210-415-31825-4. „private detective“/“private-eye tradition“ – tradice, v jejichž intencích se vyvíjí postava detektiva ve většině sub žánrů kriminální fikce. Tuto tradici vyvěrající z romantické představy schopného jedince později naplňuje modus *hard-boiled fiction*, kde je osamělý soukromý *private-eye* detektiv zpodobněn jako „romantický individualista.“ Skrze *hard-boiled* zároveň dochází i k opětovnému objevení se typu postavy známé z *revenge tragedy* – dochází k srovnávání *private-eye* detektiva profilovaného tímto sub žánrem s „figurou rytíře“ vystupující v Alžbětínsko-jakobínské éře, které spojuje podobně komplikovaný vztah k zákonu, představitelům spravedlnosti a oficiálního zákona, i motivy jednání spjaté s osobními kodexy cti. Často se uvažuje o romantických přesazích vtělených do moderního a současného světa. Stejně tak se k prozkoumání nabízí otázka paralelního zrcadlení „hamletovského tématu“ *revenge tragedy* v složitých charakterech, na něž klade důraz *hard-boiled fiction*, které spojuje společenská podmíněnost zločinů jedince (donucení okolnostmi), prohnílost a zkaženost světa i nejistoty hrozící pěstmi zákona a spravedlnosti.

³²⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 20. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs uvádí, že Poeův Dupin i Doylvův Sherlock Holmes „předvádějí stejné figury excentrických samotářů pronikajících analytických schopností, které jsou přítomné i ve veškeré detektivní fikci vytvořené o století později po vydání *The murders in the Rue Morgue (1841)*.“

³²⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London: Routledge, 2007, s. 21. ISBN 210-415-31825-4. Figura „amateur detective,“ rozvíjející se zejména v následujících letech detektivní fikce (například v detektivkách Zlatého věku), stvrzuje představu typu detektiva schopnějšího než-li policie nebo celý policejní sbor, pracujícího samostatně a „řešícího zločiny logickými dedukcemi a racionálním přístupem.“

³²⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London: Routledge, 2007, s. 20. ISBN 210-415-31825-4.

století a charakteristický byl zdůrazněným motivem policie a policejních postupů.³²⁷ Autory románů, které „zachránily reputaci policie v žánru kriminální fikce i ve veřejných představách,³²⁸ byli Wilkie Collins a Emile Gaboriau. Gaboriau nechává úspěšně vyřešit případ především detektiva – policistu, který však nezapře excentrický charakter. Dávají vzniknout tradici detektiva, jehož „genialita je schovávána za maskou rozptýlení a jisté excentričnosti,³²⁹ kterou reprezentuje například detektiv „Poirot Agathy Christie nebo seriál *Columbo*“³³⁰ na poli televizní tvorby dvacátého století. Klasickým excentrikem podobného typu, ztělesňující prvky Poeových, Vidocqových i Gaboriauových charakterů, pak zůstává Sherlock Holmes³³¹ Arthura Conana Doylea.

Další formální aspekty klasické detektivky obohacuje Poe o „konvencemi temné atmosféry (uchopuje tak atmosféru kolem poloviny devatenáctého století), neřešitelného problému, outhré metody (neuvěřitelné dedukce, přehnané metody).“³³² Jeho detektiv klade důraz na vyšetřování a odkrývání souvislostí metodami „pozorování“³³³ a „vědomí příčinnosti,³³⁴ díky níž spojuje zdánlivě nevysvětlitelný řetězec příhod a událostí.

Teoretici akcentují především narativní strukturu detektivních příběhů – ústředního významu v detektivce podle nich nabývá „řetězec příčin, kde konečně vyřešení zdánlivě neřešitelného tajemství závisí na nadřazenosti zápletky a narativní důležitosti příčin a

³²⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 23, 30, 84, 90, 91, 96. ISBN 210-415-31825-4. Na str. 30 rozvíjí Scaggs dále toto téma: vzniká sub žánr detektivní fikce *police procedural*, který se soustředí na policejní postupy nebo na profesionální týmovou policejní práci. Jádro struktury, témat a akce se rozvíjí kolem opravdových metod a postupů policie. Hlavní rozkvět zaznamenává asi v polovině dvacátého století (1950-1960) zejména v Americe, později i v Británii. Jako příklad lze uvést americkou televizní sérii *Hill Street Blues*. Někteří teoretici (Priestman, Symons) chápou sub žánr jako vývojovou větev *hard-boiled detective fiction: police procedural* „nahrazuje individuálního a samostatně činného detektivního hrdinu policejním týmem“ (druhou vývojovou větev tvoří sub žánr *crime-thriller*). Tradice „osamělého soukromého detektiva“ však svým způsobem nalézá pokračovatele v sub žánru *police procedural*: „často obsazují jako ústředního hrdinu policejního detektiva, který zastává podobnou okrajovou pozici jako osamělý *private-eye* detektiv z *hard-boiled fiction*.“ Příkladem typu takové postavy je „neortodoxní, anti-autoritářský, rozvedený policejní detektiv se sklonem k alkoholismu.“ „Osamělý hrdina stojící na okraji“ je zároveň hrdinou odkazem se navracejícím k *hard-boiled fiction*, „uvědomující si, jak potlačující a nespravedlivý“ může být aktuální uspořádání a pořádek, „jehož zájmům má sloužit.“

³²⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 23. ISBN 210-415-31825-4.

³²⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 24. ISBN 210-415-31825-4.

³³⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 24. ISBN 210-415-31825-4.

³³¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 25. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs označuje tento typ jako „*consulting detective*“, který stejně jako Poeův Dupin je géniem analýzy, projevující se excentricky a stranící se společnosti (samotářský detektiv), který ale zároveň tak jako Vidocqův hrdina je mužem činu a mistrem převleků (*master of disguise*).“ Doyle doplňuje Holmese jeho geniálním intelektem vzdáleného, zato loajálního, upřímného a čestného Dr. Watsona, který je „ztělesněním morálky střední třídy.“

³³² GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 89. ISBN 0-13-202671-6.

³³³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 39. ISBN 210-415-31825-4. „*observation*“

³³⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 39. ISBN 210-415-31825-4. „*awareness causality*“

následku.³³⁵ Denis Porter ve své strukturální narativní analýze E. A. Poea zdůrazňuje přítomnost „rozuzlení“³³⁶ v narativní struktuře: „je znát uspořádanost a příčinnost vyprávěných událostí, která od samého začátku ovlivňuje zápletku.“³³⁷

Detektivka se orientuje na shromažďování dat, racionální a logické postupy vycházející z podstaty „viktoriánské víry“³³⁸ v materialismus a vědu. „Detektivní příběh představuje archetypální figury – vraha, oběti, špiona, loveného člověka - jako metaforu izolace.“³³⁹ Poe je autorem klišé „lovené kreatury, které je dovoleno utéct a ztratit se uprostřed prostoranství rozlehlého a neznámého davu.“³⁴⁰ Zavádí konvenci převleků.

V závěru chybí deskripce potrestání zločince, což lze chápat jako absenci trestu. Poe pro následující období vývoje detektivní fikce formalizuje absenci zobrazení popisu zákonného „potrestání zločince.“³⁴¹

4.3.3.2 Další vývoj detektivky

Vývojová linie klasické detektivky (mystery detective fiction nebo jen detective fiction) se datuje od roku 1841 tales of rationation či mystery detective fiction (nebo klasicizovaná forma detective fiction) Edgara Allana Poe přes *whodunnit*³⁴² (hledá se pachatel činu³⁴³) detektivky Zlatého věku (*Golden Age*, 1920-1939, nejvýznamnější

³³⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 34. ISBN 210-415-31825-4.

³³⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 34. ISBN 210-415-31825-4.

³³⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 34. ISBN 210-415-31825-4.

³³⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 40-41. ISBN 210-415-31825-4. Věda a logická analýza jsou centrálními světonázory devatenáctého století. „Vědecký přístup má kořeny ve Viktoriánské víře ve shromažďování dat a informací a v racionálních a logických analýzách založených na vědeckých základech“ tehdejšího myšlení. Zejména Doylův detektiv Sherlock Holmes pak rozvíjí tuto metodu zvanou „racionální dedukce“ (*rational detuction*). Detektiv při řešení případu musí „interpretovat fyzická data, která přízřusobně nahlíží skrze rámec viktoriánské materialistické mentality.“

³³⁹ LAMBERT, Gavin. The dangerous edge. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 50. ISBN 0-13-202671-6.

³⁴⁰ LAMBERT, Gavin. The dangerous edge. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 51. ISBN 0-13-202671-6.

³⁴¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 44. ISBN 210-415-31825-4.

³⁴² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 46, 144. ISBN 210-415-31825-4. Synonymem detektivky *whodunnit* je sub žánr *mystery detective fiction* zvaný *country-house mystery*, který je „typický pro období Zlatého věku, kde se zločin odehraje na uzavřeném a omezeném místě venkovského domu, což poskytuje prostor pro akci postav vlastních prostředí i možnost omezit počet údajných pachatelů rozproštěním podezření nad osobami ohraničeného a uzavřeného okruhu hostů („omezené prostředí“). Vrah je trvalou součástí určité skupiny lidí stejně jako ostatní podezřelí (konvence podezřelého sluhy). Variací jsou detektivní příběhy odehrávající se na palubách lodí či ve vlacích.“

³⁴³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 27-28, 36-37. ISBN 210-415-31825-4. Podle Scaggse pro tento typ je specifické, že důležitým prvkem je zde důmyslná zápleтка, která ve funkci záhady, hlavolamu či hádanky (*puzzle element, clue-puzzle* – forma klíčové hádanky) nebo výzvy ponouká čtenáře, aby objevil pachatele dříve, než jej odhalí kniha.“ Je to součást spolupráce se čtenářem, v níž čtenář je vyzván, aby

představitelkou je Agatha Christie, dalšími klasickými autory jsou Dorothy L. Sayers, Anthony Berkley Cox, Cecil Day-Lewis, Ngaio Marsh, Margery Allingham) období mezi dvěma světovými válkami v Británii, který kanonizoval mnohá klišé detektivního příběhu; až k *whydunnitu*³⁴⁴ (pátrání po motivech zločinu) a *howdunnitu*³⁴⁵ (soustředěnost na mechanismus zločinu s absencí psychologie) vývojových pokračování detektivky dvacátého století.

Paralelně, na druhé straně oceánu, se rozvíjí americký typ detektivky období Zlatého věku, již zmíněná *hard-boiled detective fiction* (rané dvacáté století, „rozvoj zejména mezi lety 1920-1930“³⁴⁶ v Americe, v souvislosti se vzrůstem „organizovaného zločinu a s Prohibicí 1919-1933,“³⁴⁷ sub žánr se vyvíjí i v poválečném období a vstupuje do dalších společensky aktuálních kontextů; např. jako považovaná za nejvíce „maskulinní odvětví žánru“³⁴⁸ se stává předmětem feministických kritik a podněcuje angažování žen-detektivek nazývaných „*female private eye*“;³⁴⁹ do kontextu je uváděn také s *filmem noir*³⁵⁰), vytvářející kontrastní protiváhu k detektivce *whodunnit*. *Hard-boiled* detektivka čerpá inspiraci z pramenů svého původu - z „westernových a gangsterských příběhů.“³⁵¹

V gangsterských příbězích hrdinou býval jedinec, který „přicházejíc ze znevýhodněného prostředí, stává se bohatým a silným díky zločinu jen proto, aby se posléze stal obětí světa zločinu, který mu pomohl k úspěchu.“³⁵² „*Hard-boiled* přenáší romantiku westernu do moderního městského prostředí, a tato proměna westernového pohraničí v nepřátelské městské prostředí byla provázena pozvednutím umělé uhlazenosti klasického

vyšetřováním sám odhalil tajemství a získal odpověď na otázku: *who did it?* Detektivka by měla obsahovat prvek „fair play,“ aby mohla být vyřešena tímto důkladným a pozorným čtenářem. Zjednodušeně jej lze charakterizovat jako přístup čtenáře ke všem indiciím, které má k dispozici i fiktivní detektiv. Četba je paralelně součástí vyšetřování. Pravidla „fair play“ se dále šířejí profilují a kodifikují v osnovách a radách (např. v Knoxových detektivních příbězích), které formují detektivní příběh do podoby „šachové hry“ nebo rozvíjejí detektivní příběh v liniích „intelektuální hry.“

³⁴⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 112. ISBN 210-415-31825-4. *Whydunnit* je definován v souvislostech se sub žánrem *crime-thrilleru*, který zdůrazňuje „psychologickou motivaci“ pachatele, která vedla ke spáchání vraždy.

³⁴⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 115. ISBN 210-415-31825-4. *Whodunnit* je vymezován oproti *whydunnitu* absencí „zájmu o psychologii zločinu.“ Zkoumá „mechanismus provedení“ zločinu, nikoliv „motivace“, které mohly vést k jeho spáchání.

³⁴⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 145. ISBN 210-415-31825-4.

³⁴⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 57. ISBN 210-415-31825-4.

³⁴⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 30. ISBN 210-415-31825-4.

³⁴⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 30. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 69. ISBN 210-415-31825-4. Termín *film noir* je odvozen od francouzského „*roman noir*,“ který byl užíván pro popis *hard-boiled fiction*. „Spojuje je temná tajemná atmosféra *hard-boiled fiction*, která je gotickým dědictvím *crime fiction*, odkrývání skrytých souvislostí mezi minulými událostmi a současnými okolnostmi.“

³⁵¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 29. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 29. ISBN 210-415-31825-4.

detektivního příběhu ve vytvoření fiktivního světa společenské prohnalosti korupce a opravdového zločinu.³⁵³ Oproti *whodunnitu* i většině klasických detektivek, *hard-boiled* detektivka se neodvolává na rozum ani logiku detektiva a v zápletkce se obyčejně vyskytují konflikty „násilí a zrady.“³⁵⁴³⁵⁵ Pro detektivku meziválečného období je typická spíše absence násilí a bezkonfliktnost. Svým předpojatým, „nepřátelským vztahem ke složkám práva a pořádku,“³⁵⁶ spíše odporuje požadavkům anglických detektivek Zlatého věku v požadavcích splatnosti „buržoazní ideologii.“³⁵⁷ *Hard-boiled* detektivka reflektuje tvrdé a agresivní životní podmínky americké kapitalistické společnosti („pokoutní praktiky, prostituce, hazard, zkorumpovaná policie, gangsterismus“³⁵⁸) „odcizeného“³⁵⁹ velkoměsta, jejíž vlivy a dopady se soustředí v postavě ústředního hrdiny – „lakonického, tvrdého, ale citlivého, inteligentního, izolovaného, na sebe odkázaného, chlapského detektiva, který řeší zločiny pistolí a pěstmi spíše než za přispění rozumu a logických deduktivních metod.“³⁶⁰ Nejvýraznějšími představiteli sub žánru jsou „Dashiell Hammet a Raymond Chandler.“³⁶¹ *Hard-boiled* výrazně směřuje k syrovému realismu v zobrazování světa zločinu.

Sub žánr vykazuje jisté společné rysy se sub žánrem *police procedural*. Oba se vyvíjejí v Americe a spojuje je stejné prostředí zločinu, kde dochází k nebezpečným konfliktům „mužů zákona“ se zločinci a vrahy během pátrání po nich, ale i ke střetům s nejednoznačnými zločinci – hrdiny, představiteli *hard-boiled fiction*, balancujícími na hranách dobra a zla. Americký *police procedural* od *hard-boiled fiction* přebírá typické žánrové prostředí, jímž je „městské prostředí, moderní velkoměsto“³⁶² a pouliční zločin. Prvkem ve formě zobrazování je „tendence k realismu.“³⁶³

³⁵³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 57. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 28. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁵ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 28. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 61. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁷ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 86. ISBN 210-415-31825-4. Scaggs cituje postřehy teoretiků Winstona a Mellerskiho, kteří v souvislosti se sub žánrem *police procedural* identifikují různé formy disciplíny, kterými je buržoazie charakterizována - „terorem sociálního skandálu a justičních trestů.“ Disciplína je kontrolována „policí a soudním systémem a rozšiřovaná neviditelnou rukou trhu, železnými pravidly tovární disciplíny, despotismem rodiny, autoritářskými školami a represivní sexuální výchovou.“ Vzniká „společnost ovládaná morálností, strachem ze skandálu, potrestání a z vlastní způsobilosti ke kriminálnímu a amorálnímu činu,“ regulovaná a sociálně hlídaná činností policie. Týká se to však zejména amerického prostředí.

³⁵⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 57. ISBN 210-415-31825-4.

³⁵⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 56. ISBN 210-415-31825-4.

³⁶⁰ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 29. ISBN 210-415-31825-4.

³⁶¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 29. ISBN 210-415-31825-4.

³⁶² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 31. ISBN 210-415-31825-4.

³⁶³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 93. ISBN 210-415-31825-4. „Městský realismus je závazkem sociálnímu, strukturálnímu a tematickému realismu sub žánru *police procedural*.“

4.3.3.2.1 Zlatý věk a meziválečné období

Období mezi dvěma válkami bylo momentem rozkvětu detektivní fikce. Je to důvod, proč dvacátá a třicátá léta dodnes spojujeme s výjevy anglických detektivů uvádějících v činnost veškeré logické schopnosti mysli za cílem odhalení vraha. Období Zlatého věku detektivky kanonizuje mnohá její žánrová pravidla a ustavuje ji na klasický typ.

K nebývalému rozvoji žánru v tomto období přispěla dobová politická a společenská situace podílející se rovněž na většině inovací a klišé, která ovlivnila klasickou podobu žánru.

Zájem o detektivku však tkvěl už v její vnitřní povaze. Moderní poválečná doba roztržitých hodnot, ekonomické deprese a politického ohrožení, potřebovala obnovit jistoty předválečných let. Charakter detektivky tohoto období čerpá z aktuální společenské situace tehdejších let a zrcadlí její přístup a poměry k fikci. Měla mnoho vzdělaných čtenářů, protože svět potřeboval racionálního detektiva, který odhalením vraha odstraní nebezpečí a obnoví pořádek společnosti. Meziválečné publikum toužilo „omezit svět do na sebe spoléhajících uzavřených a zvládnutelných proporcí,³⁶⁴ což vykonávalo prostřednictvím pozice detektivky a jejích možnosti ustálených a konstruovaných zápletek.

Svět byl prodchnutý všeprostupujícím pocitem viny a strachu z neodvratitelné katastrofy a potřebuje obětavého vyšetřovatele. Detektiv – vyšetřovatel symbolizuje právo a pořádek, trvalé hodnoty, jistoty a bezpečí. Chrání společnost před produkty nezřízenosti zločinu moderní průmyslové společnosti.

Narativním schématem je „skupina lidí izolovaná na nějakém místě“³⁶⁵ – anglický venkovský dům nebo aristokratické sídlo – kde jsme svědky zmizení nebo vraždy jednoho z jejích členů. Jako „zachránce společnosti přichází „zvenčí“³⁶⁶ excentrický, inteligentní a neoficiální vyšetřovatel (vzcházející z tradice Dupin-Holmes), který si „všimá evidencí, pokládá otázky, konstruuje vlákna důkazu a v dramatickém finále jmenuje vraha (viníka).“³⁶⁷ To je jedno z klasických detektivních klišé vyšetřování zločinu. Aristokracie zapletená do zločinu a ohrožená zločinem je dalším z detektivních klišé. Zlatý věk detektivky spatřuje v aristokracii nejen nositele bývalých tradičních hodnot, ale také nositele naděje na záchranu

³⁶⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 52. ISBN 210-415-31825-4.

³⁶⁵ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 85. ISBN 0-13-202671-6; sub žánr whodunnit/country-house mystery – dále viz s. 44, pozn.82

³⁶⁶ AUDEN, W. H. The guilty vicarage. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 24. ISBN 0-13-202671-6. „...zázračný zásah génia zvenčí, který odstraní provinění označením viníka.“

³⁶⁷ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 85. ISBN 0-13-202671-6.

hodnot ztracených, naděje návratu k jistotám a tradici společenské vznešenosti. Prostředím děje je často staré „aristokratické sídlo (prostředí „vyšší třídy“) nebo klidný anglický venkov,³⁶⁸ což formuje jiné klasické narativní klišé detektivky – děj se má odehrávat na odlehlém místě (na starém aristokratickém sídle nebo na venkově) - na místě vzdáleném od soudobých politických problémů. Tento typ detektivky záměrně tvoří svět sám pro sebe (uzavřené společnosti na vzdálených opuštěných místech – podezřelý nemůže být žádný nově příchozí a stávající podezřelí nemohou místo opustit), který je třeba zbavit nebezpečí narušitele – zrádce, vraha.

Svět detektivky tehdejších let touží obnovit harmonii a sociální integraci, obnovit korektní společnost vyšší třídy. Aristokracie, k jejímž uznávaným důkladným hodnotám, čerpajících ze zázemí bohaté minulosti, se znejistělý a rozvrácený meziválečný svět touží navrátit, je jako představitelka hodnot „vyšší třídy“ častým motivem soudobých detektivek. Detektivka má nostalgický nádech pomalu plynoucího rozvážného života aristokracie, „idyllickou a pastorální“³⁶⁹ atmosféru venkova (mívá charakter „*literature of courtship, idyllic comedy, literature of sensibility*“,³⁷⁰ nebo *Restoration comedy*³⁷¹) a nikdy nezmiňuje aktuální společenské a ekonomické nedostatky ani nesděljuje fakta politického ohrožení. Městu a okolnímu světu vzdálený venkov představuje svět sám pro sebe, chráněný před hrozivými zvěstmi přicházejícími ze soudobého světa izolací a přítomností vznešené společnosti dosud trvalých, pevných hodnot - aristokracie. Přítomnost zápletky, týkající se aristokracie odehrávající se na uzavřených venkovských usedlostech, zobrazuje „konzervativní sociální názor společnosti meziválečného období.“³⁷² Detektiv, zaštitěný „diagramy, rozvrhy, mapami a plány“³⁷³ – celou „anglickou tradicí empirického myšlení“³⁷⁴ a uvažování moderní

³⁶⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 48. ISBN 210-415-31825-4. Charakteristický je „pobyt společnosti vyšší třídy nebo vyšší střední třídy na izolovaném venkově,“ což je formálním prostředkem pro naplnění požadavků *whodunnit* nebo *country-house mystery* „uzavřené a osamocené společnosti s uzavřeným okruhem podezřelých.“

³⁶⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge 2007, s. 50. ISBN 210-415-31825-4. „Pastorální obraz je v britské literatuře přítomný již od dob Renesance, v *revenge tragedy* je opozicí městským výjevům, které jsou obvykle prostředím zobrazování sexuální a morální zkaženosti.“

³⁷⁰ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 99. ISBN 0-13-202671-6. V souvislostech typičnosti *whodunnitu* v linii *comedy of manners* („*manners tradition*“) poznamenává o tomto žánru, že tíhne ke stylizaci, kterou čerpá od předchůdců, „s nimiž se zdá vykazovat jisté společné rysy,“ jsou to: „*literature of courtship*, Shakespearova *idyllic comedy*, *Restoration comedy*, *literature of sensibility*.“

³⁷¹ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 93. ISBN 0-13-202671-6.

³⁷² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 48. ISBN 210-415-31825-4.

³⁷³ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 51. ISBN 210-415-31825-4.

³⁷⁴ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 101. ISBN 0-13-202671-6.

industriální společnosti – poskytuje hodnověrné a racionální vysvětlení a obnovuje „sociální pořádek i dekorum.“³⁷⁵ Detektivka představuje mírumilovný nereálný svět s aristokratickou aurou (teoretici kriminální fikce zmiňují soudobou představu aristokracie a prostředí aristokracie jako „vzpomínky na ztracený ráj“³⁷⁶) blízkého univerza, pravdomluvných detektivů, „snu o luxusu, stabilitě a touze po bezpečí (cigarety a popelník jsou častou rekvizitou postav).“³⁷⁷

Společenský kontext třicátých let vtiskl formě detektivky podobu konvenční literatury odvrácené od skutečnosti, pracující s druhem intelektuální hry odhalování tajemství a mající charakter útěkové literatury.

4.4 Četnické Humoresky a detektivka

Četnické humoresky nelze jednoznačně žánrově označit jako detektivku „klasického typu,“ protože za prvé by to nebyl žánr jediný, ale především, detektivka by vyžadovala vyšší míru jednoznačnosti a ukotvenosti patřičného stylu. Humoresky, přestože pracují s mnohými jejími konvencemi, nejsou čistým útvarem detektivky.

4.4.1 Narativ detektivního příběhu v Četnických humoreskách

Chybí jednoznačná figura excentrického detektiva (do určité míry jí je Karel Arazím), narativ zločinu a jeho vyšetřování je jen jednou z částí narativu seriálu. Příběh se nesoustředí kolem jednoho ústředního motivu zacíleného na odhalení vraha, především ale jednotlivé případy nejsou vykonstruovanou logickou hrou rozbujelého intelektualismu a racionalismu. Narativ nezačíná vždy příchodem na místo činu a následným intelektuálním vyšetřováním. Jelikož případy jsou autentické, je narušena možnost předčasného odhalení vraha čtenářem na základě konvencí - naopak možné jsou nečekané zvraty. Zločinec není jinak neškodný a

³⁷⁵ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 102. ISBN 0-13-202671-6.

³⁷⁶ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 48. ISBN 210-415-31825-4.

³⁷⁷ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 102. ISBN 0-13-202671-6.

detektivovi přátelský důmyslný vrah (jako v seriálu *Columbo*) a narativ se nevěnuje jen důkladnému vyšetřování v uzavřeném prostředí odlehlého místa.

Narativ detektivního příběhu v Četnických humoreskách je jiný. Hlavní rozdíl tkví především v dobrodružnosti zápletky. V některých epizodách jsme svědky nejen ještě nespáchaného zločinu, ale zločinec představuje fakt reálného ohrožení hlavních postav. Zločinec často není odhalován jen intelektuálními řetězci deduktivních úvah, ale je odhalen psychologicky na základě osobní konfrontace četníka s vrahem. K jeho dopadení chybí jen správný důkaz. Napětí plynoucí z možného ohrožení četníků i dalších postav, akční charakter vyšetřování, možnost zabránit vraždě, obstarávání důkazů a přímé konfrontace s násilným, ohrožujícím a nebezpečným světem zločinu, vzdalují Četnické humoresky klasické detektivce. Formální detektivka využívá pouze konvenční představy vraha, „násilí a brutalita jsou zobrazeny a vyjádřeny v kriminálních příbězích, např. v *thrilleru*.“³⁷⁸

Detektivka tíhne k tomu být pouze intelektuální hrou na uzavřeném místě, čemuž akční charakter a prostorová rozrůzněnost Četnických humoresek odporují.

4.4.2 Schémata kriminálního filmu v Četnických humoreskách

Vhodnějším žánrovým označením se zdá být druh kriminálního filmu. Kriminální film je celou oblastí fikce zločinu, vyšetřování, násilí, vražd a ohrožení. Oproti detektivce, jejímu klasickému typu *mystery detective fiction*, odhalujícího tajemství totožnosti vraha, kriminální film vstupuje do světa zločinu a napětí neplyne z úvah nad odhalováním způsobu provedení zločinu, ale z přímé konfrontace postav se zločincem a zločinem. Svět není bezpečný, je plný strachu, obav a ohrožení.

Typickou kriminální zápletkou v Četnických humoreskách je manželství novinářky Kamily Klikové s doktorem Klimszou, pronacistickým vůdcem připravujícím převrat. Postava je vystavena osobní konfrontaci s blízkou osobou, která tají své pravé úmysly a představuje pro ni ohrožení. Je vystavena pocitům strachu a ohrožení. Blízkost pravou totožnost skrývající

³⁷⁸ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 84, 148. ISBN 210-415-31825-4. V rámci žánrové specifikace *kriminální fikce* se užívá termín *crime-thriller*, definovaný původem z *hard-boiled fiction* jako sub žánr, který „se zaměřil na to, co znamená zločin sám o sobě, na páchání zločinu, spíše než na omezování šíření a vlivu zločinu nebo řešení záhady a tajemství.“ Zaměřuje se na zločin spíše než na proces vyšetřování. Původ *crime-thrilleru* bývá také spojován se *sensation fiction* (1860-1870), jejímiž autory byli Wilkie Collins (*The woman in white*) a Emile Gaboriau. *Sensation fiction* se soustředí na „dobrodružnost zápletky, melodramatická témata a akci,“ spíše než na vyšetřování. Často obsahuje barvitě popisy zločinu a násilí, kterými se navrácí k tématům a vyobrazením *gotické novely* a jež jsou zároveň „předzvěstí kriminální fikce dvacátého století.“

osoby předchází napínavé zápletky, v níž musí mobilizovat síly ke své záchraně. Dojde k melodramatickému vyhocení situace a k manifestaci emocí. Manželství slečny Klikové připomíná kriminální schéma „*homme fatal*“,“³⁷⁹ v níž muž, „s nímž má hrdinka vztah, je během jejího vyšetřování usvědčen ze zločinu, který ona vyšetřuje.“³⁸⁰

Konečně kriminální fikce si uvědomuje přítomnost nebezpečí ve světě. Bývá spojována s politickou a zločineckou atmosférou v zemi. Americké kriminální žánry reflektují paranoidní nálady, pocity strachu, úzkosti z ohrožení a pesimismus rozvráceného poválečného světa. Výsledkem reflexe jsou nejen narativy zabývající se zločinem, vraždami (jako detektivka), ale pozornost je přenesena od faktu a technického provedení zločinu k vnímání okolností zločinu na základě přímé osobní konfrontace se zlem, vraždou, násilím a brutalitou. Zrada je jedním z témat poválečného světa, v němž už nelze nikomu a ničemu věřit a nic už nemá platnou hodnotu.

Podobný pomyslný přesun od idylické detektivky k závažnější kriminální fikci lze vysledovat i v Četnických humoreskách. Zřejmý je postupný nárůst politicky orientovaných zločinů (zápletky s doktorem Klimszou, únos Klaudie z politických důvodů, celý závěr třetí série) v závěru druhé série. Únos Klaudie bývalým ministrem vnitra Pádlem představuje motiv zrady a latentně odkazuje k „*anti-conspiracy* nebo *spy thrilleru*“³⁸¹ již od prvního momentu Jarého jmenování agentem do služeb Pádra, přes politicky nežádoucí Klaudiin původ, dvojnásobné autoritativní vystupování bývalého ministra až k absenci důvěry ke Klaudii vmanipulované do komplotu díky svému původu ruské imigrantky. *Spy thriller* je sub žánr podmíněný historickým vývojem období mezi dvěma válkami. Vyvěrá z politické a vojenské atmosféry po první světové válce, která zaměřuje pozornost na „figuru špiona a na přirozenou obavu z ohrožení bezpečnosti národa.“³⁸² Postavu Klaudie lze popsat jako figuru

³⁷⁹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 79. ISBN 210-415-31825-4. Typ *homme fatal* Scaggs definuje jako mužské převrácení ženské figury *femme fatale* pocházející z *hard-boiled fiction*. Scaggs ji popisuje jako figuru představující „zdánlivou hrozbu“, která pod maskou „emocionálního, senzitivního zevnějšku skrývá tvrdou, neústupnou a prospěchářskou identitu.“ Zjevnou „zranitelností se odvolává na rytířství hrdiny ve snaze přiblížit se mu, aby v momentě odhalení své pravé identity byla v pozici osobně jej ohrožující.“ Klaudie od okamžiku svého příchodu podněcovala rytířské sklony Jarého, což na ni později (nečekaně chladné chování následované špionážním vyšetřováním), mohlo vrhnout stín podezření, v případě neupřímnosti, z vypočítavého jednání a sledování jiných cílů.

³⁸⁰ Priestman 1998: 58. In SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 79. ISBN 210-415-31825-4.

³⁸¹ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London: Routledge, 2007, s. 108, 118. ISBN 210-415-31825-4. Teorie je chápe jako odlišné verze *crime thrilleru*. Scaggs zavádí Priestmanovu klasifikaci, která různé verze *crime thrilleru* rozděluje do dvou větších skupin na *noir thriller* a *anti-conspiracy thriller*. *Spy thriller* se uvádí do blízkých souvislostí s *anti-conspiracy thrillerem* – skrze „sabotáže, příběhy politických a vojenských intrik soustředěných kolem figury špiona.“

³⁸² SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 119. ISBN 210-415-31825-4. Pro Británii i Sovětský svaz (po vypuknutí revoluce 1917) hlavní hrozbu ve *spy thrilleru* představuje Německo.

nedobrovolného špiona, zahrnující prvky charakteristické pro *anti conspiracy* i *spy thriller*. Priestman zdůrazňuje v *anti conspiracy thrilleru* linii „protagonisty, který je ve vratké pozici odporu vůči vlivným a mocným konspiracím, tajným dohodám a komplotům bez východiska možnosti pomoci vojenských složek dohlížejících na právo a pořádek.“³⁸³ Jako ruská imigrantka, o které nikdo nic neví a která střídavě mizí v zahraničí, se stává přirozeně podezřelou osobou (ministrem obviňovaná ze špionáže), která jako „zdanlivě důvěryhodná“ žena strážmistra Jarého v podstatě naplňuje motiv klamu a zrady *femme fatale*. Protože je přímo a osobně zapletená do spiklenecké aféry, musí utajit okolnosti svého jednání i riziko ohrožení a navenek vzbuzovat dojem důvěry a neohroženosti. V pojetí postavy Klaudie jako špionážní figury dochází k podobnému „rozporu mezi povrchem a hloubkou“³⁸⁴ jako u ženských hrdinek *femme fatale* v *hard-boiled fiction*, který završuje její vztah k Jarému, skrze jehož perspektivu důvěry-nedůvěry postavu Klaudie nahlížíme. Tento leitmotiv Klaudie dále zůstává a proplétá se do jejího vztahu k Jarému a prostupuje do vyjádření charakterizace její figury v celém seriálu. Klaudie, kterou nikdo neznal, od okamžiku svého příchodu spontánně podněcovala rytířské sklony Jarého, což na ni později (nečekaně chladné chování následované špionážním vyšetřováním), mohlo vrhnout stín podezření, v případě neupřímnosti, z vypočítavého jednání a sledování jiných cílů. V důsledku politického vývoje světa schylujícího se k válce vzniká prostředí plné nástrah a nebezpečí útočícího z nejvyšších míst moci práva a spravedlnosti – vratké vládní politiky. Jarý při záchraně Klaudie ze zajetí únosu čelí pocitům bezmoci, protože v případě prokázání viny by její záchrana z rukou nejasně a podvratně motivovaných vládních činitelů nebyla v možnostech legálních policejních postupů. Závažnosti a politicky varovného apelu dosahuje seriál právě zatažením svých ústředních postav (Klaudie, Jarý, slečna Kliková) do podobných zápletek. Zároveň připomíná, že politické zločiny a zákony politického jednání jsou mnohem horší než běžné případy z pátračky, proti nimž existuje hmatatelná obrana v podobě důvěrou stmelené síly mužů z pátračky.

³⁸³Priestman 1998: 34. In SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 117. ISBN 210-415-31825-4.

³⁸⁴ SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007, s. 77. ISBN 210-415-31825-4.

4.5 Od humoresky k žánrům

Spřízněnost původních literárních žánrů s žánry ať už filmovými nebo jiných médií, žánrovou smíšenost, nejednoznačnost a hravost vystihuje název seriálu. *Humoreska* je v literární teorii „povídka nebo novela s žertovným obsahem spojující často komično s vážnějším společenským cílem.“³⁸⁵

4.5.1 Tragikomické ladění

Příběhy případů, které četníci řeší, jsou plné tragikomických obsahů. Jednou je to úsměvný případ zloděje slepic, podruhé je to tragický případ sedláka Pavelky, který je osudem trestán za jím spáchanou utajenou vraždu opakováním činu vraždy (vraždy zapříčiněné nešťastnými shodami okolností) jeho synem. Jindy je to vražda, která svým zobrazením, provedením a okolnostmi je ryze tragikomická (případ směšného vraha ze stejnojmenné epizody), kdy nelitujeme ani oběti činu ani jejího vraha.

Příběhy jednotlivých zločinců, obětí, vesnických obyvatel nebo představitelů buržoazie a úředníků by ale mnohdy mohly být spíše ryzí tragédií. Společenským cílem humoresky je vážnější morální poučení. I každá tragédie má společenský cíl, což vyplývá z její podstaty zobrazení postupného pádu, úpadku a zkázy vysoce postaveného člověka. A rozhodnutím o jeho vině či nevině. Zločin je chápán jako podvolení se zlu, ale morální poučení tkví v přítomnosti osudu, především pak v podobě nezvratitelných přírodních sil a moci přírody. „V řecké tragédii je osud silnější než bohové, takže bohové jsou tu především proto, aby potvrzovali řád přírody,“³⁸⁶ uvádí Frye. (více za hranice osudu – disharmonie) Prostý venkovský člověk podléhá zákonitostem dobra a zla, osudu i trestu podobně jako se v antické tragédii hrdina „vzdaluje všemocnému světu bohů a upadá v rukou všemocné přírody.“ Přesvědčení o nepřekročitelnosti zákonů přírody a nezlomitelnosti osudu je jedním z rysů tragédie. Svět venkovských lidí i prostředí zločinné buržoazie bývá vyobrazován jako

³⁸⁵ DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. 1. vyd. Praha : Pragoline, 2007. s. 6. ISBN 80-86546-58-6.

³⁸⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 242. ISBN 80-7294-078-3.

svět lidí snažících se uniknout svému určení, což je příčinou zločinu či vážných pochybení ústících do zločinu.

Přestože většina případů je smutná až tragická, v jejich zobrazení někdy převládají komické prvky, jindy se prolínají prvky tragické s komickými. Prvek zesměšnění zločinu a vraha někdy nepřechází v komické zlehčení, ale spíše v groteskní potemnělost, jež i přes to vyjadřuje obsah zločinu a násilí potlačené zesměšňující maskou. Arisoteles definuje komedii jako „vypodobňování povah horších, ne však jejich nešlechtnosti v úplnosti, nýbrž toho, co je na nich ošklivé; jednou stránkou toho je směšné. Směšnost je totiž cosi jako bezbolestná a neškodná chyba a ohyzdnost(...)“³⁸⁷ Některé postavy skutečně dosahují ve své směšnosti a činech hranic ohyzdnosti ve své nízkosti vzbuzující odpor.

Vše, co má co dělat se zločinem, je zároveň zdrojem poučení. Četníci jsou strážci zákona a pořádku, jejich cílem je hájit hodnoty dobra a pravdy. Odtud humoreska se společenským cílem poučení. Četnické humoresky jsou komedie, ale jako stín se za nimi v osudech a povaze zločinců i obětí, nejednoznačnosti viny, vleče tragédie.

4.5.2 Tragédie rozporu

Tragičnost situace tkví nejenom v příbězích o pádu člověka se špatným koncem, ale rovněž ve faktu, že postavy narážejí na nejednoznačný svět reality, která činí dobro a zlo od sebe nerozeznatelným tam, kde by se odpověď na otázku dobra a zla zdála být jednoznačná (případ prodeje dětí z epizody *Krkatá bába*, doktor Korous přivádějící smrt nemocným pacientům z epizody *Doktor smrt*). Vždy se jedná o konfrontaci s podivnou, nejednoznačnou a zvláštní realitou matoucí i strážce zákona v názorech na otázku patřičného trestu. Fakt tragikomična, zmatení hodnot a podivné reality souvisí s dobovým stavem společnosti zlomené první světovou válkou, průmyslem, vědeckým poznáním a oslabením víry v Boha vycházející vstříc hodnotám pragmatismu.

4.5.3 Karel Čapek a hledání pravdy

Zmítaný mezi nemožností a touhou odhalit pravdu, dojít prozření a jednotícího Boha, je svět dvacátých let v Čapkových noetických *Povídkách z jedné a druhé kapsy*. V nich

³⁸⁷ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1964, s. 40.

chybí nejvyšší zákon, jež by svým rozhodnutím o vině a trestu vzal na sebe odpovědnost za všechno spáchané.

Podobně jako v Humoreskách, i zde existuje soucit se zločincem; pokud je to několikanásobný vrah, je v závěru ve scéně svého dopadení zobrazen jako slabý bránící se člověk skupině silných, ozbrojených četníků, mapovány jsou pohnutky, jež ho vedly ke spáchání zločinu i důvody jeho rozhodnutí k páchání zla. Rovina dobra a zla je vratká stejně, jako poznání reality je nemožné. Čapkův smířlivý tón a laskavý humor (tolik patrný v *Humoreskách* v tragických a smutných zápletkách, které ve jménu dobového pragmatismu končí momentem rezignace, přitakáním k smíření a znovuobnovení pokračování proudu života) zůstává pouze na povrchu. Jakoby propast plná dvojznačností a nových možností se skrývala pod povrchem zdání spořádaného a smířlivého života.

Čapek rozkrývá přítomnost bolestného váhání a ptá se nejen po pravdě a víře v poznání reality, ale především po životní pravdě každého člověka ztracené kdesi v matoucích temnotách. Povídka *Muž, který nemohl spát* líčí stavy mysli nemohoucí dojít smíření se skutečností zmučené možnostmi mnohosti různých úhlů pohledu na svůj život. Předznamenává noetickou trilogii *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*, která vypráví o hledání identity člověka. Literární historie říká, že *Povídky z jedné a druhé kapsy* byly Čapkovy průpravou k trilogii *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*. Dobový pragmatický přístup se snažil řešit rozporuplnost života vztahem k užitečnosti a hmatatelnosti, Čapkovy se ale v jeho povídkách nedaří umrtvit cit ani iracionální záhadné pnutí, které realitu, vypodloženou pragmatismem, obnažuje a naplňuje pocitem nejasné bolesti a podivné ztráty.

4.5.4 Hořkosladké smíření

Četnické humoresky jako by byly inspirovány Čapkovými povídkami. Mnohé z atmosféry dvacátých a třicátých let v nich zůstalo, např. smířlivý tón a laskavý humor v konfrontaci s bolestnými, vyhraněnými a nejednoznačnými životními situacemi. Čerpají z poetiky meziválečných let u Karla Čapka, přebírají jeho chápání vztahu k člověku jako k někomu, kdo je hodný úcty a soucitu za všech okolností. V rovině budování poetiky seriálové látky se opakuje dialektika existence bolestných životních zkušeností konfrontovaných se smířlivým přitakáním k životu. To je jeden z hlavních rysů poetiky seriálu vůbec.

4.6 Četnické humoresky – drama jednání

Četnické humoresky odkazují ke klasickým formám tragédie a komedie nejen tématy, zápletkou a humorem, ale i filmovými prostředky. Tragédie i komedie, obojí je drama a drama je nápodobou jednání, „mimesis praxeos.“³⁸⁸

4.6.1 Jednání v prostoru

Režie Antonína Moskalyka ve způsobu snímání herců a přístupem k předkamerové realitě dává velký prostor mizanscéně a inscenování. Jednající postavy zachycuje v jednání v prostoru. Herci mají svobodu pohybu, protože kamera následuje jejich jednání a přemísťování prostorem. Nechává herce procházet prostorem, otáčí se s ním v prostoru, rychle mění pozice podle pohybů postavy, řídí se pohyby a přemísťováním, pohledy herce. Příznačná je „nakloněná“ nebo „rozkolísaná“ a „pokřivená“ perspektiva záběru, která kopíruje pohyb herce v prostoru včetně otáčení hlavy a rozostřené perspektivy, která je důsledkem změny pohledu nebo naklonění hlavy. Kamera je tu pro herce a je jednou z postav. „U *Četnických humoresek* bylo velice příjemné, jakou důvěru a možnost improvizace nám režisér Moskalyk dal,“³⁸⁹ řekl v rozhovoru Ivan Trojan, představitel Bedřicha Jarého.

Postavy jsou často snímány v záběrech do půli těla nebo až do poloviny nohou, kdy ve výsledku v záběru dominují prostoru. Ještě patrnější dominance herce je pak ve snímcích herců zhruba v pozici po ramena z mírného podhledu, které opět zapřičiňují dominanci postavy a usnadňují její ovládnutí prostoru. Pokud je v jednání více postav, pro *Humoresky* jsou typické prudké nájezdy a odjezdy kamery, kamera za zády herce kolísající ze strany na stranu spolu s hercem, či rychlé přehlédnutí prostoru jakoby očima herce. Režie nechává vyniknout prostor a prostorovost i hloubkou prostoru.

Záběry jsou dlouhé úměrně k potřebám herecké akce v monologu a k reagování v dialogu. Délkou nechávají vyniknout hereckou akci i s emocionálním dozněním. Vzhledem k akční povaze seriálu, kdy postavy neustále střídají místa - procházejí prostorem - je

³⁸⁸FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 101. ISBN 80-7294-078-3. Termín „mimesis praxeos“ použil Frye v Anatomii kritiky jako převzatý od Aristotela, který ji pokládá za „napodobení děje a podle všeho jej ztotožňuje s pojmem mythos.“ V této práci jej ale nepoužívám primárně v linii odvození od tohoto faktu, ale v nových souvislostech, odkazujících (zejména) kapitolou *Mimesis praxeos neboli poiesis*.

³⁸⁹TROJAN, Ivan. Četnické humoresky. Rozhovory s herci. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky/304291310060008-tizian/1821-rozhovory-s-herci/>>.

příznačný rychlý sled střihové skladby i pohybů kamery. Postavy jsou charakterizovány hlavně jednáním (při procházení neznámým prostorem vyšetřování, při vyšetřování podezřelých, kdy je důležitá konfrontace s dalšími postavami i otevřeným prostorem), ne statickými záběry v nečinnosti. Většina záběrů se soustřeďuje právě na ně. Kamera se snaží v jednání zachytit interakci mezi postavami (tomu napomáhá také rozkolísaná perspektiva záběrů), stejně tak interakce postavy s prostředím.

V rozhovoru pro Českou televizi se Antonín Moskalyk vyjádřil ke způsobům svého natáčení: „Prostor pro natáčení byl velice široký - střední a jižní Morava. Dominantním místem jsou však představovaná kasárna na Staňkově ulici v Brně, kde můžete točit po celý rok bez ohledu na počasí. Celý seriál bude natočen v reálech. Dávám jim přednost před studiem. Důvodů pro to mám dost, jsou doložitelné i mojí zkušeností (v *Dobrodružství kriminalistiky* nebyl ani metr studia), ale podrobně to rozebírat na tomto místě je zbytečné. Zvláště náročné bylo pro díl *Loupežník* evokovat atmosféru Zakarpatské Rusi - města Chustu a poloninových osad. Natáčení probíhalo ve skanzenu Stará Ľubovňa.“³⁹⁰

Protože *Humoresky* jsou natáčeny v reálných prostorách skutečných budov nebo ve volném prostoru ulice a přírody, absentuje ateliérové světlo. Režie využívá nejvíce přirozené denní světlo včetně světelných tonalit jednotlivých částí dne, roku a jeho modulací v místnosti. Děje se odehrávají v otevřených prostorách (ulice, příroda), nebo v místnostech s okny, která specifikují světelnou tonalitu místnosti v kombinaci se světlem zvenku. Vyniká přirozenost, otevřenost a volnost prostorovosti. Výrazná je práce s prostorem interiéru a exteriéru. Režisér vyjadřuje atmosféru místa uvnitř místnosti (interiér) i obklopujícího světa za okny (příslušný exteriér), přičemž atmosféra exteriéru se projevuje v interiéru a ovlivňuje jej. Při procházení postav jednotlivými interiéry a místnostmi (veřejné domy, penzion Naděje doktora Korouse) postavy vždy vidíme přicházet z venku a vcházet dovnitř, což navozuje v interiéru atmosféru propojenou s atmosférou venku. Je budována poetika interakce exteriéru a interiéru a členitosti prostoru.

Moskalykovo vedení postav prostorem směřuje k vzájemné interakci s prostorem, přičemž postava prostoru dominuje, ovládne ho a pozornost soustředí na sebe. Herci jsou snímáni zblízka takovým způsobem, že „přeplňují“ prostor záběru (z mírného pohledu, s vyobrazeným okolím za zády, také snímáním jako by ze středové osy herců a

³⁹⁰MOSKALYK, Antonín. Rozhovor s režisérem. Četnické humoresky [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky/304291310060008-tizian/1821-rozhovory-s-herci/>>.

zaměřeností na jejich perspektivu). Ovládají prostor, dominují mu. Kamera se při organizaci prostoru řídí jimi, jejich pohybem a přemístováním.

Právě proto, že jsou “duší“ prostoru, je dosaženo vzájemné interakce postav s prostorem. Mizanscéna, inscenování v prostoru, dominance postav v prostoru a prostředí včetně vzájemných interakcí jsou výraznou, téměř charakteristickou složkou seriálu. Řešení zápletek, konfliktů a situací se odehrává v modu akce, okamžitého řešení a jednání (výjezdy pátračky při oznámení zločinu a nebezpečí, následný návrat, roznášení jídla v jídelně).

Seriál se vyjadřuje jednáním, přičemž postava si podřizuje prostor. Postava je duší prostoru, protože je nejen vystavena situacím různých míst města i přírody, ale je jí dovoleno prostor vnímat (možnost volného pohybu, přirozené zasvětlení, čerstvý vzduch, akcentování atmosféry ročních období – slunce, mráz, sníh, vítr) a přenést jej do výrazu herecké akce. Rychlé střídání míst, příchody a odchody, vnášejí do seriálu dynamiku času, místa a prostoru.

4.6.2 Šest aspektů básnictví

V komické i tragické poloze jsou humoresky dramatem jednání. Aristoteles uvádí, že každá tragédie má nezbytně šest složek, které ji činí takovou nebo onakou: „Má tedy nezbytně každá tragoedie složek šest a podle toho ji oceňujeme. Tyto složky jsou: děj, povahy, slovní výraz, stránka myšlenková, scénická výprava a hudba. Dvě z nich týkají se prostředků, jimiž se napodobuje, jedna způsobu napodobování a tři předmětů napodobení; a mimo ně není nic. Těchto tedy druhů užívají téměř všichni: neboť scénickou výpravu má každé drama i povahu i děj i slovní výraz i hudbu a myšlenkovou stránku rovněž.“³⁹¹

Frye šest složek tragédie zpracovává jako „šest aspektů básnictví u Aristotela“³⁹² Šest složek rozděluje do dvou skupin. Jednu část, druhou skupinu, tvoří „melos, lexis a opsis (podívaná)“,³⁹³ neboli v původním znění „melos, lexis, opsis (spectacle)“.³⁹⁴ Lexis je „verbální struktura, v níž se spojují ostatní dva prvky – melos (který má analogický či jiný vztah k hudbě) a opsis (která má vztah k výtvarným uměním)“.³⁹⁵

³⁹¹ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 18.

³⁹² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 70-71. ISBN 80-7294-078-3.

³⁹³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

³⁹⁴ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1973, s. 244. ISBN 0-691-06004-5.

³⁹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

Skupinu je možné sestavit také jako melos (hudba, melody³⁹⁶), dikce (diction³⁹⁷, styl, způsob vyjadřování, výraz), opsis (scénická výprava, podívaná, spectacle³⁹⁸), které spolu dohromady tvoří samostatnou splatnou skupinu.

Ústřední lexis lze překládat v rétorickém aspektu jako „dikci“,³⁹⁹ jedná-li se o „narrativní sled zvuků postižitelných sluchem“⁴⁰⁰, nebo jako „obraznost“,⁴⁰¹ jedná-li se o „simultánní významovou osnovu vnímanou v aktu mentálního „vidění“,⁴⁰² přeložitelné jako „melodický (hudební) a obrazový.“⁴⁰³ V tomto případě Frye hovoří o „doslovné“ rovině vyprávění a významu,“ kterou ztotožňuje s „třemi vlastnostmi básnické tvorby, označované jako mélopeia, logopeia a phanopeia.“⁴⁰⁴

Druhá skupina zahrnuje mythos, éthos a dianoia. Mythos ztotožňuje se zápletkou (děj), éthos tvoří charakter a prostředí (postavy a místo děje), dianoia je myšlení (myšlenka). „Mythos je mimesis jednání (action), dianoia je mimesis myšlenek a zvažování (thought) a ethos, ležící mezi nimi a z nich vyplývající, je lidská příroda a lidská situace.“⁴⁰⁵

Srovnáním pojmových uspořádání (Aristoteles - Frye) vyjde najevo vznikání dvojic a existence vztahů mezi pojmy první a druhé skupiny. Přidáme-li k původním pojům Poetiky v dodržném sledu Fryeovy pojmy, vyniknou vztahové dvojice (některé se podařilo identifikovat v předchozí kapitole) – děj a stránka myšlenková (mythos a dianoia), scéna a povahy (opsis a éthos), hudba a slovní výraz (melos a lexis).

„Jednáním je třeba rozumět víc než chování protagonistů, jež vede k viditelným změnám situace, ke zvrátům, tedy to, co bychom mohli nazvat vnějším osudem osob. Jednáním v rozšířeném smyslu je rovněž mravní proměna postavy, její růst a vzdělávání, její zasvěcování do složitosti mravního a citového života. A z jednání v ještě jemnějším smyslu vyplývají i proměny čistě vnitřní, postihující sám časový běh počátků, emocí, a to případně i na rovině méně organizované, než je ta, k níž může dosahovat introspekce.

³⁹⁶ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1973, s. 52. ISBN 0-691-06004-5.

³⁹⁷ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1973, s. 52. ISBN 0-691-06004-5.

³⁹⁸ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1973, s. 52. ISBN 0-691-06004-5.

³⁹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 280. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁰⁵ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1973, s. 243. ISBN 0-691-06004-5.

Pojem "nápodoby jednání" lze tedy rozšířit i za hranice "románu jednání" v užším smyslu slova tak, aby zahrnoval i romány orientované na postavy a myšlenky, a to s ohledem na schopnost zápletky obsáhnout rovněž úzce definované kategorie příhody, postavy (či charakteru) a myšlenky. Oblast vymezená pojmem mimesis praxeós se tedy rozšiřuje až tam, kam sahá schopnost vyprávění "podat" svůj předmět narativními technikami, jež plodí konkrétní celky schopné produkovat jim vlastní "libost" prostřednictvím souhry vyvozování, očekávání a emočních reakcí ze strany čtenáře. V tomto smyslu nás pak moderní román učí rozšiřovat pojem napodobovaného (či reprezentovaného) jednání všude tam, kde můžeme říci, že formální princip kompozice určuje všechny změny, jež se mohou týkat nám podobných bytostí...⁴⁰⁶

Při analýze dramatu, tragédie nebo komedie, jsou výše jmenované pojmy těmi složkami, které jsou rozvíjeny dramatem a které zasluhují nejvíce pozornosti. Na nich záleží, jak je drama vybudováno (v *Četnických humoreskách* nevyjímaje). Žánr dramatu je jimi definován, každý typ dramatu se bude lišit ve zpracování a v přístupu k jednotlivým prvkům. Klasický přístup Fryeův a Aristotelův vystihuje charakter dramatu. Říká, jakými prvky je konstituováno a je rovněž vhodný při studiu jakékoliv formy dramatu, podtypu či formy ve filmu. Drama je filmu vlastní žánr.

4.6.3 Šest aspektů básnictví a forma melodramatu

„Básníci neusilují napodobovati povahy, nýbrž v činech zahrnují zároveň povahy, takže cílem tragoedie jsou činy a děj, a cíl jest nejdůležitější ze všeho.“⁴⁰⁷

Aristotelův poznatek jako by jen opakoval názory teoretiků, kteří, studující žánr melodramatu, činí tak skrze souvislosti s prvky mizanscény: žánr melodramatu klade důraz na vnitřní emocionální stavy postav reprezentované skrze prvky mizanscény, vyjadřující tak emocionální materiál, který jednáním charakteru být vyjádřen nemůže, ale hledá svoje vyjádření skrze formu filmu, což připomíná „non psychologickou koncepci dramatis personae“⁴⁰⁸ v žánrovém filmu, jejíž význam leží ve „strukturování a artikulaci akce, spočívající více v její mýtotvorné funkci, než v psychologicky motivované korespondenci

⁴⁰⁶ AL'TMAN, Johann. Dramatické principy Aristotelovy. In ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1964, s. 20-21. ISBN 0-691-06004-5.

⁴⁰⁷ ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929, s. 18. Jiný překlad (ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1964. s. 41.) téhož textu zní následovně: „Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při tom jednání a skrze ně.“

⁴⁰⁸ ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 367. ISBN 0-292-70184-5.

s individualizovanou zkušeností.⁴⁰⁹ Herec je aktivní součástí mizanscény, která pracuje ve spojení s dekorací a hudbou a přenáší do popředí performativní dimenzi lidského těla. (rozdělení mezi obrazem a zvukem) „Osvětlení, pohyby kamery, rámování, přiblížení se k tělu herce produkují efekty performance.“⁴¹⁰ „Performativní dimenze“⁴¹¹ lidského těla se stává lekcí filmu.

Fryeova anatomie řeší otázku melodramatu analýzou přítomnosti pojmů melos a opis v pojmu melodramatu. *Melos* (hudba, melodie) je jednoduše hudba, *opsis* (scéna, výprava) je viditelná scénérie a kostým.

Otázku melodramatu uvádím, protože Četnické humoresky se s analýzou melodramatu v několika zásadních rysech a v některých momentech shodují. Filmovými prostředky (kamera, práce s herci a s mizanscénou – dobový kostým) dosahuje stupňů melodramatu dynamikou prostoru a herecké akce v prostoru.

4.6.4 Struktura melodramatu

„V slovníkovém smyslu slova je melodrama dramatický narativ, v kterém hudební doprovod vyhraňuje emocionální efekty, melodramatické elementy jako konstituenty systému kladení důrazu, výrazné barevnosti a chromatického kontrastu orchestrací emocionálního stoupání a klesání zápletek.“⁴¹²

Melodramatické prvky jsou součástí celé řady žánrů a typů, např. melodramatické motivy jsou rozvinuty v „gotické novele a sentimentálním románu (Anglie), kostýmním dramatu a historické novele (Francie), v baladě a “vysokém“ dramatu, folkloru, v populárních formách “Moritat“ (pouliční zpěvy) (Německo).“⁴¹³

⁴⁰⁹ ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 367. ISBN 0-292-70184-5.

⁴¹⁰ CORDOVA, Richard de. Genre and performance. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 135-136. ISBN 0-292-70184-5.

⁴¹¹ CORDOVA, Richard de. Genre and performance. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 130-140, 137,138. ISBN 0-292-70184-5. Cordova spojuje performativní dimenzi lidského těla zejména s muzikálem a melodramatem. „Performativní dimenze přichází do popředí a tak se tělo herce stává lekcí filmu.(...), divák je zahrnut především do komplexu hry identifikace a důvěry.“ Dále uvádí, že „melodrama potvrzuje ústřední požadavek filmu na estetickou oprávněnost, protože tím potvrzuje, že film v sobě zahrnuje „umění herectví.“

⁴¹² ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 374. ISBN 0-292-70184-5.

⁴¹³ ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 367. ISBN 0-292-70184-5.

Steve Neale dokonce chápe crime story, mystery a adventure story i romanci, domestic drama jako filmové sub žánry melodramatu: „Melodrama má svůj původ na jevišti a v procesu vzájemné interakce s psanou fikcí a filmem generuje různé sub žánry.“⁴¹⁴ Northrop Frye chápe detektivní příběh také jako formu melodramatu. V melodramatu jsou podle něj dvě důležitá témata – triumf morální síly nad padouštvím a idealizující důsledky morálního pohledu. Triumf morální síly připomíná detektivní příběhy Zlatého věku usilující o očistění společnosti a nastolení pořádku. Kriminální *thriller* rovněž řadí jako formu melodramatu. „S rostoucí brutalitou kriminálních příběhů začíná pátrání po pachateli splývat s thrillerem, tedy s jednou z forem melodramatu.“⁴¹⁵

Spřízněnost detektivního typu příběhu s melodramatem to ale není jediná. Souvislost je hlubší, uvědomíme-li si již skrytou strukturu melodramatu v detektivním příběhu projevujícího se jako čistý dramatický druh - komedie mravů (comedy of manners). Detektivka (Četnické humoresky jsou toho čistým příkladem) spočívá v „pozorovatelné variaci lidského chování přeneseného do signifikantních pravidel vyšetřování,“⁴¹⁶ které jsou příznačnými rysy dvorské literatury. Další souvislost tvoří fakt, že melodrama, formující se a ve svém „tradičním smyslu zrozeno v časech Francouzské revoluce“⁴¹⁷ a reagující na sociální nedostatky společnosti, se přibližuje k volání po obnovení patřičných pořádků a osobní manifestaci práv podobně jako v detektivním příběhu. Situace, do nichž se připlou postavy např. v thrilleru, nesou melodramatický motiv v různých „emocionálních excesech, lapech reality,“⁴¹⁸ napětí a interakci s výpravou a dekoracemi a konečně při konfrontaci s nebezpečím či ohrožujícími postavami potřebou manifestovat emoce obrany, útoku, sebezáchovy. Připodobnění melodramatu k *thrilleru* vystihuje definici melodramatu Raymonda Chandlera: je to „vyhrocení násilí a strachu na pozadí normálních životních zkušeností ústících do násilí, tajemství a potlačovaného konfliktu.“⁴¹⁹

⁴¹⁴ NEALE, Steve. Questions of genre. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 176. ISBN 0-292-70184-5.

⁴¹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 65. ISBN 80-7294-078-3.

⁴¹⁶ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.) *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 88. ISBN 0-13-202671-6.

⁴¹⁷ BOURGET, Jean-Loup. Social implication in the Hollywood genres. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 52. ISBN 0-292-70184-5. „Reflekovalo sociální nedostatky a nepokoje soudobé historické epochy.“ Melodrama tehdejších časů popisuje „zlomené společenské struktury,“ což inspiruje jeho „eskapistický charakter.“

⁴¹⁸ WILLIAMS, Linda. Film bodies. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 143. ISBN 0-292-70184-5.

⁴¹⁹ LAMBERT, Gavin. The dangerous edge. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 47. ISBN 0-13-202671-6.

4.6.5 Struktura melodramatu v Humoreskách

Thomas Elsaesser, pojednávajíc o tvorbě Charlese Dickense, uvádí, že Dickens, „vykreslujíc portrét městského prostředí, kde dochází k různým setkáním, náhodám, shodám okolností, existenci jednoho vedle druhého v extrémních sociálních a morálních kontrastech v prostředí přeplněných bytových domů, úzkých ulic, i lépe obydlených oblastí s dalšími rysy městské demografie, tvoří melodramatické zápletky s vyostřenými sociálními konflikty.“⁴²⁰ S podobnými portréty městských a venkovských lidí se setkáváme i v *Četnických humoreskách*. Tím hned nelze označit celé *Četnické humoresky* za melodrama. Onen fakt je ale přibližuje ke skutečnosti přítomnosti sociálně-melodramatických prvků odrážejících se především v podobě soucitu a manifestace zoufalství a dalších jinak „pokřivených“ emocí venkovských lidí obývajících venkovské domy. V některých epizodách lze pozorovat vzrůstající „hysterii“⁴²¹ v interakci s obklopující dekorací (malá stavení, oprýskané zdi, pobožené dvory) a vyhoceně zmatené jednání postav ztrácejících rovnováhu a uvážlivost, uchylujících se v jednání ke krajním prostředkům řešení (epizoda *Poklad* – nervové zhroucení matky a skok do studny). Prostor středostavovské buržoazie či venkovské chudiny nezaopatřené společenskými ani ekonomickými jistotami, kde dochází ke konfliktům mezi postavami podmíněných starostmi o sebezaopatření, lidí, zmítaných agresivní honbou za penězi v touze po zabezpečení, obětujících čistotu citů i lidský přístup, vzrůstající napětí v domácnostech, které musí tyto situace řešit. Jsou to melodramatické situace také z důvodu přítomnosti soucitu a projevů vyhocených jednání, které se mohou jevit „neadekvátní.“⁴²² Ranami osudu a vinou společenské situace „zvrácené“ rodinné vztahy oceňující její členy jen hodnotou domů přinesených peněz. I tímto se seriál přibližuje k sociálním kořenům melodramatu vznikajícího jako reakce na sociální a společenské nedostatky. Připomínají tragicko-komické, smutné a závažné, zdánlivě zbytečné vesnické manželské konflikty, končící náhlou sebevraždou. Vyvoláním pod povrchem skrytých duševních pnutí a propastí,

⁴²⁰ ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 372. ISBN 0-292-70184-5.

⁴²¹ ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 388. ISBN 0-292-70184-5. „Melodrama je ikonograficky fixováno klaustrofobickou atmosférou buržoazního domova nebo maloměstských usedlostí; jeho emocionálním vzorcem je panická a latentní hysterie (...), což produkuje dynamický pohyb, plné vyjádření (artikulaci) emocionality lidského těla.“

⁴²² ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 392. ISBN 0-292-70184-5. V melodramatu existuje „rozpor mezi manifestováním silných intenzivních pocitů v situacích okolností, které jsou jim neadekvátní.“ Často se objevuje ve variaci „komického motivu, který vyzní tragicky v představě možných emocionálních dopadů.“?

demonstrujících se radikálním - sebezničujícím, ale násilným, zdánlivě zbytečným a přehnaným činem (v *Četnických humoreskách* nepředvídatelné zvraty v chování vesnických obyvatel – sebevražda oběšením ve stodole, melodramatická linie zápletky se zavražděným mlynářem vrcholící sebevražedným skokem pod mlýnské kolo jeho dcery Margarity v epizodě *Klaudynka*).

4.6.6 Struktura melodramatu v detektivním příběhu

Ale detektivní příběh dramatu ještě něco dluží. Kriminální příběhy jsou nejen sub žánrem melodramatu, ale také se částečně zrodily z formy melodramatu. Teoretik Steve Neale ve studii *Questions of genre* uvádí slovy Ernesta Mandela, který tvrdí o detektivním žánru, že „vznikl kombinací tří žánrově odlišných nesourodých prvků: je jím *reverse story* („převrácený příběh“) pocházející od Godwina (*Caleb Williams*) (– odrážející se mimo jiné v *gotické novele* dialektickou tenzí příběhu směřujícího do minulosti vzdalováním se přítomnosti a vzdorováním budoucnosti, narušující vpád minulosti), věštecká deduktivní technika pocházející z Persie uvedená do moderní literatury Voltairem (*Zadig*), a z *coup de théâtre*,⁴²³ vypůjčené právě z „melodramatu.“⁴²⁴

⁴²³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. 1.vyd. Praha : OIKOYMENH, 2000, s. 74. ISBN 80-7298-017-3. Jedná se o změny příznačné pro *složenou zápletku* – „náhlý obrat – *peripeteia*“, který Dupont-Rocová a Lallot překládají jako *coup de théâtre*.

⁴²⁴ NEALE, Steve. *Questions of genre*. . In GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003, s. 172. ISBN 0-292-70184-5. Neale dodává, že „je prokazatelné, že mnoho zdánlivě „čistých“ a stabilních žánrů, v rámci i mimo kinematografii se původně vyvíjely kombinováním prvků z předchozích vzájemně nesouvisejících oddělených žánrů buď uvnitř nich, nebo přes (napříč) specifické žánrové režimy.“ Jako příklad uvádí postřeh Marca Verneta, který upozorňuje na fakt, že v žánrových označeních se vedle sebe vyskytují termíny *western*, *detektivka*, *horor*, *komedie* spolu s označeními jako např. *psychologické drama*.

3.6.7 Struktura komedie v detektivním příběhu

Jiní, zejména v souvislosti s detektivkou Zlatého věku v Anglii, dodávají, že detektivní novelu lze chápat jako *thriller of manners*,⁴²⁵ protože detektivka se nechala zformovat prvky komedie a *comedy of manners*⁴²⁶ zejména. Tento aspekt zmiňuje v souvislosti s *whodunnit* detektivkou Zlatého věku odehrávající se v prostředí vyšších společenských vrstev, teoretik George Grella. Shledává shodné rysy s tvorbou např. „Jane Austenové nebo Henryho Jamese:“⁴²⁷ „detektivní novela demonstruje potřebu stabilní a početné společnosti, v níž morální kodex může být určitým způsobem projeven ve více či méně předpověditelných detailech denního života.“ Detektivce dovolují aspekty *comedy of manners* přenést důraz na „pozorovatelné variace lidského chování proměněných ve významuplné způsoby vedení kriminálního vyšetřování.“⁴²⁸

Na první pohled je zřejmá společenská a sociální angažovanost detektivky - obrana zákona, práv a pořádku, ústící do podpory proklamovaných etických norem a sociálních a morálních pravidel řídících se zákonem „vyhnání a odsouzení“⁴²⁹ společnost narušujících a nežádoucích lotrů. Klasickým narativním schématem komedie je snaha o začlenění nově přichozího jedince do společnosti (*přizpůsobení se* je právě zdrojem komiky). Komedie naplňuje i požadavky znovuobnoveného pořádku společnosti po jejím narušení vraždou – komedie je „symbolem nově nebo znovu integrované společnosti.“⁴³⁰ restauruje manželské štěstí, rearanžuje mezilidské vztahy – komický prvek 99 Dědictví detektivky Edgara Allana Poe se včlenilo do „komického“⁴³¹ prostředí tradiční „anglické novely“⁴³². Koncepce

⁴²⁵ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 89. ISBN 0-13-202671-6.

⁴²⁶ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 88. ISBN 0-13-202671-6.

⁴²⁷ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 94. ISBN 0-13-202671-6. Charakteristickými pro detektivku se stává aristokratická atmosféra „bohatství a uhlazenosti“ reprezentovaná prostředím „pánských klubů, karetních večírků, zasněžených letovisek, hotelů, loveckých chat, společných univerzitních místností...“

⁴²⁸ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 88. ISBN 0-13-202671-6.

⁴²⁹ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 88. ISBN 0-13-202671-6. „expulsion“, „condemnation“

⁴³⁰ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 93. ISBN 0-13-202671-6.

⁴³¹ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 89, 91, 92. ISBN 0-13-202671-6. Objevuje se stereotypní „komický hrdina“ anglických detektivek – „sleuth“ (přeložit lze jako „slídl“ nebo „detektiv“), který se „přílišným pátráním“ snaží získat titul „velkého detektiva,“ archetypálně je spojen s figurou Prospera –

„velkého detektiva“ – anglického gentlemana vděčícího za svůj původ a výjimečnou dikci i extravagantní oděv „excentrikům devatenáctého století,“⁴³³ stylizovanému aristokratickému typu (typ dandy,⁴³⁴ Poe, Conan Doyle), především však „archetypálním hrdinům komedie“⁴³⁵ (Shakespeare, Congreve – jimž vděčí za velké komické figury minulosti stylizace aristokratického typu). *Comedy of manners* se stala dominantním typem formy „detektivní novely.“⁴³⁶

Dochází-li ke kolizi struktur detektivní příběh-drama-melodrama, zbývá doplnit Fryeovo stanovisko při analýze dramatu. Drama analyzuje jako „rhythm of decorum“⁴³⁷ (rytmus dekora, na jiném místě v anatomii vyhrazuje Frye pro decorum termín „konvence“⁴³⁸). V paměti nám vyvstane způsob chování, způsoby, vážnost a slušnost četníků v Četnických humoreskách, jež je soustředěně zachyceno v mnoha výstupech vyjednávání se zločinci a svědky. Drama je také mimesis dialogu a konverzace, tedy „rétorická konverzace - plynulá řeč, dobře vystavěná promluva, stručný výpad i obrana - musí vyjádřit charakter mluvčího i rytmus promluvy a přitom je přizpůsobit situaci i náladám ostatních.“⁴³⁹

Ať už jsou to Četnické humoresky nebo povídky Karla Čapka, v obojím je dominantní důraz položen právě na fakt jednání. Karel Čapek uvádí svoje postavy právě jednáním a skrze dialog a interakci s vedlejšími postavami. Charakterizaci neprovádí detailním popisem vnějších rysů postav, ale spíše náznakem určitého rysu v dikci jej nechává projevit se svým výstupem, melodií, modulací řeči a přístupem k materiálům vnějšího světa (dekorace, prostředí). Krátké povídky Čapkovy odporují po stránce popisu prostředí i postav

„Istivého otroka, laskavého skřítko“, který ve starých komediích řešil problémy. Komickou variací „velkého detektiva“ se stává „antisociální typ s vrtkavými, podivnými a exotickými zájmy.“

⁴³² GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 92. ISBN 0-13-202671-6. „English novel“

⁴³³ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 89. ISBN 0-13-202671-6. „Great detective“ (vyvíjí se z tradice Poe-Conan Doyle)

⁴³⁴ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980, s. 92. ISBN 0-13-202671-6. „oděv, malátnost, pošetilá řeč“ pocházejí od figury „gracioso“ nebo „dandy“ z komedií.

⁴³⁵ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs 1980, s. 89. ISBN 0-13-202671-6. „Formální detektivní novela projevuje blízkou spojenectví s velkými komediemi literatury minulosti.“

⁴³⁶ GRELLA, George. The formal detective novel. In WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall : Englewood Cliffs, 1980, s. 100. ISBN 0-13-202671-6. „Comedy of manners je maskující se detektivní novela, hlouběji tak prokazující vzájemnost mezi těmito dvěma formami...“

⁴³⁷ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1971, s. 268. ISBN 0-691-06004-5.

⁴³⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 135. ISBN 80-7294-078-3.

⁴³⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 312. ISBN 80-7294-078-3.

románu v modu "líčení" - primárním důrazem kladeným na jednání postavy a projevy jednání připomíná literární fázi filmového scénáře.

4.7 Rovina mythos v žánrové struktuře

Žánr bývá zatracován pro svůj vztah ke skutečnosti, kterou nepostihuje v původní a neuspořádané autentičnosti, naopak, zpravidla v úplně jiném rozsahu a z jiného úhlu pohledu. *Humoresky*, které charakterizuje vztah k historické skutečnosti, určité dějinné situaci, žánru používají, aby tuto skutečnost lépe postihly. Jedním z aspektů žánrovosti jsou ale i "mytičnost," idealizace a snovost, které zapracovávají do své stylové struktury.

4.7.1 Od mimesis k mythos

V Četnických humoreskách je postřehnutelný dvojitý svět diametrálně odlišný. První svět venkovských i městských lidí zasažený zločinem, odrážející důsledky soudobého stavu světa a druhý, záhadně vzdorující hrubosti v přiblížení situace skutečnosti toho prvního světa, odtažený od něj, vyjadřující se čistotou a nehmotností, odlehčeností (diametrálně odlišná "stylizace" venkovských lidí ve srovnání s vzezřením ústředních figur, „snově“ krásné, dokonalé vyznění květinářství Ludmily Horké tvořící akcentující kontrast s předměty vyjadřující "aktuálnost" a přítomnost moderního stavu světa představujícího spojení s ním a riziko rozplynutí snu. Nově ustavovaná aktuálnost brzkých let dvacátého století (spjatá s technickými vynálezy - automobil, dopravní prostředky, rychlostí, vědeckými objevy přibližujícími myšlení realitě) v kombinaci se secesními, ornamentálními liniemi přecházejícími ještě z doznívající intenzity devatenáctého století, tvoří specifikum poetiky doby.). Žánrovost seriálu, vzdání se požadavků realistického vykreslení postav (květinářka Ludmila Horká) ve prospěch stylizace a psychologické neprůhlednosti nahrazené potřebou manifestovat dokonalost, krásu a půvab v dokonalosti a neotřesitelnosti ve vykreslení formy určitého typu.

Rovina odlehčeného, dokonalého a půvabného světa prolamovaná paprsky všednosti a realističnosti ve vykreslení druhého je tímto "zpochybněním" zvláštním ironickým komentářem, který přivádí zobrazovaný svět k pocitu uvědomění si "neskutečnosti", zpětným potvrzením konvencí tohoto světa (dokonalý hrdina zůstává krásný a dokonalý, zápletka se

vyvíjí ve směru očekávání určitého vývoje) jej však začne vnímat jako přítomnost snu, posunutí a vzdálení se běžným zákonům. (Specifikem seriálu je konstruování tohoto světa za přispění žánrovosti (výše zmíněné prvky jsou rysy romace) a následná dekonstrukce tohoto světa v podobě narušování vlastních žánrových konvencí zapříčiněné nutností přiblížit se vykreslení reality, vývoji dějinné situace i postav - zejména třetí série tvoří „ironický komentář“ k předcházejícím i postupně přibližující se k psychologii postav).

Podle Aristotela mimesis znamená nápodobu. Umění je mimesis. Literatura napodobuje prostřednictvím slov, malba prostřednictvím obrazů. Zápletka, děj - je mimesis, zobrazené jednání. Mimesis má reprezentovat jednání v konfrontaci s realitou. Fiktivní modus mimesis „(mimetická tendence)“⁴⁴⁰ se vyznačuje tendencí k pravděpodobnosti a přesnosti deskripce. Je to však jen jeden z pólů literatury, tím druhým je mythos – v obvyklém významu (mýtus) jsou to příběhy o lidech schopných jednání. Jsou to mýty o bozích, které přecházejí v mýty hrdinů, legendy hrdinů přecházejí v zápletky tragédií a komedií; zápletky tragédie a komedie přecházejí v zápletky vyšší nebo nižší míry realističnosti fikce.

„Za prvé: úměrně tomu, jak ubývá posvátna v prvním sloupci a zázračna ve sloupci druhém, pozorujeme růst mimetické tendence formou vznešené nápodoby a posléze i nápodoby nízké, stejně jako hodnoty přijatelnosti a později pravděpodobnosti. Zde se tedy opět setkáváme s důležitým rysem naší předchozí analýzy vztahu mezi konvencí a pravděpodobností. A za druhé: moc hrdiny se zmenšuje, a proto se osvobozují hodnoty ironie a mohou se rozvíjet bez překážek. V jistém smyslu je tu ironie potenciálně přítomná vždy, když je tu mythos v širším smyslu: každý mythos totiž implikuje „ironické odstoupení od reality“. To pak vysvětluje zdánlivou dvojznačnost výrazu „mýtus“: ve smyslu posvátného mýtu označuje oblast hrdinů, kteří nás ve všech ohledech převyšují; v aristotelském smyslu zahrnuje mythos celou oblast fikce. Oba tyto výrazy spojuje ironie. Ironie, která je mýtu vlastní, je tedy spjata s celou oblastí fiktivních modů. Implicitně je přítomná v každém mythos, avšak „odlišným modem“ se stává jen tehdy, když posvátný mýtus upadá. Za tuto cenu pak ironie tvoří „konečný modus(...)“

Druhá teze říká, že ironie se tím či oním způsobem vrací k mýtu. Na dně škály ironické komedie, a to jak v ironii farmakos, tak v ironii nevyhnutelného či nepatřičného, se Frye snaží postřehnout známky návratu k mýtu v podobě toho, co nazývá „ironický mýtus.“⁴⁴¹

⁴⁴⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 70. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁴¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 30-31. ISBN 80-7298-051-3.

4.7.2 Žánr – konvencionalizované umění

Lámání žánrových konvencí ale nic nemění na přítomnosti onoho „zázračného“ v Četnických humoreskách.

Žánrový text se profiluje jako svět, který je lepší než náš, v němž problémy lze řešit přímo, emocionálně, jednáním. Je jako ideální svět králů a vznešených bohů. Pro Frye jsou mýty procesem konstruování univerzálních vzorců jednání. Žánr je konvencionalizované umění, tj. podle Frye, umění, v němž archetypy nebo komunikativní jednoty byly základem souboru ezoterických (tajemných) znaků. Existují kulturně naučené archetypy, rozšířené v podobě symbolů (např. kříž, nebo konvencionální asociace barev – bílá - čistota). Archetypy jsou „asociativní shluky“,⁴⁴² které se liší od znaků tím, že jsou komplexní a variabilní. Uvnitř komplexu je často široký počet specificky naučených asociací, které jsou komunikovatelné, protože velký počet lidí v dané kultuře je s nimi v těsné blízkosti. „Archetypální analýza“⁴⁴³ zápletky je analýza konvenčních jednání (odhaluje opakované nebo konvenční činy tvořících analogii rituálu) jako „svítání, západ slunce, svatby, svátky, pohřby, různá intelektuální a společenská zasvěcení“⁴⁴⁴ (promoce v Četnických humoreskách). Jsou různé archetypy a různá archetypální témata, mezi něž patří téma cesty a hledání, ceremoniálů lásky a manželství (svatba), jídla, pití, rytmus probouzení a spaní, života a smrti. V Četnických humoreskách se významné dějové uzly obtáčejí kolem svateb, slavností, pohřbů, svátků (Velikonoce, Vánoce) a jedné slavnostní promoce, důležité je neustálé prezentování a evokace jídla. Rytmus probouzení a spaní je přítomný sám o sobě (scény v postelích na pátrače, ranní vstávání a snídane, unavení četníci) v podobě zachycení posunů v čase v návaznosti jednoho dne (ráno, poledne, odpoledne, večer), čtyř fázového denního rytmu a čtyř fázového rytmu ročních období.

Motiv svatby se prolíná celým vztahem Arazíma a Ludmily. Zápletky jsou konstruovány kolem situací, kdy si Ludmila zkouší svatební šaty, které jí nepatří, kdy na svatbách, které nejsou její, si představuje svoji svatbu, konečně si nechává šít a zkouší si šaty na svatbu, kterou nechce. Vztah Ludmily a Arazíma je zobrazován prostřednictvím konvenčních situací, aniž by byl prokreslen do hloubky. Pro diváka zůstává realizován v několika předpověditelných scénách. Motiv svatby do něj vnáší akcent skutečných citů a

⁴⁴² FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press ,1971, s. 102. ISBN 0-691-06004-5.

⁴⁴³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 126. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁴⁴ FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press ,1971, s. 105. ISBN 0-691-06004-5.

emocionální vyhocení, protože svatba je archetypálně spojována s opravdovostí citu a je chápána jako jeho stvrzení.

4.7.3 Motiv slavnosti v Četnických humoreskách

Ať už je to svatba, slavnost nebo promoce, pokaždé ji provází skrytý příchod něčeho posvátného, vážného, dojemného. Něčeho, co je schopno zlomit nebo změnit či zcela obrátit situaci. Motiv slavnosti také organizuje časovou strukturu a vytváří napětí času při jejím očekávání. V klasické komedii je motiv slavnosti představován jako zlomový bod, moment vyhocení děje a znovuoobnovení narušeného pořádku ve společnosti a kodifikování nových pořádků, ustavení nových pozic postav. Poetika seriálu v budování zlomových situací, v demonstraci citových motivací postav využívá těchto archetypálních témat a nechává je ve funkcích tajemných motivů schopných přivodit nečekané zvraty.

Obrátit nebo změnit situaci by mohly postavy samy, bez nutnosti slavností, kdyby si plně uvědomovaly stav svých citů (zmatený Arazím, svéhlavá Ludmila, manželem opuštěná Karlička). Slavnost svojí posvátností blížící se rituálu jim pomáhá uvědomit si důvody svého jednání i míru svých citů. Divák by je přesně odhalil, kdyby postavy byly vykresleny „nežánrově“ – průhledně; psychologickými detaily a v případě, že by jednaly buď pouze žánrově (jistota konvence – šťastného konce končícího sňatkem) nebo čistě nežánrově, psychologicky.

Díky přítomnosti prvků roviny mythos (archetypální témata) ale seriálová látka nabádá ve spolupráci s napětím vyvolaným systémem očekávání (možnost zrušení konvence, jiného závěru) k identifikaci diváka s prožíváním postavy a k řešení či uvědomění si vlastních dilemat. Divák se díky rovině mythos nejnázve dokáže identifikovat s postavami, konfrontovat se situací a emocionálně vnímat „dramatické“ chvění v linii náznaků i svých přání.

I slavnost je určitým typem nápodoby jednání (mimesis praxeos), kdy zároveň dochází ke konfrontaci s větší skupinou lidí fungujících podobně jako sbory v komedii či tragédii jako zdroj energie a koncentrace mezilidského napětí, či jako imitace (obdoba) scénického prostoru jeviště. Frye slavnost přirovnává k rituálu a „rituál chápe jako archetypální aspekt mythos.“⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 128. ISBN 80-7294-078-3. 128

4.7.4 Záhady, nevědomí, nejasnosti

To je “mytický“ rozměr Četnických humoresek, který do určité míry nahrazuje psychologii postav a dovoluje jim jednat v souladu s náhlými zvraty a iracionalitou, naslouchat hlasu “osudu.“

Přítomnost mythos v Četnických humoreskách se na zřetelném povrchu demonstruje v podobě slavností, svateb atd.; na jiné rovině se přítomnost mythos a mytická rovina seriálu manifestuje zmateným, nedořečeným, nejasněným chováním hrdinů gradujícím až do neuvědomělosti. Mýtická rovina se jako unifikovaná kontinuita nejasného lyrického napětí rozšiřuje přes čas a prostor, přes viditelný i neviditelný pořádek reality vytvářejíc parabolickou dramatickou strukturu zformovanou do pěti aktů “anatomie“ jednání – „creation, fall, exile, redemption (náhrada, náprava, spása), restoration.“⁴⁴⁶ Moskalyk, způsobem a stylem zachycení vztahových peripetií (Arazím – Karlička – Ludmila – ztracený manžel) nechává vyniknout rovinu nedořečenosti, zmatenosti (Arazím jako by dospěl do fáze fall, když nechává svůj vztah s Ludmilou v úvodu druhé série vyznít do ztracena, pozdrav od ní iracionálně schovává pod hromadou knih, zatlačuje vztah do pozadí, ale neuvědomuje si jej v plném rozsahu a ani jej neřeší) potlačování intenzity v nevyjádřenosti; skrytá, neuvědomělá přání – napětí, které graduje v momentě prozření, tušeného zlomu.

4.7.5 Motiv náznaku

Jako samostatná umělecká struktura seriál volně přechází od humoru k vážnosti, od lehkovážnosti k důležitým sdělením. Významnou vlastností žánrové struktury je volnost ve hře s motivy osvobozená od požadavků realistického zobrazení, např. od psychologického odůvodnění. Žánrový film může pracovat s náznakem, nedořečeností, psychologickou neodůvodněností. Charakteristické je “zrcadlení“ jedné zkušenosti v jiné, osvětlení jedné zkušenosti strukturou druhé. K tomu v Četnických humoreskách dochází díky faktu dvou linií příběhu – příběhu zločinu a příběhu vztahů a vývoje vztahů mezi postavami na pátrače, probíhající stranou vyšetřování. Nedochozí k doslovnému vyřčení, jen k náznaku, který navádí diváka v orientování se v citech postav. Žánrovým aspektem hrdinů v žánrovém filmu

⁴⁴⁶ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1971, s. 325. ISBN 0-691-06004-5.

je stylizace postav hraničící až s neprůhledností schopnou pouze náznaků, které strukturují jak jednání postav, tak divácká očekávání. Doprovodem “nedopovězené psychologie“ jsou dramatické a vyhocené situace okolo zločinu, které na bázi diváckých asociací při vnímání děje osvětlují, doplňují nebo vysvětlují vnitřní stav hrdinů.

Vnitřní stav postav se tak skrytě projevuje ve vnější struktuře vnějšího světa. Arazím promítá svoje citová pohnutí a přemítání do případu s jeptiškami (epizoda *Beata*) a do případu mrtvoly objevující se na hladině lomu (*Narodil se Kristus Pán*). Charakter a souvislosti zločinu, dramatické napětí a vyhocené emoce postav svědků a obětí při vyšetřování lyricky a náznakem anticipují myšlenkové a citové stavy Arazíma. Novicka z epizody *Beata* jako by symbolizovala bílým oděvem a zakrytými vlasy Arazímovo setkání se zdravotní sestrou Karličkou, oděnou při jejich setkání stejně, a ztotožnila je tak s hloubkou a důrazem (přenesla jej), kterou Arazím zažil při setkání s novickou. Na základě tohoto ztotožnění dochází k prohloubení vážnosti jeho vztahu k ní a k jeho prokreslení, které v rovině hmatatelné psychologie žánrového seriálu a v masce komických výstupů a zlehčování chybí. Dotváří chybějící rovinu vážnosti a opravdovosti. Zrcadlení vnitřního světa postav ve struktuře vnějšího světa pak funguje podobně jako mythos a přibližuje diváka k interakci či identifikaci nebo projekci vlastních citových pohnutí do struktury vývoje seriálových postav.

4.7.6 Prolínání žánrů v rovině mythos

Při bližším zkoumání jakéhokoliv nového druhu žánru nebo sub žánru (jako např. muzikál, gotický román, dobrodružný příběh nebo právě humoreska) lze vypočítat jeho vývojové linie a tím rozkrýt v něm latentně obsažené další žánry, nebo alespoň žánrové postupy shodující se strukturou. Při analýze *detektivního příběhu* tak vyplynuly na povrch jeho melodramatické aspekty.

Teorie žánrů Northropa Frye uznává pět základních žánrů (tragédii, komedii, romanci, satiru a ironii), které se vzájemně prolínají a postupně vyvíjejí jeden z druhého. Každému druhu náleží jedna část roku (jaro, léto, podzim, zima) a dohromady tvoří jednotu. Zákonitě, při posunutí života od jara k létu, od léta k podzimu a od podzimu k zimě dochází k proměně žánru, k modifikaci lidské zkušenosti. Frye připodobňuje vývoj žánru k jednotlivým fázím lidské zkušenosti. Například přesun od romance k tragédii (zlom léta do podzimu) je

konfrontací nevinnosti (romance je podle něj „analogy of innocence“⁴⁴⁷) se zkušeností (experience). Proto romance může ústit do tragického konce (či dokonce je jeho náznakově se projevující příčinou), tragédie může vznikat z vysoké romance a dopadnout až do hořkého a ironického realismu. Romance může být komická nebo tragická, komedie se rozšiřuje v satiru a romanci a podobně. Tvoří se také dvě opoziční skupiny: tragédie/komedie a romance/satira. Komedie se prolíná s romancí, některé části romance jsou tragické, tragédie pak ústí v ironii. Dohromady tvoří skupinu čtyř základních archetypálních mýtů – mythos.

4.7.7 Od mythos k motivu přírody

Fryeovu teorii uvádím z důvodu, že Četnické humoresky, tepající rytmem přírody (odvíjení epizod a všech událostí v provázanosti s časovou posloupností a plynutím ročních období, zachycená atmosféra jednotlivých období), v mísení radosti a smutku, přecházením od tragédie ke komedii i s prvky romance dohromady tvoří zvláštní rytmus a propojený celek podobně jako Frye. Příznačné je „propojení“ a „prolínání“ u obou struktur, které netvoří prudké zlomy, nýbrž zvrát v jednání je „zakódován“ v povaze jednotlivých fází vývoje a dochází i k reflexi odeznívající fáze během ustavování se nového stavu vymezením vůči němu. Střídáním fází také dochází k osvětlení jednotlivé zkušenosti druhou. Přítomný je určitý rytmus. Ke zlomu může dojít jen tehdy, když v určité fázi dojde k navrstvení (intenzivní, dramatické líčení fází vztahu Arazíma a Ludmily podpořené melodramatickým vyhocením a lyrickými akcenty) v určité fázi (zlomové či hraniční fáze roku). Podobně proměna a otočení určité fáze roku nechává doznívat předešlou (padající listí na podzim). Příroda může získat rozměr varovného podkresu (podobně jako barva kostýmu – úvodní sekvence epizody zavraždění Toníčka začíná záběrem na Andělku v červené zástěře), pracuje s emocionálními asociacemi. Linie vývoje Andělky vůbec odráží propracování fází vývoje postavy postupným vývojem jednotlivých fází. Před svatbou s Toníčkem vnímá divák postavu Andělky ve světle romance. Moskalyk tak vyvolává napětí mezi jednotlivými částmi roku a tvoří kontinuitu ve vývoji vztahů mezi postavami. Příroda je vždy kulisou provázející konkrétní děje a situace. Tvoří dramatické situace prostřednictvím náznaku obsaženého v povaze a specifčnosti určité fáze ročního období.

⁴⁴⁷ FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press 1971, 152. ISBN 0-691-06004-5.

Frye pracuje s faktem identifikace určité části roku s určitou fází lidské zkušenosti. Moskalyk nechává v seriálu promlouvat přírodu, určité fáze roku a pomáhá tvořit divácká očekávání i nabádání v souznění přírodní zkušenosti s lidskou.

Epizoda *Bouřka* od začátku až dokonce buduje atmosféru schylování se k bouřce z jednotlivých přírodních obrazů a pomocí jednoty času postupně tvoří představu bouřky a navozuje pocit napětí, který odpovídá stavu vztahů mezi postavami. Celé Četnické humoresky jsou provázány nejen stejnými postavami, vývojem postav a kontinuitou děje v jednotlivých dílech, ale výrazné je zachycení času. Antonín Moskalyk v seriálu velmi důkladně propracovává čas a prostor a je to jedna z dominant poetiky seriálu.

Fryeovo pojetí jako by kopírovalo i vývoj seriálu v jednotlivých sériích. Začíná komedií a končí v ironii sebe sama. Provázanost komedie, romance, tragédie, ironie a satiry by se mohla stát leitmotivem celého seriálu i symbolem zobrazované doby. Vyjadřuje křehkost romance (snovost) ve světle zkušenosti (experience) předválečného světa každým dnem očekávající buď pokračování krásného života, nebo obavy z bolestného zlomu. Vyvrácení jistot romance (komplikující se vztah Jarého s Klaudíí), smutek postav po prožitém i nostalgii, jsou zároveň potvrzením složitosti života, ale především potvrzením narušujícího vpádu válečné zkušenosti do jejich života. Seriál reflektuje zkušenost s válkou a dobovou situací právě v modu přecházení od romance k tragédii konstituováním bodů zlomu jako leitmotivem v poetice seriálu. Charakteristickým motivem ve vizuálním ztvárnění je motiv kontrastu světla protínajícího tmu (typické jsou záběry na budovu pátračky za tmy s rozsvícenými světly uvnitř, sluneční paprsky ve funkci varovného signálu evokující konec něčeho vzácného podobně jako žlutnoucí listí na podzim). Fatalita přírodního koloběhu tak konstruuje vývoj zápletek v modu blížícího se neodvratitelného zlomu a v modu rozechvění z obav tohoto zlomu (nevyhnutelnost střídání ročních období).

4.7.7.1 Rytmus přírody – dominanta poetiky seriálu

Rytmus přírody je přítomný jako součást vyšší moci řídící životy postav, nebo dohlížející nad životy postav. Zároveň představuje spravedlnost nebo nedočkavé osvobození citů. Je přítomný jako živelná součást emocí postav, v přírodě se odrážejí jejich citové stavy. Příroda je snímána v různých fázích vývoje tak, že evokuje specifika a poetičnost částí roku (schylování k zimě, první mrazy, jaro...) a nechává promlouvat její zákonitosti. Mnohdy postavám přitěžuje (četníci musí trpět zimou a mrazem, často jsou zachycovány vyhraněné fáze roku – první mrazy, ledový vzduch a ostrý mráz přelomu zimy a jara), vyostřuje jejich

dojmy a rozsah vnímání. V exteriéru se pohybují často na sněhu i pod sluncem. Režie vždy využívá její síly a schopnosti evokovat napětí (obklíčení nebezpečného vraha v květnu) a dalších kombinací náladových tonalit s konkrétními situacemi. Podkresluje, tvoří atmosféru situací a zápletek.

Pokud se věnuje některé z částí roku, zachycuje např. jaro v postupných odstínech a modulacích jarních měsíců, v průběhu jednoho dne zachycuje atmosféru jarního dne ráno i večer, počasí proniká i do interiéru místností a moduluje atmosféru uvnitř místnosti v závislosti na měnících se povětrnostních či slunečních podmínkách za okny. Vždy dosahuje určitého stupně nálady, odpovídající situacím, určitých stupňů napětí, nebezpečí... Je pak spojencem postav, doprovází jejich citová rozpoložení, uvažování a nálady. Pomalu vyhrocovaným napětím, které obsahuje ve své povaze, skrytě našeptává a podmiňuje citové zvraty.

Seriál zamlčuje psychologii postav, aby ji nechal promlouvat v náznacích rytmu přírody lyrickými asociacemi. Má funkci varovné evokace nebezpečí tam, kde si je postavy ještě dostatečně neuvědomují.

4.7.7.2 Evokace smyslových vjemů

Seriál zakládá svoji poetiku právě na střídání ročních období, plynutí dní a na atmosféře konkrétních fází dne i roku. Živelnosti přírody v místnosti je dosaženo obvyklou přítomností čerstvých květin v místnostech i v blízkosti postav. Ty nejen vyjadřují vnitřní a emocionální naladění postav, ale jsou schopny evokovat vůni svou i prodchnout jí prostor a dát tak procítit vůni celého prostoru.

Tonality světla, atmosféra ročních období, nálad konkrétních fází, jídlo, květiny – tím vším se seriál snaží evokovat smyslové vjemy. V rozmanitosti zachycení různých fází, míst, nálad deště i slunce, snahami o trvalé vyostřování dojmů mrazivým vzduchem prvních zimních dnů nebo ledového větru brzkých jarních dní lze spatřit snahu dosáhnout autenticity, opravdovosti a živosti zachycovaného prostoru.

Mobilizace mysli k co nejdůkladnějšímu vnímání vnějších podnětů i prostředí vzniká z potřeb "detektivního" vyšetřování, "pozorování" a z kriminální nutnosti ostráživosti a bdělosti. Edgar Allan Poe zavedl konvenci „materiální imaginace“⁴⁴⁸ - imaginace a apercepce

⁴⁴⁸ TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Princeton University Press, 1990, s. 94. Todorov uvádí, že Gaston Bachelard čte Poeta jako mistra materiální imaginace v *L'Eau et les rêves* (1942). Todorov považuje Poeta za "tvůrce" žánru a vynálezce formy, které označuje jako potlačení nápodoby a výjimečnou valorizaci

přírody v detektivním příběhu. Souvislost s vyhraněným vnímáním v detektivce doplňuje fakt, že mytologickým narativem detektivky je narativ hledání a poznání (gnozeologický/noetický), spojovaný s hledáním Svatého Grálu, v němž postava tráví čas snahou najít pravdu konstruováním příhod a faktů, které ji obklopují. Frye tvrdí, že detektivní příběh patří do ironické fáze literatury, která je intenzifikací modu „nízké nápodoby (low mimetic)“⁴⁴⁹ směřující k vyostření pozornosti k detailům, jež jinak otupují a zanedbávají trivialitou každodenního života, čímž získávají i nejnudnější věci tajemný a osudový význam.

Narativem poznání je svým způsobem i koncepce prolínání žánrů.

4.8 Snaha o autentické zachycení doby

Obraz doby v Četnických humoreskách se ale charakterem “neateliérovosti,” přirozeným svícením, autentickými exteriéry a interiéry, propracovanými dobovými dekoracemi a přítomností přírodního živlu blíží realističnosti a autenticitě v zachycení doby. Vykreslení je popisné a členité, reaguje na dobovou skutečnost v celistvosti. Zobrazuje všechny vrstvy společnosti včetně již zmíněné rozmanitosti kostýmů a dekorací.

Evokace doby se blíží plastickému prokreslení díky množství postav a dějů odehrávajících se na různých místech v exteriéru i interiéru, a díky způsobu přístupu k natáčení. Kamera odhaluje autentická prostředí snímaná “dokumentárním” stylem rozkolísané perspektivy s absencí umělého světla. Je vždy dynamická, podobně jako postava se volně pohybuje prostorem a následuje herce. Autenticitu prostoru a evokaci hloubky prostoru dotváří i zvuková složka obrazu. Tvoří ji zvuky vznikající při pohybu postav prostorem (kroky, zavírání dveří, vrzání dřevěné podlahy, šustění oděvů, zpěv ptáků v přírodě, šum lesa, větru...).

konstrukce, vyzvedává Poeovo stanovisko v *The Philosophy of Composition*, která vyznává, že vše je konstrukce, konvence a hra. Todorov Poeovi věnuje v *Genres in discourse* (s. 93-102) a v Úvodu do fantastické literatury. Jako příklad “materiální imaginace” a “vyšetřování” v detektivce uvádím úryvky z Poeových povídek:

„... v ostrých světlech a stínech lidnatého velkoměsta nacházeli ono nepřeborné množství vzrušujících dojmů, jež může poskytnout tiché pozorování.“ (POE, Edgar Allan. *Vraždy v ulici Morgue*. 1. vyd. Praha : MF, 1964, s. 11.)

*Všechny věci byly působením deště nadobro zetlelé a spleené plísni. Obrůstala je tráva, některé dokonce přerostla. Hedvábí slunečniku bylo pevné, a přesto vlákna k sobě uvnitř lnula. Část u špice, kde je látka hustěji poskládána, byla zplsnivělá a zpuchřelá a při otevření praskla. Pokud jde o tu trávu, můžeme se zřejmě spoléhat jen na slova, či lépe na paměť dvou mladých chlapců, kteří ty předměty odnesli domů, dřív, než je viděl někdo třetí. Ovšem tráva vyroste – zvláště za teplého a vlhého počasí, jaké bylo v době vraždy – třeba i dva tři palce za den. Slunečnick ležící na čerstvě pokoseném pažitu může se do týdne úplně ztratit v bujně trávě.“ (POE, Edgar Allan. *Vraždy v ulici Morgue*. 1. vyd. Praha : MF, 1964, s. 76.)*

⁴⁴⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1.vyd. Brno : Host, 2003, s. 64-65. ISBN 80-7294-078-3.

Každý historický film zachycuje rytmus doby podle toho, o kterou dobu se jedná. Ten pak zprostředkovává ducha doby, atmosféru, nálady ve společnosti, způsob uvažování. Zrychlený rytmus dvacátých a třicátých let dvacátého století určuje vědecký pokrok, zlomení státnosti hodnot po první světové válce, automobily, vlaky a jiné dopravní prostředky. Je to znát i ve způsobu odívání a účesů – postavy vystupují horizontálně vstříc vnějšímu světu, aby se mohly zapojit do zrychlujícího se tepu doby - stříhají vlasy, rozvolňují oděv. Je to doba rychlosti, elegance a lehkosti.

4.9 Iluzivní vědomí první republiky

Z pohledu současnosti vnímají Četnické humoresky období první republiky jako šťastné, krásné, dokonalé období ztracené kdesi v historii, nesmyslně a za tragických okolností apokalypsou druhé světové války mizící a nyní znovu vyvstávající ve své mýtické podobě. Týká se to zejména prvních dvou sérií, kde žánrové požadavky komedie (šťastný konec, veselost, finále druhé série vrcholící slavností), prvky idealizace romance (poetický a půvabný svět vzdálený složitosti reality, dokonalost hrdinů) představují první republiku jako dobu stabilních hodnot, jistot založených na soucitu, vřelosti a důstojnosti společnosti. Stav politického ohrožení, nebezpečí přicházející z Německa, vstupuje do seriálu jako prvek narušující ustálené žánrové naladění a převracující jeho konvence. Ve třetí sérii vzrůstající stav ohrožení mění seriálovou formu a postupně s plynutím času dospívá až k parodii vlastních klišé, která v předcházejících sériích vyznívala jako komická či důvěryhodná a jako přirozená součást světa a uvažování četníků. Nyní, ve střetu s novou skutečností se obracejí ve smutek a vážnost.

K poetické stylizaci doby směřují Humoresky soustředěností na kostým a dekoraci. Především však konstruuji obraz doby do struktury snu nebo idealizace. Atmosféra třicátých let je "epilogicky" obklopena strukturou snu prostřednictvím několika snových záběrů objevujících se v prvních dílech první série. Arazím se v úvodních minutách prvního dílu probouzí ze sna, snové záběry několikrát uvozují jeho návštěvy Prahy. Moskalyk navozuje dojem existence něčeho dokonalého, co se vrací v podobě snu, nedotčené tím, co bylo předtím i potom, přetrvávajícího stále a trvale vtělené do snu reprezentovaného jako romance se záchvěvy iluzivního či falešného vědomí.

Hra s žánrovými pravidly v Četnických humoreskách spočívá v souboji o potvrzení existence světa nezrušeného politickým násilím druhé světové války (dodržované konvence)

a nutností přiznat rizika vnějšího ohrožení (narušování a posouvání konvencí). Tak jako žánr tvoří strukturu vzdálenou realitě, která modifikacemi svých konvencí, narušováním a posouváním se přibližuje složitosti skutečnosti.

Žánrová nejasnost seriálu promítá do jeho struktury výslednou poetiku doby. Zpravidla se modifikuje, obměňuje a přetváří v návaznosti na potřeby pro vyjádření dobové situace.

4.9.1 Četníci a květiny

Již bylo uvedeno, že všudypřítomným motivem Četnických humoresek jsou květiny (rostlina, květina). Přítomnost květin v náručí postav se neomezuje jen na dějiště květinářství Ludmily Horké (které se stává prostorem setkání Ludmily s Arazímem a prostupuje vývojem jejich vztahu, jako příklad lze uvést výměnu narcisů za růže během jejich epizodního konfliktního střetu).

U Frye, v teorii archetypálního významu patří rostlina do skupiny apokalyptické obraznosti, jež náleží biblické obraznosti, na kterou je v Četnických humoreskách odkazováno již zobrazováním dění kolem svátků (Velikonoce, Vánoce) i názvy některých epizod – *Poslední soud* (předposlední epizoda, následuje *Epilog*). Ve své podstatě je květina (rostlina) ztělesněnou apokalypsou,⁴⁵⁰ konkrétněji, je ztělesněním něčeho krásného, dokonalého, životného a uchvacujícího, co však latentně skrývá utajované, trvale přítomné a neodvratitelně probíhající procesy postupující, plíživé smrti. Vhodným příměrem pro květinu by bylo označení katastrofa (pro katastrofu, jako označení epizodického tématu, Frye zavádí pojem *sparagmos*, jež představuje téma „zmizení hrdiny neboli trhání posvátného těla na kusy“⁴⁵¹) – nezadržitelný, destruktivní a totálně poškozující proces ústící do zániku a zničení. *Sparagmos* (katastrofa), který je tímto tématem květin (rostlin), která je symbolem romance, je ale také „archetypálním tématem ironie a satiry,“⁴⁵² vyjadřující nepřítomnost hrdinství, odsouzení k zániku, chaos. Rostlina je svojí bytostnou povahou ironické podstaty. Ironii (spíše než romanci) ztělesňuje už tím, že neživotnou, beztvárovou, těžkou a bezdechou hlinu proměňuje - v sebe - v nadpozemsky nehmotnou (vzhůru směřující, odhmotňující či k nebi rostoucí, např. strom), proporcionální (růže), vzduch prostupující (vůně, jež intenzitou provokuje fyziologický proces dýchání; je tedy analogií „inspirace“ – vdechnutí). Odvrácenou stránkou

⁴⁵⁰Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW :

<http://slovník-cizichslov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=apokalypsa>.

Slovník užívá výklad: biblické zjevení svatého Jana; hrůzné události konce světa, Boží soud, katastrofa.

⁴⁵¹FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1.vyd. Brno : Host, 2003, s. 223. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁵²FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1.vyd. Brno : Host, 2003, s. 223. ISBN 80-7294-078-3.

její podstaty je připoutanost kořeny k zemi, fixovanost na jeden prostor a čas (jaro, čas zrodu – nemožnost existence v zimě), naprostá odkázanost na okolní prostředí (intenzita slunečního svitu, déšť), které sama nemůže vyměnit za jiné či vhodnější ani v případě přítomnosti poškozujících elementů (nárazy větru, mrazy). Sama je nepohyblivá a závislá na intenzitě časem se modifikujících elementů (sluneční záře, vítr, mráz), což tvoří podstatu její snadné zranitelnosti (nevinnost). Charakteristikou zcela zásadní a určující je její neschopnost útěku, který jako možná varianta záchrany je naprosto vyloučený, tedy i neexistence varianty “odvrácení pohledu“ od toho, co se odehrává před ní a kolem ní (svou podstatou je spíše odkázaná na zesílené vnímání a zaznamenávání prostředí, na které je životně navázaná, na rozdíl od zvířete, které je schopno svou potravu v případě potřeby “ulovit,“ znovu získat samo), což je podstatou ironie (která se snaží vymanit z idealizace, zkreslování skutečnosti a zakrývání nedostatků). Rostlina je ztělesněním ironie, která, naprosto vázaná zemí a reálnými, skutečnými podmínkami (např. podmíněčné plynutí času), se obrací v mýtus, jejíž prudce se rodící a náhle mizící nadpozemskost, dokonalost a krása plodí pochybnosti o její existenci (skutečné, hmatatelné realističnosti) a důvěryhodnosti, ačkoliv dosahuje ztělesnění závratných stupňů dokonalosti a krásy, na rozdíl od člověka či zvířete, kterým se stává snem, vidinou, zázrakem, věčným návratem.

Leitmotivická přítomnost květin v náručích postav seriálu či obklopující interiéry, je analogií nevinnosti, zranitelnosti, křehkosti a plíživé nevyhnutelnosti krutosti a násilí, které jsou hrozbou příchodu fašistických vojsk. Je romancí, která je analogií zranitelnosti (nevinnosti), již každým momentem hrozí katastrofální pád v tragédii. Je apokalyptickým snem, který věčně zjevuje skrze květiny (sebe), ohnisko přírody (střídání a plynutí ročních období).

Jako apokalypsu chápe Frye „imaginativní představu celku přírody obsaženou v nekonečném a věčném živém organismu, jenž není totožný s lidským, přestože má k člověku blíže než k neživé hmotě“⁴⁵³(jako příklad uvádí růži). „Stává-li se umění apokalyptickým, zjevuje.“⁴⁵⁴

⁴⁵³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1.vyd. Brno : Host, 2003, s. 148. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁵⁴ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1.vyd. Brno : Host, 2003, s. 148. ISBN 80-7294-078-3.

4.9.2 Jeviště přírody - scénický prostor

Žánry, přicházející přes Aristotelovu mimesis až k Fryeově koncepci pěti pojmů podílejících se na výstavbě mytické roviny textu v žánrové látce (creation, fall, exile, redemption, restoration), které lze představit jako výrazně parabolickou strukturu, projevující se “prohloubenými“ časy krize – „agón, pathos, sparagmos“⁴⁵⁵ a, v samostatné pozici situované (které celý proces ustavuje a znovu spouští) „znovuobjevení a rozpoznání hrdiny“⁴⁵⁶ (okamžik epifanie či rozpoznání, zjevení, který v mythos odpovídá ironii, zatímco satira odpovídá sparagmos), neboli konflikt, smrt a katastrofa - vysoko “nad“ (apokalyptická obraznost) nebo “pod“ (démonická obraznost) úrovní reality, narušující viditelný pořádek reality (projevující se jako snová, nevědomá či výrazněji estetizovaná a zratově emocionální rovina uměleckého textu) střídající se parabolickou dramatickou strukturou s emocionálním obsahem a s estetickým dopadem na formu a strukturu díla. V úrovni klasických druhů žánru (mythos) ji lze chápat jako komplexní propojenou strukturu opisující archetypální lidské zkušenosti, uvažování a vývoj uplývající v rytmu pádu a obnovy přírodního koloběhu. Fryeova žánrová koncepce mýtu jara, léta, podzimu a zimy v *Anatomii kritiky* (mythos komedie, romance, tragédie, satiry a ironie) tak poukazuje na strukturu, která může kompozičně organizovat formu v rovině nedořečeného a naznačeného, směřujícího ke své podstatě.

Prohloubené časy krize se projevují výraznou snovou strukturou. Excesivními fázemi krize jsou romance a satira – čili (paradoxně) léto a zima, které jsou agonickými, trvalými, zdoluhavými “mezi zlomovými plochami“ (vhodné by bylo označení mezihra), které vzestup či pád teprve čeká, přičemž fáze agon (léto) je nejvyhrocenější fází vůbec, jelikož se jedná o agon - konflikt, který lze prezentovat jako střet reality a snu, projevující se prudkými, ale hlubokými – zratovými - propady ze snu do reality a naopak (u satiry je tomu obráceně, ale jinak je to zrcadlení téhož) - prudkou konfliktnost - agonické fáze utrpení a bolesti vázané “kolísáním hladiny reality,“ které je součástí “hledání“ či “prozírání“ z hlubokého snu ve vztahu k reálnému světu. Agon je zároveň nejvyhrocenější fází, protože směřuje k pádu a odhalení, které fáze sparagmos (katastrofa) má již za sebou, a čeká ji jen vzestup (následuje jaro) a probouzení ze “smrti“ – sebeuvědomění a rozpoznání v ironii, zatímco agon má hlubokou démonickou fází “zkušenosti světa“ (satira, sparagmos) teprve před sebou. Jedná se

⁴⁵⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 223. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁵⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 223. ISBN 80-7294-078-3.

o mýtus smrti léta, které by svůj náhlý konec nikdy nepředpokládalo, zatímco krutost zimy nikdy nepředpokládá vzkříšení (jaro) – naději.

Vzpomeneme-li Četnické humoresky a nejkritičtější momenty Karla Arazíma, zjistíme, že se odehrávají v létě a v zimě. Těsně po Vánocích, na začátku ledna (nejtvrdší fáze zimy) dochází k nečekanému střetu mezi Jarým a Arazímem kvůli Klaudii, následovaný opouštěním pátračky – odjezdem Ludmily a Klaudie do Ameriky, zvažovaným odchodem Jarého, což narušuje harmonii a rovnováhu na celé pátračce. Ale Arazím utrpí i jiné konflikty – zlomí si nohu (vymkne si kotník) ve chvíli, kdy potřebuje svoje síly a schopnosti soustředit a mobilizovat na řešení složitých případů (hromadí se různé drobné, ale neřešitelné případy, o revizi se hlásí případy staré), stává se neohrabaným, protivným sobě i ostatním, zatvrzelým, díky zlomené noze i odkázaným na pomoc ostatních, s kterými je v konfliktu, zrovna ve chvíli, když se potřebuje spolehnout sám na sebe (potřeba řešit probíhající krizi ve vztahu s Ludmilou, hrozící jejím odjezdem a současné vrstvení neřešitelných případů a problémů na pátračce, a rovněž současné snahy “ochránit“ Klaudii před Jarým, které vnášejí do celé situace ještě větší zmatek).

Atmosféra a poetika těchto “zimních“ epizod je výrazově velmi bohatá (střídání a propracovanost míst děje, propracovaná “poetika dne“ epizodicky zachycující celý den v detailních a postupných tonalitách) a dějově redundantní (Arazím prohánějící se se zlomenou nohou bez váhání tmou a mrazivým vzduchem při neodkladném řešení případů, otrávenost případy, nutná návštěva nemocnice) i dialektická (Arazím se navečer nesmyslně se začínajícím sněžením v mrazu a tmě vydává do mlýna mimo město, aby zde našel důkazy k naléhavému případu, zatímco její Ludmila čeká v poklidu a “vřelé“ atmosféře doma u Šiktanců, v místnosti prudce a sytě osvětlené a plné jeho přátel i čekající Ludmily a dcery. Tento díl Četnických humoresek (Klaudynka) je prostoupen snovou atmosférou zimy - sněhem a tichem (opuštěnost na pátračce ji také vyjadřuje), ledovou září poledního zimního slunce, rozevírající “prostorovost,“ pustotu rovných zasněžených ploch, v prázdnotu “kypící“ tichem – opuštěnost (exile). Mistrovskou epizodou snovosti je epizodická linie Jarého v díle Klaudynka, který, během seznamování se s Klaudií, podstupuje mnohé výjezdy pátračky a “prožívá“ doslova celý den, postupně a detailně, s výrazovými akcenty (rychlé střídání míst), ve zpomalujícím plynutí času (zpomalující zachycování a vnímání modalit a tonalit proměn prostoru, v němž se pohybuje). Zatímco Arazím se konfliktními střety stává neohrabaným a ztrácejícím kontrolu nad sebou i prostorem, Jarý postupně ovládá a dynamizuje prostor – během řešení případů i přes nutnost neustále se pohybovat v “akci“ na mrazu zdaleka není neohrabaný tak jako Arazím. Jeho motivem je téma ovládnutí prostoru, zatímco Arazím tuto

kontrolu ztrácí. Odehrávají – li se tato témata uprostřed mrazivé, nepříjemně studené a větrné zimy, vyjadřují Arazímovo “odevzdání se“ realitě s veškerými dopady vyostřeného vnímání nepříjemnosti lednového počasí (Arazímova podrážděnost, nervozita a neohrabanost se dá vyložit jako plíživé dotírání reality, jíž už nemá sílu vzdorovat, s níž se dostává do konfliktu) a Jarého propadání do snu či nabývání “duševní“ převahy nad hmotným světem (Jarý “upadá“ do romance), ironické rozpoznávání a probouzení sebe sama i uprostřed mrazu a zimy, která jeho vznikající a rostoucí lásku a citovost nemůže nijak narušit či zrušit. Téma Arazíma je tématem ztracení vědomí sebe sama (což se projevuje i v jeho nerozhodnosti a ledabylosti vůči Ludmile) pod tíhou všednodenních komplikujících problémů (případy) a zmatků, kterým podléhá, zatímco téma Jarého je tématem rozpoznávání (ironie), která této tíze “reality“ s úspěchem vzdoruje, protože ji ovládá. Zatímco Arazím svou duši postupně “ztrácí“ ve zbytečných zmatcích a citové podrážděnosti (“otlouká“ si duši o hmotnou realitu), Jarý jí nabývá (nalézá svou soustředěností vstříc a navzdory rozjitřující lednové počasí, vtíravý chlad, ledový vzduch a všudypřítomný průvan, postupně ji “skládá“ pozorným a soustředěným vnímáním). Arazím se dostává do střetu s prostorem (realita), Jarý jej ovládá, dynamizuje, využívá pro sebe.

Důvodem Arazímova stavu, nepřičetného chování a zdánlivé lhostejnosti vůči Ludmile, je jeho probouzející se vzpomínka na ruskou šlechtičnu, “bývalou“ velikou, avšak vlivem válečné situace, krátkou, lásku prožitou za bojů v Rusku, která je jedním z leitmotivů Karla Arazíma. Tato vzpomínka je silná natolik, že je schopna narušit i jeho vztah s Ludmilou, do níž se zamiloval na první pohled. Záhadný příchod (návrat) Klaudivie neuvědoměle “realizuje“ a probouzí tuto ozývající se vzpomínku ve vztahu k ní v žárlivosti na Klaudivii, kterou vnímáme jako figuru záhadně se objevující ženy, kdysi za podivných okolností zmizelé, a nyní se navracející. Později, je touto figurou ztělesnění návratu milované ženy medička Karla, která se stává Arazímovou téměř “osudovou ženou,“ jež je záhadná (sama skrývá svou minulost) a kterou znovu ztrácí. Arazím jako by neustále hledal něco ztraceného, záhadně zmizelého, ale přesto nutně k němu patřícího (romance s ruskou šlechtičnou), bez čehož se neobejde ani ve vztahu k Ludmile; sebe sama, reprezentované jako sen a romance se ztracenou (živou nebo mrtvou) ruskou šlechtičnou, později s Karličkou. Northrop Frye uvádí „podobenství ztraceného“⁴⁵⁷ v podstatě jako téma celé bible. Mythos jara, léta podzimu a zimy (komedie, romance, tragédie, satiry a ironie) tvoří dohromady fáze „mýtu o hledání.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 75. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 223. ISBN 80-7294-078-3.

Po odjezdu Klaudie a Ludmily vrcholí pustota a opuštěnost na pátrače.

Dějství léta (romance) probíhá podobně. Pátračka je stále opuštěná, četníci teď pro změnu trpí pod horkým letním sluncem. Příznačné je, že nejpodstatnější fáze části léta a nejsilnější letní motivy provázejí pátračku opuštěností (Ludmila je stále v Americe, Klaudie ve Francii) toužící po návratu. Zatímco Arazím prožívá svůj vztah s Karličkou, Jarý se uprostřed léta těší na Klaudii, která se má vrátit z Francie. Jeho očekávání ale není naplněno, je zklamán komplikujícím se chováním Klaudie. Epizodické linie vrcholí epizodami *Doktor smrt* (dva díly) a *Bouřka*, které jsou zlomovým momentem ve vývoji postav. Ludmila se vrací až v druhé části epizody *Doktor smrt*, ale motiv dramaticky se schylující k návratu je přítomen už v dřívějších epizodách (opuštění četníci) a v názvech jednotlivých, předcházejících epizod – v názvech epizody *Návrat* a *Táta* (Ludmila a Klaudie – nevyřešené vztahy po bouřlivém rozchodu), které nakonec dějově nejsou naplněny, ale následovány dvěma epizodami *Doktor smrt*, stupňují touhu i nevíru v její splnění, pokračujíc *Bouřkou*, která sama odráží tento duševní zápas odehrávající se a svedený v nitru postav.

4.10 Žánrové proměny

Žánrová nejasnost seriálu (střídající se dominující žánry, lámání žánrových konvencí) má dopad na práci s obrazem doby. V etapách vývoje meziválečného období (od roku 1932 až do pozdních třicátých let) seriál střídá dominující žánrové naladění.

První série se v modu kriminální fikce nejvíce přibližuje klasické detektivce. Detektivní zápletky a vyšetřování dominují jednotlivým epizodám, seriál je prostoupen atmosférou napětí, jež je generována detektivní zápletkou. Znát je vyšší míra stylizace pro potřeby detektivního příběhu. Vyšetřování se přenáší i do soukromého života postav, na jejichž základě je budován další vývoj vztahů postav (přepadení květinářství Ludmily Horké, vyšetřování krádeže slepic během Velikonoční slavnosti, návštěva na svatbě, během níž dojde k vraždě). Zřetelný je ale humor (směšné případy, zlehčování případů četníky) i prvky romance (rodící se vztah květinářky Ludmily a Arazíma, idealizující a snové prostředí květinářství stranou zločinů i hrubého venkovského prostředí).

Z hlediska vyobrazení doby je první série idealizujícím, snovým světem i světem záhadných vražd plným různých figur zločinců a darebáků. Poetika zločineckých figur první série pracuje s dobově zažitými motivy představy zločince pokřiveného či démonického charakteru (andělíčkářka Cinkánová obývající opuštěnou usedlost s démonickými psy –

dogami – uvázanými u boudy ve dvoře) v duchu dvacátého století (antisemitský otec, který zabíjí svou dceru) s motivy dobové poetiky vůbec (expresivní líčení zločinců ve jménu duševní pokřivenosti, klišé vyvolávání duchů, klášter s jeptiškami).

Druhá série, začínající odjezdem Ludmily do Ameriky, přenáší důraz na líčení komplikujících se vztahů mezi Ludmilou a Arazímem, ale i na konflikt mezi Arazímem a Jarým. Na pátrače vládne opuštěnost a psychické napětí, které se nevyhne ani průběhu vyšetřování. Vztahy mezi četníky na pátrače získávají psychologické prokreslení, stejně tak postavy získávají hlubší psychologický rozměr.

Třetí série kromě komediálních rodinných výstupů Arazímovy rodiny a běžného vyšetřování případů pomalu nechává komickou polohu vytrácet se v průběhu vyšetřování nebezpečných politických zločinů a mění se v gangsterský či *anti-conspiracy* thriller, kdy zločinci získávají převahu nad četníky, ruší klidný svět pátračky a zabíjí jednoho z četníků. Dochází k soubojům muže proti muži. Mění se i obrazové zpracování – liší se způsobem snímání postav, které už prostoru nedominují – naopak se v něm ztrácejí. Dekorace a prostředí je členitější, bohatší v rozmanitosti vyznačující se potlačením barevnosti do stupňů šedi, anonymitou množství vedlejších postav projevujících se odcizeností. Je zrušena konvence zdárného a konečného vyřešení případu, šťastného konce, obnovení jistoty.

Závěrem třetí série se Četnické humoresky přihlašují k historii a k tématu okupace Československa. Demonstrují falešnost vyznění různých vtípů neodpovídajících nově vzniklé situaci, parodují vlastní klišé v chování a humoru. Seriál kombinuje žánrovost s narušováním žánru - s lámáním žánru ve jménu věrného vyobrazení historické situace.

Žánrová kritika seriálu ukázala, že povaha detektivního příběhu či kriminálního filmu odpovídá dobovému naladění a stavu společnosti (vzrůst zločinnosti, politické ohrožení, vývoj detektivky v závislosti na stavu společnosti v třicátých letech). Seriál si podřizuje povahu žánru pro navození atmosféry napětí, ohrožení, zločinnosti, nutnosti prověřování, odpovídající politické situaci. Aspekty *anti-conspiracy* kriminální fikce zase osvětlují změnu v postojích a situaci četníků - agresivita v chování zločinců je přivádí k nutnosti jednat agresivně, nekompromisně a čelit násilí při střetech s nimi.

Seriál, primárně namířený k zachycení historické doby, který se shodou s vyhrocující se historickou situací opouští svoje zavedená klišé i žánrové konvence, směřuje k věrnému zachycení určité dějinné situace. Seriál tíhne nejen k pobavení diváka, ale závěrečným finále a odpovědným přístupem k historii, morálním a společensky poučujícím charakterem, tíhne k zachycení složitého vývoje dějinné situace a k poučení diváka o ní. Výsledný obraz meziválečného Československa zabudovává do své formy žánrové struktury, které

napomáhají vyjádření jedinečnosti a specifčnosti dobové situace. Žánr, zpracovávající skutečnost, osvětluje zkušenost historického období a znovu ji vytváří ve světle této zkušenosti přeměněné na estetickou zkušenost. Z dobové reality vyzdvihuje fakt nutnosti střežení hodnot, demokracie a bezpečnosti ve válečných náladách Evropy, fakt střetu se zločinem a s politickou agresí. Na jiné úrovni vytváří prostřednictvím prvků romance a idealizování snové, iluzivní prostředí první republiky, které je dalším existujícím světem vedle světa zločinu a vyšetřování. Případy a kriminální činy, kterým se podaří narušit klidný, bezpečný a krásný svět první republiky, se projevují jako vpád do tohoto světa završený zpochybněním snovosti první republiky, vrhající na ni světlo falešnosti a neuvěřitelnosti (odpovídá falešnému vyznění konvencí a klišé, zlomu mezi komikou a tragičnem, náhlým přechodům v žánrovém rozlišení, bolestným zvrátům v osudech postav).

4.11 Od mythos k historické fikci

Dominantními strukturami žánrů jsou komedie, detektivní příběh či kriminální film, romance a melodrama. Shledané rysy seriálu (autenticita, inspirace skutečností, dějinný fakt probíhající události...) se však přihlašují k formě historického vyprávění.

Vyobrazuje žánrové figury (soudní lékař, vrah, představitelé aristokracie, novinářka Kliková), ve většině případů jsou to ale spíše historické typy (lékař, venkovské obyvatelstvo, střední vrstvy, úředníci, obyvatelky veřejných domů, cikáni, jeptišky, řemeslníci, statkář, Američan českého původu), které jsou středem zájmu. Tématem (vyšetřování zločinu četníky) i společenskou angažovaností se blíží historickému tvaru.

4.11.1 Čas – součást dramatické struktury

Žánrové naladění kolísá, vztah k historii zůstává a je určující. Seriál se vyvíjí v čase (od roku 1932 až do pozdních třicátých let). Čas tvoří část dramatické struktury seriálu. Sledujeme vývoj četníků na pátrací stanici, proměny postav způsobené plynutím času a zažitými zkušenostmi (Andělka, Klaudie, Ludmila). Některé postavy odcházejí (praporčík Turko, velitel Šiktanc), jiné přicházejí (Zahálka, Karabela), jiné se po letech znovu objevují (Karlička v závěru třetí série). Nově přichází vedlejší postavy (slečna Kliková v druhé sérii, fotograf Líbal, zpěvačka Lilly snažící dostat se do Ameriky a stát se herečkou) odpovídají

historickým typům. Přicházejí, aby vyjádřily ethos doby, k čemuž jim pomáhá jejich dobové povolání (fotograf, novinářka, zpěvačka). Zároveň s plynutím času dochází i k závažným proměnám a zlomům charakterů (četník Jiroušek podezřelý ze zrady a spolupráce s pronacistickými gangstery).

4.11.2 Bez žánru - prostor a čas

V jistém ohledu se seriál vymyká jakémukoliv žánrovému zařazení. Vyprávění se neuzavírá do žádných monolitních žánrových struktur (směřuje k otevřenosti – řešení osobních problémů během vyšetřování případů, paralelní linie vývoje vztahů a případů, autorský přístup ke konvencím žánru a žánrová rozkolísanost odpovídající vývoji situace a vztahů) a co je nejdůležitější - strhává pozornost k těm momentům, kdy dominantním prvkem celého vyprávění se stává prostor a čas, konkrétní situace.

Příběh a vývoj děje celého seriálu se vyvíjí v kontinuální časové návaznosti (z toho důvodu se mění i žánrové naladění). „Postavou“ v jistém smyslu zastupující čas je příroda, která průběhem plynutí ročních období vstupuje do děje, poskytuje každému vyprávění jinou „tonalitu“, jinou atmosféru časového úseku a podkres. Nakonec dovoluje vyznít kontinuitě linii vývoje, kde ani jedna část se neopakuje, každá je nová, ale navazující na předcházející. Stejně se vyvíjejí i charaktery postav – kontinuálně, v návaznosti.

Při inscenování scén různého vyšetřování, situací a zápletek vedle faktu děje, průběhu děje, důležitou funkci má charakter, povaha, nálada a okolnosti situace ať už “historické“ (soustředěnost na dekorace, kostým) či “časové“ (události předcházející i následující ve vzájemné kontinuitě). Scéna vyšetřování na poště je uvedena záběrem ospalých četníků v automobilu dospávajících “včerejší oslavu Karla“, otrávených případem i mrazem, který je venku. Únava četníků, zima a brzké ráno pak prokresluje celou atmosféru a náladu vyšetřování. Podobně Humoresky inscenují většinu situací. Upozorňují na časovost v kontinuitě vpletením různorodého množství zápletek do jednoho odpoledne do rozmanitosti prostoru – Jarý se promrzlý vrací z neskutného vyšetřování a po té se s Klaudií prochází parkem (evokace poetiky času, měnících se částí dne). Kompozičním prvkem je často plynutí jednoho dne (zachycení různých fází – ráno, odpoledne, večer), při čemž dochází k zachycení atmosféry plynutí času, vztahu jednotlivých částí dne k druhým, zachycení nálady částí dne. Důležité není ani tak co se odehrává, jako okolnosti a způsob, jakým se to odehrává. Scény,

situace a jednání jsou vždy podkresleny atmosférou dne, náladou dne, počasím, ročním obdobím, světelnou tonalitou dne (která se v průběhu dne vyvíjí), komplexním propracováním kostýmu postavy (v závislosti na prožívané situaci) i “hereckým“ prožitím kostýmu.

Duší seriálu je Jarý, který jako by reprezentoval tento “detailně zaměřený“ vztah ke skutečnosti a situaci hrou s ní, pozorným přístupem (pro který je často vysmíváný, Jarého pády ze židle, způsob vyšetřování, zdržování), zaujetí určitého vztahu, postoje nebo nálady v každé situaci realizující zároveň myšlenku “materiální imaginace“ detektivního příběhu – v seriálu prostupující i běžné momenty a situace, směřující tak ke hře mířící k důkladnému prožití situace (dobové skutečnosti) a k lyrizujícím akcentům.

Seriál se obrací k líčení nálad, atmosféry, plynutí času, čímž se přibližuje k druhu historického vyprávění – k románovému vyprávění, zachycujícího proměny a osudy postav v průběhu určité dějinné etapy. Provázanost postav s vnímáním prostředí, fakt plynutí a kontinuita času, proměny postav, komponování děje fázemi dne i roku (první série začíná Velikonocemi a končí o Vánocích) – svědčí o románové provázanosti dílů a kontinuitě vývoje, která v sobě zahrnuje i emocionální vývoj od jednoho momentu k druhému vrstvený dojmy z plynutí situací v lyrickém, asociativním ulpívání času. Kromě informace o zápletky divák z dramatické výstavby textu získá představu o náladě postav, částí dne a situace (dojmy spojené s večerem, ránem, snídaně ráno po Andělčině svatbě líčí atmosféru opuštěné kuchyně...). Osobní život četníků a vývoj vztahů s ostatními postavami často vyžaduje hlubší prokreslení. Často je citová stránka postav reflektována ve stavu a naladění přírody. Shodná je i optika „vypravěče“, kterou postavy nahlížíme. Vyšší míru objektivitu v nahlížení na postavy zvnějšku doplňují naznačované, emocionální a nepředpověditelné linie vývoje postav reflektované přírodou, okolním děním, do něhož se promítají organizováním prostoru.

Jednotlivé citové zvraty jsou vždy doprovázeny (zrcadleny) patričním stavem přírody, v němž je jim dovoleno doznít. Na pozadí zápletek budují lyrický podkres rezonující nevyřčené a na povrchu neprocítěné dojmy hrdinů.

„...nejkoncentrovanějším příkladem je řeč zachycující rytmus historie, která uchopuje události nebo fáze akce, interpretuje ji, artikuluje emoce spojené s ní, nebo nějakým způsobem zaměstnává verbální strukturu, aby ji izolovala od současnosti, nynějška.“⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 3. vyd. New Jersey : Princeton university press 1973, s. 351. ISBN 0-691-06004-5.

Závěr

Práce se zabývala vztahem žánru a obrazu meziválečného období, v němž se děj seriálu odehrává. Úkolem bylo vymezit hranice mezi žánrovostí a nežánrovostí seriálu a postihnout případné přítomné žánrově modifikující, modelující, zkreslující či jinak ovlivňující možnosti a způsoby v zobrazení daného historického období. Nutnou součástí bylo zmapování žánru kriminální fikce a detektivky (detektivní příběh) za účelem zjištění stavu a přítomnosti žánrových konvencí přítomných v seriálu a zjištění pozice a zastoupení žánru v seriálu. Dále, se práce zabývala, vztahem žánr - obraz, popsáním a vymezením funkce žánru v látce historického zaměření i v rovinách uměleckého textu jako svébytného uměleckého jazyka.

Výchozím metodologickým pramenem při studiu a zvolení vhodného přístupu k žánru daného tématu, daného uměleckého textu, se stala Aristotelova *Poetika* a *Anatomie kritiky* Northropa Frye. Žánrová struktura seriálu, profilující se spíše na bázi klasických forem druhů žánru, podnítila zaujetí teoretického (neboli literárního/diskurzivního) přístupu ke studiu jeho žánrové struktury před metodou zkoumání historických druhů žánru, který ozřejmil souvislosti poezie (básnictví) jako přítomného poetična ve všech druzích uměleckých textů všech médií (výtvarné umění i literatura, filmová forma i literatura, mluvní akt i vizuální umění), jehož středobodem je lexis (neboli slovní výraz) – středobod verbálního univerza a řád slov, propojený s dianoia (myšlenka), která je ústředním prvkem (zahrnutým jako ústřední struktura v mythos), profilujícím žánr a podílejícím se na výstavbě jeho estetické a umělecké struktury.

Studium žánru, založené na vymezení a definování základní kvality každého druhu (druhu básnictví - žánru), pomohlo rozkrýt žánrovou strukturu v seriálu zastoupených žánrů (kriminální fikce, komedie, melodrama, drama...) a odhalilo vnitřní souvislosti mezi nimi. Souběžnou analýzou těch prostředků filmového jazyka, které jsou v seriálu nejvýrazněji zastoupeny, vyplynula souvislost mezi nimi a prvky, kterými se žánr může definovat, jimiž může být konstituován. Za využití poznatků klasické žánrové teorie (Aristoteles) a teoretika následujícího klasickou žánrovou teorií (Northrop Frye – *Anatomie kritiky*), které se spojily ve vymezení tří dvojic prvků (mythos/melos, ethos/opsis, dianoia/lexis) jako šesti aspektů básnictví, na které je vhodné se zaměřit při zkoumání klasických druhů dramatu u filmové formy; analýza ukázala, že existují další možnosti ve studiu a zkoumání žánrů a prokázala

přítomnost šesti aspektů básnictví, odvozených strukturální poetikou literární vědy, v látce filmové formy.

Jako dominantní motiv poetiky seriálu *Četnické humoresky* byl identifikován motiv přírody. Jako dominantní prvek vedení režie byla určena výrazná přítomnost inscenování ve struktuře poetiky seriálu, tedy narativitu odehrávající se jednáním a skrze jednání, Fryem označovanou pojmem *mythos*. Extenze pojmu *mythos* do časové syntézy (časovost, dějovost) odhalila identické souvislosti *mythos* a fikce (tedy *mythos* – žánru), které potvrdily vymezení se vztah žánrového textu vůči realitě a skutečnosti, což potvrdilo hlavní domněnku nejstarší žánrové teorie (Aristotelova *Poetika*), na niž navázal Northrop Frye, která označovala *mythos* jako *mimesis praxeos* – tvořivou nápodobu jednáním, jejímž synonymem je termín *poiesis*.

Narativ je archetypální kritikou (anatomie Northropa Frye) studován jako rituál či *mimesis* lidského jednání – *mythos*. „Rituál je archetypálním aspektem *mythos*“⁴⁶⁰ (zápletka, dějovost, časovost) a *dianoia* (myšlenka, téma) je na archetypální úrovni sen, prezentovaný jako konflikt touhy a skutečnosti, *ethos* je pak lidský charakter ve svém prostředí (postava a prostor neboli – *éthos/opsis* – postava a scénický prostor), který je zprostředkujícím elementem mezi nimi, ve formální fázi básnického – žánrového textu básnický symbol, což vysvětluje povahu žánrových textů (žánrovost) – uměleckých, odvrácených od reality a usilujících o poetično vzdálené zákonům reality (anatomie pak vysvětluje povahu některých specifických žánrových narativů, např. symbolickou a narativní „mytickou;“ tematickou a fiktivní obraznost pohádky).

Při studiu žánrovosti seriálu vyšla najevo souvislost žánru a žánrovosti s realitou a především s realističností ve vyobrazení. Přes identifikaci Fryeova pojmu *mythos* s žánrem/fikcí se pokusila na základě seriálové látky postihnout možnosti a funkce žánrových rovin v uměleckém textu. Pokusila se definovat mytickou rovinu textu a vymežit její funkce a způsoby a možnosti projevu. Průběžnou analýzou režisérského stylu došlo k vymezení i nežánrových, svébytně filmových aspektů seriálu (dominující inscenování v scénickém prostoru), k jejich konfrontaci s žánrovou rovinou a historickým obdobím. Závěrečná část textu analyzovala vnitřní souvislost v přístupu k zobrazení historie s románovou formou.

Za důležitou součást práce považují vedle rozboru konkrétních žánrů, nastínění různých souvislostí a možností v otázkách dalšího zkoumání žánru, žánrovosti ve vztahu k zobrazení reality i rozšiřujících se možností interpretační linie žánrových struktur a textů.

⁴⁶⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 128. ISBN 80-7294-078-3.

Žánry, přicházející přes Aristotelovu mimesis až k Fryeově koncepci pěti pojmů podílejících se na výstavbě mytické roviny textu v žánrové látce (creation, fall, exile, redemption, restoration), které lze interpretovat jako parabolickou strukturu, projevující se “prohloubenými“ časy krize – agón, pathos, sparagmos a, v samostatné pozici situované (které celý proces ustavuje a znovu spouští) znovuobjevení a rozpoznání hrdiny (okamžik epifanie či rozpoznání, zjevení, který v mythos odpovídá ironii, zatímco satira odpovídá sparagmos), neboli konflikt, smrt a katastrofa - vysoko “nad“ (apokalyptická obraznost) nebo hluboko “pod“ (démonická obraznost) úrovní reality, narušující viditelný pořádek reality (projevující se jako snová, nevědomá či výrazněji estetizovaná a zvratově emocionální rovina uměleckého textu) střídající se parabolickou dramatickou strukturou s emocionálním obsahem a s estetickým dopadem na formu a strukturu díla. V úrovni klasických druhů žánru (mythos) ji lze chápat jako komplexní propojenou strukturu opisující archetypální lidské zkušenosti, uvažování a vývoj, uplývající v rytmu pádu a obnovy přírodního koloběhu. Mythos jara, léta, podzimu a zimy (komedie, romance, tragédie, satiry a ironie), tvořící dohromady fáze mýtu o hledání, jsou Fryeovou žánrovou koncepcí v *Anatomii kritiky*, poukazující na strukturu, která může kompozičně organizovat formu uměleckého textu v rovině nedořečeného a naznačeného, směřujícího ke své podstatě:

„...metafora není z hlediska symbolismu pouhým tvárným prostředkem, pouhou rétorickou nebo poetickou figurou, pouhým faktem jazyka, nýbrž je vlastně symbolem, metafora upozorňuje na skutečný tajuplný vztah mezi věcmi; usouvztažnění jednotlivých oblastí, usouvztažnění jednotlivých, třeba vzdálených předmětů v básnické metafoře je pouhým odrazem reálné souvztažnosti – correspondance. Symbolistická metafora není tedy vlastně básnickým tropem, nýbrž poznávacím prostředkem – symbolem. Básník je v této koncepci theurgem, poezie vyšší formou poznání. Básník zná vyšší realitu, nadrealitu, anebo aspoň živelně touží po jejím poznání, žije vzpomínkou na ni, snem o ní, bolestně želí ztrátu této reality, blouzní a modlí se o jejím návratu, hledá ji, pokouší se o její zlomkovité zachycení, tvoří mýtus o této pravé realitě.“⁴⁶¹

Součástí práce je teoretické nastínění, uvedení a představení nástrojů strukturální poetiky – Anatomie kritiky Northropa Frye - za souběžného aplikování této teorie kritiky na konkrétní látku, žánrový seriál, které slouží jako teoretické vymezení a představení ústředního metodologického postupu používaného jako metodologické nástroje během probíhající

⁴⁶¹ JAKOBSON, Roman. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. 1. vyd. Praha : Academia 2005, s. 63. ISBN 80-200-1211-7.

interpretace žánrové látky uměleckého textu, i jako uvedení do problematiky stěžejních pojmů a nástrojů Anatomie kritiky za jejich současného aplikování na umělecký text.

Proces tvořivé nápodoby jednáním (poiesis), který se prokázal jako profilující se vnitřní vrstva uměleckého (žánrového) textu, tzv. vnitřní fikce, označovaná jako smyšlenka, odpovídající básnické myšlence neboli dianoiā (téma, figurace), která je centrálním prvkem zahrnutým v mythos, vnitřní fikce, náležející postavám a povahám, která se ukázala být nositelem a spouštěčem subjektivních „nerealistických“ obsahů, projektovaných do mythos, neboli do zobrazující objektivizované vrstvy vyprávění, která tyto vnitřní obsahy realizuje skrze symbolizovanou obraznost (archetypální strukturu a analogickou obraznost), potvrdil v úvodu vymezený metodologický předpoklad estetické normy a její žánrové osy (podle žánrové osy se organizují estetické normy, které regulují estetický postoj člověka k věcem, a z estetičnā⁴⁶² tím činí záležitost ustavující obecný vztah mezi člověkem a světem věcí, což uvádí do souvztažnosti fakt estetičnā určitým způsobem se vztahujícího a vymezujícího vůči světu. Během analýzy a zkoumání poetiky a žánrovosti seriálu se podařilo přiblížit tento proces a potvrzení žánrovosti jako struktury vymezující se vůči světu potvrzuje také ústřední téma celé Anatomie kritiky, kterým je mýtus hledání - hledání sebe sama v identifikaci s druhým, v procesu rozpoznávání, které směřuje k epifanii (prozření) a které je součástí mytické podstaty žánru (mythos) i poezie, jejichž formu utváří vnitřní duch poezie – Múza, neboli matka paměti, jejíž povinností je „uchovávat vzpomínky,“⁴⁶³ neboli protichůdnou zkušenost paměti se světem, jež je povinna silou své mysli (myšlenkou, myšlením, zvažováním) uchovávat a vdechovat zpátky prostřednictvím dramatických jednání, která jsou s to ji oživit a zjevit v epizodických tématech, iracionálně lyrizovaných, jež směřují do nitra sebe sama na jevišti světa, které, zjevujíc ji nápodobou, odráží ji zpátky světu, kterému navrácí jeho duši, animu.⁴⁶⁴ Anatomie kritiky, zrozená strukturální poetikou literární vědy, analýzou Moskalykových Četnických humoresek potvrzuje, že dramatická umění (tedy i film) jsou múzická umění.

⁴⁶² CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2001, s. 17. ISBN 80-7294-027-9. „Estetický postoj a estetická funkce bez ustání prostupují život; (...) není v životním kontextu místa, na které by estetická funkce nemohla proniknout. Estetično není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění.“ (Mukařovský, Jan).

⁴⁶³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 77. ISBN 80-7294-078-3.

⁴⁶⁴ Slovník cizích slov. [online]. Dostupné z WWW:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=anima>.

První životní princip, který oživuje tělo (ve středověké scholastické), obraz ženy v nevědomí muže (podle C. G. Junga), duše.

Anotace

Autor práce: Hana Bártová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: Obraz meziválečného období v žánrové pasti Četnických humoresek

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Počet znaků: 275 188

Počet titulů použité literatury: 21

Klíčová slova: žánr, strukturalismus, poetika, poiesis, detektivní příběh, kriminální fikce, teorie žánru, žánrová struktura, konvence, archetyp, mythos, mýtus, drama, melodrama, archetypální kritika, Anatomie kritiky, žánru, Northrop Frye, fikce, Četnické humoresky, forma, struktura

Charakteristika diplomové práce:

Práce je studií žánru a žánrovosti založené na konkrétní seriálové látce a konkrétním teoretickém přístupu. Jejím cílem je snaha o postižení obrazu doby (meziválečné období) v žánrovém seriálu Četnické humoresky za využití přístupu konkrétní žánrové teorie - strukturalistické, historické, archetypální, etické a rétorické kritiky, obsažené v Anatomii kritiky Northropa Frye. Za současné aplikace anatomie kritiky na umělecký text vymezuje některé pojmy a nástroje její strukturální poetiky. Na základě nutnosti žánrové analýzy se nejprve teoreticky snaží reflektovat a postihnout žánrovou strukturu jeho dominujících žánrů. Shledáním různých vnitřních souvislostí žánrové struktury zkoumá další možnosti v přístupu ke studiu žánru i možnosti žánrové roviny ve struktuře uměleckého textu. Navazuje snahou o zachycení způsobu vyobrazení meziválečného období v Československu v seriálu Četnické humoresky v závislosti na žánrové struktuře i specifických prostředcích filmového jazyka.

Soupis pramenů, literatury a internetových zdrojů

PRAMENY

Četnické humoresky (1.-3. řada)

LITERATURA

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1. vyd. London : British Film Institute, 1999. 246 s. ISBN 0-85170-717-3.

ARISTOTELES. *Aristotelova Poetika*. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1929. 75 s.

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1964. 97 s.

CREEBER, Glen (ed.). *The television genre book*. 2. vyd. Macmillan : British film institute, 2008. 214 s. ISBN 978-1-84457-218-2.

ČAPEK, Karel. *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*. 3. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1978. 311 s.

DLOUHÝ, Michal. *Četnické čtyřlístky*. 1. vyd. Praha : PRAGOLINE, 2005. 121 s. ISBN 80-86546-32-2.

DLOUHÝ, Michal. *Humoresky vážně*. 1. vyd. Praha : PRAGOLINE, 2007. 104 s. ISBN 80-86546-58-6.

FRYE Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. New Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 1. vyd. New Jersey : Princeton University Press, 1971. 383 s. ISBN 0-691-06004-5.

GRANT, Barry Keith (ed.). *Film genre reader III*. 1. vyd. University of Texas Press, 2003. 636 s. ISBN 0-292-70184-5.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. 2. vyd. Brno : Host, 2011. 210 s. ISBN 80-7294-027-9.

JAKOBSKON, Roman. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. 1. vyd. Praha : Academia, 2005. 321 s. ISBN 80-200-1211-7.

POE, Edgar Allan. *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1964. 174 s.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I – Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2000. 319 s. ISBN 80-7298-017-3.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II - Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2002. 245 s. ISBN 80-7298-051-3.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1. vyd. London : Routledge, 2007. 147 s. ISBN 210-415-31825-4.

TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*. 1. vyd. Cambridge University Press, 1990. 136 s. ISBN 0-521-34249.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2010. 166 s. ISBN 978-80-246-1676-6.

WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. 1. vyd. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1980. 246 s. ISBN 0-13-202671-6.

ŠVIHLÍK, František. *Humoresky za kamerou*. 1. vyd. Praha : PRAGOLINE, 2009. 155 s. ISBN 978-80-86546-74-2.

PRIMÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky/>>

<<http://www.csfd.cz/film/75215-cetnicke-humoresky/>>

<<http://www.csfd.cz/tvurce/3241-antonin-moskalyk/>>

<<http://www.kinobox.cz/film/28532-cetnicke-humoresky-i>>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Northrop_Frye>

<<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>>

SEKUNDÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE (citováno 29. 11. 2011)

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=anima>.

<http://slovníkcizichslov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=apokalypsa>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnicke-humoresky/397314745710013-narodil-se-kristus-pan/1820-odborny-poradce/>>

<<http://www.cetnickehumoresky.cz/category/nataceni/>>

<http://slovníkcizichslov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=poetick%F>

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=figura>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky/304291310060008-tizian/1821-rozhovory-s-herci/>>

<<http://www.slovník-cizich-slov.cz/?q=fictio&typ=0>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky/304291310060008-tizian/1821-rozhovory-s-herci/>>

<http://slovník-cizslov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=konfigurace>

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=historismus>