

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

Diplomová práce

Povídky K. M. Čapka Choda

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.

Autor práce: Bc. et Bc. Lenka Žouželková

Studijní obor: nBOH

Ročník:2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval(a) pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice 29. června 2023

podpis

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala za trpělivost, shovívavost a pomoc prof. PhDr. Dalíboru Turečkovi, DSc. Ráda bych poděkovala i všem, kteří se mnou kráčeli, kráčí i těm, kteří i v budoucnu budou...

Anotace

V práci jsme se zabývali třemi knihami Karla Matěje Čapka Choda s názvy: *Ad hoc!*, *Čtyři odvážné povídky* a *Psychologie bez duše*. Popsali jsme teoretická a metodologická vymezení. V teoretické části jsme se zabývali čtenářskou recepcí, objektivitou a subjektivitou, dobovou recepcí, zobrazováním reality a fikce, místy nedourčenosti, prázdnými místy a negacemi, diskurzy. Na základě synopticko-pulzační metody jsme popsali naši soustavu souřadnic určenou pro práci s konkrétními texty. V metodologické části jsme charakterizovali vyprávěcí situace (osobu, perspektivu, modus, vypravěče a reflektora) a literární postavy (způsoby zobrazení, jednání, promluvy a pojmenování). Všechny tyto charakterizované kategorie jsme poté použili při interpretaci textů. Vymezili jsme charakteristické rysy autorského stylu, nejčastější motivy, náměty, témata a postupy. V závěru jsme uvedli názory několika kritiků jako součást recepce Karla Matěje Čapka Choda.

Klíčová slova: Karel Matěj Čapek Chod, povídky, interpretace, čtenářská recepce, synopticko-pulzační metoda, literární postavy, vyprávěcí situace

Annotation

In our thesis, we dealt with three books by Karel Matěj Čapek Chod: *Ad hoc!*, *Four Courageous Short Stories* and *Psychology Without a Soul*. We have described the theoretical and methodological concepts. In the theoretical part, we tried to define the reader's reception, objectivity and subjectivity, contemporary and historical reception, depiction of reality and fiction, places of indeterminacy, empty places and negations, and discourses. Based on the synoptic-pulsation method, we described our coordinate system designed for working with specific texts. In the methodological part, we characterized narrative situations (person, perspective, mode, narrator and reflector) and literary characters (ways of representation, action, speech and naming). We then used all these characterized categories in the interpretation of the texts. We defined the characteristic features of the author's style, the most common motifs, topics, themes and procedures. In the end, we presented several critics' opinions as part of the reception of Karel Matěj Čapek Chod.

Keywords: Karel Matěj Čapek Chod, short stories, interpretation, reader reception, synoptic-pulsation method, literary characters, narrative situation

Obsah

Úvod.....	8
1. Vymezení teoretická a metodologická.....	9
1.1 Čtenářská recepce.....	9
1.1.1 Subjektivita a objektivita recipienta.....	10
1.1.2 Dobová recepce	12
1.1.3 Zobrazování a vnímání reality a fikce.....	15
1.1.4 Místa nedourčenosti	20
1.1.5 Příslušnost ke směrům/diskurzům.....	23
1.2 Vymezení metodologická.....	27
1.2.1 Vyprávěcí situace	27
1.2.1.1 Osoba.....	29
1.2.1.2 Perspektiva	30
1.2.1.3 Modus	31
1.2.1.4 Vypravěč a reflektor	31
1.2.2 Literární postavy.....	33
1.2.2.1 Způsoby zobrazování.....	36
1.2.2.2 Jednání	37
1.2.2.3 Promluva.....	38
1.2.2.4 Narativní vědomí.....	38
1.2.2.5 Pojmenovávání	38
2. Tvorba Karla Matěje Čapka Choda.....	39
2.1 Vyprávěcí situace	53
2.1.1 Osoba	54
2.1.2 Perspektiva.....	55
2.1.3 Modus	55
2.1.4 Vypravěč, reflektor.....	56
2.1.5 Literární postavy.....	58
2.1.5.1 Způsoby zobrazení.....	58
2.1.5.2 Jednání.....	61
2.1.5.3 Promluva postav a prostředí	73

2.1.5.4	Pojmenování	76
2.2	Recepce	77
	Shrnutí	80
	Zdroje	84

Úvod

„Teorie a metodologie pro nás měly a mají význam jen pokud, pokud je lze učinit praktickým nástrojem ve vztahu ke konkrétnímu materiálu a dospět s jejich pomocí k předem nepredikovaným výsledkům“¹.

Práci počínáme citací pana profesora Dalibora Turečka, neboť tento citát vystihuje nejpřesněji, čeho jsme se pokusili dosáhnout na stranách, jež se nyní chystáte číst. V rámci teoretické a metodologické části jsme se pokusili na bázi uvažování pánů Zajace a Turečka s jejich literárněhistorickým náhledem literatury optikou synopticko-pulzační metody tendující ve své obecnosti k diachronnosti, ukázat jednu z možných variant aplikace na konkrétní texty, sbírky povídek a novely Karla Matěje Čapka *Choda Ad hoc!*, *Čtyři odvážné povídky* a *Psychologie bez duše*. Práce s konkrétním materiálem ukázala potřebu připojení třetího rozměru k dvojrozměrnému systému synopticko-pulzační metody s ohledem na detailnější zpracování vymezených témat. Třetí rozměr může být v případě potřeby zjednodušen na nejpodstatnější body promítnuté zpět do dvojrozměrného prostoru pro práci diskurzivní. Toto rozšíření nám umožnilo zkoumání prvků příznakových, podstatných pro práci s diskurzí, ale i nepříznakových, podstatných pro charakterizaci tvorby autorské. I přes určité tíhnutí k synchronnosti tohoto modelu jsme ale stále neopomíjeli příslušnost k literární tradici a již existujícím diskurzům. Tato příslušnost je patrná i v užití prvků recepční estetiky orientované na čtenáře.

V úvodních vymezeních objasňujeme náš přístup k textům a změny oproti původním vymezením Kostnické školy. Nesnažíme se tvrdit, že námi navržená cesta je jedinou možnou, správnou, bezchybnou a univerzálně uplatnitelnou. Snaha spočívá spíše ve vyobrazení přístupu, smýšlení a následné recepce a interpretaci literárních textů, protože slovy pana Poppera: „Musíme očekávat, že v sociálních vědách najdeme tolik tendencí, kolik jich lze nalézt v životě společnosti; tolik postojů, kolik je zájmů“². Pokoušíme se naznačit variantu přístupu, která, jak doufáme, spadá do Popperova „kritického hledání pravdy“ spíše, než o „touhu mít pravdu“³. Zda se nám tento krok podařil, necháváme na čtenáři následujících stránek...

¹ (Tureček, 2018, str. 9–10)

² (Popper, 2000, str. 21)

³ (Popper, 1997, str. 305)

1. Vymezení teoretická a metodologická

Jak už jsme naznačili v úvodu, chceme započít krátkým nastíněním témat a přístupů, jimiž jsme se zabývali v textech Karla Matěje Čapka Choda. První zmínění potřebující téma je zaměření se na schematickou část text–čtenář. Když Saltykov-Šcedrin ve své knize *O literatuře* prohlašuje: „Čtenář, to je pilíř [...]“⁴, nezbyvá nám než souhlasit.

1.1 Čtenářská recepce

Recepce je dle našeho soudu východiskem, jak k textům přistupovat, neboť jakkoli je lákavá představa jednotné, všezahrnující a vše vysvětlující interpretace textu aplikovatelná na libovolný materiál, nezbyvá při bližším zamyšlení nic jiného než připustit, že by taková úvaha byla značně naivní, neboť se již v minulosti ukázalo, že snaha o univerzální systém je dříve či později zmařena tituly vybočujícími z předepisované normy, či je kombinujícími, a systém se kvůli nim rozpadá. Jak bychom ale mohli mít tuto vlastnost textům za zlé, když se jedná o jejich přirozenou vlastnost?

Nahlížení na schematickou část autor–text ve snaze o interpretaci se rovněž nejeví nejschůdnější cestou, neboť autoři jen málokdy poskytují své interpretace a záměry veřejnosti. I kdyby tak činili, jednalo by se stále pouze o jednu z interpretací, neboť nelze říci, že by interpretace vyplývající z textu samého, již autor primárně nezamýšlel, byla méně hodnotnou. „Autorský záměr byl takto nahrazen dopadem, který má literární text na svého potenciálního recipienta. Poselství, jež už není nutné zjišťovat, zase vzbudilo zájem o takzvané zpracování textu, tj. o to, co se s textem děje při aktu čtení“⁵. Otevřenost a akceptace mnohosti interpretací, bez prioritizace jediné správné, nás vede cestou recepční estetiky zaměřené na čtenáře, akceptující proměny doby, a i na jejich podkladě proměňovaných a rozšiřovaných interpretací. To vše stabilizováno vědeckou, teoretickou oporou s maximální snahou o vyvarování se „dojmologie“ a ryzímu subjektivismu (píšeme ryzímu, neboť určitou míru shledáváme nevyhnutelnou, jak uvidíte později). V orientaci na čtenáře a kladení důrazu na tuto část schématu nejsme zdaleka jediní. Slovy Northropa Frye: „[...] knihy jsou podobny pikniku, na nějž autor přináší slova a čtenář

⁴ (Saltykov-Šcedrin, 1957, str. 355)

⁵ (Iser, 2009, str. 76)

význam“⁶. Wolfgang Iser pak poukazuje na větší univerzalitu a širší dopadu recepčních teorií, neboť podotýká, že se recepční teorie „vyznačují základní dualitou: zaobírají se jak recepcí literárního textu, tak jeho účinkem na potenciálního čtenáře“ a mimo to se recepce zaměřuje i na mnohost historických horizontů, tedy proměnu v rámci plynutí doby od vytvoření díla⁷.

Akcentaci recepce podporuje i fakt, že se nejedná o pouhý jeden úsek činnosti, ale celý proces, „[...] každou činnost, kterou v recipujícím subjektu vyvolá nějaký text, počínaje čistým porozuměním a konče mnohotvárností reakcí, jež toto rozumění vyvolá [...]“⁸. Rozumění však nemá snahu být ultimátním a akceptuje, že se jedná o jednu z možných variant bez striktního vymezení nepřekročitelných hranic a za hierarchického seřazení prvků recepce určených textem samým, neboť vztahem text–recipient vytváří „recepční potenciál“ pro recipienty v průběhu času a umožňuje tak dialogické spojení pozic čtenářů prvotních i všech následujících, čímž se stává recepce dynamičtější a ukazuje výrazněji významový potenciál díla. „Smysl literárního díla se už neotevírá v analýze díla samého nebo vztahu díla a skutečnosti, ale teprve v analýze recepčního procesu, v němž se dílo rozkládá takřka v celé mnohotvárnosti svých facet“⁹.

1.1.1 Subjektivita a objektivita recipienta

S čím v myšlenkové linii (Jauss, Iser, Stierle, aj.) plně nesouzníme, je posuzování recipienta jako distancovaného posuzovatele pohybujícího se ryze na vědeckém poli bez subjektivních vkladů, případně že jsou tyto vklady přiznány za předpokladu, že je tato recepce vydělena stranou jakožto kvazipragmatická. Konstitutivní i redukující činnosti v rámci situací podléhají recipientovi a, i přes veškerou vědeckou snahu o ukročení od subjektivity, od prvotních hypotéz a výsledků primárního čtení, je to stále mysl jednoho konkrétního recipienta, jež formuje danou, objektivně co možná nejbližší, interpretaci, jež je následně součástí dialogu s interpretacemi dalších individuálních myslí, jež jsou, i přes tuto snahu o ustoupení od subjektivity, opět formovány životními zkušenostmi a kompetencemi recipientů, do nichž se text následně propisuje. Už Iser uváděl, že naše

⁶ „[...] books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning.“ (Frey, 2004, str. 427, přel. Žouželková).

⁷ (Iser, 2009, str. 73). Jinými slovy říká téměř totéž Jauss tvrdící, že „horizont očekávání“ nám zároveň umožňuje „vnímat význam a formu literárního díla v rámci historického vývoje jeho chápání.“ (Jauss, 1982, str. 32)

⁸ (Sedmidubský, 2001, str. 201)

⁹ (Sedmidubský, 2001, str. 200–201)

zkušenosti „do četby nevyhnutelně vnášíme a [...] jsou zodpovědné za často rozličné aktualizace čtenářské role. I když nás role zcela pohltí, pocítíme nejpozději na konci četby potřebu vztáhnout tuto ojedinělou zkušenost k horizontu vlastních názorů, který také během celé četby naši ochotu nechat se textem unést skrytě řídil“¹⁰. Každý aspekt textu tedy musí recipient vyhodnocovat, posuzovat, srovnávat a na jejich základech odhalovat významy a vztahy mezi nimi. „Každé signifiant evokuje horizont možných signifié, v jehož mezích je nejprve nutno zamýšlené signifié identifikovat. Tak už i elementární recepce zároveň znamená redukci“¹¹. Konstituce i redukce je tak ve své podstatě elementárně ovlivňována zkušenostním elementem recipienta na explicitním i implicitním materiálu při každém čtení, nejen tom prvotním. Ideálním případem se nám jeví místa nedourčenosti, neboť právě u nich se výrazně ukazuje a je vyžadována zkušenostní a kompetenční aplikace recipientova. „Ke konstituci situace však nestačí jen redukující činnosti recipienta, je třeba i katalyzující činnosti, kterou vyvíjejí jazykově indikovaná místa nedourčenosti konstituované situace. Vyplnění míst nedourčenosti je nutné zejména tam, kde je textem konstituovaná situace komplexní, kde je artikulována jako sled situací“¹². Místa nedourčenosti se ještě budeme podrobněji zabývat dále v textu. Stierle popisoval v souhlasu s Jaussem, že text recipientovi pomáhá vytvářet situačně nastíněnou perspektivnost jako výsledek horizontálního i vertikálního pohybu a pomáhá orientaci recipienta mezi horizonty a tématy. Toto vše má být několika prvky (jazykově, kompozičně) rozvíjeno v rámci recipientovy kompetence a aplikováno do jeho konceptů¹³. Oproti komunikaci pragmatické, kde se očekává dialogické vzájemné vcítění recipienta a tvůrce textu pomocí textu, kontextu, arbitrárně vytvořených schémat atd., u níž se jako úspěch považuje toto vzájemné pochopení pozic a stanovisek, je akcentován posun u uměleckých textů, avšak pozice recipienta je zde stále značně omezená, viz: „Na druhé straně stojí ve dvoustranném, text přesahujícím horizontu očekávání recipient, pokud pro něho text jako médium odkazuje za své hranice k roli subjektu, který text konstituuje, a opět k roli text přesahující, k roli recipienta samého, který možnost jednání v textu nabízenou situuje do svého vlastního pole jednání“¹⁴. Počítá se tedy s vklady recipienta samého, jeho konstituováním a jeho přetransformováním textu do situací. To vše je však považováno býti součástí pouze prvotního čtení, neboť tato činnost je „pouze“

¹⁰ (Iser, 2004, str. 141)

¹¹ (Sedmidubský, 2001, str. 203)

¹² (Sedmidubský, 2001, str. 203)

¹³ (Sedmidubský, 2001, str. 204)

¹⁴ (Sedmidubský, 2001, str. 207–208)

„v pozadí jako realizovaná a vyprázdněná umocňovací struktura (*Ermöglichungsstruktur*). V souladu s tím probíhá recepční pohyb a s ním spjaté řízení pozornosti. Ta už téměř vždy přesahuje text a zaměřuje se k věci, zatímco recepce se završuje automaticky, za zády recipienta obráceného ke sféře jednání“¹⁵. Tato samočinná recepce však nemá probíhat u opakovaného, s vědeckým přístupem obmyšleného, čtení, u něž recipient posuzuje text ve spojení se strukturami textu, avšak recipient je stále do určité míry ovlivňován i na této úrovni. Nesouzníme s Wolfgangem Iserem ohledně naprostého odstupu recipienta, ale ani s naprostým subjektivismem Normana Hollanda a jeho konceptem jednoty čtenáře a díla (ten vidíme jako uplatnitelný jen u čtení prvotního). Názorově nejbližší zmíníme uvažování Stanleyho Fisha, jenž uváděl, že se významy utváří neustálou obměnou během vzájemného dialogu textu a čtenáře obtěžkaného svými očekáváními, předpoklady a soudy a že tyto názory budou vždy působit na jiné úrovni relevance ve srovnávání s názory jiných i s jeho vlastními názory z dob předchozích¹⁶. Zdá se nemožné v absolutní míře oddělit recipienta od vlivů doby, vědeckých přístupů a všech kulturních aspektů jeho doby, jeho kompetencí a obeznámeností a ignorování těchto vlivů vnímáme pouze jako falešnou snahu o objektivnost. Přijetí subjektivity a následnou vědomou snahu o co největší ukročení od těchto vlivů považujeme za přínosnější.

1.1.2 Dobová recepce

Obohacení soudobé recepce dobovou, či dobové tou nynější, je rozšiřující stránkou vnímání textu a díla, i přes naši snahu o spíše synchronní ukotvení, neboť nás nezadržuje pouze v našem časovém horizontu ovlivňovaném mnoha aspekty (okolím, dobou, výchovou), ale otevírá nám cestu i k relevantním osám a tématům, jež by jinak unikaly a tím byla recepce méně komplexní. „Producent fikce, ať se jakkoli vzdálí od zobrazení skutečnosti, může svůj horizont zkušenosti překročit stejně málo jako její recipient. [...] Protože producent a recipient mají k dispozici společný repertoár, existuje mezi jejich komunikační situací a asymetrickou komunikační situací pozdější recepce zásadní rozdíl. Jestliže pozdější recipient uvede do hry svůj repertoár nereflektovaně, musí to vést ke zkreslení fikce. [...] Pozdější recipient je odkázán na to, že nejen naváže s textem vztah, ale zároveň rekonstruuje ony repertoáry, jež měl recipient původní komunikace

¹⁵ (Sedmidubský, 2001, str. 209)

¹⁶ (Fish, 1982, str. 2 + 361)

k dispozici nereflektovaně. Taková rekonstrukce samozřejmě nikdy nemůže nahradit původní horizont zkušenosti a je vždy relativní a partikulární [...]“¹⁷, avšak bez pokusu o rekonstrukci a pochopení původního horizontu by opět došlo k umenšení komplexnosti, a proto tyto pokusy hodnotíme jako relevantní, neboť „[ú]sudky o díle pak budou zároveň reflektovat určité postoje, stanoviska a normy dobového publika – v zrcadle literatury vychází totiž najevo kulturní kód, kterým jsou podobné úsudky podmíněny“¹⁸. Mimo vyjasňování kulturního kódu nám plynutí poskytuje vývoj interpretační, protože recepce a interpretace na sebe navazují a doplňují se. „Je [...] základním rysem historie interpretace, že jednou položené otázky neztratí vliv ani poté, co se objeví otázky nové: ty staré jen tak nezmizí z dohledu, ale promění se ve značky lemující v danou chvíli zablokovanou stezku interpretace. Problémy, které staré otázky vyprodukovaly, dají vzniknout novým, takže staré otázky slouží jako ukazatele nových směrů“¹⁹. Tento přístup je pro čtenáře přínosný, neboť mohou obohatit jeho horizont. „Literární rekonstrukce sociálních a kulturních norem tak má dvojí funkci: soudobým čtenářům umožňuje vnímat to, čeho si v rutině všedního života obvykle nemohou povšimnout, a následujícím generacím čtenářů umožňuje uchopit realitu, v níž nikdy nežili“²⁰. Konfrontace dobových norem navíc poskytuje prostor pro analýzu vlivů norem recipientovi současných a jejich konfrontaci. U Čapka Choda nám díky tomu byl kupříkladu nabídnut zajímavý úhel na texty z pozice feministického hnutí a jeho vzepjetí v době vzniku, v němž se autorka tohoto textu nikdy příliš neorientovala, ať už s ohledem na ideologii feminismu tehdejší, tak i současnou (a netroufá si to tvrdit ve velké míře ani nadále), avšak díky zmínce v dobové recepci byla autorka nucena vnímat tuto tematiku s větším důrazem, než by tomu bylo při recepci odtržené od dobového aspektu. V několika textech lze nalézt explicitní zmínky akcentující feminismus, nehledě na znalost metatextů a historických souvislostí. Téma je tedy obsaženo v textu i jako izolované entitě, avšak míra a důležitost se posouvá se znalostí recepce soudobého textu. Zobrazuje se tak variabilita externích textů a referencí uvnitř textu, které se ne vždy musí překrývat. Pokusy o interpretaci textů s časovým odstupem od doby vzniku textu však nemusí být pouze redukující (ve smyslu ztracených významů). Často jsou nalezeny významy nové, či se mění dominance stávajících, čímž může dříve subtilní rys nabývat

¹⁷ (Sedmidubský, 2001 str. 234–235)

¹⁸ (Iser, 2004, str. 136)

¹⁹ (Iser, 2009, str. 76). Jde v podstatě o myšlenku Gadamerova splynutí horizontů (Bruns, 1992, str. 237)

²⁰ (Iser, 2009, str. 80)

na významu v rámci kontextu a vztahů mezi prvky (to vše při stále setrávajícím požadavku opor v textu), což opět ovlivňuje komplexitu recepcce a interpretace. „Nezpozorovali jste, že každé nové dobré dílo, pokud leží ve vlhkém vzduchu své doby, má svou nejmenší hodnotu – právě proto, že v sobě ještě nese tolik pachu trhu a protivenství a nejnovějších mínění a všeho pomíjivého mezi dneškem a zítřkem? Později vyschne, jeho „časovost“ odumře – a teprve potom získá svůj vysoký lesk a krásnou vůni, ba, když chce, své tiché oko věčnosti“²¹.

S recepcí a její proměnou v průběhu času souvisí i příslušnost k horizontům očekávání čtenářů, příslušnost k diskurzům a zaujímání pozic v rámci schémat. „Zatímco v perspektivě soudobého čtenáře může být paradigmatický systém čtenáře sdílen s autorem, s rostoucím časovým odstupem se systém textu a systém čtenáře od sebe stále více vzdalují. Text tak získává ke svému horizontu minulosti další, text přesahující horizont budoucnosti, na kterém se na jednu stranu může účinek díla ukázat, na druhou stranu se dílo díky stále obsáhlejšímu paradigmatickému kontextu artikuluje stále přesněji ve své zvláštnosti jako konkrétní diference“²² a nejde tedy jen o dialog dobových recepcí, ale i vnímání celých horizontů a vytyčení (bez)příznakových prvků materiálu. S proměnou doby a recipientů se mění i schémata stanovovaných konstant. Protože se tyto proměňují, mění se i pozice prvků v rámci diskurzů a poměr jejich důležitosti při ukotvování materiálu, či autora, v celkovém rozvržení, a proto zde přejímáme klasifikaci fasetování, možnost přiřazování příslušnosti k více diskurzům než jednomu a zároveň preferujeme i volnější přístup k pojmenovávání, především adjektivnímu, jež posiluje ze své jazykové podstaty zdání prezence vlivu dané kategorie a současně poskytuje volnější pojetí než pojmenování substantivní, jež je příliš ukotvující v rámci tradičně užívaných pojmů (nepřebereme-li subjektivní označování jako romantično atd., které se řídí podobnou logikou). Mluvíme-li tedy kupříkladu o literárních diskurzech a jakým způsobem k nim konkrétní text náleží, volíme spíše adjektivní označení namísto substantivních jako odraz tohoto uvolnění. Pohybujeme se tak v systému množin bez pevných hranic a předělů, kde nejsme nuceni text podřadit jen jednomu z diskurzů i přes existenci dalších příznakových prvků, jež by naznačovaly příslušnost i k diskurzu jinému, čímž by docházelo k přílišnému zjednodušování na straně jedné a zkreslování na straně druhé. Dochází tedy k uvolnění striktního vnímání systému, aniž bychom skončili

²¹ (Nietzsche, 1954, str. 1250)

²² (Sedmidubský, 2001, str. 237)

v nestrukturalizovaném chaosu mnohosti. Tento systém vykreslujeme podrobněji v jedné z následujících podkapitol.

1.1.3 Zobrazování a vnímání reality a fikce

Zobrazování reality, potažmo i zobrazování vztahů, je dalším tématem našeho zájmu, neboť snaha o navození iluze reality je v určité míře obsažena v každém textu a je tomu tak i v textech Karla Matěje Čapka Choda. I zde neopomíjíme recipienta a jeho soubor životních zkušeností a kompetencí jak individuálních, tak obecných, aplikovaných na text. V tomto se rozcházíme s kupříkladu panem Petrem A. Bílkem, jenž ve článku o Iserovi uvedl, že: „Percepce se vždy odehrává v rámci souboru předpokladů o tom, co vůbec lze vnímat; proto je percepce vždy záležitostí komunity a úzu, a nikoli individuálních a jedinečných vnímatelů“²³. Ignorováním individuality čtenáře a setrváním na pouze obecných předpokladech a úzu je však omezující, a ne plně proveditelné, neboť řada předpokladů je univerzální pro všechny čtenáře na určitém území v určitém čase, ale individuální kompetence získané v průběhu života čtenáře se na percepci a následné interpretaci může odrazit prospěšně a poskytnout větší komplexitu.

Autorské povrchové strategie využívání žitých reálií s cílem navodit recipientu zdání reality a přiblížit ho textu a ději v něm, ovlivňují především primární četbu. Přesto iluze reality často pomáhá stanovovat rámce pohybu a touto zjednodušenou orientací text usnadňuje uchopování situace a perspektivizaci, neboť základní nastavení iluze, sebevíc vzdálené od žité reality, se o ni opírá a recipient, ačkoli bezproblémově přijme difference, stále promítá své i společenské zkušenosti na text. Neopomínáme fakt, že jakkoli totožná se může realita s fikcí zdát, jedná se vždy o pouhou fikci/iluzi. Přesto nalezneme texty, Karla Matěje Čapka Choda nejsou výjimkou, které s touto strategií pracují a kladou recipientu za úkol zažité vzorce reality (ať už vzorce chápání, vykládání, či ty behaviorální) vkládat do situace. „Je-li pro elementární, pragmaticky nacvičenou a stabilizovanou formu recepce každý fiktivní text otevřený nejprve ve smyslu primární, „naivní“ četby, pak na druhé straně existují formy fikce, které už počítají výhradně s kvazipragmatickou recepcí a orientují se na ni“²⁴. Dovolíme si zde uvést jako příklad *Druhé město* Michala Ajvaze²⁵ s jeho popisy „Prahy“. V pozici čtenáře

²³ (Bílek, 2004, str. 135)

²⁴ (Sedmidubský, 2001, str. 213)

²⁵ (Ajvaz, 2021)

akceptujeme existenci dalšího města s jinými pravidly, jiným systémem dorozumívání, jinými fyzikálními zákony atd., přesto však automaticky předpokládáme, že pohybuje-li se postava v prostoru „normální Prahy“, platí zde stejná pravidla jako v žité realitě a nezpochybňujeme základní pravidla, kupříkladu gravitaci, stejně jako aplikujeme své znalosti behaviorální, aniž bychom se nad prvky, situacemi atd. výrazněji pozastavovali²⁶, neboť podprahově potřebujeme alespoň částečně text zautomatizovat a toto je místo, kde potenciálně může vzniknout problém v podobě ztráty vědomí horizontu fikce. „To, že svět jako horizont fikce v elementárním smyslu fikci předem orientuje, vychází už z toho, že fikce, byť se jakkoli daleko vzdálí od skutečnosti pro nás poznatelné, užívá jazyka, a tak se pohybuje na horizontu možné skutečnosti“²⁷. Toto zautomatizované vyplňování nezmíněného však může recepci zavádět nežádoucím směrem v případě, že by bylo vkládáno více, než je třeba, proto opakujeme, že oddělení se od individuality a subjektivních vkladů není plně možné. Recipient si musí být vědom pole, v němž se pohybuje, a neztratit obezřetnost. Pohybujeme se tak tedy téměř na poli pojmu, který bývá chápán jako kvazipragmatická recepce. Tento pojem nepřijímáme plně, jen ustupujeme tímto směrem, a proto i využíváme již existujících úvah z tohoto pole. Stierle tento úrok stranou popisuje následovně: „Existuje recepční forma fikcionálních textů, kterou lze nazvat kvazipragmatickou recepcí. Při kvazipragmatické recepci je fikcionální text překračován směrem k iluzi ležící mimo text a vyprodukované podnětem, který text poskytl recipientovi“²⁸. Zde se, v našem nahlížení na problematiku, může objevit jeden z největších střetů vědeckého přístupu oproti (v různé míře) subjektivnímu a individuálnímu, neboť zde dochází často v nevědomému propisování osobnosti recipienta do recepce samé, především v úsecích nedourčených. „[K]vazipragmatická četba se svým transformováním fikce v iluzi jednoznačně obsazuje prázdná místa v textu. Recipientova tvorba iluzí má tendenci rozmlžovat obrys textu a rozpouštět ho v iluzorním kontinuu. Recipient odpovídá na textový stimul stereotypy své zkušenosti, které se konstituují téměř za jeho zády, a právě jako zkušenosti autokonstituované způsobují evidentnost iluze. To, co recipient nevědomky konstituuje, leží ve slepém úhlu recepce, a tak nutně získává charakter pravděpodobnosti. Nepravděpodobnost vyprávěného se právě samostatnou činností, již si recipient neuvědomuje, stává pravděpodobností iluze

²⁶ Už Iser poukazoval na souhrn norem, schémat a konceptů, jenž přesahuje fikci a její svět a tím je spájen s realitou recipienta a jeho zkušenostmi. (Warning, 1975, str. 318)

²⁷ (Sedmidubský, 2001, str. 232)

²⁸ (Sedmidubský, 2001, str. 210–212)

vytvořené recipientem²⁹. Protože se jedná o činnost částečně nevědomou, shledáváme nebezpečí v tomto úseku recepce a interpretace samé, neboť dochází k vyvíjení tlaku na osobu recipienta, aby zde, zde právě, se snažil o co nejobjektivnější náhled a nenechal se strhnout cestou recepce kvazipragmatické (pojem zde vnímán obecným jeho porozuměním). Vyplňování míst nedourčenosti však při sebevětší opoře o text není možné bez částečného promítnutí individua recipienta. „Kompetentní recepce literatury předpokládá teoretizovatelnou, avšak teoreticky nedosažitelnou pružnost, recepční repertoár, který může být získán jen recepční praxí, jež se nebude předčasně izolovat³⁰ žádnou z recepčních činností, avšak nebude ztrácet zřetel, o kterou činnost (a v rámci kterého myšleného systému) se jedná. Jde o nalezení rovnováhy mezi těmito dvěma póly a tuto musí hledat recipient sám. „Ve kvazipragmatické recepci fikcionálního textu je tento text zbaven konkrétnosti svého konstituování. Aby ji bylo možné zachytit, je zapotřebí četby, kterou, na rozdíl od odstředivého pohybu kvazipragmatické recepce vztažené na iluzi a zklidněné až v imaginárním mimotextovém Nikde, lze označit jako dostředivou recepci, obrácenou přímo k fikcionalitě textu samého³¹. Rovnováha musí být nalezena nejen v rámci četby a vytváření horizontů a situací s ohledem na subjektivnost a objektivnost, iluzi/fikci a realitu, dostředivost a odstředivost, ale musí se objevit i v pružnosti k stereotypním přístupům minulým, aby se interpretace mohla rozvinout v plné své šíři. „Recepční potenciál, jehož je pro pochopení fikcionálních textů třeba, nemůže být dostatečně předveden pouze popisem jednotlivých případů recepce. Tam, kde jsou k dispozici fixované případy recepce jednotlivých děl, jde vždy o recepci už artikulované, jejichž dílčí povaha prostě nikdy nezobrazuje komplexnost konkrétní recepční zkušenosti, nýbrž ji stylizuje s ohledem na platné koncepce a normy, případně zvláštní zájmy. Relevantní osa artikulované recepce naopak nemusí být identická s relevantní osou tematizovanou přímo v díle; může získat svůj smysl právě tím, že izoluje a vyzvedá jeden aspekt, který svou recepcí získává novou relevantní osu³². Změnu relevantní osy vidíme kupříkladu v *Kastrujícím stínu svatého Garty*³³, kde se *Proměna* Franze Kafky posouvá tematicky od Řehoře Samsy k jeho sestře a interpretace se tak rozšiřuje o nový úhel.

²⁹ (Sedmidubský, 2001, str. 213–214)

³⁰ (Sedmidubský, 2001, str. 214)

³¹ (Sedmidubský, 2001, str. 215)

³² (Sedmidubský, 2001, str. 215–216)

³³ (Kundera, 2006)

Mimo otázku JAK zobrazené vnímáme a zpracováváme, je zde ještě CO je zobrazeno a jakým způsobem – zobrazování fikce a uchopování žité reality referováním. Často se smývá hranice mezi iluzí a realitou, dochází k promítání jedné do druhé a druhé do první, čímž může dojít k nevyžádaným křížením, nevnímáme-li striktní oddělenost komunikační situace od reality. Proto u textů fikcionálních zmiňujeme také recepci kvazipragmatickou, neboť ta „opakuje recepční úkony pragmatické recepce v podmínkách fikcionální komunikační situace získané až z textu, a tak v podmínkách principiálně nových“³⁴. V takové fikci je třeba umožnit obousměrný přesun mezi horizontem a tématem oproti přístupu u textu pragmatického. „Zatímco tam se označující zobrazuje pouze jako horizont tematického označovaného, může se označované nyní samo stát, v pohybu známém jako hermeneutický kruh, horizontem pro tematické označující a pro konstitutivní procesy mezi prvním označujícím materiální znakové základny a posledním označovaným referenční „iluze““³⁵. Přístup striktního oddělování je pro recipienta obtížnější v porovnání s téměř bezmyšlenkovitou konstitucí u pragmatického a obecně vnímaného kvazipragmatického čtení, které probíhá takřka lineárně. „Struktura textu je nabídkou role, jíž musí odpovídat schopnost čtenáře tuto roli svým aktem naplnit. Přitom nikdy nemůže nastat naprosté ztotožnění: čtenář [...] zůstává alespoň trochu sám sebou a realizuje nabídnutou roli různě“³⁶. Pohyb probíhá všemi směry a není tvořen pouhým dvourozměrným obrazem, ale plně plastickým tělesem, jež je utvářeno opakovanou četbou, při níž už nejsme bezmocně v rukou autora jako u obecně vnímané kvazipragmatické recepce. Můžeme pracovat s celým textem, nejen úsekem prozatímne odhaleným, čímž se šířeji otevírá pole pro propojování prvků a hledání vztahů, čímž je vytvářený kontext více opřen o text. Kvazipragmatickou recepci tedy můžeme vnímat jako přechod od prvotního čtení, kdy se výrazně projevuje povrchová struktura, směrem k čtení opakovanému, kdy se lze oprostít od autorských strategií počítajících s nevědomostí děje a zabývat se strukturami hloubkovými s využitím zkušeností předchozích, neboť ne všechny jsou při práci s hloubkovou strukturou redukovány. Fishovská reakční sekvence vyvolaná strukturou povrchovou, jež „získává v literárních textech svou zvláštnost často tak, že uvádí čtenáře pomocí svých strategií do omylů, což je pro prvotní rozlišení reakcí rozhodující. Ve čtenáři pak povrchová struktura vyvolává události, které jsou vymazány hned poté, co přispěly k odkrytí hloubkové

³⁴ (Sedmidubský, 2001, str. 219)

³⁵ (Sedmidubský, 2001, str. 219)

³⁶ (Bílek, 2004, str. 134)

struktury textu³⁷, popisuje většinu tohoto postupu. Povrchové struktury a spoléhání se na kvazipragmatickou recepci (a neznalost děje lineárně napravo) nejsou u Karla Matěje Čapka Choda ojediněle k nalezení. Tato plasticita může být vyobrazena jako „sled vždy nových dimenzí od bodu přes přímku k ploše a ke trojrozměrnému a mnohorozměrnému prostoru, přičemž každá nová dimenze v sobě jako konstitutivní momenty obsahuje všechny dimenze dřívější, ale zároveň je uvádí do neredukovatelné nové souvislosti“³⁸. Dochází tedy ke kruhovému pohybu, jenž s primární orientací k významu umožňuje záměnu horizontu a tématu, jež se může odrazit ve sférách významové a jazykové stratifikace. Ty pomocí zmíněného obratu vykrytalizují, oproštěny od částí konstituovaných bez opor v textu. Oproštění je nejpatrnější u emotivně laděných prvků a výplní míst nedourčenosti, které nejvíce lákají k subjektivním soudům a kvazipragmatické recepci³⁹. Při této reverzi dochází k nejvýraznějšímu oproštění výsledného významu od prvků neukotvených v textu (pomocí vertikálních i horizontálních prostředků a postupů) a následné práce s nimi, stejně jako uplatňováním odstupu recipienta ne nepodobného Kantově soudnosti, při níž imaginace čtenáře přechází do stadia „neustálého ustavování hlediska a oproštění se od sebe sama pro možnost ocitnout se ve světě textu [...]“⁴⁰ při neopomínání teoretických schémat. Ne všechny přesahy a variantnosti prvního čtení označujeme za kvazipragmatickou recepci a jako takové všechny nevedou k redukci a eliminaci. Nikoli. Je třeba rozvíjet recepci v její plné šíři a následně ji redukovat ke konečným významům eliminací pouze nenaplněných konceptů. Výsledkem bude o text se opírající plastická interpretační mnohost, jež po maximálně uvědomělé redukci recipientova individua, může být převedena z konkretizace daného textu do obecné roviny. Redukcí recipientova individua míníme uvědomělou mentální činnost co nejpodrobnější sebeanalýzy a následnou eliminaci všeho, co by mohlo interpretaci zkreslovat odvratitelným subjektivismem, jenž není podvědomou a neodstranitelnou součástí, protože neuvědomovanou. Řeč je o všech redukovatelných aspektech utvářejících naše zkušenosti. Obecnější (jako geografická příslušnost, doba, společnost, obecně přijímaná pravidla a vzorce chování, ideologie, náboženství, tradice společenské i literárněvědné atd.) i individuálnější (jako výchova, příslušnost v rámci společenské stratifikace, či kupříkladu vzdělání, jež je neukončitelné

³⁷ (Iser, 2004, str. 138)

³⁸ (Sedmidubský, 2001, str. 222–223)

³⁹ (Sedmidubský, 2001, str. 220)

⁴⁰ (Bílek, 2004, str. 134)

a jež může interpretaci konkrétního recipienta proměňovat nejvýrazněji v průběhu jeho života). Jakákoli část identity a zkušeností recipienta se nám však podaří odfiltrvat, stejně je vždy přítomna určitá míra subjektivismu (neuvědomovaného, či neredukovatelného), neboť (mimo jiné) kupříkladu estetika a estetický soud nepodléhá logice, ale je tvořen uvnitř hodnotícího subjektu, jak tvrdil již Kant: „Estetický soud je ve svém druhu jedinečný a nedává vůbec žádné poznání (ani nejasné) o objektu; poznání se odehrává pouze prostřednictvím logického soudu; naproti tomu estetický soud vztahuje představu, kterou je dán objekt, pouze k subjektu a neukazuje žádnou vlastnost předmětu, ale jen účelnou formu v určení představovacích sil, které se jím zabývají“⁴¹.

1.1.4 Místa nedourčenosti

Přesuneme-li se k již zmíněným místům nedourčenosti, prázdným místům a negacím, neodchýlíme se přespříliš od výše řešených témat, neboť se i zde zabýváme vztahem čtenáře a textu. Co musí činit prvý a co je (ne)obsaženo v druhém a jakým způsobem je situace řešena. Pojmy užíváme v Iserovském pojetí: prázdná místa jako k imaginaci vedoucích prvků podporujících v hledání vazeb a k syntetizujícím operacím, během nichž dochází ke střetům vzájemně se podmiňujících idejí; negace naopak neponoukají k hledání vazeb a podněcují k eliminaci, která vyvolává požadavek po nalezení kladného protějšku⁴². Obecně lze prohlásit, že „čím více texty pozbývají determinovanosti, tím více je čtenář zapojen do spoluuskutečňování jejich možné intence“⁴³, čímž se současně zvyšují požadavky na odstup při mentálním tvoření fikce, neboť k zaplňování prázdných musí čtenář využívat své zkušenosti. Snaha o soudnost (odstup) byla již zmíněna výše, kde byla pozice recipienta v jisté míře jednodušší, neboť mu byla poskytnuta pomyslná záchranná síť v podobě přítomnosti textu pro zpracovávání, o nějž se mohl opírat. Mohl tedy hledat, co má oporu v textu na pevnějším podkladu, než je tomu u míst nedourčenosti. Nedourčenost ale ze své podstaty takovou síť poskytnout nemůže. Vytváří prázdná místa navádějící čtenáře k vyplnění⁴⁴ dedukcí, užitím souboru zkušeností a svým chápáním světa a zažitých stereotypů, což může vyústit ve stírání hranice mezi fikcí, iluzí a skutečností. Platí již dříve zmíněné. Skutečnost není vyobrazena v textu, jedná se o iluzi, fikci v průběhu procesu. Součástí fikcionální roviny je zmíněný soubor zkušeností

⁴¹ (Kant, 1975, str. 69)

⁴² (Iser, 2009, str. 83)

⁴³ (Sedmidubský, 2001, str. 42) Totéž lze nalézt: (Iser, 2009, str. 82 + 85); (Iser, 1978, str. 182)

⁴⁴ Pro totéž viz (Iser, 2009, str. 85)

čtenáře, jenž je ve své podstatě na počátku recepce totožný s reálným; po dobu recepční a interpretační činnosti je tento soubor součástí fikcionálního světa a až následně se opětovně promítne do skutečnosti. Hranice mezi fikcí a realitou je tím zřetelnější, čím vzdálenější je fiktivní svět. „Nedourčenost je možné „normalizovat“ tak, že text vztáhneme k reálné, a tím verifikovatelné danosti do té míry, že už se bude jevit pouze jak její zrcadlo. [...] Nedourčenost však může být vybavena takovou odolností, že ztotožňování s reálným světem není možné. [...] Nedourčenost je však možné „normalizovat“ i s ohledem na příslušné individuální zkušenosti čtenáře.“⁴⁵ Počátkem četby se tak odpoutáváme od reality a vracíme se do ní až po provedení všech nezbytných kroků recepce a interpretace. Northrop Frye ve svém druhém eseji napsal: „Při jakékoli četbě se naše pozornost současně pohybuje dvěma směry. Jeden směr směřuje vně, odstředivě, a v rámci něj překračujeme naši četbu, od individuálních slov k věcem a co ty znamenají, nebo, v praxi, k naší vzpomínce běžných spojení mezi nimi. Ten druhý směr míří dovnitř, je dostředivý, a rámci něj se pokoušíme ze slov rozvinout smysl většího slovního vzorce, jenž tvoří“⁴⁶. Možnosti perspektivizace při uplatňování obou směrů, odstředivého i dostředivého, mají klady i zápory – poskytují nové úhly pohledu (čím více je míst nedourčenosti, tím více je i variant jejich vyplňování). Ty však mohou nabýt četnosti pro interpretace až ztěžující. Při recipientově snaze v průběhu čtení aplikovat oba se mu otevírá široké pole možností, neboť neustále naráží na prázdná místa k vyplnění, hlavně u kratších popisů a vyprávění, u nichž často dochází k mezerám v ději, „nedokončeným“ popisům a mezerám mezi schematickými aspekty (zde obmyšleny ve smyslu Ingardenovských rysů reprezentujících předměty), které jsou mnohdy i ve vzájemném sporu a je recipientovým úkolem najít z tohoto bludiště cestu ven (nepokoušíme se zde tvrdit, že by existovala cesta jediná)⁴⁷. Při práci v interpretačním prostoru se zmíněnými schematickými aspekty bychom se rádi posunuli od Ingardenovsky chápaného usouvztažnění míst nedourčenosti (jakožto míst mezi těmito aspekty) s realitou, či přistupování k nim jako k chybějícímu popisu reality, k Iserovsky

⁴⁵ (Sedmidubský, 2001, str. 44)

⁴⁶ „Whenever we read anything, we find our attention moving in two directions at once. One direction is outward or centrifugal, in which we keep going outside our reading, from the individual words to the things they mean, or, in practice, to our memory of the conventional association between them. The other direction is inward or centripetal, in which we try to develop from the words a sense of the larger verbal pattern they make.“ (Frye, 2000, str. 73; přel. Žouželková)

⁴⁷ (Ingarden, 1989)

chápanému oddělení fikce a reality⁴⁸. I při tomto oddělení je recipientův úkol komplikovaný, neboť každé místo nedourčenosti bez výrazné opory poskytuje pole možností, které musí být následně doplňováno a redukováno⁴⁹, nejdříve během primární četby, při níž vyplňování sahá do větší šíře a při níž se mnohem více uplatňuje persona čtenáře, neboť je možno prozatím pracovat pouze s levostranným kontextem (Což ovšem neznamená, že by i zde nedocházelo k redukci!). Při opakované četbě, znalosti děje a kontextu pravostranného, poté může docházet k výraznější redukci a mohou se silněji projevit tendence odstředivého i dostředivého přístupu k textu⁵⁰, neboť interpret už není zaslepen prvotní nevědomostí celého kontextu díla a může tak dojít k důslednějšímu uplatňování teoretických bází prací i s hloubkovými strukturami textu. „Vědění, které nyní zastihuje text, umožňuje kombinace, jež mnohdy zůstávaly při prvním čtení zraku skryty“⁵¹. Toto rozšíření není dáno textem, nýbrž recipientem a jeho prací na čtenářské straně komunikace. Nejde tedy jen dané, určené, co pomáhá v konstituci smyslu, ale výraznou roli má i zamlčované, skryté, či autorem ani nezamýšlené. Je-li při opakovaném čtení kladen důraz na odstředivou i dostředivou cestu nahlížení, začnou se nejen vyjevovat významy, ale (v různé míře) i sám autor: „Náhle má pak čtenář co do činění nejen s románovými postavami, ale i s autorem, který se v roli komentátora vtírá mezi příběh a čtenáře“⁵². Vše se může odehrát, umožníme-li zapojit se (a dodáme-li relevanci) čtenáři, aniž bychom všechen důraz kladli pouze na autora. „Nejvyšší úctu vzdáme čtenářově rozumu tím, že věc přátelsky rozpůlíme a přenecháme mu, ať si tak jako my i on něco představí“⁵³. Další podobu místa nedourčenosti shledáváme při interpretaci, pokoušíme-li se autora/text zasadit do kontextu a dějinného plynutí. Směřování literatury a opomíjení dějin (i literárních) není možné, chceme-li dosáhnout plnějšího pochopení a úplnější interpretace, protože ta nemůže být prováděna jen nahlížením na pozitiv,

⁴⁸ (Ingarden, 1898) vs. (Iser, c1976)

⁴⁹ Totéž tvrdí i jiní, kupříkladu (Iser, 2009, str. 82)

⁵⁰ Tato myšlenka je vyjádřena a sdílena i jinými autory, viz kupříkladu: „Teprve v horizontu druhé četby je recipujícímu čtenáři umožněno v každém okamžiku sledování textu situovat tematicky vystupující parciální text nejen s ohledem na jeho „kontext vlevo“, to jest na kontext už zpracovaný, ale také s ohledem na „kontext vpravo“, tj. na kontext, který teprve nastane. Teprve když mohou být sjednoceny oba kontexty, z nichž každý obsahuje svůj zdůrazněný textový moment, je možné zachytit tento stav v integrálním kontextu a z tohoto hlediska určit jeho místo v konceptuální hierarchii. Teprve horizont druhé četby může vést od kvazipragmatické první četby produkující iluzi k četbě zachycující fikci, neboť teprve tehdy se konstruktivnost fikce může stát předmětem soudnosti recipienta.“ (Sedmidubský, 2001, str. 222)

⁵¹ (Sedmidubský, 2001, str. 47)

⁵² (Sedmidubský, 2001, str. 51)

⁵³ (Sterne, 1985, str. 101)

vnímáním jediné barvy snímku. Dílo je tvořeno i tím, co v něm není (tím nemyslíme místa nedourčenosti), mluvíme o absenci něčeho, co se kupříkladu zjevovalo v „předchozím směru“ a autoři se mohou vymezovat i tím, že tyto „starší motivy, postupy, formy, žánry“ (doplňte si téměř libovolně) nevyužijí. Nebudeme-li znát tento vývoj, nebudeme ani vědět, o co přicházíme, protože si nebudeme vědomi scházejícího, což zkomplikuje snahu o vymezení pomyslných souřadnic textu. „Můžeme jen předložit k posouzení určité indicie, určité symptomy, které je třeba vzít v potaz při formulování určitého teoretického názoru“⁵⁴. A tyto indicie budou užitečnější a úplnější, budeme-li vnímat jak pozitiv, tak negativ.

1.1.5 Příslušnost ke směrům/diskurzům

Dále bychom se chtěli zabývat otázkou literárních stylů, diskurzů, k nimž při interpretaci tendujeme ve snaze o schematická vymezení zjednodušující orientaci. Stejně je tomu u vymezování literárních forem, žánrů, stylů atd. Jakkoli si uvědomujeme, že taková vymezení by situaci zjednodušila, nemyslíme si, že bychom jednotlivé kategorie měli vnímat přespříliš striktně a neměnně, hlavně u rozmanité literatury posledních dekad, neboť snahy o přesné zařazení pod jedinou z kategorií ztroskotají kvůli samé podstatě uměleckých textů, které se neustále vyvíjí a překračují stanovené hranice. Jde o rozvinutou myšlenku Šklovského automatizace a ozvláštňení (uplatnitelné i u již zmíněných míst nedourčenosti, neboť nedourčenosti recipientovi „ozvláštňují“ četbu)⁵⁵. Jakmile se dílo začne přespříliš konkretizovat a získávat pevné hranice v jednom literárním směru, stává se nepřekvapivým pro predikce čtenáře a jeho horizont očekávání. Literární texty přirozeně tendují k originalitě a tím pádem i překračování hranic (byť jediné z nich, i když všechny ostatní jsou dodrženy), čímž se pevným přiřazením vzpírají. „Drama může být „více dramatem“ jen tehdy, odpovídá-li více vzorovým dramatům, lyrické dílo lyričtější, blíží-li se více vzorové lyrice. Proti takovému úsudku se však odvolává čtenář, a ještě spíše sám básník na právo originality, na pojem, který právě otrásl vírou v závaznost vzorů“⁵⁶. Dochází k neustálému kolísání a proměnám jak na straně producentů textů, tak čtenářů. Bude text zaměřen spíše na velké či malé dějiny, emoce či rozum, venkov/přírodu či město, přírodu či člověka, idyličtější či pesimističtější vyznění, realistické či fantazijní ztvárnění, spontánnější či promyšlenější strukturu a bude vše

⁵⁴ (Doležel, 2005, str. 244)

⁵⁵ (Šklovskij, 1933)

⁵⁶ (Staiger, 1969, str. 163)

vyjádřeno prózou, poezií či dramatem? A kterým literárním žánrem? Atd. Neustále se proměňují i autorské a čtenářské očekávání a požadavky. Posun v zařazování literárních textů (i autorů samých) probíhá i postupem času s proměňujícími se recepce. Vezměme si kupříkladu proměnu vnímání a stanovování důležitosti u Boženy Němcové, u níž zpočátku byla zdůrazňována hlavně v textech zobrazovaná idyla, aby ta byla v poslední době vyrovnána důrazem na silné ženské postavy v jejích dílech a zvyšujícím se důrazem na život samotné Němcové. Z Karla Hynka Máchy se mimo romantika stává také Mácha-cestovatel. Atd. K posunu ve vnímání dochází i v průběhu života konkrétního recipienta, neboť „už primární vnímání díla čtenářem zahrnuje ověření estetické hodnoty ve srovnání s díly už přečtenými“ a toto vnímání se proměňuje s každým dalším přečteným titulem, stejně tak je tomu u změny generací⁵⁷ a k tomu všemu dochází samozřejmě ve více ohledech než jen u ověřování estetické hodnoty. Stejně tak vnímání ovlivňují i přibývajících díla, která vychylují předchozí definice. „Každé vývojové stadium literatury má svou specifickou, skládá se z řady dominant, jež fungují synchronně vedle sebe a jež vytvářejí systém horizontálních i vertikálních vztahů ... Tento synchronní systém je však zároveň v neustálém pohybu, proměně, neboť do něho vstupují nová díla [...]“⁵⁸.

Nesnažíme se tvrdit, že stávající pojmy by měly být zapomenuty a o schematizaci bychom se ani neměli pokoušet, neboť bychom skončili v nestrukturalizovaném chaosu mnohosti⁵⁹. Proto navrhuje při určování na věc nahlížet jako na kartézskou soustavu souřadnic naplněnou základními barvami (červená, zelená, modrá), jež se prolínají a vytváří barvy nové, aniž by existovaly očividné hranice jedné od druhé a než abychom se snažili popisovat příslušnost k nejčistší podobě některé barvy (nejčistší podobou barvy míníme nějaký absolutní střední bod charakterizující literární směr, který ale neexistuje, neboť vnímání recipientů se liší – zeptáte-li se někoho na hnědou barvu, každý popíše jiný odstín „základní hnědé“ a stejně tak recipient na bázi své zkušenosti a počtu přečtených podobných titulů definuje daný směr jinak, neboť klade důraz na prvky rozdílně. Měli bychom se tedy snažit popisovat konkrétní prvky daného barevného rozhraní (snažit se o co nejpřesnější popis souřadnic), čímž se vyhneme sporům u textů, jež se nacházejí blíže k přechodu mezi barvami a u těch, které by chtěly být prohlášeny za nejčistší formu. Naše představa spočívá tedy ve stanovení, na kterém z přechodů se

⁵⁷ (Sedmidubský, 2001, str. 9)

⁵⁸ (Pešat, 1998, str. 17)

⁵⁹ Důležitost pojmů zmiňuje i (Materna, 2016, str. 18)

dílo nachází, kolik vlivů se zde mísí a které jsou nejdominantnější⁶⁰. Nejde tedy o zařazování k jediné kategorii, ale tolika, kolik jich v textu nalzáme. „Pro naše účely se zdá být vhodnějším nástrojem fasetová klasifikace, umožňující přiřazení objektu zároveň k více třídám, následnou otázkou pak není, zda ten či onen text je kupříkladu romantický, nebo realistický, nýbrž do jaké míry, jakým způsobem se k myslitelným (ideálním) extrapolacím vztahuje.“⁶¹ Jde tedy o vytvoření několika základních množin bez pevných hranic a akceptaci fluentnosti mezi nimi, než o snahu vytvořit tolik podkategorií (opatřených ještě prefixy pre-, post- atd.), že se v jejich množství ztratí celkový obraz. „Tuto rezignaci lze snad ještě pochopit, pokud si poetika činí nárok roztrždit veškeré dosud vytvořené básně, epická díla a dramata do připravených přihrádek. Protože žádná báseň se nerovná jiným básním, je třeba v zásadě tolik přihrádek, kolik existuje básní – čímž se myšlenka uspořádání vyvrací sama. [...] Je to spíše tak, že o lyričnu, epičnu a dramaticčnu máme jistou ideu“⁶². Neskončíme u umělého vytváření přihrádek jen proto, abychom mohli daného autora, či text, někam zařadit (jako je tomu dle našeho názoru třeba s kubofuturismem a Apollinaiem, jenž je v podstatě ojedinělým obyvatelem této přihrádky), vytvořme tyto ideje a zkoumejme, ke kterým z nich a s jakou mírou náleží. Interpret potom nebude muset podřazovat pod jediné a ztrácet kvůli zobecňování podstatné prvky, ale „[...] charakterizuje každý jednotlivý text jako uzlový bod/průsečík různých diskurzivních tendencí“⁶³.

Jelikož argumentace pro literární druhy je uplatnitelná i pokud mluvíme o literárních směrech, dovolíme si užít slova pana Staigera. „Kardinální příklady lyrična se budou nepochybně nalézat v lyrických dílech, příklady epična v dílech epických. Není předem dáno, že bychom se mohli setkat s básnickým dílem, které by bylo ryze lyričné, ryze epické nebo dramatické“⁶⁴. Proto se i kloníme k upuštění od substantivních názvů a jejich nahrazení názvy adjektivních prvků (kupř. realistický popis krajiny), což je myšlenka souznící s Emilem Staigerem (ale i jinými): „Lyričný, epický a dramatický nejsou tedy názvy přihrádek, do nichž je možno uložit básnická díla. Jednotlivé přihrádky, formy, se od dob antiky rozmnožily do nedohledna. Názvy lyrika, epos, drama zdaleka nedostačují k jejich pojmenování. Naproti tomu adjektiva lyričný, epický,

⁶⁰ Jinými slovy viz (Tureček, 2018, str. 15 + 27)

⁶¹ (Tureček, 2018, str. 27) a tuto síť vzájemně propojených prvků pojících se v mnohosti vazeb (neboť se nejedná pouze o literární směry) uvádí i (Svatoň, 2007, str. 37).

⁶² (Staiger, 1969, str. 10)

⁶³ (Tureček, 2018, str. 35 + 51)

⁶⁴ (Staiger, 1969, str. 11)

dramatický se uchovávají jako názvy jednoduchých kvalit, na nichž se určité básnické dílo může nebo nemusí podílet. Proto jimi můžeme označit dílo z kterékoliv libovolné přihrádky⁶⁵. V poslední době vznikají pokusy o stanovení diskurzů s užitím substantivních pojmenování (romantično atd. v pracích Dalibora Turečka), tento systém však ještě není dokončen pro celý literárněvědný rozsah a proto, dokud tento nebude ucelen, se kloníme spíše k adjektivům, jež čerpají z tradičních schémat minulých, a přesto akceptují námi volený postup.

Synopticko-pulzační metoda pracuje s vymezením konstitutivních příznaků materiálu, které až následně zpracovává a propojuje do souvislostí a vzájemných vztahů, což je i náš postup při analýze textů⁶⁶. Stanoví markery diskurzů podléhající třem oblastem: myšlenkovému světu, uchopení literatury jako zvláštního uměleckého druhu a tomu, jak a čím je text tvořen⁶⁷. Tyto dva systémy pak vzájemně porovnává a vytvoří množiny charakterizující zpracováváný materiál. Nyní se, s dovolením, vrátíme k námi již zmíněnému modelu kartézské soustavy. Synopticko-pulzační metoda operuje v dvojrozměrném prostoru, neboť musí zobecňovat a její primární účel je ve stanovení diskurzů. Toto je však nedostačující, chceme-li přistoupit ke zpracovávání konkrétního materiálu a autora. Stanovit jeho osobní styl. Při takovém postupu nelze pracovat jen s příznakovou částí pro diskurz, ale i tou nepříznakovou, nemluvě o práci se specifickým dílem interpretace, neboť povětšinou dochází ke zpracovávání s určitou perspektivou a orientací. Naše zpracování je tak ovlivněno orientací na postavy, což je ale do jisté míry na úkor prostředí a dalších. Orientace na jeden z aspektů a práce i s nepříznakovou částí díla tak dodává systému třetí rozměr, jenž je variován potřebami zpracovatele konkrétního materiálu. Pro účely pouhého diskurzivního vymezení poté mohou být vytyčené body opatřené souřadnicemi vráceny do roviny a pro případ potřeby může dojít k opětovnému průmětu do trojrozměrného prostoru. Základní rovinu tedy tvoří diskurz, třetí rozměr poté poskytuje systém, jež se snažíme popsat v metodologické části.

⁶⁵ (Staiger, 1969, str. 166)

⁶⁶ Viz (Tureček, 2018, str. 48)

⁶⁷ (Tureček, 2018, str. 49)

1.2 Vymezení metodologická

Přesuneme-li se tedy od teorie k metodologii zpracování, pokusíme se ve zkrácené formě nastínit naši perspektivu na problematiku. Již jsme zmiňovali, že popisované je fikcí, nikoli skutečností, a tuto fikci bychom se nyní pokusili vyplnit. Následující strany se tak zabývají hlavně vypravěčem/reflektorem, literárními postavami a vyprávěcími situacemi.

1.2.1 Vyprávěcí situace

Největší díl organizace čerpáme ze Stanzelovy *Teorie vyprávění*⁶⁸. Nejzákladnější dělení vyprávěcích situací je na situace ich-formové (v nichž je zprostředkovatel součástí fiktivního světa a díky tomu existuje naprostá jednota světa postav a světa vypravěče, dominuje identičnost), situace autorské (u nichž k jednotě nedochází, neboť se zprostředkovatel/vypravěč nachází vně světa postav a k vyprávění tak dochází z vnější perspektivy dominující situaci), personální situace (v nichž se vyskytuje reflektor, nikoli vypravěč, a poskytuje své oči čtenáři, aby ten mohl nahlédnout na ostatní postavy reflektorovými očima a získal tím bezprostřední vyobrazení postavou, jež je součástí světa postav, zde dominuje modus reflektora) a na závěr situace přechodná, autorsko-personální⁶⁹. Skupiny vylišujeme dle zprostředkovatele děje (postava, reflektor, vypravěč), kde se přitom nachází (uvnitř s omezenou perspektivou, či vně s perspektivou rozšířenou) a kterou osobou je text zprostředkován. Než přesuneme ke konečnému určování, potřebujeme vylišit tři aspekty uspořádávající vyprávěcí situace, nacházející se v každé z nich s rozdílnou dominancí a v sobě zahrnující škálou: osoba (s opozicí (ne)identičnosti), perspektiva (vnitřní – vnější) a modus (se stanovenými mezními pozicemi: vypravěč a reflektor)⁷⁰.

První konstitutivní složkou je zprostředkovatel příběhu a jakým způsobem je nám příběh podáván (těchto dělení existuje hned několik – Ludwig, Lubbock, Friedman atd.). My volíme uspořádaný a dále se větvící systém Stanzelův, který logicky postupuje směrem od zprostředkovatele (Je součástí světa? Je v příběhu patrný, nebo se skrývá? Je angažovaný v ději? Je pouhým pozorovatelem?) a touto cestou dochází k vyprávění referujícimu a scénickému, jež dále dělí na nekomentované zrcadlení v mysli reflektora

⁶⁸ (Stanzel, 1988)

⁶⁹ (Stanzel, 1988, str. 12–13 + 74)

⁷⁰ (Stanzel, 1988, str. 70)

či jedné z postav a dramatisovanou scénu plnou dialogů a neosobním vypravěčem podávaným zhuštěný děj. Toto dělení se odráží v osobě zprostředkovatele – zatímco vypravěč nám příběh vypráví a my získáváme pocit určitého odstupu, plánovanosti a do jisté míry regulace děje někým jiným, reflektor nám toto neumožňuje, neboť fiktivní svět je nám podáván bezprostředně postavou. Je-li určeno, kdo příběh zprostředkovává, musíme určit pozici zprostředkovatele v rámci fiktivního světa – je jeho součástí (Ich-forma, první osoba), či je vně (Er-forma, osoba třetí)? Do třetice je třeba určit, jakou perspektivou na příběh nahlíží čtenář – lze v příběhu mluvit o nějaké perspektivě, nebo je děj aperspektivní? Jde-li určit perspektivu – ocitá se čtenář prostřednictvím zprostředkovatele uvnitř, nebo v okolí dění (perspektiva vnitřní), či je dění podáváno pozorováním zvnějšku (perspektiva vnější)? Můžeme zprostředkovateli věřit? A ví vše, nebo je jeho hledisko něčím omezeno⁷¹? Ocenili bychom, kdyby zde nastiňovaná práce s textem v mysli čtenáře neopouštěla výše popsany třidimenzionální systém barevných přechodů, ale aby ji ten naopak užil pro konkretizování obrazu stanovování „souřadnic“. Stanzel se se svým systémem pohybuje pouze v rovině a pozbývá třetí dimenzi, jež by pomohla text konkrétněji vymezit. Přesto se už zde objevují myšlenky absentování ostrých hran, prostoru pro přechody a prolínání, systematickosti ve fluentním a plynulém prostředí, jež podporujeme i my a třetí dimenze tak umožní nejen metodické, ale i diskurzivní vymezení. Domníváme se, že systém vystavěn i do třetí dimenze bude spíše akcentovat proměny a přechody a zároveň bude vnímat text jako celek náležející kontinuu, spíše než jako soubor jednotlivých prvků pohybujících se v řetězení binárních opozic, jež buď nebudou zasazeny do širších souvztažností. Domníváme se také, že tímto zjednodušováním bez propojení do většího obrazu se ztrácí výrazný element, který kupříkladu na bázi několika motivů, postupů či myšlenek přiřadil v minulosti Karla Matěje Čapka Choda k naturalismu, aniž by akcentoval vlivy realistické (jež podle nás převažují), impresionistické, kubistické atd. v jeho tvorbě. Určitou fragmentaci připouštíme u motivů, ale i zde je třeba v závěru práce s nimi přistoupit k vymezení v souvztažnosti se souvislostmi.

⁷¹ (Stanzel, 1988, str. 64–67 + 76–78)

1.2.1.1 Osoba

Po hrubém nastínění jednotlivých částí se pokusíme zabývat kategoriemi podrobněji. Již jsme zmínili ve spojitosti s osobou, že rozlišujeme dvojí podobu (Ich a Er), neboli vyobrazování v první a třetí osobě. Nejedná o pouhé určení, jakou osobou je příběh podáván. Je vystihován postoj vůči ději, a proto je dominantním právě rozdíl v (ne)identičnosti světa postav a zprostředkovatele. Fiktivní svět knihy je oddělen od skutečnosti a postavu vyprávěcího Já tedy neztotožňujeme s autorem (ten se vyjevuje až z hloubkových struktur), stejně jako nelze říci ani o čtenáři, že by byl nezprostředkovanou součástí. Dochází k posunu i v opozici objektivní a subjektivní zobrazování proti tvrzení kupříkladu pana Kurta Forstreutera, jenž tvrdil, že věrohodnost osobu vymezuje, protože rozdílem je, „že v er-formě si každé hodnocení a výklad může činit nárok na objektivní platnost, jelikož vychází ze spisovatele, kdežto soud vypravěče v 1. osobě je podmíněn jeho osobou, a tudíž v žádném případě není pro čtenáře závazný“⁷². Souhlasíme s limitovanou perspektivou první osoby, neboť ta je zatížena prožíváním postavy; v čem se však odlišujeme je náhled na osobu třetí, neboť u ní můžeme mluvit pouze o zdání objektivnosti a věrohodnosti. Toto se ukáže kupříkladu v jednom z textů Čapka Choda (zmiňujeme zde jeden případ, ale Čapek Chod tohoto kroku využívá často), kde vypravěč vystupuje jako vševědoucí entita popisující děj pomocí objektivního popisu (jsou vloženy i novinové články apod.), aby se v závěru vypravěč ukázal být nedůvěryhodným, neboť úvod je jasně vyvrácen (nekrolog byl vystaven někomu, kdo byl ještě naživu). Vylišovat musíme i existenciální roviny vyprávěcího a prožívajícího Já (i se všemi střídáními a případnými proměnami mezi první a třetí osobou). Při přechodu mezi vyprávěcím Já a prožívajícím Já (stejně jako u změn reflektora a fokalizátora) se otevírá nový interpretační prostor, neboť můžeme věci nahlížet z jiných úhlů a hodnocením několika postav (kupř. u povídky *Chvojka*), čímž se částečně oprošťujeme od limitovaného hlediska nedistancované postavy zapojené v ději a v přítomnu prožívající dění. Komplikujícím bodem je přechod do tichého monologu, do zobrazení myslí⁷³. Komplikuje se i struktura zobrazování, neboť dialogy nebývají považovány za součást vyprávěcí situace a záleží tedy na tom, jak a kým jsou zprostředkovány. „První osoba se pro to nabízí jako analogický prostředek pro reprodukci promluvy v přímé řeči, třetí osoba jako analogie k nepřímé řeči. [...] Rozdíl mezi přímým a nepřímým citátem ale

⁷² (Forstreuter, 1924, str. 44)

⁷³ (Stanzel, 1988, str. 133)

ztrácí na významu, když tu není žádný vypravěč, který by fungoval jako zprostředkovatel nepřímého citátu⁷⁴. Mimo to je zde ještě nevlastní přímá řeč, jež může být zastoupena obojím.

1.2.1.2 *Perspektiva*

Druhým konstitutivním prvkem vyprávěcích situací je perspektiva (vnitřní a vnější). V ideálních případech vnitřní náleží situacím personálním a vnější autorským. To jsou ale příklady ideální a stejně jako se mohou měnit v průběhu příběhu osoby, stejně tomu může být u perspektiv. Proto bychom chtěli objasnit i pojem ohniska, či fokusace, která v textu čtenáře navádí k částem, jež jsou tematicky nejpotřebnější⁷⁵. Fokusací se zde snažíme vyzvednout i kvůli podstatnému rysu, kdy „autorský vypravěč využije svého privilegia vševědoucnosti tím způsobem, že u některých postav poskytuje vnitřní pohled, tedy zobrazení jejich myšlenek a pocitů, kdežto u jiných postav nám vnitřní pohled odepře, pak jde rovněž o jistou formu fokusace, a to formu pro čtenáře velmi závažnou, protože řídí jeho postoj vůči postavám“⁷⁶. Touto fokusací je tedy čtenář naváděn k recepci vybraných prvků, témat atd., k určitému hodnocení a zároveň je mu odhalována jiná perspektiva, což může být v součtu prvků velmi prospěšné, nenechá-li se strhnout touto strategií a zdánlivou autentičností, správností a pravdivostí čteného, hlavně během prvotního čtení. Tento vhléd může být podán nejen v první osobě, ale i třetí. „Epická fikce je jediným gnozeologickým místem, kde originalita (nebo subjektivita) Já třetí osoby může být zobrazena skutečně jako třetí osoba“⁷⁷. Ačkoli lze vnitřní svět zobrazit několika způsoby, za základní budeme vnímat zobrazení světa reflektorem, neboť tento je nejpřímějším. Z pozice vypravěče se vnitřní svět popisuje obtížněji, neboť je-li vypravěč vně dění, musí být přistoupeno k vypravěči v určité míře jako k vědoucejšímu, což může narušit jiné strategie textu. Pokud je vypravěč uvnitř děje, potom musí být užito zástupných postupů pro zobrazení (promluvami, gestikou, mimikou atd.). Nejčistší a nejuvěřitelnější pozicí je tedy vnitřní perspektiva v první osobě. Nejkomplikovanější pozicí pro určení je zobrazování řeči polopřímou, neboť ta se nachází na pomezí perspektiv⁷⁸.

⁷⁴ (Stanzel, 1988, str. 134)

⁷⁵ (Stanzel, 1988, str. 140)

⁷⁶ (Stanzel, 1988, str. 141). Srov. i fokalizaci Gerarda Genetta (Genette, 1988, str. 45–74), jehož dělení nám ale připadá méně vhodné.

⁷⁷ (Hamburger, 1994, str. 73)

⁷⁸ (Stanzel, 1988, str. 160 + 165)

1.2.1.3 *Modus*

Do třetice se budeme zabývat modem a jakým způsobem se pojí s ostatními konstitutivními prvky. Způsoby zobrazování se v průběhu dob zabývali mnozí (Platón, Ludwig, Lubbock, Friedman, Genette atd.), všeobecně se ale jejich dělení příliš nemění. V podstatě jde pokaždé o přirozenost zobrazování. O něco výstižnější nám připadá anglosaské dělení na showing a telling⁷⁹, ale pro jednotu zde zmíníme Stanzelovo dělení: zobrazení scénické a referující. Dialogy jsou zde vnímány jako součást dramatického vyobrazování, jsou vyčleňovány, neboť jsou vnímány jakožto nenarativní. Přese vše, potřebujeme-li je k něčemu přiřadit, budeme je podřazovat spíše pod zobrazení scénické, jež je charakterizované tím, že v sobě nese „i narativní verzi dialogu s uvozovacími formulemi, autorské režijní pokyny a dějovou zprávu, byť maximální zkrácenou“, čímž zastupuje vyprávěcí situaci autorskou (ustoupí-li vypravěč do pozadí), či ich-formovou, když zobrazování scénické slouží jako „odraz dění ve vědomí románové postavy“, tak v této podobě poté zastupuje situace personální; první tedy zahrnuje vypravěče, zatímco druhé reflektora⁸⁰. Poslední zmíněnou technikou zobrazování, již si dovolíme připojit k této sekci, je „oko kamery“, jež bylo často užívané v období dominantně realistickém, do nějž spadají námi zpracované texty. Jedná se o přítomní zobrazování pozorovaného bez přítomnosti nitra postav (vnitřní perspektiva může být v určité míře zprostředkována, ale vnitřní náhled postav chybí), přičemž osobu u tohoto postupu není možno vylišit. Víme, že zprostředkovatelem je v tomto případě neosobní reflektor, jenž vytváří iluzi dehumanizace na nahlížené⁸¹.

1.2.1.4 *Vypravěč a reflektor*

Chtěli bychom zmínit ještě několik poznámek vylišujících vypravěče a reflektora a nahlédnout na nejčastější přechody, k nimž dochází. Postava vypravěče podléhá zobrazování v osobě první i třetí a funguje prostřednictvím vědomého referování a reprodukcí dat za přítomnosti komentářů, hodnocení a přímější komunikace se čtenářem, proto mluvíme o referujícím vyprávění, které častěji směřuje k minulému zobrazování, u nějž je patrná i větší úplnost a selekce informací postavou vypravěče, který díky své pozici s přímější komunikací se čtenářem povětšinou i uvádí do děje na

⁷⁹ (Lubbock, 2006) i (Friedman, 1955, str. 1161–1165)

⁸⁰ (Stanzel, 1988, str. 179)

⁸¹ (Stanzel, 1988, 275–277)

počátku textu; takto povrchově může být struktura zobrazena právě díky přímé komunikaci vypravěč–čtenář. Postava reflektora zahrnuje také obě zobrazovací osoby, ale mluvíme-li o čisté personální vyprávěcí situaci, je možná pouze er-forma. Není v přímém kontaktu se čtenářem (ten má ale větší vhléd do jeho nitra jakožto vynahrazení tohoto nedostatku), neboť je lapen ve svém bezprostředním vnímání okolo probíhajícího děje a „ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy „nevypráví“, to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci“. Toto zobrazování zveme scénickým a nevědomým, neboť přestože se postava nachází přítomně v ději, je její podávání fragmentované a jeví se nestrukturovaně, protože struktura nemůže být odhalena v situaci, kdy není referováno k někomu konkrétnímu (struktura zde přítomná je, jen je hloubková, neboť se jedná o propojení autor–čtenář, nikoliv reflektor–čtenář), a proto i vstup do děje bývá náhlý⁸². Situaci i zde komplikují přechody, dialogy a polopřímé řeči. Dialogem, jakožto nenarativním prvkem, může text započínat, čímž je děj započat náhle a vyznívá spontánně, což bychom si spojovali se scénickým zobrazením, ale není tomu tak, nesmíme zapomínat již zmíněnou podkategorii scénicko-dramatickou, kam dialogy náleží. Vypravěči, ani reflektorovi, poté nenáleží ani počátek znázorněný vnitřním monologem. Přejídnou formou zobrazení jsou polopřímé řeči, jež náleží oběma a nikomu (jsou tedy přechodem mezi autorskou a personální vyprávěcí situací), protože aby bylo dosaženo polopřímé řeči, musí být ztělesněn zprostředkovatel zobrazeného (což bychom obvykle pojili s pozicí vypravěče), ale co je zobrazeno náleží vnitřnímu světu postav (což bychom naopak propojili s reflektorem). Tato nerovnováha je tedy řešena příslušností k scénicko-dramatickému zobrazení a při určování vyprávěcí situace musíme posuzovat míru dominance zprostředkovatele prvního a míru potlačení zprostředkovatele druhého. Autorský vypravěč se může postupně začít ztrácet za postavami (až k naprosté neviditelnosti), s čímž se pojí i postupná limitace informovanosti, reflektor se tak může vynořovat (jako postava, ale i personalizovaný autorský vypravěč, který povětšinou tíhne k perspektivizaci a orientování se na přítomnost spíše než minulost) anebo převáží polopřímá řeč, jež vytlačí autorské prvky a zařadí tím situaci jakožto personální⁸³. Určení vyprávěcí situace se komplikuje

⁸² (Stanzel, 1988, str. 180–206) Podobně způsoby zobrazení popisuje již zmíněný Friedman (1955, str. 1169), jenž telling charakterizuje celistvostí, explicitností výpovědí a selekcí, zatímco showing zastupuje zobrazení partikulární a fragmentární s výpověďmi implicitními.

⁸³ (Stanzel, 1988, str. 195–240)

i osobou, jíž je v rámci polopřímé řeči děj podáván, především, jedná-li se o osobu první. Poté je zapotřebí vylišit prožívající a vyprávějící Já. Rozdíly mezi zmíněnými by šlo shrnout do tří bodů: míra zapojení v ději, míra odstupů a míra zdánlivé objektivnosti. Vypravěč-pozorovatel mimo děj, jenž není hlavní postavou, má nejmenší limitaci ve své informovanosti a tím pádem i přes referování v první osobě je zdání objektivnosti nejvyšší, protože je zde přítomná nejvyšší míra selekce, a naopak nejnižší míra bezprostřednosti, protože si čtenář nejvíce uvědomuje, že mu někdo děj zprostředkovává a tematizuje „dle sebe“. Stane-li se zprostředkovávající Já i hlavní postavou, stává se i součástí děje a je o to více limitováno po informační stránce a jeho vnímání přechází z minulého do přítomného, míra objektivnosti klesá, neboť je zprostředkováváno, co zrovna zprostředkovávající Já prožívá (odtud prožívající Já) a při takovém přístupu se logicky zvyšuje i míra bezprostřednosti, neboť je pro čtenáře utlumen prvek mediace témat a informací, jenž je mnohem patrnější u Já vyprávějícího⁸⁴. Vezmeme-li toto dělení a pokusíme-li se k němu připojit řeč polopřímou, vyjde nám následující: rekonstruuje-li první osoba polopřímou řečí myšlenky, je řeč o Já prožívajícím, neboť to vyprávějící je utlumené (vyskytuje se ale, neboť jinak by se jednalo o tichý monolog). První osoba promluvou v podobě polopřímé řeči může navíc zprostředkovávat i jiné postavy. Polopřímá řeč tedy navozuje zdání bezprostřednosti a strategicky vyvolává sympatie u čtenáře, což je přesný opak od vyprávěcí situace autorské, u níž polopřímá řeč znamená naopak distanci větší⁸⁵.

1.2.2 Literární postavy

Nyní, když jsme v základech vymezili děj a kdo jej zprostředkovává, bychom se chtěli zaměřit na kdo a co je zobrazováno. Kdo děj posouvá a pomáhá tvořit jsou literární postavy, které jsou již desetiletí charakterizovány, porovnávány, hodnoceny a děleny desítkami různých způsobů, skrze „[...] komparativní studium postav, jejich pozice a role v narativu. „Hloubka“ a „mělkost“ postavy, hlavní postava a postavy vedlejší, postavy statické a dynamické, postavy realistické a nerealistické“⁸⁶, nakolik se podobají, či liší, jsou-li ploché, či plastické...

⁸⁴ (Stanzel, 1988, str. 245–254)

⁸⁵ (Stanzel, 1988, str. 262–266)

⁸⁶ (Fořt, 2007, str. 14–15)

Většina dělení spočívá ve strukturách textu, rádi bychom zde ale akcentovali i čtenářské zkušenosti do těchto postav promítaných, neboť je to porovnávání se vztahy a chováním skutečných lidí, jež umožňuje čtenáři interpretovat promluvy a činy postav (domníváme se tak, že určitá míra psychologie – či psychologizace, chcete-li – je nezbytná).⁸⁷ Míra zapojení čtenáře do děje a „uvěřitelnost“ závisí na reakcích postav nejen při prvotním čtení. Aspekt vyplňování míst nedourčenosti musíme zmínit také, neboť jedná-li postava mimo rámce běžně vnímaných reakcí⁸⁸, pak s touto poměrně neproblematicky můžeme pracovat na úrovni stanovování struktur textu, můžeme určit jakou funkci nese, zařadit ji v rámci vztahů k postavám jiným, jak ovlivňuje děj atd., nastane však potíž u interpretace, neboť nemusíme být schopni určit motivy této postavy, což může narušit proces interpretace (u textů Čapka Choda se to stalo hned v několika případech). Pokus o interpretaci tak skončí mnohostí (kdy interpret není schopen určit z několika variant, protože ani pro jednu, nebo naopak pro všechny, má oporu v textu), nebo motivy postavy není schopen interpretovat vůbec, nebo se nechá zlákat k překročení linie k výrazné subjektivitě, u níž opora v textu nebude ani zdaleka taková, jaká by měla být, čímž se odchýlí od vědeckého přístupu k textu.

Už Aristoteles tvrdil, že postavy musí ukazovat úmysly, věrnost (vyobrazení), důslednost a přiměřenost⁸⁹. Explicitně i implicitně podávané informace musí být nahlíženy dvojí cestou: jak fungují postavy ve spojení děje a jaké jsou „povahově“, tudíž nejen k čemu vede jejich akce, ale i jak je provedena. Aristoteles se zaměřoval na první, druhé u něj však absentuje, což je to pochopitelné, neboť v jeho době byly postavy často znázorňovány jako karikatury podléhající určitým stereotypům, či archetypům (Pevně daných předloh, jež nebylo třeba dále popisovat. Totéž vidíme kupříkladu u italských postav *Commedia dell'arte*, jež si až do dnešních dní udržely mimo své povahy i svá jména – Harlekýn, Pantalone, Kolombýna atd.). Nelze nahlížet jen schéma a dějové pozice postav, je třeba vnímat i jejich povahu, neboť děj nemůže být veden mimo povahu bez ztráty věrohodnosti a být slovy Edwarda Morgana Forstera „konzistentní“⁹⁰, což

⁸⁷ Tím se tedy nacházíme v naprosté opozici k Mukařovskému, jenž uváděl, že jsou „v jeho románě osoby, které ve chvílích těsně po sobě následujících, někdy dokonce i v jediném okamžiku dávají najevo vlastnosti zcela protichůdné. To má důsledky pro děj: nikdy nelze předem uhodnout, jak bude daná osoba reagovat na daný podnět; zpravidla je její reakce pravý opak toho, co s jistotou očekáváme.“ (Mukařovský, 2001, str. 487)

⁸⁸ Výjimkou je autorská strategie, která s touto eventualitou počítá klidně u všech svých postav a text je na této strategii založen.

⁸⁹ (Aristoteles, 1993, str. 25)

⁹⁰ (Forster, 1970, str. 52)

shledáváme oddělovacím faktorem staré a moderní literatury při práci s postavami, neboť v posledních stoletích se již s archetypy nepracuje tolik otevřeně. Nedomníváme se, že se Aristoteles a Forster nachází v opozici, jak by se mohlo zdát. Tato dvě směrování by měla pracovat v symbióze a rovnováze, neboť převáží-li jeden z prvků, důsledky silně dopadnou na text⁹¹. Forster k této myšlence směřuje, neboť uznává, že: „Někdy také zcela triumfuje děj. Postavy musejí odložit svou přirozenost při každé příležitosti, nebo jsou smeteny během Osudu, takže se oslabuje náš pocit, že jsou reálné“⁹². Ve Forsterově dělení postav na ploché (flat) a plastické (round) však postrádáme jeden aspekt, neboť plastické Forster popisuje jako uvěřitelné postavy proměnné a vyvíjející se, ploché podává pouze jako jednouché, až karikovatelné elementy v nejčistší podobě vystižené jednou myšlenkou, rysem klidně vyobrazené jedinou větou⁹³. Tím chybějícím aspektem je akcentování významnosti děje, neboť zaměříme-li se na toto dělení, musíme akceptovat, že se nemusí jednat o „chybu“, ale může jít o zamýšlenou strategii. I tuto myšlenku nepřímo Forster vyjadřuje, když oceňuje, že text nám oproti skutečnému životu poskytuje více informací, protože nám odhaluje i nitro postav a dodává u toho: přeje-li si to autor/romanopisec⁹⁴, částečně tak akcentuje i záměrnost zobrazeného.

Jedním z těch, kteří se dostali blízko námi popisované symbiózy byl Vladimír Jakovlevič Propp, který v rámci své typologie vylišil abstraktní základní role (funkce postav v ději), ale nezapomínal na jejich konkretizaci v tom kterém textu⁹⁵. Dalším byl Tzvetan Todorov, jenž převzal již existující myšlenku aktivních a pasivních postav propojených s dějem (u aktivních nazývá činnost akcí, u pasivních děním), rozvinul ji o psychologizaci, již považoval za stejně důležitou, a soubory propozic postav (svou změnou tvořící akci a řetězíci se do sekvencí), jež považoval za stavební materiál textu vyprávění⁹⁶. Jelikož přijímá i úmyslnost vyobrazování (a nevnímá ji jako chybu, jako tomu bylo u Forstera), vylišuje navíc postavu a charakter. „Takto vytvořený charakter musíme odlišovat od postavy, protože ne každá postava je charakterem. Postava je segmentem zobrazovaného prostorově-časového univerza, nic víc; postavy se objevují, jakmile nějaká referenční jazyková forma (vlastní jméno, nominální spojení, osobní

⁹¹ Srov. (Durdík, 1881, str. 54)

⁹² (Forster, 1970, str. 100)

⁹³ (Forster, 1970, str. 75–77 + 85)

⁹⁴ (Forster, 1970, str. 54–55)

⁹⁵ (Propp, 1999, str 26–27) nebyl ale jediným. Srov. i přes rozdílná pojmenování s dělením (Herman, 2002), (Greimas, 1987), či (Bremond, 1973).

⁹⁶ (Fořt, 2008, str. 30)

zájmeno) v textu poukáže na antropomorfní bytosti. Postava jako taková nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán. [...] Jakmile se však objeví psychologický determinismus, transformuje se postava na charakter, tj. jedná jistým způsobem, *protože* je nesmělá, slabá, odvážná atd. Bez determinismu (tohoto druhu) by charakter nemohl vzniknout⁹⁷. Při této charakteristice Todorov poukazuje na kontinuitu námi zmiňovanou dříve. Rovnováhu mezi dějem a psychologizací poté nastoluje dvojí tematizací zobrazovaného, určuje determinismus psychologický (zaměřující se na charakter postav) a apsykologické vyprávění (soustředící se na děj a obsahující jak akce, tak dění)⁹⁸. Optikou postav a charakterů na texty nahlížíme i my.

1.2.2.1 Způsoby zobrazování

Vymezili jsme již způsob nahlížení na literární postavy a nyní přecházíme ke způsobům jejich zobrazování, jež pomáhají s jejich charakterizací. V širším slova smyslu musíme rozlišovat, zda je informace podána přímo, či nepřímo: „První typ pojmenovává určitý rys adjektivem [...], abstraktním podstatným jménem [...] i jiným typem podstatného jména [...] nebo částí promluvy [...]. Druhý typ naopak tento rys přímo nepojmenovává, ale vyjadřuje a exemplifikuje ho nejrůznějšími způsoby⁹⁹. U nepřímé charakteristiky O’Neill popisuje, že „takzvaný proces charakterizace de facto zahrnuje tři vzájemně se prolínající procesy: proces konstrukce autorem, proces rekonstrukce čtenářem a proces *pre*-konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními, ať už jsou dodržována či odmítána, jako jsou ta, že hrdinové by měli být vysocí, tmavovlasí a pohlední, detektivové by měli být chytří a ten pravý by měl najít tu pravou a žít s ní až do smrti¹⁰⁰. Charakterizace z pozice čtenáře nezahrnuje jen „charakter“ postavy, ale i funkci dobovou, již postava nese: „Zjednodušeně řečeno, je typ variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejich představitelů, její osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby¹⁰¹. Postoupíme-li ve

⁹⁷ (Todorov, 2000, str. 294–295)

⁹⁸ (Todorov, 2000, str. 126–127). Srov. i s (Bal, 2009, str. 5–26), která systém přejmenovává a přidává navíc aspekt motivace, či s opětovně přejmenovaným systémem, tentokrát obohaceným o událost (převzatou od Geralda Prince) jakožto zastřešujícím pojmem pro akce (Chatman, 2008, str. 31–42).

⁹⁹ (Rimmon-Kenan, 2001, str. 66–67). Pod jinými pojmy *diegésis*/vyprávěč/*telling* vs. *mimésis*/napodobení/postava/*showing* i (O’Neill, 1994, str. 50–51).

¹⁰⁰ (O’Neill, 1994, str. 49)

¹⁰¹ (Hodrová, 2001, str. 533)

vyobrazování, zmíníme vzhled postav, který „přímo vyděluje postavu vůči ostatním entitám jejího okolí, a tím pomáhá její identifikaci napříč vyprávěním“¹⁰², a může být zprostředkován kuse i najednou, vypravěčem stejně jako reflektorem, či promluvou postav a mohou se na něm výrazně projevit konvence a stereotypy ze stran autora i čtenáře.¹⁰³ „Na závěr připomeňme, že v případě literárních postav jsou velice důležité i postoje, které postavy ke svému vzhledu zaujímají, popřípadě to, jak a za jakých okolností ke změnám jejich vzhledu dochází a jaký vliv mají tyto změny na proměny vztahů mezi jednotlivými postavami a jejich postavením“¹⁰⁴.

1.2.2.2 *Jednání*

Je druhým atributem nepřímé reprezentace. Akci a dění, pojící se s dějem, jsme již zmínili výše a nyní bychom se chtěli zaměřit na implicitní významy vyplývající z činů postav. Popis jednání otevírá cestu k úsudkům o postavách: „jejich morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city a motivace a v neposlední řadě též na jejich vztah k okolí“¹⁰⁵ a reakce ve vzájemné interakci. Charakterizační i sociologický důraz má vylišování jednání postav s ohledem na běžnost tohoto jednání. Je-li zobrazeno každodenní jednání postav, vypovídá mnohé o jejich povahové bázi (náhlé změny v jednání odpovídají podléhání dějovým tlakům) a zároveň mohou ukázat mnohé o zvycích k postavě náležejícím. „Jednorázové činy evokují spíše dynamický aspekt postavy, který často hraje roli v krizovém bodu narativu. Obvyklá činnost pak odhaluje spíše neměnný, statický aspekt postavy“¹⁰⁶.

¹⁰² (Fořt, 2008, str. 66)

¹⁰³ Konvence a stereotypy se v případě čtenáře mohou objevit již před čtením samým, stejně tak v jeho průběhu a v tom případě je třeba tato očekávání konfrontovat s textem při stanovování charakteru a postavy. Dle rozličných faktorů: žánr, prostředí, společenská vrstva atd. Budeme-li čist kupříkladu o postavě v uniformě myslivce, musíme svá očekávání konfrontovat, neboť v povídce s přírodní tematikou z doby minulé půjde nejpravděpodobněji o postavu živící se myslivostí a správou lesa. Bude-li taková postava v povídce současné, nemusí jít o profesi (a další konotace s tím se pojící), protože může jít o postavu pouze mající zálibu v myslivosti. A do třetice... Je-li nám poskytnut stejný popis v pohádce, naše mysl pravděpodobně zamíří pekelným směrem a oproti dvěma předchozím zmínek budeme mít tendence přiřknout postavě negativnější vlastnosti. Autor potom při tvorbě volí úplné, či částečné podvolení se, vzepření se těmto konvencím a stereotypům.

¹⁰⁴ (Fořt, 2008, str. 67)

¹⁰⁵ (Fořt, 2008, str. 67)

¹⁰⁶ (Rimmon-Kenan, 2001, str. 68)

1.2.2.3 *Promluva*

Promluvy o postavách odhalují další aspekt. Promluvy děj tvoří, uzpůsobují jej a uvrhají postavy do akcí v reakci na ně. Mohou postavu ukotvit pracovně, zájmově, společensky, jazykově, mohou ji určit geograficky, odhalují vztahy k ostatním postavám, implikují vědomí postav, mohou ukázat míru vzdělání atd. Mísí se v nich tak společenské (obecné) hledisko s charakteristikou individua.

1.2.2.4 *Narativní vědomí*

Ačkoli nebyvá odhalováno explicitně často, neznamená to, že by měla být umněšena jeho důležitost. Narativní vědomí, u nějž dochází ve velké míře k psychologizaci, protože čtenář zde musí kombinovat informace nabyté v průběhu života a z jiných textů a následně vytvářet hypotézy pokoušející se zodpovědět otázky vyvolané dějem. „[T]yto přístupy sdílejí přesvědčení, že si jako čtenáři konceptualizujeme fikční postavy na základě podobných procedur, jimiž konceptualizujeme reálně žijící lidi ve svém okolí“¹⁰⁷. Čtenář pátrá po motivaci. Proč to postava udělala? Co ji k tomu vedlo? Co vyvolalo reakci?

1.2.2.5 *Pojmenovávání*

„Pojmenování postav je vždy důležitou součástí jejich utváření [...] a jakmile je postava pojmenována, je její jméno od ní samé neoddělitelné“¹⁰⁸. Pojmenování nejen konkretizuje postavu, může ji i charakterizovat, či zařazovat (ukazovat vlastnosti, povahové rysy, příslušnost k některé skupině, může mít i podobu nomen omen, nebo může ukazovat opak ke všemu zmíněnému). Prostřednictvím jména může být naváděn čtenář ke vnímání postavy určitým způsobem (v textech Karla Matěje Čapka Choda se kupříkladu výrazně zabýváme vlastními jmény v deminutivní podobě, které u některých postav vyvolávají sympatie, zatímco jiné zesměšňují), nejde ale jen o čisté pojmenování, ale i kontext, v němž se vlastní jméno objeví. „Vlastní jména především umožňují velice ekonomický způsob odkazování v rámci jednoho narativního díla – slouží jako jednoslovné (či víceslovné) kategorie, kterým čtenář v průběhu aktu čtení přiřazuje jednotlivé explicitně či implicitně interpretované atributy, slouží jako konkrétní „věšáky“ na vlastnosti (na

¹⁰⁷ (Fořt, 2008, str. 71)

¹⁰⁸ (Lodge, 1992, str. 37)

rozdíl od pouhých popisů), které se mohou vztahovat k různým jednajícími subjektům¹⁰⁹. Specifickým případem jsou poté vlastní jména, jež mají imitovat a odkazovat k reálným osobnostem provazujícími touto cestou text se skutečností. Jak jsme ale uváděli v teoretických vymezeních, jde o pouhá zdání, které je třeba v průběhu recepcce eliminovat a ukotvit v pozici strategií.

2. Tvorba Karla Matěje Čapka Choda

Na následujících stranách se budeme zabývat třemi tituly: *Ad hoc!* (1919), *Čtyři odvážné povídky* (1926) a *Psychologii bez duše* (1928). Sbírkou *Ad hoc!* je prvním z analyzovaných titulů a její podtitul zní: Romaneta, povídky a črty z dob světové války. Pro účel analýzy jsme používali vydání Československého spisovatele z roku 1962. Povídky v knize jsou seřazeny v následujícím pořadí: *Chvojka*, *Variace Kamila Svitenského*, *Kombinovaná technika*, $X^n + Y^n = Z^n$, *Dusza ordynarna...*, *Nedonošený*, *Dvě vdovy*, *Dceruška Jairova*. Druhým titulem jsou *Čtyři odvážné povídky* skládající se z *Kdo s koho*, *Deset deka*, *Liberum arbitrium* a *Polichinell Maxl*. Pracovali jsme s vydáním z roku 1960 vydaným Československým spisovatelem. Titul třetí není povídkovým, jedná se o jednu novelu, *Psychologii bez duše*, u níž jsme zvolili verzi z roku 1928 vydanou Pražskou akciovou tiskárnou. Jelikož texty nezpracováváme chronologicky, rozhodli jsme se pro snadnější orientaci připojit synopse jednotlivých textů.

Chvojka

Chvojka zobrazuje mladou ženu Markytu, jež chce skrýt svůj poměr před příjezdem manžela Martina Klocha z fronty tím, že na hřbitově dle pověsti utrhne větev chvojk. Při útěku se ale zachytí v brance hřbitova, kde ji nachází její manžel, kterému dochází, co tam dělala. Uvolní ji a doma ztrestá, její matku vyhodí z domu a plánuje pomstu. Zjistí, kdo je ženin mileneček (Jindra) a začne osnovat jeho vraždu do nejmenších detailů. Kloch týdně trénuje, aby jeho plán vyšel, ale při vykonávání pomsty nejde nic podle plánu, a nakonec zabijí nejen milence, ale i svoji ženu. Jeho plán zahrnoval i alibi v podobě odjezdu zpět na frontu. Když ale spěchá, aby vlak stihnul, padá pod jeho kola a umírá.

¹⁰⁹ (Fořt, 2008, str. 73)

Variace Kamila Svítenského

Druhou, rozsahově krátkou, povídkou je Variace Kamila Svítenského, která vypráví příběh hudebníka a umělce, jenž je rozdvojen na pomezí hudby vysokého umění, v jejíž okruzích vystupuje jako skladatel pod svým pseudonymem (Kamil Svítenský), a hudby jím hrané v hospodě pro obživu pod svým skutečným jménem (Karel Svítek). Za tuto práci přijímá Svítek společenské odsouzení. V takto rozvržené situaci potkává svého bývalého spolužáka, jenž mu nabízí místo u vojenské kapely, aby ten svou nabídku záhy odvolal, právě kvůli Svítkově zaměstnání v hospodě. Kamil/Karel také zjišťuje, že jím napsaná skladba je hraná na koncertě a má velký úspěch. Když však chce po koncertu vidět umělce, jenž ji hrál, je vyhozen, protože je znám jako hráč z hospody. Tyto události ve spojení s jeho nenaplněnou (i sobě popíranou) láskou pro ženu lehkých mravů vedou k nedokončenému pokusu o sebevraždu. Ironie je poté završena jeho povinným narukováním do armády, která ho předtím odmítla.

Kombinovaná technika

Třetí povídka v pořadí, opět krátká rozsahem, pojednává o dialogu dvou umělkyně na břehu řeky. Malva mluví o umění a pozici ženských umělkyně. Poté poslouchá vyprávění své přítelkyně Sylvie mluvící o smrti Vladimíra ve válce, jenž se jí před odchodem vyznal a jehož odmítla, což ve svých důsledcích způsobilo její neschopnost umělecky tvořit.

$$X^n + Y^n = Z^n$$

Čtvrtá povídka pojednává o velké Fermatově větě, jednom z neřešitelných (v době vzniku textu) matematických případů, za jehož vyřešení je vyhlášena odměna. Matematik Max Hlouba se pokouší příklad vyřešit dříve, než bude muset odejít do války, aby mohl finančně podpořit rodinu odměnou za vyřešení. Čím více Hlouba propadá své posedlosti, tím více se odpoutává od reality a v důsledku se tak rozpadají vztahy v jeho rodině. Problémem se zabývá i na frontě a domů posílá své pokroky. Problém sice zdárně vyřeší, ale psaní se závěrem řešení je nečitelné, protože je dopis zbrocen jeho krví, neboť byl z nepozornosti zastřelen.

„Dusza ordynarna...“

Děj této povídky nás zavádí do blízkosti fronty, kam právě přijíždí Antonín Málek. Jeho paměť je narušena. Přesto si vybavuje, že na místě již byl a pracoval. Vojáci jsou ubytováni v továrně, kde před lety stavěl komín a kde se do něj zamilovala dcera

továrníka, Helena. Po znovushledání oba projevují zájem. U ní se jedná o sentimentální vzpomínání, zatímco on jí propadá poprvé a v očekávání bitvy jedná Málek prudčeji, když si špatně vyhodnocuje Helenino chování. Tento pár je spolu stranou, když vojákům troubí odchod na frontu, což Málek neslyší. Po sporu Helena odchází a je zavalena zbytky komína, jenž postavil Málek a jenž nevydržel nápor střely. Málek spěchá, aby dohnal prapor, když se tak stane, je prohlášen za dezertéra a zastřelen.

Nedonošený...

Nedonošený je příběhem vdovce Ondřeje Andrýska, jenž se rozhodl znovu oženit. Vybral si mladou Aninku, jež se mu nejprve vysmála, aby zanedlouho se sňatkem souhlasila (protože se potřebovala zabezpečit a sehnat otce pro své dítě). Andrýskovi lhala a syna vydávala za jeho vlastního. Aby vysvětlila datum narození syna, prohlásila ho za nedonošeného. To se stalo veřejným tajemstvím, jež znal každý až na Andrýska. Když syn vyrostl, odchází na frontu, čímž trpí jeho matka. Andrýsek ve snaze pomoci zapříčiní smrt syna, po čemž trpí i on, nejen synova matka. Když se Aninka pokouší pomoci Andrýskovi přiznáním pravdy o otcovství, také jen situaci zhorší. Příběh končí vzájemnou psychickou destrukcí manželů.

Dvě vdovy

V úvodu se setkáváme s listem o úmrtí Žibřida Paprštejna/Siegfrieda Pappersteina ve válce. Po obeznámení se se členy židovské rodiny Siegfrieda (značně stereotypním a archetypálním), hlavně jeho bratrem Jakubem/Jacquesem/Gobim, jenž je jeho opakem, protože je ženatý, má děti, pracuje v rodinném podniku, zatímco Siegfried je starým mládencem, jejich částečně podvodným obchodováním a zbavování se konkurence a popisem Karoly, je popisováno navázání vztahu Karoly se Siegfriedem. Vztah je ukončen Siegfriedovým otcem, který nesouhlasí, mimo jiné, s Karolíným nežidovským původem. Po neúspěšném pokusu o vraždu a sebevraždu je potvrzeno Karolino těhotenství. Při svatebních domluvách se ukazuje, že po jejich rozchodu Siegfried navázal vztah ještě se vdanou Pepinou. Následují soudní pře obou dam proti Siegfriedovi a než je Siegfried donucen si Karolu vzít, tak odjede z města a poté rukuje na frontu, odkud dorazí list o jeho smrti. Ženy spory vyřeší, aby se poté ukázalo, že jeho smrt byla jen fingovaná a on mohl pašovat zboží v rakvi, která opakovaně pod různými záminkami cestovala tak a zpět. Siegfried se vrací, aby si vzal svou členku rodiny a dědictví tak zůstalo v rodině.

Dceruška Jairova

Doktor Jiří Stach, jenž nikdy být lékařem nechtěl a užíval si prostého života, je na dovolené z fronty a setkává se s bohatým Arturem Steinem, jeho nemocnou sestrou Irmou/Máňou a Barčou. Stein se snaží vyplnit Irmino přání předtím, než umře, a pokouší se Stacha vmanipulovat do svatby s nemocnou. Stacha však láká prostá Barča. Stach celou dobu přemítá nad zážitky z války a zda by svůj život neměl ukončit, neboť nic nemá smysl. Než ke svatbě dojde, tak Irma umírá. Stach sám myslí, že trpí smrtelnou chorobou. Ukáže se ale, že diagnóza byla milná, Stach žije spokojeně s Barčou, již si vzal, a jejich synem.

Kdo s koho

Děj textu probíhá v železničním prostředí, v němž jsou Zavazel a Košťál za trest převeleni na nové místo. Košťál se z finančních důvodů nastěhuje k Zavazelovým a postupem času naváže poměr se Zavazelovou ženou Maryšou. Zavazel poměr odhalí a pokusí se Košťála bodnout pilníkem, zavraždit Košťála se mu ale nepodaří. Ten využije nedoslýchavosti Zavazela a opožděně ho upozorní na přijíždějící lak, který Zavazela srazí. Ten je po nehodě v bolestech upoutaný na lůžko a Košťál se mu snaží naznačovat, že by měl spáchat sebevraždu. Zavazel se v posledních momentech vzepře a odmítá Maryše, v tu dobu už těhotné s Košťálem, sdělit heslo do banky, kde jsou jeho úspory. Košťálem přichystanou břitvou (k Zavazelově sebevraždě) zabijí Košťála a sám umírá.

Deset deka

Válkou zohavený Rudolf se musí oženit v termínu, aby získal rodinné dědictví, které jinak připadne jeho maceše. Dolfi, jeho milá před válkou, se ho však bojí, protože nemá čelist a musí nosit masku. Rudolf tedy hledá dobrovolníka, který by mu daroval deset deka tkáně, kterou by mu pomoci plastické chirurgie transplantovali a spravili mu obličej. Služebná Rézi přesvědčí děvečku Lucku k darování. Proběhne transplantace, ale Dolfi ho stále odmítá. Lucka, která se do Rudolfa zamilovala, se rozhodne kyselinou Rudolfa zohydit a část kyseliny vypít a spáchat tak sebevraždu. To se jí nepodaří a s Rudolfem navážou vztah. Peníze za darování tkáně využijí na vyplacení Rudolfa a odstěhovávají se, aby začali od znovu.

Polichinell Maxl

Moritz se chce oženit s vdovou po svém bratru, aby udržel peníze v rodině, ale ta souhlasí jen s podmínkou, že nejdříve musí provdat svou neteř, s níž má poměr. Moritz tedy zaplatí Maxlovi, který měl Sáli rád, avšak po odhalení jejího poměru s Moritzem o svatbě smlouvá, nakonec však souhlasí. Maxl se poté dozvídá, že je Sáli těhotná s Moritzem a donutí ji podstoupit interrupci. Léta plynou a páru se nedaří mít děti, oba mají milence. Maxl chce dědice, takže se nakonec musí smířit s dítětem, které Sáli čeká, opět s Moritzem. Kvůli dědictví je poté ochoten dítě pojmenovat po Moritzovi a nechat ho následovat židovskou víru, ačkoli sám kvůli společnosti a úspěšnosti své pekárny konverzoval.

Liberum arbitrium

Děj se točí kolem Sóni a jejích svou nápadníků, Háby a Spěška, kteří jsou sokové i na poli filozofickém. Hába a Sóna nejsou ani jeden schopni se vyslovit před tím, než Hába musí odejít na frontu. Sóna ve vzteku svede Spěška a záhy si ho bere. Narukovat musí ale nakonec i Spěška a Sóna, která nechce být ženou čekajíc doma na muže ve válce, se s ním rozvádí. Pánové se setkají na frontě, vzájemně si zachrání život a rozhodnou se Sónu nezmiňovat a vycházet spolu.

Psychologie bez duše

Děj sleduje úpadek Ferdinanda Čemuse, roztržitého filozofa a starého mládence, jemuž se nedaří prosadit se svou filozofickou teorií. Ve společnosti je vnímán jako podivín. Šilhavá hospodyně Mariana se ho snaží vmanipulovat do svatby, což trvá třicet let. Čemus je postupně utlačován Marianou, pracovními neúspěchy a postupně se zadlužuje, aby mohl vydávat díly sv Psychologie bez duše. Po svatbě se Mariana proměňuje a stává se velmi ráznou a dominující. Čemus však vždy před spory utíká. Nakonec se rozhodne pro sebevraždu, která je ale neúspěšná a když se po ní snaží před Marianou utéct oknem, ztratí rovnováhu, spadne a umírá.

Měli-li bychom tvorbu Karla Matěje Čapka Choda popsat jedinou větou, přirovnali bychom ho způsobem konstruováním ke katalánskému architektovi Antoni Gaudímu. Mluvíme zde o velkých konstrukcích, které při celkovém pohledu působí jednolitým dojmem, při bližším pohledu se však jedná o mozaiku menších částí různých materiálů, struktur a barev čerpaných z různých zdrojů, které klidně, vnímané

individuálně, vyvolávají jiné emoce, než celkový obraz. Stejně tak souhlasí mísení vlivů, kdy část je přebrána z tradice a mohla by být některými vnímána zastaralou, část je čerpána z moderních vlivů a ty obě jsou upraveny originalitou autora. Pro oba pány platí i pocit, jež dílo ve vnímání vyvolávají, nutí člověka cítit se male a bezvýznamně. Dále už se ale tyto vyvolané pocity rozcházejí, protože zatímco u Gaudího získáváme pocit souznění s přírodou a okolím (park Güell, La Pedrera, Casa Batlló) a pocítujeme velikost přesahující lidskou bytost (u staveb jako Sagrada Família), Čapek Chod vyvolává pocit lidské malosti spolu s pocitem bezmoci, nevýznamnosti a neschopnosti něco změnit. Čapek Chod postupně tříští celky a využívá z nich části, jež se mu hodí a tyto části skládá do mozaik. Rozbílí tak všeobecně vnímané celky a vytváří z nich něco nového. Tuto tvorbu mozaik poté ještě posiluje tím, že často užívá opakovaně stejných úlofků a v celkovém obraze zamění jeden, či dva kousky a poté sleduje, jaké změny po této proměně nastaly.

Mluvíme-li tedy o literárních druzích a formách, pak hlavní část tvorby bude brána jako epická, do této ale mísí prvky lyrických popisů, když postavy umělecky nadané nahlíží na svět okolo. Kamil v textu *Variace Kamila Svitenského* zprostředkovává popis prostředí, kterým prochází lyrickým jazykem. V *Kombinované technice* poté jedna z postav pozoruje druhý břeh řeky, u níž se nachází a její popis opět přechází do lyrického postoje, když zvažuje, jak by tuto scenerii zachytila.). Do textu *Polichinell Maxl* vloží autor celý text písní, jež tam zaznívají. Již zmíněná *Kombinovaná technika* by poté mohla být prezentována jako jednoaktové drama, neboť zde máme pevně vymezené místo narativní přítomnosti, postavy se nepohybují a pozorují leda kolemjdoucí lidi a výhled před nimi a dialogicky zprostředkovávají celý děj.

Z literárních žánrů čerpal Čapek Chod převážně z povídky, črty a romaneta, tyto ale opět nepřebíral v jejich ryzejších podobách. Některé charakterizace zmíněných žánrů se překrývají, a proto jsou přechody vnímané jako velmi plynulé a přirozené. Než postoupíme ke konkretizaci v tvorbě Čapka Choda, chtěli bychom nejprve uvést několik charakteristik daných žánrů, neboť ty jsou často vnímány velmi rozmanitým způsobem.

Romaneto považujeme za rozsáhlejší, na pomezí románu a novely se nacházející epický žánr prozaického charakteru s napínavým dějem, ústředním motivem příběhu zakončeným pointou¹¹⁰. Děj bývá založen na konfliktu tajemna, fantastična, či

¹¹⁰ (Krejčí, 1946, str. 359)

nadpřirozena a vědeckého, racionálního vysvětlení nějaké záhady¹¹¹. Rozsah povětšinou umožňuje vyobrazení jen omezeného počtu postav. Pozici zaujímá v romanetech i subjektivní vypravěč s autobiografickými rysy vystupující v ich-formě (první osobě), který se snaží děj osvětlit úvahami, vysvětlováním, faktografií a dokumentárností, pomocí čehož text vynívá autentičtěji¹¹². Pro zachování tajemnosti děje jsou informace poskytovány postupně (nejen směrem kupředu; díky retrospektivám se mění pochopení děje i zpětně). Vypravěč je buď v téže pozici jako čtenář a informace jsou mu odhalovány s popisy a promluvami (nebo jen k informacím v daný moment nemá přístup) (perspektiva vnitřní), nebo je u moci jako vědoucí a čtenářům informace zprostředkovává postupně (perspektiva vnější). Každé sdělení tak získává pevné místo v kompozici, nemůže být vypuštěno beze ztráty významu a jasnosti¹¹³. Janáčková se zabývá i postavami a informace o nich považuje za vágní: „Mnoho postav, a to nejen čistě epizodních, prochází romanetem, aniž by dostaly vlastní jméno. Jsou označovány pojmenováními obecnými, [...] vzácně je postava vybavena jménem vlastním i příjmením; v textech romanet převládají osamocená vlastní jména“¹¹⁴. Mocná s Peterkou rozšiřují charakteristické rysy romaneta o prolog a epilog, který v rámci již zmíněné pointy „obsahuje katarzní prvek nelehko vydobytého prozření, sebepoznání či životní moudrosti“ a mimo to i „má tříbit duchovní obzor, aktivizovat čtenáře pro vlastní stanovisko“¹¹⁵. Jak Janáčková, tak Krejčí zmiňují důležitost vykreslování duševních stavů a psychologie postav¹¹⁶. Nyní bychom rádi uvedenou charakteristiku probrali ve srovnání s analyzovanými texty. Rozsahově romanetu neodpovídá žádný z textů, co však z romaneta Čapek Chod užil, je napínavost děje, který v případě sbírky *Ad hoc!* bývá zakončený pointou. Střet tajemna, fantastična, či nadpřirozena s vědecký a racionálním odkrýváním řešení pozorujeme ve *Chvojce*, kde jsou do opozice stavěna vesnické pověry s racionalitou. Jak zmiňujeme i níže, osoby jsou řízeny osudem a nemají moc nad svým životem. U tohoto bodu však záleží na interpretaci čtenáře, zda řízení osudu bude považovat za projevy něčeho nadpřirozeného, či jen projev determinismu, my se kloníme k determinismu, a proto tento aspekt neřadíme k romanetu, přesto si však uvědomujeme, že někdo by mohl na tento bod nahlížet jinak, a proto ho zde zmiňujeme. Stejně tak jako

¹¹¹ (Mocná, 2004, str. 590)

¹¹² (Krejčí, 1955, str. 64)

¹¹³ (Krejčí, 1946, str. 359)

¹¹⁴ (Janáčková, 1975, str. 28)

¹¹⁵ (Mocná, 2004, str. 591)

¹¹⁶ (Janáčková, 1975, str. 11 + Krejčí, 1946, str. 359)

necháváme na čtenáři, kloní-li se spolu s námi k determinismu, zařadí tento spolu s námi pod naturalistické vlivy, či nikoli. Co však Čapek Chod z romaneta převzal, je téměř detektivní proces, který retrospektivně osvětluje záhadu. Prospektivní části jsou užívány k udržení nebo stupňování napětí, protože jsou odhalovány výsledky, ale ne cesta postav v nim a tato místa nedourčenosti čtenářům poskytují prostor pro spekulace a hypotézy. V *Kdo s koho* vidíme manžela Zavazela, jenž pociťuje změnu v chování své ženy Maryši a kolegy Košťála, jenž u nich bydlí a pokouší se odhalit příčinu v tomto chování, aby pozorováním a užitím logické indukce došel k odhalení jejich poměru. Stejný proces potom sledujeme u Maxlova odhalování poměru Sáli se svým strýcem Moritzem v povídce *Polichinell Maxl*. Postavy sice po odhalení situaci vyřeší jinak, ale proces odhalování je téměř totožný. Zavazel se pokusí Košťála zabít a u druhého pokusu se mu to i daří, zatímco Maxl vraždu jen plánuje a nikdy k pokusu nepřikročí a namísto toho si Sáli ještě za finanční odměnu bere. Logická indukce je poté požadována nejen po postavách, ale i čtenáři, neboť většina podaných informací není vyjádřena explicitně a uceleně, indukce je tedy nezbytná pro utváření interpretace. U romaneta, stejně jako povídky a črty je uváděn nižší počet postav. Rozsahy všech tří žánrů však k tomuto automaticky směřují, proto tuto charakteristiku nepovažujeme za příznakovou ani pro jeden ze zde uváděných žánrů, přesto však tento prvek zmiňujeme, protože všechny texty Čapka Choda mají malý počet postav. Výjimku tvoří *Polichinell Maxl*, kde se k hlavním postavám připojuje větší množství epizodních postav, u nichž jsou popisovány i jejich životy. Převažuje ale schéma dvou, tří hlavních postav doplněným maximálně pěticí dalších postav (rodiče apod.). Pro romaneto typického vypravěče s autobiografickými rysy zprostředkovávajícího první osobou v tvorbě Čapka Choda nenalezneme, co si však od tohoto vypravěče možná vypůjčuje (píšeme možná, neboť toto můžeme podřadit i pod vlivy naturalistické, a tedy diskurzivní a ne žánrové), je faktografie, vysvětlivky a dokumentárnost. Oproti vypravěči z romaneta, který tuto strategii užívá pro autentičtější vyznění, se domníváme, že strategie u Čapka Choda je vyvolat spíše zdání objektivnosti, kupříkladu jeho vysvětlivky podobající se encyklopedické definici (*Psychologie bez duše*). Určitou míru touhy po zdání autenticity zde ale nacházíme také, neboť by jinak nebylo užitych kupříkladu novinových článků. Pokud by Čapek Chod nechtěl navozovat určité zdání autenticity a skutečnosti, neužíval by ani lokalit z žitého světa (Praha, Olomoucko, Chodsko, v Praze potom popisoval reálné čtvrtě i ulice), či by se nesnažil toto zdání navozovat ani jinak. V *Psychologii bez duše* třeba užije mírně pozměněnou strategii, kdy děj zasadí do Prahy, konkrétní škola, kam však Ferdinand

Čemus dochází, už je jen škola X. Zda se ale jedná o strategii, či jen prozatím prázdné místo, které měl Čapek Chod v plánu před vydáním a dokončením tohoto titulu ještě doplnit, se však již nedozvíme. Musíme tedy k textu přistupovat ze strany čtenáře a z takové tedy tuto variantu musíme zmínit. Postup, jenž Čapek Chod plně inkorporoval, je postupné odhalování informací prospektivně i retrospektivně. Toto postupné odhalování děje i charakteru je velmi účinná povrchová struktura textu hlavně pro prvotní četbu, neboť čtenář, neznající pravostranný kontext, je nucen konstituovat velké množství hypotéz, které po odhalení dalších informací musí redukovat a stávající pozměňovat, protože nejen, že jsou některé z hypotéz vyvráceny, informace také výrazně mění pochopení již přečteného a zdánlivě jasně interpretovatelného. Vypravěč bývá v této strategii potlačen, což umožňuje čtenáři být ve stejné (stejně neinformované) pozici jako postavy. Tato strategie přirozeně závisí na četném výskytu prázdných míst, negací a míst nedourčenosti. Už druhý odstavec *Chvojky* (první text první knihy) ukazuje Čapkovo odhalování informací a jeho umění práce s tajemnem a nedourčeností už jen tím, jak řadí jednotlivé prvky textu. Probouzí zvědavost a očekávání čtenáře popisem pověry, aniž by čtenář měl tušení, proč by něco takového postava měla dělat a jelikož je děj podáván omezenou perspektivou Markyty, nezbyvá prvotnímu čtenáři než se pokoušet tato místa neurčitosti vyplnit, protože o nechtěném těhotenství, které má pověra pomoci utajit, se explicitně dozvídáme až o několik stran později, do té doby se setkáváme jen s náznaky. Věci je třeba odvozovat z náznaků a skládat prvky do vzájemných vztahů. Ve *Chvojce* tak kupříkladu lze usuzovat z nářeční mluvy, víry v pověry, chození na trávu atd., že se jedná o vesnické prostředí. Informace někdy potvrzena bývá v průběhu příběhu, někdy ne. V obou případech jde však o úspěšný prvek propojování čtenáře s dílem. S místy nedourčenosti se pracuje ještě jiným způsobem. Jsou poskytovány zdánlivě nesouvisející informace, vypadající nadbytečně, aby se tyto na konci propojily a osvětlily nějaký úsek děje. U Markytiných úvah (stále *Chvojka*), kdy přijede její manžel z fronty domů, je čtenář obeznámen s jednotlivými vlakovými zastávkami v okolí, jak jsou od sebe daleko, jak dlouho trvá vlaku tento úsek projet (a to vlaku dennímu i nočnímu) atd., což jsou pro situaci manželky bojící se příjezdu manžela informace zbytečné a v daném úseku četby slouží jako retardace, v druhé půli příběhu jsou ale stěžejní pro pochopení plánu pomsty Martina Klocha a velikosti časového okna pro vraždu, jež mu doba průjezdu vlaku mezi dvěma zastávkami poskytuje. Změna fokusací také napomáhá strategii, neboť čtenáře nutí zpochybňovat čtené. Ten v textech poměrně brzy odhalí, že hodnocení a poskytované informace jsou podány jednou z postav, jakmile se ale fokusace změní, je nám často

poskytnut nový úhel a čtenář tak musí opětovně konstituovat, redukovat a upravovat své hypotézy. Kromě retrospektiv je čtenáři otevírán prostor pro hypotézy i tím, jakým způsobem Čapek Chod pracuje s časem. Děj je někdy podáván chronologicky, ale mnohem častěji dochází ke skokům v čase a mísení časových rovin. Při kvazipragmatické četbě je tak čtenář nucen ke konstituční a redukční činnosti na několika úrovních, neboť tuto činnost narušuje dál třeba i Čapkovo propojování jednotlivých povídek s předchozími a následujícími. Již jsme zmiňovali, že Čapek Chod má ve zvyku užívat několikrát stejného motivu, námětu, postupu atd., u něž vždy jen pozmění jednu proměnnou a následně pozoruje, jak se změnila reakce. Změna jednání postav na stejnou situaci tak propojuje jednotlivé texty a poskytuje další možnou interpretaci, neboť u některých z textů je možná interpretace dvojitá a je-li vnímán text uzavřeně, není možné potvrdit ani jednu z interpretací. Pokud se hned v následující povídce řeší stejná problematika a zde se k vysvětlení dospěje, ovlivňuje toto vysvětlení i text předchozí. Výše zmíněné obecné pojmenovávání postav, či vyobrazování epizodních postav beze jmen opět spojujeme s nároky kratších rozsahů textů, takže se dle našeho názoru opět nejedná o příznak, neboť stejný tlak nalezneme i u črty. Přesto ano, Čapek Chod má ve svých textech postavy bezejmenné, či charakterizované jen jedním rysem. U *Ad hoc!* je výskyt četnější a postupem času se počty snižují, v *Psychologii bez duše* jsou poté pojmenovány a charakterizovány podrobněji téměř všechny se vyskytující postavy. Nesmíme ale zapomínat, že *Psychologie bez duše* je rozsahem několikanásobně delší než ostatní námi analyzované texty, takže měl autor dostatek prostoru tak činit.

Povídka je rovněž epický prozaický literární žánr, oproti romanetu je ale rozsahově kratší (až středně dlouhá). Svou délkou nedovoluje vystihovat detailně delší časové úseky v životech postav (jako to umožňuje kupříkladu román), a proto nalezneme povídku nezřídka „ztvárňující v jistém nadhledu zvolený moment lidské existence“¹¹⁷, jeden životní aspekt, dějovou linii, či zápletku v jednoduchém, přímočarém ději bez výraznějších vedlejších epizod, v nichž jsou postavy již zformované a nepodléhají přílišné transformaci¹¹⁸. Autor využívá intenzivních a úsporných sdělení; detaily jsou zhuštěny do promyšlené kompozice a ústí v klidně i otevřený konec, který děj nemusí nutně završovat, povětšinou však přináší pointu. Dramaticky stupňovaný děj je poté přiřazován k novele, nikoli k povídce¹¹⁹. Rozsahově se Čapek Chod pohybuje nejčastěji

¹¹⁷ (Mocná, 2004, str. str. 515)

¹¹⁸ (Pavera, 2002, str. 288)

¹¹⁹ (Mocná, 2004, str. 417 + 516–517)

na poli povídky (případně její dramatizované podoby, novely) a soustředí se tedy na omezený časový úsek života postav, v rámci retrospektiv však tento úsek rozšiřuje a následně ještě doplňuje epizodními příběhy, které bývají buď epizodou té dané postavy, ale ne nezbytnou součástí hlavní dějové linie (v takovém případě jsou nejčastěji přítomny, aby nám poskytly další charakteristický rys, nebo typ jednání postavy, které by se neodhalily v situacích hlavní dějové linie, nebo se jedná o příběh některé z epizodních postav. Ty se povětšinou odehrají celé v rámci epizodního přerušování hlavní linie a mají nejčastěji ukazovat kontrast. V charakteru, jednání, jak by byla situace řešena v jiné společenské vrstvě atd. Stručná, kusá, na detail zaměřená sdělení v promyšlené kompozici jsou odborníky u povídky často zmiňována, dle našeho mínění se ale jedná o další bod příznakový pro každý text menšího rozsahu, jenž se snaží podat ucelený děj. Užívá-li jich tedy Čapek Chod, považujeme tuto strohost a stručnost spíše za projev jeho autorského stylu stejně jako jeho schopnost vystižení podstatného několika slovy, kdy za každým slovem je skryt účel. Jelikož jsme již u romaneta zmiňovali, že autor inkorporoval strategii retrospektivního vysvětlování a doplňování, nemůžeme souhlasit ani plně v přímočarosti děje, či absenci vedlejších epizod. Přímočařejší děj a menší počet odchylek nacházíme ještě v *Ad hoc!*, už v průběhu tohoto titulu však počet odchylek narůstá a tento trend poté zůstává v celých *Čtyřech odvážných povídkách* až k *Psychologii bez duše*, kde o přímočarosti už mluvit nelze a počet dějových odchylek, retrospektiv a jiných narušení je enormní. Současně klesá koncentrace detailů a výstižnost.

Črta je brána jako rozsahově nejkratší prozaický žánr z námi vybraných, jehož základ spočívá v popisu. Výrazný je upozaděný, zjednodušený (až chybějící) děj, „ale uvádějící přesné a konkrétní údaje“¹²⁰ rozšířené autorovou subjektivitou (podpořenou ich-formovým vyjádřením) a jeho hodnotícím postojem. Črta má dle Dolanské a Kaliny „čistotu bezprostřednosti, adekvátní emocionálnost v přístupu ke skutečnosti a odpovídající výrazové bohatství, jež je přímo úměrné hloubce a šíři autorské osobnosti“¹²¹, neboť každý autor do črty vkládá něco ze sebe samého a svého osobního stylu¹²². G. J. Solganik se pozastavuje u autora déle a zmiňuje, že autor nejenže propůjčuje črtě svůj osobitý styl, ale také volí témata, způsob perspektivy k problematice, míru objektivitu a důvěryhodnosti pronášeného... Vše tedy podléhá autorskému „já“ a jeho

¹²⁰ (Čechová, 2008, str. 269)

¹²¹ (Dolanská, 1984, str. 74)

¹²² (Dolanská, 1984, str. 18)

subjektivitě¹²³. Z charakteristiky črty nalézáme hlavně hodnotící postoj a autorskou osobnost a styl, které se promítají ve všech našich textech. Silná prezence autora (myslíme opravdu autora, ne autorského vypravěče) je u některých textů až překvapivá. Setkáváme se tak kupříkladu v jednom textu s vysvětlivkami postavy, vypravěče i autora (poznámky pod čarou apod.). *Deset deka* dokonce začíná autorovým dopisem lékaři o tom, co ho vedlo k volbě tématu plastické chirurgie. Ačkoli se vypravěč v textech pokouší zprostředkovávat hodnocení postav a nevyjadřovat hodnocení své, přece jen jsme nepřímou navigací k perspektivizaci témat autorovou optikou. K utváření hodnocení vede také velký počet vzpomínání, analýz, sebeanalýz, introspekcí postav, vztažených na sebe sama v konkrétní situaci, či na postavy. Postavy analyzují charaktery, jednání a reakce na určitý podnět, nezřídka ale dochází i k analyzování celého života. Lucie v *Deset deka* tak přemítá, zda je schopná obětovat deset deka vlastního masa proto, aby pomohla Rudolfovi s jeho rekonstruktivní plastickou operací. Kloch ve *Chvojce* vyhodnocuje, že nemůže udeřit svoji ženu, protože by se poté neovládl a zabil ji. Hába v *Liberum arbitrium* analyzuje svůj život, co po sobě zanechává a jakou cenu měl jeho život, před odchodem do války. Zmíníme i Čemuse v *Psychologii bez duše*, který téměř každý svůj čin posuzuje, hodnotí a poté snaží vysvětlit a obhájit jako projev praktického uplatnění jeho filozofické teorie.

Univerzálně lze říct pro všechny texty, že Čapek Chod využívá napínavého a dramatinovaného děje plného pestrých a atraktivních námětů (nebojí se ani užití erotiky, či aktuálních témat společnosti jako je feminismus, plastická chirurgie, nové umělecké směry, či pokrok na matematickém poli), v němž postavy staví do krizových, vyhrocených situací, které jsou za sebou řazeny v rychlém sledu. Celkové vyznění situací, či celých textů bývá mnohdy tragikomické, bizarní, absurdní, nebo groteskní a postava je předem odsouzena k neúspěchu, neboť situace často ani zdárné řešení mít nemohou.

Budování napětí neprobíhá jen v rámci jedné scény, ale i v rámci dlouhodobější strategie. U Martina Klocha ve *Chvojce* ji kupříkladu vidíme v jeho niterných pochodech a neklidu, touze po činnosti, které se začnou projevovat i fyzicky. Po odhalení nevěry své ženy a příchodu domů ponejprv sedí a je zticha, tato nehybnost je následně přetavena v práci vsedě, aby poté začal přecházet po místnosti, začal plánovat pomstu a trénovat běh (součást plánu) a celé toto zrychlování tempa je zakončeno zběsilým útekem na vlak

¹²³ (БАКУПОВ, 1978, str. 143 + 148)

po zavraždění milenců. To vše je ještě vyhoceno náhlou smrtí, jež vyznívá značně ironicky, neboť vlak, jenž měl být jeho záchranou a alibi, se stal příčinou jeho smrti. Zmíněné vlaky jsou všeobecně vnímány negativně (*Chvojka*, *Dusza ordynarna*, *Kdo s koho*), neboť přináší negativní emoce v ději, či smrt. Vlak je pro *Chvojku* i rámováním. Na počátku přiváží Martina Klocha a je zprostředkovatelem Markytina konce, v závěru je zkázou i Martina Klocha, když ten spadne pod jeho kola. Zde se (mimo již zmíněného) zjevuje další věc pro tvorbu Čapka Choda typická – jeho zvraty. Co bylo považováno za dobré, se změnilo v další zdroj utrpení postav.

Co zajisté nemůžeme opomenout je autorův osobitý styl a jeho užití ironie jak slovní v promluvách, tak i situační. *Chvojka* tak ukazuje Martina Klocha, jenž přijíždí z války, aby měl několik volných dní. Volných od války. Nakonec ale „musí“ zabít doma, ne na frontě. Ve *Variaci Kamila Svitenského* tak čteme, že struna z jeho milovaného nástroje má být prostředkem jeho smrti. Či situace jeho nuceného vstupu do armády poté, co do ní chtěl vstoupit dobrovolně a byl odmítnut. V *Kombinované technice* se Sylva o Vladimírově smrti při výzvědné akci na lyžích dozvídá v paralele, kdy je sama na dovolené na horách. Značně ironicky vyznívá i fakt, že dvě střely, jež zasáhly Vladimíra, se téměř doslovně vypalují do Sylvinych očí a jsou jí tak neustálou připomínkou jejích činů a rozhodnutí, o to ironičtější, že se jí za rok od mladíkovy smrti podařilo tyto skvrny umírnit až na jedinou výjimku – snaží-li se tvořit, což ničí její naději i její psychické rozpoložení. V závěru povídky $X^n + Y^n = Z^n$ nalézáme charakteristickou ironii také. Propojení zásahu do srdce, kdy jeden zásah způsobuje jiný (fyzická rána Hlouby způsobující psychickou bolest jeho ženy). Ironicky vyznívá i fakt, že až po zničení všeho, pro co Hloubka pracoval a žil, a co tedy dělal zbytečně, protože jeho ženě na tom nikdy nezáleželo, až po zabití jeho „milanky“ a jeho intelektuální části je žena schopná truchlit nad jeho smrtí fyzickou. Nejde opomenout ani fakt, že celý výsledek jeho práce, nejpodstatnější část, je nečitelná, a nakonec i zničená jako nepotřebná spolu se vším ostatním z jeho pokroku, čímž záhada případu zůstává i přes jeho vyřešení. Ironie je stupňována i faktem, že jen počátek/zadání je nadepsán a zbytek postupu je ztracen, přesně jako tomu bylo ve skutečnosti u první zmínky o této problematice. Třetí úroveň je potom nadpis vytvořený Hloubou: „Závěrečné provedení důkazu o neudržitelnosti Fermatova problému“¹²⁴. Měl tedy být neudržitelným a takovým i zůstal. Ironie dává vyniknout pointě, kterou bylo možno spatřit již několikrát – na konci už je vlastně všechno

¹²⁴ (Čapek Chod, 1962, str. 56)

jedno a na co se kladl důraz před smrtí, na tom už nezáleží. A na penězích už vůbec ne. V *Kdo s koho umírá* Košťál břitvou, kterou sám připravil svému vrahu, když se ho snažil přesvědčit k sebevraždě. *Deset deka* pak ukazuje nerozlučný pár, jenž k sobě býval neoddělitelně a doslova několik týdnů sešit. *Polichinell Maxl* se peníze za oženění se se Sáli snaží prohrát a vyhraje víc, než s čím přišel. Či už jen několik příkladů ze závěrečné *Psychologie bez duše*. Jediná možnost potvrzení Čemusových teorií je sebevražda. Ironie lze najít ale i u lehčích témat, než je smrt. Čemusovi tak vytisknou článek, je ale s chybou, jež v redakci považovali za vtip. Když se Čemus úmyslně snaží být vtipný, nedaří se mu.

Charakteristické je pro Čapka Choda i užívání grafického oddělování. Vyznění posiluje apoziopozemi, vykřičníky, uvozovkami pozměňuje významy slov, větším množstvím pomlček ukazuje krátké skoky v čase, zatímco mezerou mezi odstavci v podobě oddělení oddílů nám ukazuje skoky v čase dlouhodobější a často tak uvozuje i změnu místa, fokusace, či reflektora. Důležitost slov, či pozměnění významů vidíme u slov, u nichž je užita kurzíva. Polský původ Mariany v *Psychologii bez duše* vidíme nejen v jejích promluvách, ale i u švabachu, jenž je užit v momentu, kdy Mariana podepisuje smlouvu.

Výskyt války v textech také není výjimkou. Válka je ideálním vyobrazením velkých dějin vtrhávajících do malých, stejně jako vyobrazením, jak jedinec podléhá svému okolí. Válka se v textu nemusí objevit jako přímé znázornění fronty, působí i (v prvních dvou titulech) nepřímými cestami. Ovlivňuje finanční situaci postav (*Polichinell Maxl*, *Dvě vdovy*), ničí rodiny (*Chvojka*, *Deset deka*, $X^n + Y^n = Z^n$). Postavy, jež musely narukovat, k ní přistupují s distancí, přesto je ovlivňuje fyzicky i psychicky, zatímco běžnou společností je vnímaná jako něco vzdáleného, exotického a vzrušujícího (*Chvojka*, *Dceruška Jairova*). Jistě, válka smrt přináší, ale v autorově tvorbě je i smrt podává netradičně. Nedochozí totiž ke smrti na bojišti. Vojáci jsou nemocní (*Dusza ordynarna*, *Dceruška Jairova*), umírají mimo frontu (na výzvědách v *Kombinované technice*), či zastřelení za neposlušnost, či dezerci, která může být jen zdánlivá (*Nedonošený*, *Dusza ordynarna*, *Liberum arbitrium*, $X^n + Y^n = Z^n$).

Poslední, čím bychom se chtěli zabývat, je autorova mnohost. Čapek Chod často pracuje s mnohostí interpretační, či kontrastní opozicí. Určitou formu duality vidíme ve *Variaci Kamila Svitenského*, nemusí se ale vždy jednat jen o alterego. Dvojí nitro vidíme i v *Polichinellu Maxlovi* a *Psychologii bez duše*. Mimo opozici emocionální

a racionálnější stránky ale vidíme i dualitu teorie a praxe (*Psychologie bez duše, Liberum arbitrium*), duše a hmoty. V *Dusza ordynarna* můžeme pozorovat opozici přítomnosti a minulosti, v *Kombinované technice* potom opoziční pozice postav přístupu k tvorbě. Zatímco Hlouba v $X^n + Y^n = Z^n$ je intelektuálem, pro život se příliš nehodícím člověkem, ztraceným ve svých teoriích a řídícím se rozumem; Štefka je prostou, skromnou, pilnou a praktickou ženou (stejně rozvržení poté vidíme i v *Psychologii bez duše*). Kontrastní pozice mohou vést i k jazykové, či situační komice, často posílené náhlými zvraty. Mnohost interpretační se často pojí s místy nedourčenosti, které poskytují prostor pro více interpretací s tím, že autor důsledně dbá na to, aby tato mnohost zůstala umožněna, ať už ve vyznění situace, či vyznění slovním. Kupříkladu v $X^n + Y^n = Z^n$ „je vše při starém“, ale jaké to „staré“ jest, nikdy se Štefka nedozvěděla“¹²⁵. Nejistě interpretovatelné je ono „při starém“. Je tak vyobrazen odstup postavy od válečných událostí (či si jich pro svou posedlost ani nevšiml), jenž se snaží zamaskovat za běžnou frázi, anebo se jen snaží informovat o nepokročení s Fermatovou větou? Název *Variace Kamila Svitenského* je pochopitelný několika způsoby – může odkazovat k názvu Svitenského skladby, stejně tak lze ale název pochopit jako náznak variování postavy sebe samého (v běžném životě je Karlem Svítkem, v umělecké oblasti vystupuje pod pseudonymem Kamil Svitenský). Mnohost pak může vést také k otevřenému konci. Postava ve *Variaci Kamila Svitenského* odhaluje několik možností, z nichž dvě končí smrtí (stát se katem, či odsouzencem) a třetí je považovaná jako nejméně pravděpodobná, stát se plukovním tamborem. Odhaluje se potenciální volba, která je ale poněkud ironickou, neboť celým dějem mu byla možnost volby postupně odebírána. Zároveň byla odhalována nerozhodnost hlavní postavy a jakékoli vzepření, o něž se pokusila, bylo potlačeno. Zda tedy jde o skutečnou volbu ponecháváme na čtenáři, my volbu za reálnou nepovažujeme.

2.1 Vyprávěcí situace

U stanovování vyprávěcí situace se opětovně odvoláme na myšlenku fasetování spíše než na pevné podřazení jedné jediné kategorii. Stejně tak žádáme o uvolněnějším smýšlení o jednotlivých kategoriích, neboť se ve své ryzí podobě nikde nevyskytují. Jedinou situací, kterou v textech nenacházíme, je zprostředkování reflektorem v první osobě s vnitřní perspektivou, všechny ostatní se v textech v určité míře alespoň částečně objevují. Pokud se postavíme do pozice, v níž musíme stanovit dle dominance jedinou

¹²⁵ (Čapek Chod, 1962, str. 56)

z vyprávěcích situací, pak není složité říci, že se jedná o situaci přechodnou. Tímto prostým prohlášením bychom však eliminovali nuance autorského stylu Karla Matěje Čapka Choda. Už tím, že nám rozsah práce neumožňuje charakterizovat každý z textů individuálně, dochází k značnému zjednodušování. Chceme se tedy podrobněji zaměřit na osobu, perspektivu i modus a ukázat na nich proměny, k nimž v průběhu textů dochází alespoň na úrovni obecnosti.

2.1.1 Osoba

V textech nacházíme zobrazování osobou první i třetí, převažující je však osoba třetí, která se pokouší působit věrohodně, což se jí však hned v několika případech vymyká z rukou, když se jako čtenář ocitáme na místech v textu, kde jsou vyvrácena předchozí prohlášení. Tato nedůvěryhodnost je často zapříčiňována pozicí vypravěče, jenž má ve zvyku přeskakovat fokusací mezi postavami, odhalovat jejich myšlenky a sám ustoupit stranou a téměř vymizet, a nevstoupí-li občas opětovně do děje, aby z vnější perspektivy vyhodnotil, okomentoval, nebo doplnil situaci, pak převažuje interpretace situací postavami, jejichž vědomosti jsou omezené a tím pádem jsme při prvotním čtení limitováni i my v pozici čtenáře. Vypravěč se často pokouší o zdání objektivnosti a subjektivní přístupy přenechává postavám, přesto však nelze tvrdit, že by byl objektivním a pouze s odstupem zprostředkovával děj. Fokusací nám povětšinou zprostředkuje vyhodnocení situace několika postavami, přesto je nám však nepřímo poskytnuto ještě hodnocení další, vyplývající z vyhodnocení všech reakcí postav. Nejčistší podoby třetí osoba dosahuje ve sbírce *Ad hoc!*, kde je vypravěč nejsilnější ve své pozici autorského vypravěče, neboť zde nejvýrazněji nenechává čtenáře zapomenout na svou přítomnost a jeho fokusace na postavy se ze všeho nejvíce podobá sledování loutek, kterými pohybuje dle scénáře, jež si stanovil, a v *Psychologii bez duše*, zde však není tak silná pozice vypravěče autorského a ovládajícího, neboť zde ustupuje do pozadí a vynořuje se jen pro vysvětlení situací, pojmů, dějů mimo limitované vědomosti fokusované postavy, zrychlený posun v ději atd., ale převažující část zprostředkovává fokusací na Ferdinanda Čemuse (jen v malé míře na hospodyni Marianu) a u nějž umožňuje i přesun k osobě první dialogy a přímými řečmi. V otázce vyprávěcího a prožívajícího Já převažuje prožívající, ale vzhledem k tomu, jak často sahal Čapek Chod po retrospektivním vysvětlováním (ať už přímo, nebo nepřímo), i vyprávěcí Já má v textech významnou pozici. Naprosto převažuje v *Kombinované technice*, v níž se

ženská postava téměř nezabývá narativní přítomností a dialogem (jenž je ve skutečnosti spíše přerušovaným narativním monologem) zprostředkovává celý příběh retrospektivně.

2.1.2 Perspektiva

Autorská perspektiva vnějšího nazírání v textech dominuje, ačkoli vypravěč dominantním není. Často ustupuje a téměř mizí pod postavami, mezi nimiž přeskakuje svojí fokusací. Povětšinou se vypravěč nepokouší předstírat, že by byl součástí světa postav, několikrát ale přece jen zaznamenáme jeho příslušnost k fiktivnímu světu, kdy se započítává k postavám v davu, či obyvatelům města první osobou v plurálu. I přes tento úskok ho bývá ale fokusace na hlavních postavách a vypravěč nám je i tak schopen zprostředkovat i myšlenky postav. I přes zdánlivou přítomnost ve světě postav se tak chová jako vypravěč autorský. Není však vždy vševědoucím, ani spolehlivým, neboť někdy jen zprostředkovává děj a fokusace postav natolik převažuje, že je-li špatně informována postava, jsme i my, a až po odhalení postavě se pravdu dozvídáme i my. Vypravěč v některých z textů předává na omezený čas svou moc reflektorovi a nám je text krátkodobě zprostředkováván reflektorem a vnitřní perspektivou, ta vnější ale výrazně převládá.

2.1.3 Modus

V textech Karla Matěje Čapka Choda se jen zřídka vyskytuje referující modus, scénický a jeho podtyp scénicko-dramatický naprosto převažují. Kromě povídky *Kombinovaná technika* se setkáváme zaprvé s nepřilíš výrazným vypravěčem, jenž povětšinou poskytne jen úvod k ději a poté ustupuje reflektorům a vynořuje se jen tehdy, je-li třeba poskytnout vysvětlení (nějakého pojmu, či situace, již by postava v pozici reflektora neměla důvod, nebo nemohla, osvětlovat), je-li žádán názor okolí (neboť vypravěč je schopen zprostředkovat názor kupříkladu přihlížejícího davu), dochází-li ke skoku v prostoru, či čase, nebo je-li třeba osvětlit dění prostorově, či časově oddělené od reflektora, jenž by dané informace nemohl mít a nedojde-li z nějakého důvodu ke změně reflektora, který by tuto událost mohl zprostředkovat. U tohoto typu se setkáváme s reflektorem, jenž nám přímou řečí, nebo nepřímo zprostředkovává děj. Epizody, či části hlavní dějové linie jsou podávány narativně dialogem, hlavně je-li doplňována některá část děje probíhající v minulosti k přítomnosti děje. Může se jednat o dialog jen zdánlivý. V povídce *Deset*

deka nám tak kupříkladu Rézi zrychleně přepravuje v přímé řeči přesahující délku strany knihy kus děje.

Druhá, nejčastější, podoba je stále scénické zobrazení s dominancí vypravěče, zprostředkování probíhá pomocí fokusace, která přeskakuje mezi postavami a poskytuje tak hodnocení situací optikou více postav. Vypravěč nám myšlenky a nitro postav odhaluje jen poskrovnu, čteněji je nám zprostředkována jejich reakce na situaci. Pokud jsou zprostředkovávány myšlenky, je to velmi kuse. Modus tedy zastupuje všechny verze vypravěčských situací.

Výjimku tvoří již zmíněná *Kombinovaná technika*, jež je plně podána dialogem dvou postav příběhu bez úvodu, veškerá narace probíhá v přímých řečech postav, jež si povídají na břehu řeky a v narativní přítomnosti jedna druhé zprostředkovává celou narativní minulost vedoucí k jimi žitému přítomnému momentu.

2.1.4 Vypravěč, reflektor

Čapek Chod, tak jako u jiných kategorií i zde využívá všech možných variant, kromě ryze personálního zobrazování v ich-formě a první osobě. Jeho vypravěči jsou sice zřídka součástí světa postav, zde jde ale převážně jen o pozici formální a zprostředkování samo je potom prováděno hlavně osobou třetí. Vypravěči nás uvádí do děje a poskytují úvodní informace, je-li třeba i úvodní popisy prostředí (Je-li prostředí podstatné pro děj. To vidíme kupříkladu v textu *Chvojka*, kde je nezbytné vykreslit téměř hororové prostředí nočního hřbitova, kam jde hlavní ženská postava dle pověsti utrhnout větev chvojky, jež jí má pomoci se zbavit dítěte svého milence před tím, než se vrátí manžel z války.), základní vymezení postavy/postav (Zde je řeč o charakterizaci i jen jediným rysem, neboť jak už jsme zmiňovali dříve, informace a popisy jsou zprostředkovávány postupně a tyto úvodní popisy jsou tak jen nezbytným minimem pro čtenářovu orientaci a emocionální angažovanost.), nebo je toto zprostředkováno okem kamery (neosobním reflektorem bez perspektivy). Poté již přichází na řadu fokusace na některou z postav, či je vypravěč umlčen a prostor je poskytnut reflektorovi. Vypravěčské komentáře se povětšinou objevují v průběhu textu, je-li jich třeba, přímé vypravěčské hodnocení však téměř nenalezneme. Hodnocení vypravěči přenechávají postavám, případně zprostředkují hodnocení společnosti, své hodnocení neformuluje, nepřímou však vyjádřené je. Vypravěči také poskytují veškerou komunikaci se čtenářem.

Reflektori jsou poté součástí děje a se čtenářem v kontaktu nejsou. Reflektory Čapek Chod obohatil o narativní element, neboť přímými řeči mohou zastupovat vyprávěčskou pozici, kdy zprostředkovávají buď epizodu, nebo vysvětlení týkající se jiné postavy, či se stávají Vyprávěcím Já a zprostředkovávají epizodu Já prožívajícího. Nejedná se tedy o ryzí podobu reflektora, neboť ten neverbalizuje své myšlenky a nemusí popisovat své pocity. Ze scénického zobrazení tak krátkodobě dochází na přechod k referujícímu. Po těchto úsecích se poté reflektor vrací do scénického, fragmentovaného, zdánlivě nestrukturalizovaného zobrazování. Limitovaná perspektiva se u reflektora předpokládá, Čapek Chod ale i tu dokáže ještě vystupňovat, když v *Dusza ordynarna* zprostředkovává děj Málek s poškozenou pamětí, jenž si nemůže vzpomenout na celé úseky minulosti (to se také stane jeho posedlostí, díky níž potlačí strach z války) a kvůli poškozené paměti si i vsugerováává věci, jež se nestaly. V *Kombinované technice* podané jen přímými řeči poté k nedůvěryhodnosti dochází také, protože Sylva přiznává, že před lidmi neukazuje slabost. Když tedy o chvíli později promlouvá o tom, zda milovala, nebo nemilovala Vladimíra, nemůžeme jí věřit, neboť jsou nám odepřeny její myšlenky a slovům nejde věřit plně. Limitace a nedůvěryhodnost tak dosahují nových hodnot.

Dialogy v textech poskytují variabilitu a často i prostor pro transpozici mezi modem, osobou, perspektivou, či zprostředkovatelem. Ačkoli se formálně jedná o nenarativní prvek, pro texty jsou prvkem podstatným, neoddělitelným a vyprávění ovlivňujícím. Pověšinou se dialogy objevují až po krátkém uvedení do děje (Ve *Chvojce* je nám zprostředkováno prostředí a napětí situace narativní přítomnosti předtím, než je vůbec pozornost zaměřena na hlavní ženskou postavu a její činy, poté se odehraje celá úvodní zápletka a až po ní se objevuje první dialog, vypravěč zde tedy zaujímá velice silnou pozici.), či uvedení spojené s úvodní charakteristikou (*Kdo s koho* tak počíná popisem, jak dvě hlavní mužské postavy jsou pracovně za trest převeleny na jiné místo za trest, jsou nám odhaleny příčiny, které k této situaci vedly narativní minulostí, je nám poskytnuta základní charakteristika obou postav a až poté se vracíme do narativní přítomnosti, kde se pozornost střídavě věnuje každé z těchto postav a jejich vzájemnému dialogu). *Kombinovaná technika* však začíná spontánně, dialogickou formou, náhle a bez úvodu a tuto pozici neopustí. V textem jsou také četné nejen řeči přímé, ale i polopřímé, v nichž dominuje vypravěč jako zprostředkovatel. Jak už jsme ale zmiňovali, vypravěč má ve zvyku se ztrácet za postavami, takže informace poskytované polopřímými řeči bývají informačně limitované.

2.1.5 Literární postavy

Literární postavy bývají nehrdinští, sobečtí jedinci typičtí pro dané prostředí, svoji společenskou vrstvu, či povolání. Nejedná se o postavy výjimečně nadané a pokud se liší od běžně popisované společnosti, je to kvůli jejich psychické, nebo fyzické atypičnosti. Čapek Chod čerpal z různých společenských vrstev ve vesnickém prostředí (od selky po bohatého statkáře) i městských periferiích (od chudáků až po buržoazii), které nebyly typické v porovnání se zbytkem společnosti. V jednotlivých textech pozorujeme úpadek (psychický, fyzický, kariérní) těchto postav v průběhu jednotlivých dějů i přes různě stupňovanou snahu o vzepření se. Toto vzepření je ale bezvýsledné, neboť okolní prostředí a osud postavu determinují a v jakýkoli boji je o selhání předem rozhodnuto, postavám není dopřáno být svými pány (je jim maximálně dopráno krátkodobé zdání moci) a směřování života nějak odvrátit, své neštěstí tak postavy maximálně přenáší na své okolí a postavy v jejich blízkosti, více toho však neovlivňují.

Postavy jsou charakterizovány samy o sobě, v rámci společnosti (zde Čapek Chod často pracuje se stereotypy a archetypy) i v rámci své rodiny a nejbližšího okolí (kupříkladu pracovního prostředí). Vzájemné vztahy potom nejsou popisovány jen individuální, vůči dané postavě, ale jsou patrné i vztahy skupinové, mezi vrstvami. Informace jsou podávány kuse, a tak se v pozici čtenáře ocitáme před úkolem tyto střípky skládat do ucelenějších obrazů.

V textech se jen ojediněle objevují bezobsažné postavy (postava je zde myšlena v pojetí Todorova), Čapek Chod spíše vykresluje charaktery v rámci psychologického vyprávění. Postavy jsou aktivní a ve svých charakterech konzistentní a plastické.

2.1.5.1 *Způsoby zobrazení*

Postavy jsou v textech zobrazovány jak přímou, tak převažující nepřímou charakteristikou a jen ojediněle najdeme úplný popis. Informace jsou poskytovány kuse a několika málo rysy, v průběhu celého děje a je jich uvedeno jen tolik, kolik je jich podstatných pro dané místo děje, či zvýraznění a vyznění některého prvku v tom kterém kuse textu. Liší se i způsoby, jakými se k informacím jako čtenář dostáváme. Část je zprostředkována vypravěčem, další část je odhalena nepřímo činy a promluvami a část bývá zprostředkovávána postavami-reflektory.

Fyzický vzhled postav je popisovaný: je-li podstatný k porovnávání s postavami jinými (Čapek Chod totiž často pracuje s kontrasty na několika úrovních, vizuální nevyjímaje), vystihuje-li stav (psychický, fyzický, kariérní atd.) postavy či jeho změnu, je-li postava fyzicky poznamenaná, či je-li její vzhled charakteristický pro povolání, či společenskou vrstvu, jež má postava zastávat. Čapek Chod, jak jsme již zmínili, pracuje často se stereotypy a archetypy, které mu umožňují se soustředit na detaily, v nichž se postava vylišuje, aniž by na krátkých rozsazích textů musel poskytovat celý popis.

Fyzický vzhled postavený do opozice vzhledu postavy jiné. Hlavní tyto rozdíly jsou nejvýrazněji patrné v rámci milostných trojúhelníků, jež najdeme v každém textu a jež pracují na kontrastu nejen vzhledovém, ale i kontrastu chování, zkušeností, věku, míry racionality, příslušnosti ke společenské vrstvě, příslušnosti náboženské atd. a to vše nejen na spojnicí manžel–mileneček, ale i manžel–žena. Nejčastější varianta milostného trojúhelníku je poté kombinace staršího manžela (povětšinou vdovce – *Nedonošený, Kdo s koho*), jehož si vzala výrazně mladší žena (motivovaná buď vlastní vizí zlepšení své životní situace, nebo rodinou – *Chvojka, Nedonošený, Kdo s koho, Polichinell Maxl, Liberum arbitrium*) s milencem mladším, než je její manžel (*Chvojka, Nedonošený, Kdo s koho*). Mileneček bývá často z jiné společenské vrstvy. Vizuálně je četný kontrast ve vzhledu u alespoň dvou postav trojúhelníku v kategoriích mladý–starý, svalnatý–útlý, sešlý–upravený, světlý–tmavý typ, chudý–bohatý, ošklivý–krásný, postižený–zdravý atd. Ve *Chvojce* tak kupříkladu vidíme mladého, jemného, světlého a sličného zahradníka z vyšší společenské vrstvy a proti němu stojícího manuálně těžce pracujícího, válkou poznamenaného, temného, staršího manžela. V přístupu k Markytě se rovněž muži liší; zatímco jeden je příjemný a vyvolává v ní touhu, druhý ji trestá a vyvolává v ní strach. Zde ale kontrasty nekončí, protože proti sobě stojí i manželé. Zatímco Markyta je mladá a podléhá všem svým tužbám, Martin je starší a mnohem rozváznější. Kontrast se vyvíjí i v průběhu děje. Martin Kloch dorazil sešlý a poznamenaný z války, Markyta začíná fyzicky scházet až po návratu manžela a na opačné straně vidíme válkou nedotčeného milence Jindru v psychické pohodě (netuší totiž, že manžel o nevěře ví), jenž fyzicky vzkvétá. Čapek Chod ale vytváří i pseudotrojúhelníky, v nichž se nejedná o tři postavy. Třetím vrcholem v tomto pseudotrojúhelníku je oblast zájmu jedné z postav, která tak vybírá mezi partnerem a uměním, matematikou atd. Výjimečnou podobu poté nacházíme v *Dusza ordynarna*, kde nám Málek zprostředkovává, že se jedná se o Němku Rózu, vychovatelku, jež měla jeho zájem před lety a o níž říká, že z ní za ty roky a kvůli válce

nezbylo nic. Jejím opakem je Helenka, dcera továrníkova, náležející k vyšší společenské vrstvě, nyní tichá (ale v případě nouze rázná jako v dětství), stále mladá, již bylo při minulé návštěvě Málkově třináct let a z vyžleze se najednou stala sličnou ženou. „Takhle vypadala sádrová Psýché na chodbě vyšší průmyslové školy“¹²⁶! Obrazy všeho a všech jsou porovnávány přítomností i minulostí. Minulostí, na kterou si dokáže Málek se svou vynechávající pamětí dokáže vzpomenout. Ženy jsou tak v kontrastní pozici i v průběhu času, protože zatímco jedna scházela, druhá vzkvétala. Trojúhelník je tedy tvořen až smísením časových rovin.

Stav a změna stavu postavy jsou dvě stádia, jež v textech pozorujeme. Postavy jsou buď slabé celý svůj život, změna nastala v průběhu jejich života (příčinou je povětšinou válka) a my se s nimi setkáváme už na cestě jejich úpadku, nebo počínají děj při síle a jejich úpadek začíná až v časovém rámci děje textu. Po každé zvrátové situaci v ději následuje ukázka úpadku postavy odraženého na psychické i fyzické stránce postav a povětšinou i její zoufalství, či vztek nad tímto vývojem. Fyzično u postav také nezřídka ukazuje psychický stav krátkodobý i dlouhodobý, takže bojí-li se kupříkladu postava, můžeme tento stav zjistit z popisů zrychleného bušení srdce, studeného potu, třesoucích se rukou atd., aniž by nám bylo přímo řečeno, že postava strach má. Dlouhodobější psychické strádání je často vyobrazeno souběžným nárůstem, nebo ztrátou váhy, změnou výrazu a zestárnutím v tváři atd. *Chvojka* tak odhaluje fyzicky i psychicky změněného manžela po návratu z války a ženu, která začne scházet po návratu muže z války. V *Dusza ordynarna* je mysl hlavní postavy poškozena již na počátku a my sledujeme jeho postupný úpadek. *Nedonošený* poskytuje sledování všech hlavních postav: otce, matky i syna. V *Dcerušce Jairově* sledujeme postupný fyzický úpadek mladé slečny. V *Kdo s koho* je alkoholik Košťál, jenž krátkodobě přestává pít, což mu ale nevydrží, a manžel Zavazel, jenž postupně ztrácí více a více sluchu, aby byl po nehodě způsobené Košťálem upoután na lůžko, kde se jeho stav bolestivě horší každý den. Ferdinand Čemus v *Psychologii bez duše* přichází postupně o paměť, což v něm vyvolává zoufalství, neboť se bojí, že nebude moci dokončit své filozofické dílo. Když si naopak všimne svého omšelého oblečení, zoufalství necítí, pouze stud před ostatními.

Fyzické, či psychické poznamenání postav je v textech četné a postavy už tak automaticky staví do opozice zdravý/poznamenaný k postavám jiným, postižení tyto

¹²⁶ (Čapek Chod, 1962, str. 67)

postavy často uvrhá na okraj společnosti, ať už z jejich strany dobrovolně, či nedobrovolně. Postižení, či nemohoucnost určitého typu se v průběhu textů liší. Některé postavy jsou se svým oslabením narozeny, některé (zde je to otázka hlavně poznamenání válkou) ho získali v průběhu svého života, ale my je již vidíme v oslabeném stavu a jen v rámci retrospektiv se dozvídáme, že k nějaké změně nastalo. Některé ho získávají v průběhu děje a my z pozice čtenáře sledujeme, jak k tomu dojde. *Dusza ordynarna* odhaluje hlavní postavu oslabenou po sotva přeléčeném břišním tyfu s poškozenou pamětí. *Deset deka* nám popisuje Rudolfa, jenž ve válce ztratil část obličeje. *Kdo s koho* má hluchnoucího a poté i nemohoucího Zavazela. *Polichinell Maxl* je postižen fyzicky malým vzrůstem těla a abnormálně velkými zakončeními (ruce, nohy, nos, uši atd.). *Psychologie bez duše* poté odhaluje Čemuse, jehož nastavení mysli je natolik vzdálené od reality a jiné od ostatních, že ho staví do asociální pozice, ačkoli problémy s pamětí se u něj rozvíjí až ke konci textu. Jeho žena je naopak poznamenána fyzicky šilhajícím okem.

Propojení psychického s fyzickým probíhá na několika úrovních. První je emocionální stav s fyzickými projevy. Svítek ve *Variace Kamila Svitenského* přetavuje svůj vztek do hudby a emoce je znázorněna jeho fortissimem. Druhou je užívání fyzická v popisech emocí: „[...] šel jako se spáleninou na duši, z níž někdo sedřel pryskýř, tak lepkavě zhavěla rozjídavou palčivostí, že zatínal zuby jak od tělesné bolesti“¹²⁷. Třetí úrovní je dlouhodobější propojení psychiky a fyzické stránky, jež už jsme zmínili.

Charakteristika povolání, či společenské vrstvy je zobrazována také vzhledem postav. Postavy jsou zástupci svého povolání a společenské vrstvy a pravděpodobně kvůli rozsahu textů nedochází k záměnám a ozvlášťňování a vnější vzhled odpovídá nižší, či vyšší společenské vrstvě, povolání (železnice, pekárna, prádelna) a je příhodné pro městské, či vesnické prostředí, kde se ten který děj odvíjí.

2.1.5.2 *Jednání*

Jednání postav se v průběhu textů značně proměňuje. U některých pozorujeme na počátku děje pokusy o vzepření, jež jsou pokaždé potlačeny do takové míry, že postava vyvíjí menší a menší snahu až ke konci rezignuje na jakoukoli snahu. Další typ postav je svým osudem a tlakem utlačován dlouhodobě (ještě před časovým začátkem děje) a k nějakému

¹²⁷ (Čapek Chod, 1962, str. 33)

činu se zможou jedinkrát ke konci textu. Třetím typem postav je člověk jen přecházející všechny situace, jež se mu dějí a jediná známka, že ještě naprosto nerezignovali, je jejich pokračování v daném životě, situace si však na této postavě vybírají svoji daň, takže síla pokračovat se u postav opět rozplývá. Posledním typem je postava, jež něco změní a se svým osudem se smíří. V tom vidíme nejvýraznější rozdíl u vyznění pro jednotlivé postavy v textech. Postavy, jež vzdají jakýkoli boj a zkrátka jen rezignují, končí buď mrtvé, nebo přežívající ve velmi nesnadné a nešťastné životní situaci. Ke stejnému cíli postavy dospějí i v situaci, rezignuje-li druhá postava ve vztahu. Smíří-li se ale postava (smíří, ne rezignuje) s tím, že její život není plně v jejích rukách a že v nejisté budoucnosti se může stát leccos, před čímž ale postava neustoupí, a má-li (na místě by asi bylo mluvit o celém páru) prosté cíle pro svůj budoucí život, či dokonce pokud uzná své chyby, jichž se dopustila v minulosti, takové je poté dopřáno zdárnějšího konce. Žádného pohádkového „a žili šťastně až do smrti“. Smířeným postavám je spíše dána možnost pokračovat a snad dosáhnout určité míry spokojenosti. Píšeme snad, protože všechny postavy se zdárnějším koncem odchází a v našich možnostech není se dozvědět jejich budoucnost stejně jako si postavy s sebou odnáší všechny jizvy na duši, či těle obdržené v průběhu svého života. U Čapka Choda ani v jednom případě nelze uvažovat o velkém, šťastném konci. Ženské postavy u těchto pozitivnějších konců také shodně dokazují, že jim nezáleží na penězích, u mužských postav tomu tak kromě textu *Dceruška Jairova* není. V *Dcerušce Jairově* si voják bere selku, o jejich budoucnosti ale informace nemáme. *Deset deka* ukazuje také zdárnější konec pro hlavní pár, kdy Lucka s Rudolfem překonají nejvyhrocenější moment a po něm se odstěhovávají. Zde máme i informace zprostředkované jinou postavou o jejich usazení v jiném městě a novém začátku, tvrdé práci a v určité míře úspěchu alespoň po obchodní stránce. *Polichinell Maxl* pak ukazuje jednu z vedlejších postav, pekařku Rózu a Maxlovu milenku, která se na konci povídky shledává po letech se svým slepým mužem a synem a po omluvách s nimi okamžitě odchází.

Jak už nepřímo vyplývá z našeho popisu rezignace a smíření, liší se aktivita postav. Na konci smířené postavy povětšinou vyvíjí více akce v průběhu dění, zatímco rezignující postupem času útrpněji a pasivněji přijímají, co se jim děje, což často vede k poslednímu závěrečnému vzepětí (povětšinou v podobě pokusu o vraždu, či sebevraždu) a poté upadají na naprosté dno.

Zaměříme-li se na emocionální stránku postav, je zde několik významných projevů, jež bychom chtěli zmínit. Nitro a povaha postav jsou čtenáři ukazovány převážně nepřímou cestou promluv a činů postav, v textech však nalezneme i nemalé množství introspekcí, analýz a hodnotících procesů sebe sama (celého života i konkrétních činů a situací), jiných postav a situací nezřídka vyjádřených vnitřními monology. Nejvýraznějším motivem všech textů je milostný trojúhelník, objevující se v obměnách v každém z textů a ukazující rozličné jednání a emocionální angažovanost ve vztahu, zatímco my v pozici čtenáře můžeme analyzovat tyto milostné vztahy a jejich fungování. Ačkoli se v jednotlivých textech postavy liší a jejich konstelace se proměňuje, přece jen je možné zmínit několik obecných pozorování. Kontrastní opozice páru je často stavěna nejen na vizuálním rozdílu, ale i na rozdílu věku a životních zkušenostech páru. Mužské postavy tak obecně bývají spíše racionálnější a tělesnější, zatímco ženské, zastupující povětšinou mládí, bývají emocionálnější, bezstarostnější a prudší ve svých projevech. Racionalitu a vypočítavost u žen nalezneme tam, kde ženská postava buď na popud svůj (Vyhodnotila, že chce zlepšit svoji životní situaci finančně či jinak, potřebuje manžela a otce pro své dítě atd.), nebo na popud své rodiny či okolí svoluje ke svatbě s mužem, často vdovcem. Tyto vynucené svatby nikdy nemají šťastný průběh a ženské postavy tak čteně v průběhu manželství podléhají mladickému poblouznění, ať už emocionálnímu, nebo tělesnému, a obnovují vztah se svým milencem (měly-li ho před svatbou), či si ho teprve nachází. Čteně tak v textech nalezneme potomky mileneckých setkání, o nichž se ví, že otcem není manžel (ten toto dítě buď přijme, nebo odmítá), nebo je manželovi pravé otcovství zatajeno. Motivy nevlastního dítěte, lži o otcovství, či předčasnosti porodu jsou opakovaným jevem (*Nedonošený, Kdo s koho, Polichinell Maxl*). Ženské postavy jsou v textech hlavně trojího typu. Prvním typem jsou prosté, téměř až hloupé ženy přijímající prostý způsob života (*Chvojka, $X^n + Y^n = Z^n$, Dusza ordynarna, Dceruška Jairova, Deset deka*). Druhým jsou ženské postavy, které bychom mohli nazvat feministkami. Rázné, snažící se vydobýt hlavně svoji pozici a ve vztahu dokazovat svoji dominanci (*Dvě vdovy, Dceruška Jairova, Liberum arbitrium, Kombinovaná technika, Polichinell Maxl*). Třetím typem jsou poté rázné, tvrdohlavé ženské postavy, jež se chovaly mile a poslušně před navázáním vztahu, či před svatbou a poté se jejich chování proměňuje z falešně milujícího na odmítavé a hrubé (*Nedonošený, Kdo s koho, Polichinell Maxl, Liberum arbitrium, Psychologie bez duše*).

Postavy se dostávají do vyhrocených situací, často řazených v rychlém sledu a reagují na ně v mezním rozpoložení, nezřídka nutící postavy jednat zoufale až pudově a animálně, což je nezřídka stupňováno tlakem ubývajícího času, kupříkladu než nastoupí na frontu, než se jejich stav zhorší natolik, že nebudou moci uskutečnit, co chtějí atd. (*Chvojka, Variace Kamila Svitského, Kombinovaná technika, $X^n + Y^n = Z^n$, Dusza ordynarna, Dceruška Jairova, Kdo s koho, Polichinell Maxl, Liberum arbitrium, Psychologie bez duše*). Postavy se musí vyrovnávat s mírou ponižování a objektivizace a jejich činy a plány obvykle vedou k nezdaru, ať už je cílem vymanění se z nepřízně osudu, pomsta, nalezení smyslu atd. Všechny plány a pokusy postav jsou předurčeny k nezdaru v podobě selhání plánu, a nebo naopak jeho úspěšným dosažením, kdy však výsledek daného plánu nemá očekávané výsledky a postava se tak ocitá v horší situaci než předtím a pokračuje po cestě postupného úpadku a ztráty nadějí a iluzí na obrat situace ve svůj prospěch. U plánů dokončených s nečekaným výsledkem zmíníme *Chvojku*, v níž se sice manželovi daří zastřelit milence své ženy dle plánu, ale stejnou střelou usmrtí i ženu a při útěku, aby stihl přijíždějící vlak, jenž mu má poskytnout alibi dělá manžel Chybu a sám končí pod koly vlaku. V $X^n + Y^n = Z^n$ tkví plán manžela ve vyřešení neřešitelného matematického příkladu, aby odměnou za vyřešení mohl finančně zajistil svou rodinu, neboť sám musí narukovat. Je natolik pohlcen řešením, že si ani nevšimne postupného rozpadu rodiny, který pokračuje i po jeho odchodu na frontu. Z fronty pokračuje v posílání matematického řešení, aby na frontě za cenu vlastního života problém vyřešil. Sám ale umírá a konec matematického řešení je nečitelný, neboť je papír nasáklý jeho krví. Celý plán a práce tak opětovně přichází vniveč. V *Kdo s koho* se Zavazelovi sice v závěru daří usmrtit svého soka Košťála, sám ale záhy umírá a oproti *Chvojce* manželka přežívá. *Polichinell Maxl* touží po Sáli, je nerozhodný, dlouhou dobu plánuje, a když už se k něčemu odhodlává, má už Sáli poměr se svým strýcem. Strýc Moritz na Maxla nakonec nutí, aby si Sáli vzal a nabízí mu za to i peníze. To, co by se ale mohlo jevit výhrou, je ve skutečnosti prohra, neboť když je se Sáli oddáván, je ta už těhotná se strýcem Moritzem. Dalším Maxlovým plánem je naznačení Sáli, aby podstoupila interrupci, což ona učiní. Jako nečekaný zvrat naplnění tohoto plánu je Maxl neschopen se Sáli vlastního potomka a po letech je odsouzen k nešťastnému manželství a vychovávání nevlastního dítěte, jehož otcem není nikdo jiný než strýc Moritz. V *Liberum arbitrium* se hlavní ženská postava Sóna odmítá vyznat jednomu ze svých nápadníků, neboť ten odchází na frontu, a ona nechce být tou s válčícím mužem. Sóna tak nechává Hábu odejít a svede namísto toho svého druhého nápadníka, a Hábova soka,

Spěška, kterého si zanedlouho i bere. Zakrátko však i ten musí odejít do války a ona končí rozvedená se zkušeností neúspěšného těhotenství. V *Psychologii bez duše* spřádá Mariana plány na svatbu se starým mládencem Čemusem, aby ukázala okolí, že se vdá i navzdory své šilhavosti a stane se z hospodyně paní na statku, jenž Čemus vlastní. Plánovaného cíle dosáhne, ale svatba se koná až po třiceti letech, Čemus nechce opustit Prahu a zmiňovaný statek stihl za ta desetiletí zadlužit do takové míry, že už v podstatě není jeho.

Zmíněné plány jsou výsledky extrémních emočních stavů, k jejichž vykonání přistupuje postava okamžitě a pod tlakem emocí (zde se jedná nejčastěji o nezdárné pokusy o sebevraždu – *Variace Kamila Svitenského, Dusza ordynarna, Nedonošený, Dvě vdovy, Deset deka, Kdo s koho, Psychologie bez duše*), zbývající plány jsou už racionalizovanější a promyšlenější do detailů, kdy postava reaguje na ponížení před okolím, či zranění svého ega (zde je řeč o různých podobách pomsty, vraždu nevyjímaje – *Chvojka* popisuje detailní plány manžela k vraždě ženina milence, včetně časů příjezdu vlaku do jednotlivých stanic, jak jsou stanice daleko od sebe atd. *Nedonošený, Deset deka* ukazuje děvečku Lucku plánující vraždu/zohyzdění Rudolfa kyselinou a následnou sebevraždu vypitím zbytku tekutiny. *Kdo s koho* ukazuje nejdříve plánování manžela Zavazela a způsob, jakým bodne milence Košťála, abychom po nezdaru sledovali Košťála s jeho plány, jak „náhodou“ nechá vlak, aby Zavazela přešel a když se ani toto nezdaří, tak čteme Košťálovo ponoukání nemohoucího Zavazela, aby využil břitvy a „oholil se“. *Polichinell Maxl, Liberum arbitrium*), či tělesné popudy (kdy postavy kupříkladu spřádají plány na svedení postavy, jež je odmítla – *Dusza ordynarna, Kdo s koho*). U těchto racionalizovanějších plánů je patrná míra vypočítavosti a absence morálních hodnot, neboť se v textech nenachází žádné zmínky o výčitkách svědomí, či vyhodnocování takových plánů ve srovnání s nějakým morálním kódem (vnitřním, náboženským, právním, či jiným). Amorálnost a absenci viny shledáváme i u všech případů nevěř. V povídce *Polichinell Maxl* tak vidíme manželský pár, kde si jsou nevěrní oba partneři, na obou stranách se jedná o veřejné tajemství a ani u jedné z postav se nedočteme jakékoli informace o tom, že by se nad tímto stavem věcí nějak pozastavovala. Postavy se v těchto situacích zabývají, zda je možnost tyto činy utajit a zda tento čin nenaruší jejich obraz vybudovaný před společností. Nejčastější otázka je tedy jen: Projde mi to? Tuto otázku vidíme od *Chvojky*, jakožto prvního textu, přes *Kdo s koho*, kde manželka Maryša touto otázkou nahlíží na nevěru a zda k ní svolit, až po text poslední, *Psychologii bez duše*.

Výrazný projev viny vidíme jen u otce trpícího, že zavinil smrt svého milovaného, ačkoli nevlastního, syna v *Nedonošeném*.

Postavy se mnohdy fixují na jeden úkol a tomuto se věnují v míře, která lze nazývat až posedlostí a postava se díky tomuto soustředění na jeden cíl téměř odtrhává od reality. U textů s válečnou tematikou má toto odtržení pozitivní konotace, neboť propadnutím úkolu se postavě daří alespoň krátkodobě oprostít od negativity okolí. Věnují-li se postavy nějakému odvětví vědy, či umění, pak to bývá oddání se tomuto oboru a úkolu tímto oborem uloženým, jež jim poskytuje bariéru proti negativitě okolo. Když se tento úkol nedaří naplnit, postavami zmítá zoufalství a selžou-li, o to větší úpadek u nich dojde. Filozofie se objevuje v *Liberum arbitrium* a *Psychologii bez duše*, výtvarné umění v *Kombinované technice*, hudba se stěžejní v textu *Variace Kamila Svitenského* a matematika v $X^n + Y^n = Z^n$. Fixace na úkol je ve *Chvojce* Klochův plán na vraždu ženina milence. *Variace Kamila Svitenského* ukazuje fixaci Kamila na prosazení se svou hudbou. V $X^n + Y^n = Z^n$ se Max Hloubka soustředí na vyřešení matematického problému, v *Dusza ordynarna* se Málek snaží vzpomenout atd. Distanci, jež tato fixace poskytuje je vidět třeba zde, kde Málek ignoruje blízkost války: „Není to žádných dvacet kilometrů, ale pro Antonína Málka jich bylo dvacet tisíc“¹²⁸. Kromě odstupu ale tato posedlost také způsobu destrukci a rozpad. Náznak možnosti vyřešení Hloubku v $X^n + Y^n = Z^n$ pohlcuje a kvůli Štefčinými slovy „ďáblu Fermatovi“¹²⁹ začíná Hloubka ničit svůj život, začíná zanedbávat své zaměstnání učitele i rodinu, nespí a všechn svůj čas věnuje jen a pouze řešení. Závislost mu odebírá milované, ztrácí zájem o své děti i ženu a emociálně se tak vzdálí mnohem dříve, než se jim vzdálí fyzicky.

Distance od reality příběhu se u postav projevuje několika dalšími cestami. Postavy zlehčují těžké momenty, nebo o nich mlčí. Nejvýrazněji se toto ukazuje u tématu války, která je popisovaná převážně vypravěčem. Musí-li o válce mluvit postavy samy (kupříkladu když se jich ptají lidé), komentují povětšinou válku jednou větou, nebo otáčí situaci do zábavné roviny vyprávěním vtipných historek. Přecházení nepříjemných situací smíchem je všeobecně častým prvkem, nejčastěji dochází-li ke krizi ve větším počtu postav okolo. Odstup od situace, určitou míru klidu a pocitu nadvlády nad svým životem skýtá hned několika postavám připravená cesta, jak ukončit svůj život. Ve *Variaci Kamila Svitenského* má tento nachystanou oprátku z hudební struny. „Basová struna visí však

¹²⁸ (Čapek Chod, 1962, str. 76)

¹²⁹ (Čapek Chod, 1962, str. 54)

u jeho stropu dodnes. Je mu k veliké útěše, jakožto stále přichystaný konec, jaký může učinit, kdykoli chce, svému ohavnému pecku“¹³⁰. Druhý moment, v němž postava spráda tyto alternativy je na konci příběhu, kde je Svítek ne ze svého rozhodnutí nucen narukovat. I zde si chce ponechat možnost vlády nad vlastním životem, i kdyby to bylo jen v podobě jeho ukončení: „Anebo osvobozeného, stane-li se svým vlastním katem; má k tomu přece příležitost, kdy chce“¹³¹. V *Nedonošeném, Polichinellu Maxlovi*, či *Psychologii bez duše* mají pánové připraveny pistole.

Odstup se také může projevovat i dehumanizací, objektivizací postav. Kloch ve *Chvojce* chodí trénovat do lesa a chce skolit zvěř, která ale „není čtyřnohá“. Kloch plánující vraždu začne o Jindrovi smýšlet jako o zvěři, mění i svůj slovník, jakým o něm smýšlí, takže místo očí už čtenář v textu nachází světla. Podobně se Helena v *Dusza ordynarna* stává pouhým objektem „[...] už přestala být Helenou a byla už jen ženou s kypře rozdvojenou hrudí [...]“¹³².

Přetvářka postav dosahuje takové míry, že by tato mohla být nazývána maskou. Tuto masku postavy nasazují v rámci rodiny, společnosti a někdy i sebou samými, když popírají, co se jim děje. Nejryzejší podoba této masky je v povídce *Deset deka*, kde hlavní postava Rudolf nosí nejen masku metaforickou, ale i fyzickou. V *Liberum arbitrium* vidíme masku nasazenou na tvářích všech tří hlavních postav. Sóna, ani Hába si před Hábovým odjezdem na frontu city nepřiznají a přetvařují se, Spěška kryje bolest z rozpadu vztahu se Sónou i strach z války probíhající kolem. Oba pánové poté kryjí své rozpoložení na frontě, kdy ani jeden z nich nezmiňuje neúspěšný vztah se Sónou a nechtějí ukázat bolest. *Polichinell Maxl* poté ukazuje masku vůči společnosti, rodině i manželce, protože předstírá nevědomost, je si však velmi vědomý faktu, že jeho (v tu dobu teprve nastávající) žena má milostný poměr se svým strýcem, že je v době svatby se strýcem těhotná (zde masku částečně narušuje v den svatby bezeslovným podáním vizitky lékaře provádějícího interrupce), či má nasazenu masku vůči veřejnému tajemství, kdo je otcem dítěte (opět strýc) jeho manželky poté, kdy se jim roky nedařilo. Stěžejní je tedy neukazovat slabost a zachovat obraz, jakým je postava vnímána.

Stereotyp se nejčastěji uplatňuje u postav židovských. Židé jsou vykreslováni apriorně negativně jako sobečtí, po penězích toužící, mazaní, amorální obchodníci

¹³⁰ (Čapek Chod, 1962, str. 40)

¹³¹ (Čapek Chod, 1962, str. 40)

¹³² (Čapek Chod, 1962, str. 81)

vykořisťující své zaměstnance a vydělávající na příležitostech jim poskytnutých (v textech je toto výrazně patrné na jejich obohacování se na probíhající válce) a kvůli zisku schopných i náboženské konverze. Toto jednání nacházíme shodně ve *Dvou vdovách*, *Polichinellu Maxlovi*, či *Dcerušce Jairově*. Archetypy nacházíme hlavně v podobě nerozhodných postav, milovníků, či „kmotříček“ rádkyň, kupříkladu v *Deseti dekách*, *Polichinellu Maxlovi*, či *Psychologii bez duše*.

Smrt je velkým tématem ve všech textech. Ve sbírce *Ad hoc!* je akcentována nejvýrazněji, neboť tato sbírka se nejvýrazněji propojena s tématem první světové války. Ve *Čtyřech odvážných povídkách* je válka přítomna také, ale ne natolik důrazně, jako tomu bylo u sbírky první. Třetí kniha se zabývá smrtí také, ale již ne ve spojení s válkou. Na straně individuí pozorujeme vnitřní boj mezi lpěním na životě a touze po smrti a proměn, která z těchto možností v tom kterém úseku textů zrovna převládá. „Mezi jeho odvahou k takovému konci a lpěním na životě odehrává se soutěž podobná proslulému závodu hlemýždě se zajícem. Jeho zoufání, jež nikdy nespí, leze stále, ač pomalu. Může se stát, že předhoní jeho lásku k životu, která čím dále, tím častěji a déle spí“¹³³. Postavy jsou ve spojení s válkou konfrontovány nejen s tímto vnitřním soubojem, ale i deziluzí z absurdnosti bytí vojákem, neboť tyto postavy nejsou součástí armády ze svého přesvědčení, z pocitu vlastenectví, či souhlasu se stranou, za niž bojují. Je to povinná součást života, jež na ně uvalil osud, a ony jsou jen malé, nepodstatné a postradatelné součástky ve velkém mechanismu války. Nejvýrazněji je toto ukázáno v povídce *Dusza ordynarna*, kde je hlavní postava na počátku povídky přivezena v nákladním vagonu jako zvíře (v povídce jsou vojáci přirovnáváni ke koním) a na stejném nádraží jsou podobní materiálu vyměněni za várku mrtvých odvážejících z fronty (což se vojákům pokouší neukázat, aby jako koně s klapkami na očích poslušně pokračovali ve své práci), či když vojáci obdrží uniformy s přepsatelným místem pro jejich jméno. Voják má v textech hodnotu zvířete, či objektu a jakmile splní svůj účel, tak je nahrazen, na jednotlivci v tomto běhu velkých dějin nezáleží. Velké dějiny tak vždy výrazně ovlivňují malé, individuální dějiny postavy, aniž by ta proti tomu něco zmohla. Ve dvou povídkách (*Dusza ordynarna* a *Liberum arbitrium*) vidíme krátkodobou převahu života individua nad velkými dějinami, protože emocionální a vyhrocená situace je dominující, přepisuje vše ostatní a v obou případech tak postavy neslyší poplach volající je na frontu, jedná se ale o převahu opravdu jen krátkodobou, neboť v obou případech, jakmile se vyhrocená

¹³³ (Čapek Chod, 1962, str. 40)

zklidní, velké dějiny okolo ukáží opět svoji sílu a obě postavy se opět stávají vojáky, aby jim je záhy osud ohrozil na životě. Osud si s postavami pohrává stejně, jedná-li se o pocit volnosti, který je jen zdánlivý a který vlastně postavu umisťuje do horší situace, než v které byla předtím. Ve *Variaci Kamila Svitekého* tak Kamil pociťuje volnost v možnosti, že se bude moct vzdát od místa, kde je neuznaným umělcem. Možnost odchodu ale poskytuje nástup na frontu, a tedy i možnost zemřít, nejen být neuznaným. V *Nedonošeném* syn oslavuje volnost od tlaku rodičů, tato volnost je opět v podobě nástupu na frontu (v tomto případě je nakonec syn ovlivňován dopisy rodičů i na bojišti, takže tato zdánlivá volnost je nakonec popřena hned dvojnásobně).

Motiv smrti je zmiňován i ve filozofické rovině kupříkladu v *Psychologii bez duše* a nesmíme opomenout ani četné pokusy o sebevraždu (*Variace Kamila Svitekého, Dusza ordynarna, Nedonošený, Deset deka, Kdo s koho, Psychologie bez duše*), či vraždu (*Chvojka, Deset deka, Kdo s koho, Polichinell Maxl*), když se postavy rozhodnou mstít. Provedení a četnost se liší dle pohlaví. U mužů je přistoupení ke konečnému řešení častější než u postav ženských. Zatímco s muži po pojí nože (*Kdo s koho* dvojnásobně), střelba (*Chvojka, Dusza ordynarna, Xⁿ + Yⁿ = Zⁿ, Nedonošený, Polichinell Maxl, Liberum arbitrium, Psychologie bez duše*), násilí (*Kombinovaná technika, Kdo s koho*) a oprátka (*Variace Kamila Svitekého, Nedonošený*), s ženskými postavami se pojí smrt skokem (*Dusza ordynarna*), jedem (*Dvě vdovy*), či kyselinou (*Deset deka*).

Postavy provádí převážně pomocí vnitřních monologů analýzy sebe sama, situací a jednání svého i ostatních postav, hodnotí a interpretují. Lucka v *Deseti dekách* tak přemítá, co je třeba pro darování deseti deka masa potřebných pro transplantaci a zda je schopna takové oběti. Hába v *Liberum arbitrium* přehodnocuje hodnotu svého života a co po sobě zanechává, když se připravuje na odchod na frontu. Ve stejném textu Spěška vysvětluje, co se stalo v Praze po Hábově odchodu, popisuje své manželství a jeho selhání, vysvětluje motivace své, interpretuje činy Sóniny a poskytuje hodnocení. Postavy se také oddávají představám a uvažování o alternativách vývoje situací. Tato myšlenková činnost však vede k hororovým vyzněním, takže postavám přitěžují, neboť navyšují už prožívanou míru napětí a strachu. Ve *Chvojce*, kde manželka uvízne za tmy polooděná v hřbitovní brance po noční cestě pro větev chvojky na hřbitov, která má dle vesnické pověsti zajistit ukončení těhotenství, vidíme, že její interpretace zvuků a přemýšlení o alternativách v podobě, kdo ji tam najde a osvobodí ji (kdy bude jasné, co na hřbitově dělala), jí přitěžují, neboť kvůli těmto hororovým představám není schopná klidu

a racionálního uvažování, jež by jí pomohlo v uvolnění spíše než trhání podobno zoufalému zvířeti. Poté, co jí na hřbitově nachází její manžel vracející se z fronty na dovolenou, následující dny umocňuje svůj strach z následků interpretací sebemenšího pohybu mužova.

Od jedinců bychom se nyní chtěli přesunout k interakci postav s okolím a vymezení jednotlivých skupin, jež se v textech nachází. Již jsme zmiňovali, že postavy podléhají osudu, jež je uvrhá do krizových situací bez možnosti touto situací zdárně proplout bez úhony. Kromě tohoto je na postavy vyvíjen i tlak okolí. Rodiny, spolupracovníků, příslušníky náboženských, národnostních, nebo společenských vrstev. Všechny tyto skupiny v různé míře vyvíjí tlak na postavu, aby naplňovala obraz, který je jí předepsán příslušností k té které skupině. Postavy reagují trojím způsobem. Snaží se normu naplnit, vzdorují, nebo se přetvařují před těmi, již tento tlak vyvíjí a v soukromí se chovají rozdílně. Tlak společnosti a snaha tlaku vyhovět jsou patrné v případě Heleny (*Dusza ordynarna*), která raději nechala svého bratra vychovávat své dítě bez otce, aby toto stejně bylo veřejným tajemstvím, pro něž se na Helenu dívali skrze prsty. Vzdor vidíme kupříkladu u Andryška v *Nedonošeném*, jenž vzdoruje návrhům na vybranou nevěstu a vybírá si sám. Ve *Chvojce* se manžel Martin v hospodě směje spolu s milencem své ženy, doma však plánuje jeho vraždu. Podobnou reakci vidíme u Martina Klocha v situaci, kdy je dotazován, kde je jeho žena (ta je viditelně těhotná zamčená doma), on však udržuje zdání a tvrdí, že je nemocná. Společnost obecně je popisována jako svárlivá, pomlouvačná, urážlivá masa lidí vysmívající se odlišnosti jakéhokoli druhu a toužící po pomluvách a senzacích. Z všeobecné společnosti popisovaného prostředí poté vyvstávají jednotlivé skupiny se svými specifiky. Křesťanská a židovská víra vymezuje kategorii náboženskou. Národnostní příslušnost postav je v textech česká, německá, či polská. Společensky jsou postavy podřazeny vrstvě chudé (u níž záleží, zda se děj odehrává na vesnici, či periferii města) jako je tomu v textech *Chvojka*, *Variace Kamila Svitského*, *Nedonošený*, *Dceruška Jairova*, *Deset deka*, *Kdo s koho*, *Polichinell Maxl* a *Psychologie bez duše*, , či vrstvě bohatší (na vesnici se jedná o statkáře, ve městě o buržoazii) v textech *Kombinovaná technika*, $X^n + Y^n = Z^n$, *Dusza ordynarna*, *Nedonošený*, *Dvě vdovy*, *Dceruška Jairova*, *Deset deka*, *Polichinell Maxl*, *Liberum arbitrium*, *Psychologie bez duše*. Míra majetku se, samozřejmě liší (proto se setkáváme i s kontrastními dvojicemi více a méně bohatý), do vrstvy bohatější pak započítáváme i umělkyně z *Kombinované techniky*, matematika z $X^n + Y^n = Z^n$ a filozofy z *Liberum arbitrium* a *Psychologie bez*

duše, kteří by v určitých ohledech mohli být bráni jako střední třída. Stejně jako se liší míra majetku, se liší i míra ortodoxnosti u židů, a proto jsme se rozhodli k zjednodušeného dělení, neboť se jedná o proměnlivé škály a kategorií by vznikalo přespříliš. Se společenskými vrstvami souvisí vyobrazovaná povolání. U nižších společenských vrstev jsou ženské postavy selkami, děvečkami, hospodyněmi, prodavačkami, či pekařkami a mužské postavy pracují na manuálně vykonávaných pozicích, např. u vlaku, nebo jsou umělci. Mezi vrstvu movitější počítáme obchodníky rozmanitého druhu, umělce, učitele, či doktora. Ženské postavy této vrstvy buď nepracovali, nebo nám aspoň taková informace autorem nebyla poskytnuta kromě výpomoci s financemi a jedné pozice zapisovatelky. Skupiny často stojí v opozici a vytváří vzájemné kontrasty Čech–Němec, bohatý–chudý, křesťan–žid atd. Česko-německé spory tak nalezneme kupříkladu ve *Dvou vdovách*, či *Polichinellu Maxlovi*, česko-polské v *Dusza ordynarna* a křesťansko-židovské ve *Dvou vdovách*, *Dcerušce Jairově*, či *Polichinellu Maxlovi*. Židovské a německé charakteristiky se v textech často prolínají a jsou téměř jedním.

Na postavy je vyvíjen tlak individuální, rodinný, pracovní, náboženský i společenský. Postavy bývají manipulovány jinou, zjištěnou postavou k cíli, jenž se hodí k naplnění cíle manipulátorova. V *Dcerušce Jairově* se tak pokouší bratr nemocné sestry tuto ještě před smrtí provdat a tlačí tak na hrdinu textu, aby vztah vytvořil, prohloubil a pokusil se urychlovat směrem ke sňatku. *Deset deka* pak ukazuje Rézi, jejímž cílem je stůj co stůj zajistit, že si mladý pán Rudolf vezme slečnu Dolfu a splní tím podmínky pro obdržení dědictví, jež by jinak zůstalo jeho maceše. Rézi tak manipuluje děvečku Lucku, aby ta obětovala deset deka svého masa transplantaci, jež zajistí Rudolfovi spravení obličejů poznamenaného válkou, kvůli němuž je odmítán slečnou Dolfí. V *Psychologii bez duše* poté sledujeme manipulaci Marianinu v průběhu celé novely, kdy krůček po krůčku Čemuse navádí ke svému cíli (svatbě) a následně upravuje jeho vzhled a chování k obrazu svému, který je ale vlastně společenskou normou pocíťovanou Marianou, že by její manžel měl naplňovat. Rodinné tlaky spočívají převážně na udržení vybudovaného obrazu rodiny, reputace před okolím a postavy jsou mnohdy nuceny ke sňatku výhodného z nějakého důvodu (pověětšinou má zajistit zvýšení, nebo udržení životní úrovně). V povídce *Kdo s koho* je Košťál nucen rodinou, u níž bydlí, ke svatbě s jejich dcerou, neboť „se to sluší“ a hlavní ženská postava, Maryša, byla ke sňatku se Zavazelem podněcována svou matkou. *Deset deka* je poté ukázkou oboustranného tlaku. Hlavní mužská postava, Rudolf, zdědí majetek pouze v případě, že se do daného termínu vysloví

a ožení. Jeho milá před svatbou, Dolfi, která proti sňatku před válkou nic nenamítala, si ho ale vzít nechce, neboť se z fronty vrátil znetvořený. Dolfina rodina však touží po statusu, jež dědictví skýtá, takže je Dolfi nucená k souhlasu i přes svůj odpor k Rudolfovi. *Polichinell Maxl* poté odhaluje celý řetěz vzájemného ovlivňování. Aby žid Moritz udržel peníze v rodině, chce si vzít vdovu po svém bratrovi, ta má však podmínku, že svolí jen tehdy, provdá-li Moritz svoji neteř a milenkou Sáli, a tak je uplacen Maxl, aby si těhotnou Sáli vzal. Pracovní kolektiv zajišťuje, že postava nebude příliš vybočovat z normy a projevuje se převážně při deviacích od postavy samé. Náboženské tlaky se snaží formovat postavu dle svého s ohledem na finanční stránku. V povídce *Deset deka* se tak sestry snaží zmanipulovat Lucku falešnou přízní ke vstupu do kláštera a jejich řad, aby řádu připadla odměna deseti tisíc, jež má Lucie obdržet na svolení ke transplantaci. U vrstvy židovské poté vidíme hned v několika případech (*Polichinell Maxl*, *Dvě vdovy*, *Dceruška Jairova*) konverzi na křesťanskou víru (včetně počestění německého jména) za účelem lepšího přijetí běžnou společností a tím i navýšením zisku jejich obchodu. V rámci židovské rodiny se potom postavy musí ženit a vdávat s ohledem na finanční zisk získaný z tohoto spojení. Ze strany běžné společnosti a jednotlivých vrstev se musí postava vyrovnávat s posměšky a pomluvami v případě, že se postava svým chováním vychýlí od obecně vnímaného normálu. Jedná-li se o postavy fyzicky, či jinak, poznamenané a jejich odchylka od normy nemůže být napravena, ocitají se tito na okraji společnosti dlouhodobě oproti krátkodobým deviacím postav jiných, které mohou být v průběhu času urovnány, či zapomenuty. Pokud tedy v *Liberum arbitrium* je jedna z epizodních postav zesměšněna v klubu za to, že byla přistižena při polibku se svým milým, jedná se o čin překonatelný. Hluchota Zavazela v *Kdo s koho* už ale řešitelná a odvrátitelná není, a tak se setkává s celoživotním přístupem ovlivňovaným jeho postižením. Jinak je tento tlak nevyslovovaný a postavy ho podvědomě pociťují a přizpůsobují se mu (byť jen naoko). O to více se snaží ženské postavy, jež se provdaly do vyšší společenské vrstvy a jejichž normu se po sňatku snaží splňovat (milostpaní v *Deseti dekách* je ukázkovým příkladem).

Každodenní činnosti postav jsou popisovány buď jako charakterizace prostředí (práce okolo vlaků, či v pekárně), nebo jako báze pro následné srovnání změn. Jelikož se postavy nacházejí spíše v řetězci bizarních, tragikomických a vyhrocených situací, pozorujeme více dynamický aspekt postav a jejich reakce na tyto výjimečné okolnosti

v jejich životech, případně nakolik tyto okolnosti ovlivnily každodennost a na to potřebujeme mít s čím srovnávat.

2.1.5.3 Promluva postav a prostředí

Čapek Chod významně pracuje s jazykem postav a pomocí promluv je více ukotvuje sociologicky i charakterově.

Jazyk postav odpovídá jejich povolání a společenské vrstvě. Čapek Chod dbal na popisy pracovního prostředí s porozuměním činností, takže je-li popisována práce kolem vlakové dopravy a železnice všeobecně (*Chvojka*, *Dceruška Jairova*, *Kdo s koho*), či v pekárně (*Nedonošený*, *Deset deka*, *Polichinell Maxl*), dostává se nám v promluvách postav i popisech vypravěče odborných výrazů („salup“ ve *Chvojce*), vysvětlení pracovních procesů, argotu i slangu. Odborné výrazy a terminologii jak české, tak cizojazyčné nacházíme z oblasti matematiky, výtvarného umění (*Kombinovaná technika*), hudby (*Variace Kamila Svitenského*), biologie, tenisu (*Liberum arbitrium*), či filozofie (*Liberum arbitrium*, *Psychologie bez duše*). Nižší vrstvy mluví hovorovou až nespisovnou češtinou (ta je častější) a dialekty, zatímco společnost vyšší se pohybuje na pomezí hovorové a spisovné češtiny. Lidé vzdělaní (kupříkladu filozofové) promlouvají převážně jazykem spisovným. Tento jazyk se odráží i v prostředích společenského styku jednotlivých vrstev. Nižší vrstvy se setkávají v hospodách, zatímco městská a vyšší společnost se schází v klubech či vinárnách a promluvy v těchto prostředích odpovídají vrstvám. Umělci se nacházejí ryze jen v městském prostředí. Dialekty se potom projevují v městském prostředí, pochází-li daná postava z venkova. Texty z vesnického prostředí obsahují místní dialekty mnohem výrazněji (*Chvojka* se odehrává ryze ve vesnickém prostředí, postavy v *Kdo s koho* jsou převeleny na Olomoucko, zatímco *Dceruška Jairova* probíhá na Šumavě). Městská společnost bývá zasazena do Prahy, děj je jen vsazen do rozdílných městských čtvrtí (*Polichinell Maxl* kupříkladu probíhá na Žižkově, *Kombinovaná technika* na Letné atd.), u nižších vrstev se jedná o pražské periferie.

Střet jazyků (jazykových vrstev) a skupin je zastupujících je běžným jevem v textech Karla Matěje Čapka Choda. Vidíme tak česko-polské prostředí v *Dusza ordynarna*, česko-německé v *Nedonošeném*, *Dvou vdovách*, *Dcerušce Jairově* a *Polichinellu Maxlovi*, střety jsou ale přítomné i mezi vrstvami jazyka českého.

Převážně u židovských postav se setkáváme s jazykem německým (liší se, zda postavy mluví německy pořád, či se jedná o kombinaci s češtinou), nehledě na to, odkud rodina pochází (v *Polichinellu Maxlovi* tedy vidíme německý původ rodiny, zatímco Paprštainovi/Pappersteinovi ve *Dvou vdovách* přišli z Maďarska). U židovských postav se setkáváme s němčinou (v případě *Dusza ordynarna* polštinou) buď úmyslnou, nebo neúmyslnou, kdy postavy během emočního vypětí přejdou z češtiny k německým výrazům, či celým promluvám v jazyce německém. V emotivních situacích potom dochází k jazykovému přechodu i u českých postav. Je-li postava původem z nižší vrstvy, tak se po provdání do vrstvy společenské vyšší snaží skrývat svůj původ, jsou to ale právě emoce, které postavy donutí v promluvě užít jazyka nižších vrstev.

V promluvách i mimo ně se setkáváme s jazykovou komikou a jazykovým ozvláštněním. Postavy i vypravěč užívají archaismy, neologismy, netradiční spojení slov, lyrický jazyk („lunavo“ v *Chvojce*), slovní hříčky („mladý-nemladý pán“ v *Liberum arbitrium*, „Já o koze, on o kose.“ v *Psychologii bez duše*), dvojsmysly, vulgarismy (u postav z nižších vrstev), augmentativa i deminutiva, či si hrají se slovy a slovními druhy (jde se jedná spíše o vypravěčovo vyjadřování, u nichž najdeme spojení jako „kmitným pohledem“¹³⁴, či „hopkem“.

Jazyková vrstva také vyjadřuje přístupy postav ke světu kolem nich. Mužské postavy ve svých promluvách užívají často různé míry zesměšňování ostatních a čteně se setkáváme i s cynismem, sarkasmem, či ironií. Ukázkovým příkladem je promluva Martina Klocha ve *Chvojce* komentujícího polonahou Markyту s větvi, kdy odpovídá na manželčiny výmysly: „Já vím; já vím, tys hodná žena, [...], že sis vetkla prst, to jsem viděl, ale taky jsem pozoroval, že ti bylo na cestu horko a tady doma že je ti zas chladno, že ses navlíkla, ono je venku pravda hned po ránu takový parno a tohle – ahá! sis na hřbitově ulomila, abys mi cestou odháněla komáry, vet“¹³⁵? Úcta, či uznání vyššího postavení jsou v promluvách znázorňovány vykáním. Familiárnost užívá tykání, či onikání. Nadřazenost se poté projevuje onikáním a onkáním. Změna vztahu postav se projevuje i ve změně oslovení v promluvách. Přístup postav je vidět nejvýrazněji na práci s deminutivy. Ta jsou užita, referuje-li se něčem malém, či dětech, jsou užívána i na ukázkou míry (neměl ani „zdáníčko“), či náklonnosti („Baruško“, „holubičko“). Na druhou

¹³⁴ (Čapek Chod, 1962, str. 21)

¹³⁵ (Čapek Chod, 1962, str. 16)

stranu jsou však užita i k umenšování a zesměšňování. Kontext je tak nepostradatelný pro interpretaci promluv.

Jazyk postav se propisuje i do jejich vnitřních monologů (jejichž počet narůstá od *Ad hoc!* směrem k *Psychologii bez duše*), což nám umožňuje rozeznávat, zda nám informace zprostředkovává postava, nebo vypravěč, který se pohybuje v textech na úrovni obecné až spisovné češtiny.

V textech se objevuje velké množství cizojazyčných výrazů ve své správné podobě stejně jako s jejich pozměněnou a jen fonetickou podobou, jež je často zapříčiněna setkáním postav s jazykem jen v mluvené podobě (maďarštinu najdeme ve *Dvou vdovách*, italská válečná fronta se objevuje v *Liberum arbitrium*, polština se objevuje v *Dusza ordynarna*, fonetická němčina je poté důsledkem styku postav s židy na českém území). Výpůjčky se však nepojí jen s válkou, v textech nacházíme výrazy latinské, anglické, německé, polské, francouzské i italské. V *Liberum arbitrium* se setkáváme s velkým množstvím anglicismů („sporting-girl“, „service“, „forover“) spojených s tenisovým klubem, který hraje v textu podstatnou roli a v popisu slečny Sóni zazní i biologický „radius“. V $X^n + Y^n = Z^n$ se s latinou setkáváme také, neboť tak jako byla Sóna popisována biologicky, je zde popisováno Hloubovo jednání medicínsky („pyroxysmus“). Variace Kamila Svitenského užívá hudebních termínů („fortissimo“) atd.

V textech také nacházíme odkazy pojící se se všeobecným vzděláním autora. Citáty, odkazy na antiku, náboženská přirovnání, zakomponované zmínky o aktuálních tématech (impresionismus, feminismus), zmínky o reálně žijících vědcích, filozofech a umělcích atd. *Variace Kamila Svitenského* tak zmiňuje Chopina či Mendelssohna. V *Kombinované technice* se řeší pozice ženských umělkyní: „neboť k tomu, abychom se počítaly k umělcům, nárok svůj jsme dokázaly, neboť že se ty zase vrátíš k jehle a měděné desce a na své se ctí dobyté místo jediné naší „leptářky“, která hájí jediná ženskou čest na tomto poli, o tom nepochybují“¹³⁶. V $X^n + Y^n = Z^n$ popisuje své děti, že jsou jako „blíženci, podobní si jak Antifolus Antifolu a vypadající vůbec jako plagiát z nějakého Mánesova dětského vlysu“¹³⁷. *Liberum arbitrium* a *Psychologie bez duše* pak popisují filozofická smýšlení.

¹³⁶ (Čapek Chod, 1962, str. 43)

¹³⁷ (Čapek Chod, 1962, str. 53)

2.1.5.4 Pojmenování

Počet vlastních jmen postav narůstá v průběhu tří titulů. Zatímco *Ad hoc!* pojmenovává nejnutnější počet postav, zatímco epizodní postavy jsou často bezjmenné, nebo charakterizované nějakým výrazným rysem, ve *Čtyřech odvážných povídkách* se již objevuje větší počet epizodních postav, které už jsou nejen pojmenovány, ale často k sobě pojí i epizody, které buď přerušují, doplňují, nebo vysvětlují hlavní dějovou linii. V *Psychologii bez duše* už jsou nositeli proprií mnohé postavy, které děj ani výrazně nepozměňují. Mimo vlastních jmen mívají postavy často i přezdívky a ty jsou mnohdy rozšířeny ještě substantivním, nebo adjektivním doplněním vystihujícím povolání postavy, či její charakteristický rys (povahový, vzhledový atd.). Jména jsou tedy často návodná, ať už se jedná o nomen omen (*Kdo s koho* má manžela Zavazela, jenž stojí v cestě manželce a jejímu milenci a v průběhu svého umírání „zavazí“ své manželce na cestě k jeho úsporám. V *Nedonošeném* se zase nachází Melhuba, či v *Kombinované technice* nalezneme nadporučíka Neměrného, jenž nezná míru, kdy přestat mluvit.), či je rys postavy pravým opakem jejího jména. Nomen omen jsou nejpočetnější ve sbírce *Ad hoc!*, poté počty postupně klesají a objevují se i obyčejná jména, nikdy však nevytvoří úplně, takže i v posledním textu *auta, Psychologii bez duše*, se s takovýmto pojmenováváním setkáváme.

Židovské postavy jsou nejčastěji nositeli německých jmen, které zůstávají buď ve své německé podobě, nebo jsou užívána dle situace tu v počeštěné, tu v německé podobě, anebo jsou užita jen v počeštěné verzi.

Změna v oslovení potom ukazuje vztah k oslovované postavě, či se podoba jména pojí s charakterem postavy. Vážné, zlé, agresivní postavy atd., tak nikdy nejsou oslovovány zdvořilými. I zde se ale vždy oslovení musí vnímat ve spojení s kontextem, protože kupříkladu deminutivní oslovení může znamenat jen čistý projev náklonnosti („Baruška“ v *Dcerušce Jairově*). Může být však užito i v zesměšňujícím, či manipulativním kontextu. Jakmile je Lucie v textu *Deset deka* oslovena „Lucinkou“, je to od postav, které se jí snaží psychologickou manipulací popostrčit určitým směrem, z kterého budou těžit tito manipulátoři. Jakmile jedna z těchto manipulátorek komunikuje s Lucií o běžných pracovních věcech, tak ji nazývá „Luckou“ a ukazuje-li jí nejvyšší svou náklonnost (kterou ke všem postavám projevuje opakem), nazývá ji „Lucinou“. Nejen čtenář, ale i postavy se tak musí zabývat kontextem situace a promluvy a kdo ji pronáší.

Rozeprí v interpretaci vidíme nejvýrazněji v *Psychologii bez duše*. Hlavní ženská postava, hospodyně Mariana, je celá desetiletí nazývaná Ferdinandem Čemusem, hlavní mužskou postavou, Marjánkou, čímž se Čemus snaží ukázat svoji náklonnost ke své hospodyni. Ta však v tomto oslovení cítí Čemusovu povýšenost, neboť Mariana pochází v nižší společenské vrstvy než Čemus a oslovení tak vnímá jako urážku a hned po svatbě mu toto oslovení zakazuje. Rozdíly v pojmenování ale nekončí jen u vzájemného pojmenovávání postav. *Variace Kamila Svitenského*, jež se zabývají hlavní mužskou postavou a jeho alteregem, užívají dvojího pojmenování také i z pozice vypravěče. Zatímco Kamil Svitenský je umělec, skladatel vážné hudby, jehož skladba je s úspěchem hrána, Karel Svítek si vydělává na živobytí hrou na klavír v hospodě a je společností odsuzován. Je-li tedy řeč o umělci, pak se zmiňuje jméno Kamil Svitenský; jsou-li zmiňovány situace spojené s prací v hospodě, je postava označena jako Karel Svítek. V neutrálních situacích je jméno postavy také neutrální, Svítek-Svitenský.

2.2 Recepce

Recepce díla Karla Matěje Čapka Choda je četná, avšak ne příliš různorodá. Pozornost na jeho tvorbu byla upírána hlavně v době, kdy začínal psát a vydávat a v období jeho románové tvorby. Námi zvolené tituly již tak četné ohlasy neměly, ani v době vzniku, ani později¹³⁸. Dovolujeme si proto čerpat i z recepce dalších titulů, řeší-li tyto texty oblasti Čapkovy tvorby, jež se příliš neproměnily postupem času. Všeobecně zaznívala a zaznívá dodnes charakteristika Čapka Choda jako bystrého pozorovatele volícího atraktivní náměty, motivy a témata, dramatizujícího děj, užívajícího tragikomického vyznění, vybírajícího si poznamenané jedince (fyzicky, či psychicky), užívajícího mnohost jazykových prostředků, nevyjímaje archaismů a neologismů, vulgarismů, či profesní mluvy, atd¹³⁹. Je titulován jako „obr přísných očí“, „věčný satirik“¹⁴⁰, či sběratel „lidských dokumentů“¹⁴¹.

Opakovaně je zmiňována a oceňována znalost prostředí, o němž psal. „Čapek zná dokonale a úplně to, o čem píše. Píše o stavbě domu a zná do detailů všecku práci její,

¹³⁸ Nalézt tak jde větší počet přehledových slovníků, kde jsou námi zpracovávané tituly sotva zmíněné, komentované jednou větou, či jsou tituly podány jen nejnezbytnějším výčtem nejvýraznějších rysů, či synopsí. Některé slovníky potom tyto tituly ani nezmiňují (Lehár, 2002), nebo (Polák, 1990).

¹³⁹ Viz např. (Machala, 2015, str. 146). V Panoramatu české literatury je ale alespoň akcentován individualismus Čapka Choda a není přiřazován plně k naturalismu (Machala, 2015, str. 185).

¹⁴⁰ (Šach, 1949, str. 89)

¹⁴¹ (Kovářna, 1936, str. 21)

celý organism, všechny funkce a nástroje, zná terminologii odbornou i žargon, kterým mluví zedník a příkladač. Piše o porotním líčení a vidíš, že zná celý jeho mechanism, všechny typické složky a figury... Piše o lidské ssedlině velkoměstské a zná ji, zná způsob jejího života, katastrofy, které ji potkávají, ví, z jakých živlů se skládá, ví, kde živoří a proč a jak umírá. Svět ubožáků a vyděděnců, bídy i utrpení, svět dělnictva a prostituce, pokud se jím obírá ve svém románě, poznal dlouhým a pečlivým pozorováním... A více: vžil, vcítil a vmyslil se v něj.¹⁴² Šalda měl nicméně ve zvyku ve svých kritikách Čapkovi vyčítat jeho naturalistické postupy (ačkoli my v díle shledáváme dominanci rysů realistických až kritickorealistických a zdá se nám, že zaměřování se pouze na naturalismus je zavádějící) a toto je zdá se prvek, jenž v textech o Karlu Matěji Čapku Chodu přetrval. Hlavní dominance spočívala v potvrzování, co naturalistického se v textech nachází¹⁴³. V přehledových slovnících se zdá, jako by tyto informace byly pouze překopírovávány, neboť se v naprosté většině shodují. Přesto nalezneme i tituly, jež apriorně Čapka k naturalismu neřadí a vnímají plnou šíři tvorby. „Do souvislosti s naturalismem bývá uváděn Karel Matěj Čapek-Chod, ale jeho tvůrčí činnost je natolik svérázná, že se vymyká obecnější charakteristice. [...] V literární tvorbě ovšem začínal už od devadesátých let na konci století a jeho povídky a novely navazovaly na tradici realistické žánrové drobnomalby.“¹⁴⁴ Pavelka poté uznává výjimečnost Čapkovy tvorby a obtížnost jejího zařazování. „Prozaické dílo K. M. Čapka-Choda zaujímá v rámci české literatury vývojově velmi osobité a výjimečné pozice; v nejednom ohledu se dokonce zdá, jako by bylo bez předchůdců a také bez následovníků.“¹⁴⁵

Jedním z témat, u nichž se recepce Čapka Choda rozchází, je kompozice. Zatímco někteří pouze kompoziční postupy zmínili, ale nekomentovali: „Je totiž celkem běžné, že se na terénu jedné Čapkovy prózy objevují a prolínají různorodé kompoziční postupy a dějové motivy.“¹⁴⁶, jiní tento „volný kaleidoskop drobných próz“¹⁴⁷ oceňovali a spatřovali v něm řád (spíše než roztržitost), neboť viděli, že taková kompozice ukazuje autorovu snahu o „zdůraznění nepodstatnosti, nerozlišení významnosti a bezvýznamnosti, lhostejnost k abstraktnímu členění a diferenciacnímu třídění.“¹⁴⁸ Jiní

¹⁴² (Šalda, 1953, str. 296). Totéž Šalda uvádí i ve svých jiných kritikách. Viz kupříkladu kritiku Kašpara Léna mstitele (Šalda, 1908/1909, str. 213). Viz i (Kovářna, 1936, str. 21).

¹⁴³ (Mukařovský, 1995, str. 57)

¹⁴⁴ (Buriánek, 1973, str. 64)

¹⁴⁵ (Pavelka, 1987, str. 43)

¹⁴⁶ (Moldanová, 1985, str. 226)

¹⁴⁷ (Haman, 1969, str. 353)

¹⁴⁸ (Haman, 1969, str. 354)

v kompozici naopak spatřovali problém, či ji Čapkovi vyčítali, neboť mysleli, že se jedná o „nedostatek nadšení a zaujetí pro jediný tvůrčí způsob“¹⁴⁹.

Detailnost, strohost, kompaktnost a jazykovou rozrůzněnost díla Čapkova byla popisována kupříkladu jako „hutný soubor výrazových prostředků plný novot a barvitých výrazů na dokreslení doby a prostředí.“¹⁵⁰ Ne všichni kritici souhlasili. Haman kupříkladu Čapkovi vyčítal, že novotvary a jiné výrazy užívá v určitých situacích nadbytečně¹⁵¹, a Šalda zase neoceňoval množství detailů, neboť se domníval, že se kvůli nim ztrácí celkové vyznění. „Umělec, má-li dosáhnout celku, musí mít odvahu odhodit mnohý detail.“¹⁵²

Všeobecný trend, hlavně v době vzniku děl, se zaměřoval hlavně na prvky naturalistické, neboť se jednalo o, v tu dobu, velké téma. Domníváme se, že to mohla být příčina toho, že v přehledových slovnících tento názor převládá.

¹⁴⁹ (Polák, 1990, str. 255)

¹⁵⁰ (Křístek, 1950, str. 161), viz i (Pavelka, 1987, str. 44).

¹⁵¹ (Haman, 1969, str. 350)

¹⁵² (Šalda, 1908/1909, str. 214)

Shrnutí

Tato práce s názvem: Povídky K. M. Čapka Choda se zabývala třemi tituly kratších textů, převážně povídek a romanet s názvy *Ad hoc!*, *Čtyři odvážné povídky* a *Psychologie bez duše*. Na počátku práce jsme se pokoušeli o teoretická a metodologická vymezení předtím, než jsme přistoupili k samotné interpretaci textů. Popisovali jsme základní myšlenky čtenářské recepce a orientace na čtenáře namísto autora spolu s výhodami, jež poskytuje mnohost interpretací. Zabývali jsme se také otázkou objektivitu a subjektivitu recipienta, u níž jsme se snažili vysvětlit, že snaha o naprosto vědecký a objektivní přístup není prakticky proveditelná, neboť jsme vždy ovlivňováni naší zkušeností a kompetencí. Snažili jsme se popsat, že subjektivita, přítomná hlavně při kvazipragmatickém čtení by, ve snaze o co největší objektivitu, měla být maximálně potlačována (alespoň co největší část subjektivitu vědomé), ale myslet si, že k textu přistupujeme s naprostou objektivitou, by bylo naivní.

Se čtenářskou recepcí se přirozeně pojí dobová recepce, a proto jsme se zabývali i jí. Uváděli jsme, jak dobová recepce pomáhá zvyšovat počet interpretací, neboť každá doba vnímá texty jinak a otázky, jež byly podstatné předtím, už být nemusí a naopak. Totéž se děje s důležitostmi jednotlivých prvků textu. Dalším tématem bylo zobrazování reality a fikce, jež jsme dále rozvedli o autorské povrchové strategie a jakým způsobem ovlivňují kvazipragmatickou recepci. I zde jsme se snažili zmiňovat, že dříve zmíněná míra neodvratitelné subjektivitu je stále přítomná i v momentu, kdy jsme přešli od prvotního čtení k opakovanému. V rámci této tematiky jsme popisovali i místa nedoučenosti, prázdná místa a negace a jakým způsobem tato strategie ovlivňuje konstituování, redukci a eliminaci hypotéz (hlavně u kvazipragmatické četby). Zde jsme se také snažili ukázat, jaké riziko hrozí v případě, že subjektivita nebude potlačena v maximální možné míře, a naopak nakolik právě zde se uplatňují individuální kompetence čtenáře.

V dalším úseku práce jsme se zaměřili na diskurzy a přiřazování děl k nim. Vysvětlovali jsme, že podstata literatury samé spočívá v originalitě a boření hranic, což znesnadňuje přiřazení konkrétního díla ke konkrétnímu diskurzu. Dále jsme také popisovali, že řazení, či snaha o něj, k jedinému zastřešujícímu diskurzu, literárnímu směru, není z našeho pohledu efektivní, neboť autor, či jedno dílo, v sobě nese příznaků diskurzu hned několika a záleží na jejich dominanci. Tento postup jsme popisovali jako

schůdnější, neboť jsme vysvětlovali, že i vnímání jednotlivých diskurzů se proměňuje s časem. Snažili jsme se vykreslit rozvržení diskurzů jako kartézskou soustavu souřadnic s prolínajícími se množinami, u níž by náš postup měl tkvět ve stanovení bodů, souřadnic, uvnitř tohoto systému a spíše pozorovat, kde se tyto body nachází, jak jsou četné a jak dominantní jsou, než abychom prvky textu redukovali a mohli na konci naší analýzy text přiřadit jediné z množin. Tento zmíněný systém se opírá o synopticko-pulzační metodu Dalibora Turečka, jíž jsme se zde v nejhrubším rysem zabývali. Oproti dvourozměrnému systému synopticko-pulzační metody jsme však připojovali i rozměr třetí, neboť se domníváme, že při zpracovávání konkrétních textů, v podstatě synchronní práci oproti diachronně vnímané synopticko-pulzační metodě zaměřující se pouze na diskurz, potřebujeme třetí rozměr pro vystižení všech příznakových i nepříznakových prvků, neboť naší prací je vymežit i autorův osobní styl, který často nese prvky nepříznakové. Tento třetí rozměr, osu, jsme stanovovali jako variabilní dle specifik zaměření zpracovatele a dle jeho oblasti zpracování. Naší byla interpretace se zaměřením na postavy. Celý tento proces jsme stanovovali jako reverzibilní, neboť při práci s diskurzem lze pracovat s rovinou, na níž jsou příznakové body i se svou dominancí zaneseny. Při práci přesahující diskurz pak u těchto bodů dojde k průmětu a můžeme pracovat ve třech rozměrech.

V metodologické části jsme poté popisovali naše vyplnění výše zmíněné soustavy souřadnic. Popisovali jsme vyprávěcí situace, jejich dělení a jednotlivé kategorie, jež se s nimi pojí (osoba, perspektiva, modus, vypravěč a reflektor) a popsali jsme také literární postavy a jejich způsoby zobrazování, jednání, promluvy a pojmenovávání.

Interpretační část jsme započali synopsami příběhů pro snadnější orientaci ve velkém množství zápletek a jmen. Pokoušeli jsme se ukázat, že základním rysem osobitého autorova stylu jsou mozaiky, neboť ať už se jedná o literární směry/diskurzy, či žánry, Čapek Chod má ve zvyku rozbořit ucelený obraz, vzít si z nich kousky, jež se mu hodí a složit si je dle svého. Mozaiky poté skládá i při práci s náměty, postupy a motivy. Má ve zvyku poskládat jednotlivé mozaiky tak, že celkový obraz jednotlivých mozaik působí podobně, ale liší se malé součásti uvnitř ní. Čapek Chod rozvrhuje téměř stejné situace, v nichž pozmění jen jednu, či dvě proměnné a poté nechá čtenáře sledovat, jak a nakolik to ovlivní jednání postav. Častá je u něj téměř detektivní zápleтка s retrospektivním odhalováním, jež je navíc často komplikovaná mísením časových rovin a postupně se navyšujícím počtem epizod. Čapek své postavy (jedince nehrdinské

a fyzicky, nebo psychicky poznamenané) uvrhá do dramatických, groteskních, absurdních, ironických až tragikomických situací, které se za sebou řadí v rychlém sledu a postavy se nemohou vzepřít, neboť jejich budoucnost je determinovaná, a navíc podléhají tlaku okolí. Jejich osud je dán a ony nemají žádnou moc nad svým životem. Dvojitý konec je u tohoto autora možný. Postavy buď rezignují a končí zničené, nešťastné, či mrtvé, nebo se smíří s faktem, že jejich osud je daný a ony nemají moc nic změnit. Poté je jim umožněn téměř zdárný konec.

Postavy bývají zachyceny jen malým počtem rysů a vždy jsou charakterizovány i v rámci společenské vrstvy. Čapek pracuje převážně s kratšími rozsahy, na nichž se ukazuje jeho strohost, stručnost výstižného popisu a pevná kompozice často pracující s místy nedourčenosti a rychlou gradací děje. Vyskytuje se zde odstup a pokus o zdání objektivitu, když postavy prožívají své fyzické, psychické, kariéerní a morální úpadky. Častý je v textech motiv smrti (ať vraždy, nebo sebevraždy) a ten se často pojí s plány postav, které ale buď nevychází, nebo plán postava naplní s tím, že po jeho dosažení se její situace zhoršuje. Druhým častým motivem, jenž je pevnou částí prvních dvou titulů, je válka, která je jen málokdy znázorněna přímo. Její důsledky jsou však patrné, neboť ovlivňuje postavy i společnost. Hojně se zde vyskytují kontrasty (společenských vrstev, náboženské příslušnosti, vzhledu, ale kupříkladu i kontrasty v jednání postav), které jsou nejčastěji zasazeny do milostného trojúhelníku, jenž autor využívá v každém z textů.

U postav dochází k analyzování, sebeanalyzování a interpretaci situací z jejich perspektivy (povětšinou vnitřním monologem). Ve spojení s často měněnou fokusací, či reflektorem, se tak čtenáři otevírá hodnotící prostor. Vypravěči v textech povětšinou nehodnotí přímo, ale nepřímé hodnocení je patrné. Pro autora je charakteristická i ironie, již užívá jazykově i situačně a je neoddělitelnou částí všech textů.

Po stručné interpretaci nejčastějších rysů autorovy tvorby jsme se zabývali vyprávěcími situacemi a stanovili, že nejčastěji se jedná o situace přechodné. Dominující osoba je třetí, perspektiva převažuje vnější a modus je nejčastěji stanoven jako scénický, nebo dramaticko-scénický. Autorský vypravěč nejčastěji uvádí rychle a stručně do děje, poté však dochází k jeho ústupu a děje jsou zprostředkovávány buď měnícími se reflektory, nebo střídající se fokusací, a proto také většina charakteristik je poskytnuta nepřímou. Vypravěč se znovu objevuje v momentech, kdy je třeba zrychleně projít určitou částí, je třeba vysvětlení, nebo má být zprostředkováno něco, co by postava kvůli své

limitované perspektivě nemohla vědět. Kvůli limitované perspektivě se také nedá mluvit o důvěryhodnosti.

Pro Čapka Choda je typické i užívání grafiky a formátování textu, které není náhodné a vždy s sebou nese nějakou funkci stejně jako užívání neologismů, archaismů, vulgarismů, slangu, argotu, profesní mluvy, přejímek, nářečí atd. S jazykem pracuje i v rámci promluv postav, neboť je geograficky, pracovní i společensky zařazuje. Často pracuje i s charakterizováním postav pojmenováním, nezřídka užívá nomen omen.

V závěrečné části jsme se zabývali recepcí Čapkova díla a zmínili názory nejčastější i části, kde se kritici ve svých názorech rozcházel.

Zdroje

Primární

ČAPEK CHOD, Karel Matěj, 1962. *Ad hoc!: Romaneta, povídky a črty z dob světové války*. Třetí. Československý spisovatel.

ČAPEK CHOD, Karel Matěj, 1960. *Čtyři odvážné povídky*. Třetí. Praha: Československý spisovatel.

ČAPEK CHOD, Karel Matěj, 1928. *Psychologie bez duše*. Praha: Pražská akciová tiskárna.

Sekundární

AJVAZ, Michal, 2021. *Druhé město*. Vydání třetí, v Druhém městě první, brožované. Brno: Druhé město. ISBN 978-80-7227-866-4.

ARISTOTELÉS a František GROH, 1993. *Poetika*. Praha: Gryf. ISBN 80-85829-01-0.

BAL, Mieke, 2009. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Třetí. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 080209631X; 978-0802096319.

BÍLEK, Petr A., 2004. Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení. *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. Arch. Charbulova 3a, 61800 Brno-Černovice, **VIII**,(2.), 134-135. ISSN 1212-5547.

BREMOND, Claude, 1973. *Logique du récit*. Dotisk. Michiganská univerzita: Éditions du Seuil. ISBN 9782020020435.

BRUNS, Gerald L., 1992. *Hermeneutics Ancient and Modern*. New Haven: Yale University Press.

BURIÁNEK, František, 1973. *Dějiny české literatury v první polovině 20. století: I. Na počátku století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ, 2008. *Současná stylistika*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-961-4.

DOLANSKÁ, Nora, 1984. *Žánry umělecké publicistiky*. Praha: Novinář. Knihovnička Novináře.

DOLEŽEL, Lubomír, 2005. O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje beztrestně žvanit. *Česká literatura*. **53**(2), 240-253. ISSN 0009-0468.

DURDÍK, Josef, 1881. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. V Praze: I.L. Kober.

FISH, Stanley, 1982. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Boston: Harvard University Press. ISBN 0674467264, 978-0674467262.

- FORSTER, Edward Morgan, 1970. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- FORSTREUTER, Kurt, 1924. *Die deutsche Ich-Erzählung.: Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*. Berlin.
- FOŘT, Bohumil, 2008. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-61-8.
- FRIEDMAN, Norman, 1955. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* [online]. Cambridge University Press, 02 December 2020, **70**(5), 1160-1184 [cit. 2022-01-23]. ISSN 1938-1530. Dostupné z: doi:<https://doi.org/10.2307/459894>
- FRYE, Northrop, 2000. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 15. Princeton: Princeton University Press. ISBN 0-691-06004-5.
- FRYE, Northrop, 2004. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Čtrnácté. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8983-6.
- GENETTE, Gérard, 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Cornell: Cornell University Press. ISBN 0801495350; 9780801495359.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1987. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. London: Frances Pinter.
- HAMAN, Aleš, 1969. K. M. Čapek-Chod a český naturalismus. *Česká literatura*. **17**.(4.), 348-360.
- HAMBURGER, Käte, 1994. *Die Logik der Dichtung*. Čtvrté. Klett-Cotta /J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. ISBN 3608916814; 978-3608916812.
- HERMAN, David, 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Dotisk. Lincoln: University of Nebraska Press. ISBN 9780803223998.
- HODROVÁ, Daniela, 2001. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. ISBN 80-721-5140-1.
- CHATMAN, Seymour, 2008. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon. Ars. ISBN 80-207-0104-4.
- ISER, Wolfgang, c1976. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: W. Fink. ISBN 37-705-1390-8.
- ISER, Wolfgang, 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press. ISBN 0801821010, 9780801821011.
- ISER, Wolfgang a Veronika VLKOVÁ, 2004. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. Arch. Charbulova 3a, 61800 Brno-Černovice, **VIII**(1.), 135-142. ISSN 1212-5547.

ISER, Wolfgang, 2009. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-1672-8.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava, 1975. *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova. Acta Universitatis Carolinae.

JAUSS, Hans Robert, 1982. *Toward an Aesthetics of Reception*. Minneapolis: Minnesota university Press.

KANT, Immanuel, 1975. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

KOVÁRNA, František, 1936. *K. M. Čapek-Chod: Postavy a dílo*. Praha: František Borový.

KREJČÍ, Karel, 1946. *Jakub Arbes – Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Josef Lukasik.

KREJČÍ, Karel, 1955. *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*. Praha: Československý spisovatel. Postavy a dílo.

KŘÍSTEK, V., 1950. O některých rozsahových novotách K. M. Čapka-Choda. *Slovo a slovesnost*. **12.**, 160-166.

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ, 2006. *Kastrující stín svatého Garty*. V Brně: Atlantis. ISBN 80-710-8274-0.

LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 1078 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 80-7106-619-2.

LODGE, David a Bohumil FORT, 1992. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books. ISBN 9780099554240.

LUBBOCK, Percy, 2006. *The Craft of Fiction* [online]. [cit. 2022-01-23]. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>

MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Vydání první. Praha: Knižní klub, 2015. Universum. ISBN 978-80-242-4818-9.

MATERNA, Pavel, 2016. *Hovory o pojmu*. Praha: Academia. Společnost (Academia). ISBN 978-80-200-2536-4.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA, 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka. ISBN 80-718-5669-X.

MOLDANOVÁ, Dobrava, 1985. K.M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. *Česká literatura*. **33.**(3.), 223-233.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 s. ISBN 80-85865-48-3.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2001. *Studie II*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-240-4.

NIETZSCHE, Friedrich, 1954. *Werke in drei Bänden: Band 1*. Mnichov: Carl Hanser.

- O'NEILL, Patrick, 1994. *Fictions of Discourses: Reading Narrative Theory*. Dotisk. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0802079482; 9780802079480.
- PAVELKA, Jiří, 1987. Autorský typ Karla Matěje Čapka-Choda. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity: SPFFBU D 34*. s. 43-49.
- PAVERA, Libor a František VŠETIČKA, 2002. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc. ISBN 80-718-2124-1.
- PEŠAT, Zdeněk, 1998. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-721-5047-2.
- POPPER, Karl R., 1997. *Logika vědeckého bádání*. Praha: OIKOYMENH. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-860-0545-3.
- POPPER, Karl R., 2000. *Bída historicismu*. 2., rev. vyd. Praha: Oikoymenh. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-860-0580-1.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-729-4004-X.
- SALTYKOV-ŠČEDRIN, Michail Jevgrafovič, 1957. *O literatuře*. Praha: Československý spisovatel.
- POLÁK, Josef. *Česká literatura 19. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-04-23906-4.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič, 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 2. Jinočany: H&H. ISBN 80-860-2216-1.
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš, 2001. *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-860-5592-2.
- STAIGER, Emil, 1969. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel. Dílna (Československý spisovatel).
- STANZEL, Franz K., 1988. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon. Ars.
- SVATOŇ, Vladimír a , ed., 2007. Diskontinuita v kontinuitě literárněvědného myšlení. In: PAŠTEKOVÁ, Soňa a Dagmar PODMAKOVÁ. *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poézie, prózy a drámy: premeny estetického kánonu: koncepcie literárnych dejín : zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Bratislava: Veda, s. 36-46. ISBN 978-80-224-0976-6.
- STERNE, Laurence, 1985. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. 3. vyd. Praha: Odeon. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-2352-0.
- ŠACH, Josef. *K.M. Čapek-Chod: Vzpomínková mosaika se čtyřmi fotografiemi*. 1. vyd. Domažlice: Městské museum, 1949.
- ŠALDA, F. X., 1908/1909. Kašpar Lén mstitel. *Novina*. 2., 213-215.

ŠALDA, F. X., 1953. *Kritické projevy VII*. Praha: Československý spisovatel.

Umění jako metoda, 1933. In: ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Melantrich, s. 9-26.

TODOROV, Tzvetan, 2000. *Poetika prózy*. Praha: Triáda.

TUREČEK, Dalibor, 2018. *Sumář: diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host. ISBN 978-80-7577-603-7.

ВАКУРОВ, Владимир Николаевич, Николай Николаевич КОХТЕВ а Григорий Яковлевич СОЛГАНИК, 1978. *Стилистика газетных жанров*. Москва: Высшая школа.

WARNING, Rainer, 1975. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Druhé. Mnichov: W. Fink.