

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POVÍDKA KARLA ČAPKA

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph. D.
Autor práce: Oksana Forkavec
Studijní obor: Bohemistika
Ročník: 3.

2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamů citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě, elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textů mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem odhalování plagiátů.

České Budějovice, 29. července 2011

.....

Oksana Forkavec

Děkuji Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za pomoc s vypracováním této práce.

Obsah

Úvod	7
1 Metodologie	8
1. 1 Vypravěč – jeho funkce a postavení	8
1. 2 Teorie fokalizace.....	10
1. 3 Vyprávění.....	11
1. 4 Nespolehlivost	12
2 Krakonošova zahrada	14
2. 1 Obsah vs. forma	14
2. 2 Typy vypravěčů	16
3 iterárně – historický kontext	19
4 Zářivé hlubiny a jiné prózy	23
4. 1 Změna slohu	23
4. 2 Inspirace motivů	25
4. 3 Stejný motiv jinak.....	28
4. 4 Povídka Zářivé hlubiny.....	29
5 Boží muka	33
5.1 Poznání.....	36
5. 2 Motivace válkou	42
5.3 Skrytá událost v povídkách <i>Šlépěj</i> a <i>Historie beze slov</i>	43
6 Trapné povídky	46
6. 1 Dvojitost hodnocení	47
6. 2 Jedinec jako oběť společnosti	48
7 Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy	53
7. 1 Poznání triviální	55
7. 2 Úloha náhody	56
7. 3 Nekonvenční způsob odhalení	58
7. 4 Spravedlnost	59
7. 5 Jazyk povídek.....	60
Závěr.....	64
Seznam použité literatury.....	67

Anotace

Tématem této práce je analýza povídek Karla Čapka. Rozbor se týká jeho povídkové tvorby, a to konkrétně sbírek Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Boží muka, Trapné povídky, Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy. Analýza je zaměřená na stránku tématickou i samotné literární zpracování povídek po stránce kompoziční a jazykové.

Nebudou opomíjeny faktory, které ovlivnily Čapkovu tvorbu, jako jsou literárně-historické souvislosti i vnitřní události autorova života. Za další aspekty ovlivňující jeho tvorbu považujeme politicko-sociální souvislosti a vliv filozofického směru pragmatismu.

Summary

This bachelor thesis focuses on an analysis of Karel Čapek's short story creation, i.e. short story anthologies *Krakonošova zahrada*, *Zářivé hlubiny*, *Boží muka*, *Trapné povídky*, *Povídky z jedné a druhé kapsy*. I am going to analyze them both from thematic and compositional and linguistic point of view.

Factors as literary-historic consequences and internal events in author's life that influenced Čapek's production will not be neglected. Political-social relations and influence of philosophical branch pragmatism are other aspects affecting his writings.

Úvod

Tématem bakalářské práce je analýza povídkové tvorby Karla Čapka. Týká se povídkových sbírek *Krakonošova zahrada*, *Zářivé hlubiny*, *Boží muka*, *Trapné povídky*, *Povídky z jedné kapsy*, *Povídky z druhé kapsy*.

Naší snahou je přiblížit literárně-historický kontext autorova života a vzniku povídek. Sledujeme zde společnost na počátku 20. století, pronikání nových uměleckých směrů a jejich vliv na autorovu tvorbu. Blíže se soustředíme na zásadní literární události dané doby, jmenovitě formování české moderny, *Almanach na rok 1914*. Za další vnější vliv na jeho tvorbu považujeme vypuknutí první světové války. Tato fakta budou nahlížena z perspektivy jednotlivých sbírek, dále se soustředíme na to, čím byl autor ovlivněn a motivován.

Cílem je analyzovat povídkovou tvorbu Karla Čapka, jejíž počátky jsou spojeny s jeho bratrem Josefem. Zde se snažíme vymezit charakteristická témata a motivy těchto jednotlivých sbírek, podobně pak kompozici i jazyk, případně se pokusíme o jejich zasazení do širšího literárně-společenského prostředí. Snahou je také najít odraz a inspiraci dobovými uměleckými směry. Dále je na texty nahlíženo také z naratologického hlediska, z narativních kategorií se věnujeme především vypravěči. Pro jeho klasifikaci používáme Doleželovo dělení, na fokalizaci a spolehlivost či nespolehlivost vypravěče nahlížíme skrze teorii T. Kubíčka, přínosem k této problematice pro nás je také pohled S. Chatmana. Všechny postupy a pohledy na vypravěče, které budeme při analýze povídek používat, jsou popsány v kapitole o metodologii.

Důvodem proč jsme zvolili toto téma byl fakt, že Karel Čapek je jedním z předních českých autorů. Svou tvorbou ovlivnil nejen českou, ale i světovou kulturu. Výběr tohoto tématu byl u mně, jako cizince, motivován potřebou bližšího seznámení se s tímto předním českým autorem první poloviny 20. století.

1 Metodologie

1.1 Vypravěč – jeho funkce a postavení

Vypravěč je jednou ze základních složek narativního textu. Konstruuje fikční svět, prostřednictvím toho, že přináší čtenáři informace o něm, seznamuje ho s pravidly jeho fungování a představuje jeho výslednou podobu. Jakožto mluvčí narativního diskursu je zodpovědný za to, aby byl příběh pro čtenáře koherentní. Tomáš Kubíček ve své publikaci *Vypravěč* definuje vypravěče jako nástroj, funkci, techniku a strategii, jimiž se vyprávění uskutečňuje.

Přestože tradičně je vypravěč považován za jednu z hlavních složek narativu, dodnes neexistuje jeho ucelené pojetí. Ačkoli pokusy o to trvají již desítky let. Existuje mnoho teorií, konceptů a pokusů o jeho charakteristiku, ovšem všechny tyto studie přináší téměř stejné množství různých postojů, které vůči problematice zaujímají. Je to nejspíš zapříčiněno také tím, že existuje nepřehledné množství různorodých textů, na něž nemůže platit jeden koncept. Existují také názory, které popírají existenci vypravěče v narativu, že fikční svět je tvořen buď autorem, nebo postavami (Richard Walsh). My se však přikláníme k názoru, že vypravěč v textu existuje. V následující kapitole si představíme teorie, ze kterých budeme dále v textu vycházet. Cílem této vědecké práce je sledovat vypravěče v textu, jeho spolehlivost, případnou nespolehlivost. Neboť rozpoznání vypravěče a jeho bližší charakteristika poslouží k další části této práce, kde budeme sledovat způsob rekonstrukce zobrazované události a proces narace.

Vypravěč v narativním textu je nositelem souboru funkcí, jimiž v textu disponuje a jimiž tento fikční svět modeluje.

Lubomír Doležel se ve své studii *Narativní způsoby v české literatuře* věnuje problematice funkce vypravěče. Podle něj se literární text skládá z promluvy vypravěče a postav, zkoumá narativní text z hlediska funkčního a textového modelu. Doleželův funkční model přisuzuje vypravěči funkci *kontrolní* a *konstrukční* a postavám funkci *akční* a *interpretační*, přičemž vypravěč má schopnost přisvojit si funkci

postav. „*Přejetím funkce interpretační vzniká vypravěč rétorický, přejetím funkce akční – vypravěč osobní.*“ (Doležel 1993: 43) Tato koncepce rozlišuje šest typů vypravěčů: *objektivní Er-forma, rétorická Er-forma, subjektivní Er-forma, objektivní Ich-forma, rétorická Ich-forma a osobní Ich-forma*. Tím vzniká širší pole působnosti pro vypravěče. V tomto textovém modelu se Doležel potom zabývá studiem jazykových prostředků a výstavbou textu.

Trochu odlišnou klasifikaci přinesl francouzský teoretik Gérard Genette, kde vyčlenil pět typů funkcí vypravěče (Kubiček 2007: 48) funkce *narativní* (vyprávět příběh), *režijní* (podíl na výstavbě textu), *komunikační* (vytvořit narativ jako kontakt vypravěče a adresáta), *svědecká/stvrzovací* (podíl vypravěče na příběhu a jeho vztah k němu) a *funkce ideologická* (vypravěčovy autoritativní komentáře).

Ze srovnání těchto dvou koncepcí nám vyplývá, že vypravěč má dvě odlišné kategorie, a to odpovědnost za výstavbu fikčního světa a druhou funkcí je jeho přítomnost v něm, spolu s jeho hodnocením. Vypravěčova přítomnost v textu ovšem může být rozdílná. Gérard Genette vymezuje dva druhy vyprávění. A to vyprávění heterodiegetické (vypravěč není součástí příběhu, který vypráví) a vyprávění homodiegetické (vypravěč je součástí příběhu, který vypráví) a nezáleží na stupni jeho přítomnosti, může být pozorovatel, hlavní hrdina nebo vedlejší postava. (Kubiček 2007: 80)

Podobně to rozděluje i Doležel ve svém funkčním modelu. Vyprávěč se stává přímým účastníkem příběhu, v případě, že přijme funkci akční, naopak přejme-li funkci interpretační, v tom případě se stává hodnotitelem a komentátorem.

Pro správnou interpretaci textů je tedy jedním z prvních úkolů rozpoznání vypravěčovy pozice, na základě tohoto rozpoznání ho pak můžeme blíže charakterizovat. Z pozice vypravěče vyplývá řada jeho dalších hledisek, např. míra a způsob hodnocení fikčního světa. Pro bližší identifikaci vypravěče nám také poslouží jeho perspektiva fikčního světa, komentáře a způsob vyprávění.

1.2 Teorie fokalizace

Události zobrazované v narativu jsou čtenáři předkládány skrze vypravěčův pohled. „*Příběh se projevuje skrze jakési „prizma“, „perspektivu“, „úhel pohledu“, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu.*“ (Rimmonová-Kenanová 2001: 78). Vypravěč tedy může zastávat určitý postoj k fikčnímu světu, který nám posléze napoví o jeho vztahu k příběhu.

Vypravěčovým pohledem se zabýval např. Tzvetan Todorov v díle „*Poetika prózy*“. Definoval několik kategorií vypravěčových pohledů: *kvalita pohledu* (objektivní či subjektivní), *kvantita pohledu* (rozsah a hloubka), jedinečnost a mnohost pohledů a jejich pravdivost. V průběhu vyprávění mohou nastat i změny vypravěčových pohledů. Skutečnost, že si vypravěč vybere určitý pohled na fikční svět, v sobě nese informaci o něm samém, implicitně nám naznačí svůj záměr.

V souvislosti s tímto tématem Gérard Genette přichází s termínem fokalizace, který má nahradit pojmy jako pohled (point of view), nebo perspektiva. Rozlišuje, kdo vypráví a kdo se dívá (vnímá). Představuje fokalizaci jako způsob omezení úhlu pohledu na vyprávěný svět a rozděluje ji na tři typy: fokalizace *nulová*, *externí* a *interní*. Fokalizaci interní dále dělí na fixní (omezena na jednu postavu), variabilní (prostřednictvím více postav) a multiplicitní (prostřednictvím víc postav je fokalizovaná jedna událost). (Kubíček 2007: 78) Shlomith Rimmonová-Kenanová k tomu dodává, že fokalizace může být pevná v celém narativu, ovšem může se i proměňovat. Toto proměňování ať už typů fokalizace, či fokalizátorů může příběhu dodat zvláštní účinek. Je velmi důležité si uvědomit, že vypravěč může popisovat situace, které vnímá pouze postava, ne on.

Vedle vyprávění samotného příběhu, bývá často jeho součástí i hodnocení a posuzování událostí tohoto příběhu vypravěčem. Svůj postoj k příběhu a postavám podává svými komentáři. Komentáře mají různý způsob vyjádření, různou funkci v příběhu a zejména rozdílný účinek na čtenáře.

Wayne C. Booth dělí tyto komentáře do tří skupin: „...*komentář, který je čistě dekorativní, komentář, který slouží řečnickému účelu, ale není součástí dramatické struktury, a komentář, který je nedílnou součástí dramatické struktury.*“ (Aluze, č. 2: 45). V některých případech není vypravěč účastníkem příběhu, pouze jej pozoruje, do děje však vstupuje svými komentáři a tím se částečně podílí na jeho utváření. Často nenápadně včleňuje svá subjektivní stanoviska bez toho, aby si jich čtenář povšimnul. Svět příběhu je tak spoluutvářen pomocí vypravěčových komentářů. Je-li pro čtenáře vypravěč objektivní autoritou, přijímá jeho komentáře bez výhrad.

Vypravěč tedy odpovídá nejen za výstavbu fikčního světa, ale také za pohled, který čtenáři předkládá. To však znamená, že výběrem vypravěče zároveň autor vybírá i určitý pohled, vztah a způsob, jakým bude na fikční svět nahlíženo.

1.3 Vyprávění

Vyprávění jako akt komunikace zahrnuje autora a příjemce sdělení (autor zde vystupuje prostřednictvím vypravěče). Vypravěč tedy není jeho jedinou složkou. Vyprávění je určeno narativnímu adresátovi, který bývá velmi často důležitou složkou. Pro analýzu vypravěče používáme tedy i jeho vztah k adresátovi sdělení.

Gérard Genette dělí roli vypravěče na vztah k příběhu a na vztah ke čtenáři a k vyprávění. Vytváří čtyři termíny pro vypravěčovy roviny, které ve vzájemných kombinacích zachytí každou jeho podobu, s tím i jeho podíl na významové podobě příběhu. Vypravěč heterodiegetický a homodiegetický, extradiegetický a intradiegetický. První dva termíny zachycují přítomnost vypravěče v příběhu. Heterodiegetický vypravěč není součástí příběhu, jen zastává funkci vyprávět. Homodiegetický je určitým způsobem součástí příběhu. Toto dělení dále rozvíjí na vypravěče autodiegetického – to je vypravěč hlavním hrdinou v příběhu, jež ho sám vypráví v první osobě.

Dále dělí pojmy dle vypravěčova postavení k příběhu a ke čtenáři: vypravěč extradiegetický - stojí mimo příběh, jen ho popisuje z pohledu

nezajímavé osoby a pohybuje na stejné rovině jako čtenář (adresát), zatímco vypravěč intradiegetický – je součástí příběhu a s vyprávěním se obrací na adresáta, jsou ve stejné rovině, má adresáta uvnitř fikčního světa (posluchač v příběhu). (Kubíček 2007: 80).

Toto rozdělení je velice důležité. Podle typu vztahu k jednotlivým adresátům vypravěč volí množství informací, jejich pravdivost či formu jazyka. Záměr vypravěče se tudíž mění v závislosti na jednotlivých adresátech.

1.4 Nespolehlivost

Pro správné porozumění textu je nejdůležitějším úkolem čtenáře rozpoznání vypravěče a jeho záměrů. Je důležité obeznámit se s termíny spolehlivý a nespolehlivý vypravěč. Právě v některých povídkách bratří Čapků se setkáváme s vypravěčem, jehož věrohodnosti a spolehlivosti nemůžeme důvěřovat. Za tímto účelem nám poslouží teorie Tomáše Kubíčka z publikace *Vypravěč*, kapitola *Kategorie narativní analýzy*.

Nespolehlivost vypravěče může mít více příčin. Může to být záměrné upírání nebo překrucování informací, jimiž nám vypravěč prezentuje svou vlastní verzi příběhu „...zúžení informačního kanálu, jímž ke čtenáři proudí informace o fikčním světě...“ (Kubíček 2007: 113). Další teorie vychází ze subjektivního vnímání skutečnosti: „...z nesprávného hodnocení ... nebo z vypravěčovy neschopnosti tyto události vnímat.“ (Kubíček 2007: 124). V návaznosti na subjektivitu vypravěče přichází Kubíček s dalším rozdělením vypravěčů: nespolehlivý vypravěč, spolehlivý vypravěč a částečně spolehlivý vypravěč (tj. vypravěč sice hodnotí, ze svého subjektivního postoje, ale snaží se zprostředkovat čtenáři všechny dostupné informace, zároveň si ovšem uvědomuje neúplnost svého pohledu, tzn. nemůžeme hovořit o vědomém nebo úmyslném zapírání).

Dalším způsobem, jak odhalit nespolehlivého vypravěče, je konfrontace jednotlivých promluv. Můžeme konfrontovat promluvu

vypravěče s promluvou postav, dále jednotlivé části promluvy samotného vypravěče, a pokud je v textu více vypravěčů, tak konfrontací jejich promluv mezi sebou. V nesouladu konfrontací pak nacházíme nespolehlivého vypravěče.

Této problematice se věnoval i Seymour Chatman, jenž vychází z konceptů Wayne C. Booth. V jeho podání to není sám vypravěč, který nám podává informace o své nespolehlivosti, ale implikovaný autor, který je jakoby v rozporu s vypravěčem. Pracuje zde i s pojmem implikovaný čtenář, právě jemuž implikovaný autor sděluje vypravěčovu nespolehlivost. „*V nespolehlivé naraci tkví ironie v tajném vzkazu mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na účet vypravěče.*“ (Chatman 2000: 148). Chatman tak chápe nespolehlivého vypravěče jako skrytou ironii v textu. Toto je pro nás důležité právě pro společnou tvorbu Karla a Josefa Čapka a to v dílech *Zářivé hlubiny a jiné prózy* a *Krakonošova zahrada*.

Abychom dobře interpretovali text, je pro nás rozpoznání strategie nespolehlivého vypravěče věci zásadního významu. Nespolehlivost vypravěče jakoby vytváří další rovinu uměleckého textu, nabízí čtenáři možnost zamýšlet se a hledat věcný význam textu, volnost při interpretaci, zároveň ho zatěžkává přemýšlením významem tohoto autorova počínu. „*Nespolehlivost nedekonstruuje význam, ale konstruuje jej.*“ (Kubíček 2007: 175). Strategie nespolehlivého vypravěče ukazuje text v novém smyslu.

2 Krakonošova zahrada

Povídky sbírky Krakonošová zahrada jsou chronologicky nejstarší, jsou prvotinou bratří Čapků a vycházely časopisecky od roku 1908 (Josefovi bylo v té době jedenadvacet a Karlovi osmnáct let) do roku 1912 např. v časopisech *Lumír*, *Šaldova Novina*. Z těchto prací sami autoři později učinili výběr a vydali jej v roce 1918 pod názvem *Krakonošova zahrada*, tedy až dva roky po *Zářivých hlubinách*.

Obsah sbírky jaksí kontrastuje s názvem souboru, zatímco název evokuje nějakou malost, něco konkrétního a uceleného, obsah je, jak témata, tak způsobem zpracování pestrý a jakoby neucelený. Střídají se zde různé náměty i formy, najdeme zde např. filozofickou úvahu, fejeton, aforismus nebo krátkou povídku. Tematizován je zde velkopřemysl, mechanismus, strojová civilizace, obchod a burza, aristokracie a historie, žena a láska. Ovšem to, co je pro tyto texty společné a co je spojuje je groteska, ironie a parodie.

2.1 Obsah vs. forma

V této kapitole se pokusím poukázat na nejpříznačnější znak této sbírky a to na kontrast obsahu a formy. Svoje domněnky opírám o sekundární literaturu, nejvíce nápomocný mi zde bude Jan Mukařovský.

Právě podle Jana Mukařovského je tím, co spojuje povídky charakteristický ráz slohu a typ větné stavby, která je velmi složitá, uvádí příklad z povídky *Aristokracie*: „*Do podstřešní komory, kde kaplan Chrodegang, jenž vždy jednou za rok, na Štědrý den, býval očištěn a snášen do komnat panstva, aby byl ukázán hostům jako křtitel a vychovatel dědů již historických a nejsoucích, trávil své reumatické dny, krmen jsa od služek kašemi a obklopován horkými cihlami a vatou, sem sešla se malá společnost, přicházející blahopřáti kaplanu Chrodegangovi k narozeninám, jež byly sto dvacáté.*“ (Ze společné tvorby, s. 27).

A poukazuje na fakt, že věta zabírá v povídce celý odstavec. Po stránce gramatické je to souvětí podřadné s jednou hlavní větou. Tato složitá větná stavba, v které jsou jednotlivé věty a větné členy nejenom stavěny vedle sebe, ale navíc vsouvány jeden do druhého, jsou pro soubor *Krakonošova zahrada* naprosto typická. S tím souvisí i nadbytek podřadicích spojek, vztažných zájmen a přechodníků. Pro další příklad uvádí větu z povídky *Alkohol*: „*Opřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnusné šamoty lokálu. Neboť byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe, potřeba schopného muže, jenž vchází do špelunky mezi špinavé kumpány, aby se ponížil; a proto jsme nyní hnusně pili, mrzce se tváříce, odměřeně chlácholice muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.*“ (tamtéž, s. 30).

Mukařovský zde upozorňuje na nápadný rozpor mezi slavnostním rázem složité větné stavby a předmětem sdělení. První případ mluví o narozeninách stařečka „krmeného kašemi a obklopovaného horkými cihlami a vatou“, v případě druhém dokonce o společnosti „špinavých kumpánů“. Tento nepoměr mezi jazykovým výrazem a obsahem shledává za parodický. Toto je další hlavní rys podle Mukařovského spojující texty sbírky. Dodává, že i v případech kde nedochází k přímému rozporu mezi formou a obsahem, existuje vždy jisté napětí mezi výrazem a tématem. Obrazná slova i celé obraty mívají ráz hyperbolický, a tím to jejich citové zabarvení bývá intenzivnější, než námět vyžaduje: „*Ó měsíci, měsíci byroniku, podobáš se nešťastnému veličenstvu na ebenovém trůně, tragicky bledému králi, jenž zahaluje svou tvář smutečným flórem.*“ (tamtéž, s. 83). Citace je použita z *Komedie lunární*. Dále píše, že parodického efektu autoři dosahují také hromaděním a kontrastem obrazů: „*Slzy žen jsou Léthé, z níž pijí zapomenutí; číše, ze které se opíjejí; lázeň, ve které se očišťují; příkop plný vody, jímž se opevňují proti nepřátelům; studánka, v níž ješitně zrcadlí svou ctnost; konečně voda, jež teče.*“ (tamtéž, s. 60). Vysvětluje, že první tři metafory – Léthé, číše a lázeň – jsou zřetelně nadsazené, další přecházejí pozvolna v ironii, poslední – „voda, jež teče“ – je ironická již zcela nezastřeně a řada obrazů vybíhá ve výsměšnou pointu.

Inspirace a odkazy ke směrům starší generace a to dekadenci, symbolismu, impresionismu a naturalismu zde najdeme poměrně v hojném počtu, autoři přejali jejích patetický a ornamentální sloh, ale pracují s ním opět ironicky: *“Přijde hodina,” mluvil z přítmi hlas Goorův, “a černé nitro lidí poctí bílí červi tichou návštěvou. Člověk je zamčená skříňka a smrt je Pandora; zvědavá panna otevře skříňku a z ní vyjde puch.” ... “Člověk je král,” pravil Hadra, “nosí svůj purpur v žilách; až toho budu míti dost, sednu na sud prachu a vyhodím se do tváře boží. Hoho, červený chrchel do tiché tváře boží a krvavý alarm do božího klidu, to bude má smrt.” (tamtéž, s. 33).* Využívají motivu smrti, tak příznačného pro dekadenci, ovšem s absolutní satirou: *“V Massachusetts,” vypravoval Goor, “umřel farmář a ztuhlé křeče jeho smrtelné grimasy se složily v úsměv tak nakažlivý, že vdova se sirotky se válela smíchy kolem nebožtíka živitele.” ... “Můj strýc,” sděloval Čepel, “měl uskřinutí kýly a hrůzu před smrtí. Podstoupí operaci, přijde lékař a řekne: Jste zachráněn, budete žít. A strýc okamžitě umře přílišnou radostí z navráceného života. Hle, i život bývá smrtelným nebezpečím života.” (tamtéž, s. 34)*

Zdá se, že Čapkové použili vyjadřovací styl honosný, patetický a rétoricky pompézní pro vyjádření banálních, až možná vulgárních situací. Slavnostně vznešený sloh, spolu s náznaky symbolismu byl snad doménou Lumírovců. Tento kontrast mezi formou a tématem působí úsměvně a nabádá k interpretaci v duchu ironickém. Autoři zde porušují ustálené estetické normy a to záměrně a tím se vůči nim vymezují.

2.3 Vypravěčský styl

Podobný ironický ráz se nese celou sbírkou, vidíme ho i v dalších povídkách např. povídky *Systém* a *Pšenice*. V prvním případě se objevuje sociální problematika na pozadí grotesky a parodie. V případě druhém morální otázky na pozadí anekdoty, interpretačně je zde zajímavé, jak jazyk novin manipuluje se skutečností. Střed reality objektivní a subjektivní. Toto groteskno opět vzniká nepoměrem tématu a stylu vypravěče.

Podívejme se blíže na některé povídky tohoto souboru, abychom zjistili, jakým typy vypravěčů a jakým způsobem je zde fikční svět konstruován.

Subjektivní vypravěč ve wir-formě - Povídka Systém

Povídka vypráví o náhodném setkání a rozhovor dvou cestujících s dalším cestujícím, panem Johnem Andrewem Ripratonem. Tento rozhovor probíhá na moři, poté, co byli účastníci děje vykázáni z lodě. Diskuse se line sdílením podobných názorů na téma sociální problematiky. Zde postava pana Ripratona objasňuje svůj systém, který vymyslel, jak zmechanizovat dělníka a udělat z něj poslušný stroj. Děj pokračuje opětným shledání postav a zjištěním, že systém pana Ripratona byl rozbit a zhroucen spolu s jeho osobním životem.

Vyprávěč stylizován do dvou cestujících, jejichž prostřednictvím vypráví (vypravěč je těmito postavami, mluví v 1. os. mn. č.) vypovídá o vyprávění homodiegetickém. Role vyprávěče a fokalizátora se tedy prolínají.

Ačkoli buduje fikční svět ze subjektivního hlediska, tak čtenáři předává veškeré jemu známé informace, tudíž ho považujeme spolehlivého. Dokonce o své věrohodnosti přesvědčuje čtenáře vložением dopisu se všemi náležitostmi. Ačkoli vypravěč je spolehlivý, tak jakási nedůvěra ve vyznění celého tématu způsobuje rozpor. Počínaje grotesknosti situace, kdy postavy jsou vykázány na moře, po obsah jejich rozhovoru.

Implikovaný autor je si vědom podstaty věci, nechává zde ostře kontrastovat spolehlivého vypravěče s obsahem povídky.

Objektivní vypravěč – povídka Aristokracie

Narativ se skládá z promluv vypravěče a promluv postav. Jde o objektivní vyprávění ve třetí osobě, kdy vypravěčovy promluvy nám poskytují věcné informace: „*Byl to Lohelius, palácový vrátný, s bílou bradou a krásou starého krále, Payens, komorník, François Sikso, komorník, Albinet Solar, všichni letití, holených tváří, s popelavými licousy a bývalým výrazem; mister Francis Smuts, anglický krejčí tesklivě hledící; Čantorý, lokaj, s licousy; pan Ižák, bílý, správce kuchyně;*

mužové s lýtky a přeskami; několik starců.“ (tamtéž, s. 27) a dle klasifikace Bootha se tu setkáváme s komentáři sloužícími řečnickému účelu, které nejsou přímo součástí dramatické struktury. Promluvy postav jsou vyjádřeny přímou řečí: „Důstojnosti,“ mluvil mdlý Sikso, „je mi ctí tlumočiti vám blahopřání a hold veškerého služebnictva a příslušníků jasného domu našeho urozeného panstva.“ (tamtéž, s. 27)

Vypravěč na začátku povídky popíše prostor, ve kterém se děj povídky odehrává a dále jen uvozuje promluvy vystupujících postav, ze kterých je povídka složena. Postavy postupně vyjadřují své názory na aristokracii.

Ironický ráz zde vidíme na úrovni promluvy postav, kdy se jedna z postav vyjadřuje ironicky: „což nejsou dosti červené prapory schůzí a dosti červené kravaty vyznavačů slov?...“ (tamtéž, s. 28)

Jak již bylo řečeno výše, kromě povídky se tu objevují i jiné žánry. Například text pod názvem Jaro. Ten bychom snad mohli charakterizovat jako text lyricko-prozaické povahy. Vypravěč zde nevypráví žádný příběh, spíše reflektuje určitou skutečnost. Dále se ve sbírce objevují aforismy. Aforismus je krátká literární forma reflexivního či satirického rázu, užívá antitezi, paradox, ironii.

Tematizace je zde velmi široká. Autoři zde buď komentují již zažitá tvrzení: „Ctnost je naučitelná, mluvil Sokrates; avšak ona je více než naučitelná, neboť jest nakažlivá.“ (tamtéž, s. 60), nebo předkládají svoje vlastní. Jednou je použito přirovnání, jejímž výsledkem je významová antiteze: „Dívko, pravíš, že miluješ květiny? Řeknu-li ti, že květ je vyzdobené rodidlo rostliny, pocítíš k němu nenávisť ženy k ženě.“ (tamtéž, s. 61). Jindy paradoxu: „Praví-li milenec své družce: ty máš laní oči, ty máš kroky srnky, ó holubičko, ty máš gazelí zrak: usvědčuje se ze sodomické neřesti.“ (tamtéž, s. 63). Nebo ironie: „Viděli jsme psa, jenž honil se dokola za svým ocasem. V té chvíli cítili jsme v něm člověka, neboť ukázal se schopným bezúčelného jednání.“ (tamtéž, s. 6)

3 Literárně – historický kontext

Dříve než se budeme zabývat další sbírkou, tak věnujme pozornost dobovému literárně historickému kontextu.

Kolem roku 1910 nastupuje do české literatury první avantgardní generace, obvykle nazývaná předválečná avantgarda. Její snahou bylo odvrátit se od tradiční starší generace, avantgarda odmítala dekadenci, symbolismus a impresionismus. Její stoupenci prosazovali nové světové umělecké tendence jako kubismus, expresionismus, futurismus a civilismus. Byli inspirováni především moderní francouzskou poezií od Artura Rimbauda po Apollinaira, Arcose atd. Právě Guillaume Apollinaire je v této době inspirující svou poezií, svou uvolněnou obrazotvorností a polytematickou stavbou básně. Dále Waltem Whitmanem, básníkem demokracie, civilizace a životní aktivity, Emilem Verhaerenem, jeho dynamickým viděním přírodních dějů a sociálních vztahů. Zvláště vliv francouzského filosofa Henryho Bergsona je v této době velmi zřetelný. Jeho dynamické a aktivní pojetí života, důrazu na tvořivé síly života, na intuitivní, tj. bezprostředně nazírací způsob poznání, který je podle něho též vlastní umělecké tvorbě.¹

Cílem těchto směrů, v širším slova smyslu, bylo postihnout dynamiku moderního života. Česká avantgarda se formuje zejména kolem několika časopisů, v nichž publikují také bratři Čapkové. Jsou to časopisy *Umělecký měsíčník*, *Lumír*, *Přehled*, *Scéna* aj.

Většina textů sbírky *Zářivé hlubiny a jiné prózy* vychází právě v *Lumíru* a *Uměleckém měsíčníku*. Bratři Čapkové se již tenkrát dobře orientovali v pražském kulturním životě, podíleli se např. na formování *Skupiny výtvarných umělců*, na *Uměleckém měsíčníku* v letech 1911-1912, i na *Volných směrech* mezi lety 1912-1919.

Tato nastupující umělecká generace vydala v roce 1913 *Almanach na rok 1914*. Příspěvatelé Almanachu představovali volné a nesourodé seskupení umělců. Zčásti to byli mladí, začínající autoři (J. Čapek, K. Čapek, J. Kodíček), výtvarníci (V. Hofman, V. Špála), hudebníci (V. Štěpán), potom o něco starší autoři (O. Theer, A. Novák,

¹KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 23.

O. Fischer, J. Hanuš), ale také sem patřil o generaci starší S. K. Neumann. V dopise, pro určeném pro S. K. Neumanna, bratři Čapkové charakterizovali Almanach takto:

*„Je to především sejití se autorů zásadně neoficiálních a stojících mimo družinu Šaldovu, Moderní revue atd.; ... Tento směr je ovšem těžko ostře naznačit, neboť lze jej spíš cítit. Prozatím není to žádný -ismus; jsou to snahy o volný verš, o moderní koncepci poezie, o volnou a neklasickou krásu. (...) Umělecký měsíčník nesplnil očekávání, že se stane novou centralisací mladé poesie“.*²

Koncepce Almanachu ovšem nepřinesla ucelený a jasně formulovaný teoretický program, otiskl obecnější teoretickou stať pouze výtvarného umění (V. Hofman a V. Špála), jistým pokusem o manifest bylo vystoupení Otakara Theera na recitačním večeru v březnu 1913. Zde se cíleně distancoval od generace devadesátých let a odmítal poezii, jejíž obsah byl zbaven životního neklidu a jejíž forma je pevná a ustálená. Za hlavní znak nové poezie považoval volný verš, který je schopný vyjádřit lidské nitro a to básník chápal jako neustálou změnu. Tento nový směr moderní poezie vnímal (a sám procházel obratem ve vlastní tvorbě), jako obrat *„od mdloby k síle, od negace ke kladu, od náladového impresionismu k intuitivnímu jasnozření v samo srdce životního procesu“*³. Za hlavní znak nové poezie považoval volný verš. V novinovém článku Dvě generace (v Národních listech 9. července 1913) vyzdvihl generační aspekt a vyžadoval neuhýbavý postoj k nové realitě, a to postoj dramatický

a optimistický, místo harmonie žádal intenzitu vlastního prožitku. (Jinak Bergsonovu filosofii interpretoval S. K. Neumann, a to v materialistickém duchu a v aplikaci na společnost.)⁴

Účastníci Almanachu na rok 1914 jsou často nazýváni generací „mladých“ a jejich opozicí je generace „starších“ (ačkoli toto generační rozdělení není dogmatické, podíváme-li se na S. K. Neumanna, který patřil k „mladým“ a R. Medka, který patřil k „starým“ ačkoli byl stejný

² ŠTĚDRŇOVÁ, E. *K počátkům tzv. čapkovské generace*. Tvar č. 5, 2007, s. 6.

³ KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 24

⁴ Tamtéž, s. 24.

ročník jako K. Čapek). „Mladí“ vedou polemiky o charakteru a podobě moderního umění. Například K. Čapek s F. X. Šaldou, který odmítal tematiku moderní civilizace a společenských otázek, které právě Čapek zdůrazňoval a připomínal domácí tradice. Dále vedli polemiku s R. Medkem, kdy Medek obviňuje „mladé“ z přílišného experimentování (to přisuzuje zapření tradic) a znevažuje jakoukoli uměleckou generaci, která odmítá pokračovat v díle svých předchůdců a zaujetím ryze formálním se vysiluje ve svých tvořivých instinktech. Mladá generace nazývá Medka pouhým napodobitelem *Moderní revue* (je jeho oficiálním mluvčím). Kritizuje Medkův článek, *Poznámky o literární současnosti* (R. Medek: *Poznámky o literární současnosti*. *Moderní revue* 1913, sv. 27, s. 262–271) jako příklad toho, kam vede trudný tradicionalismus někdejší radikální generace, i nechuť ke všemu novému a „rozkoš verbálního literátství“, Čapek ostře odmítá i tradici, kterou nabízí a představuje Medek.⁵

O nesourodosti tohoto Almanachu vypovídá i fakt, že účastníci vedli polemiky i vně tohoto seskupení, a to v tak zásadní otázce, jakou je charakter nového umění a jeho další vývoj. Například Theerovo dílo, svým charakterem bylo modernistickým snahám vzdálené, na což poukazoval např. K. Čapek, a nejinak tomu bylo u Arne Nováka, který se dočkal přímo generačního odmítnutí.

Právě rozchod v otázce charakteru a dalšího vývoje umění by příčinou rozdělení generace na část čapkovskou, která opustila Skupinu výtvarných umělců a také *Umělecký měsíčník* (po 6. čísle), a část fillovskou. Další rozpor vznikl v pohledu na dobové evropské moderní umění, kdy část fillovská považovala za jediného tvůrce moderního umění předně Picassa a Braqua, oproti tomu čapkovská část dávala přednost otevřenému uměleckému vývoji.⁶

Eva Štědroňová charakterizuje Almanach na rok 1914: „*Pojmenování generace po Almanachu na rok 1914 má tedy spíše funkci označení předělu v určité zlomové fázi literárního procesu.*“

⁵ŠTĚDROŇOVÁ, E. *K počátkům tzv. čapkovské generace*. Tvar č. 5, 2007, s. 7.

⁶tamtéž, s. 6.

František Buriánek v Dějinách české literatury IV považuje za nejcennější výsledek tohoto programového úsilí Čapkovy překlady francouzské poezie nové doby, které byly vydané až po válce v roce 1920 a hovoří o nich jako o historickém mezníku ve vývoji moderní české poezie.⁷

⁷ KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria publishing, 1995, s 23.

4 Zářivé hlubiny a jiné prózy

Sbírka *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, byla poprvé vydána v roce 1916, podruhé v roce 1924 a potřetí v roce 1930. Podle autorské předmluvy k prvnímu vydání obsahuje povídky z let 1910 – 1912 a texty jsou řazeny chronologicky podle jejich vzniku. *Červená povídka* (Lumír 1909 – 1910, č. 7, 15. 4. 1910); *L'éventail* (Novina 1909 – 1910, č. 13 a 14, 13. a 27. 5. 1910); *Lásky hra osudná* (Lumír 39, 1911, č. 4 – 6); *Mezi dvěma polibky* (Umělecký měsíčník 1911 – 1912, č. 6, březen 1912); *Zářivé hlubiny* (Lumír 41, 1912 – 1913, č. 1, 18. 10. 1912). Jenom povídka pod názvem *Skandál a žurnalistika* nebyla publikována časopisecky, ale rovnou v souboru povídek. Povídka *Lásky hra osudná*, publikovaná původně v časopise Lumír roku 1911, byla součástí prvního vydání této sbírky, avšak z druhého vydání byla vyňata a vyšla samostatně v roce 1922.

Podle slov editora M. Halíka byla povídka *Živý plamen* samostatným dílem Josefa Čapka, naopak povídky *Mezi dvěma polibky* a *Ostrov* byly samostatným dílem Karla Čapka.

Na rozdíl od *Krakonošovy zahrady*, je tato sbírka žánrově ucelenější, obsahuje pouze povídky. Snad můžeme říci, že po období „revoltujícím“ přichází období hledání. Místo ironicko–parodického charakteru, autoři usilují o nový typ epiky. Vidíme zde větší odpoutanost od starých tradic (snad dokonce jejich překonání) a nastolení pevného kompozičního řádu a sevřeného děje.

Ráda bych poukázala na charakteristické znaky této sbírky, co se týče slohu a motivů. Sbírkou budu usouvztažňovat ke sbírce předešlé, jelikož je společnou tvorbou obou bratrů Čapkových, a k dobovému kontextu. Dále na konkrétních povídkách budu sledovat proces narace, tzn. strategií vypravěče a jeho způsob utváření fikčního světa.

4.1 Změna slohu

V této kapitole poukáži, za pomoci sekundární literatury, na změnu slohu. Jan Mukařovský upozorňuje na novoklasicistní sloh v povídce *Skandál a žurnalistika*. Tato povídka je podle něj

reprodukcí novinářských reportáží o společném útěku dvou milenců, ženatého šlechtice a vychovatelky jeho dětí.

„Dne 9. května v noci našli dva domovníci na lávce přes Seinu z *Quai d'Orsay* pohozený mužský svrchník, rukavice a klobouk. Ve svrchníku kromě saldovaných účtů byly nalezeny visitky se jménem: *M. d'Abbadie d'Arrast*.“ (*Zářivé hlubiny*, s. 13)

Reportážního stylu vypravování bylo dosaženo naprostým oproštěním slohu. Na místo dekorativních vět ze sbírky *Krakonošova zahrada*, zde vidíme čistou epičnost, bez lyrických prvků. Téma žurnalistiky, ačkoli se zásadně liší způsobem fokalizace vypravěče, je společné oběma sbírkám. Odlišností této fokalizace se budeme věnovat níže.

Další příklad čisté epičnosti bez lyrických prvků ukazuje pomocí porovnání dvou vět. První věta je ze sbírky *Zářivé hlubiny* a druhá ze sbírky *Krakonošova zahrada*.

„*Kterýsi bohatý pán oženil se s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu malou dcerušku Helenu.*“ (*Ze společné tvorby*, s. 145). Tuto větu klade Mukařovský do opozice k větě o narozeninách kaplana Chrodeganga, ze sbírky *Krakonošova zahrada*: „*Do podstřešní komory, kde kaplan Chrodegang, jenž vždy jednou za rok, na Štědrý den, býval očištěn a snášen do komnat panstva, aby byl ukázán hostům jako křtitel a vychovatel dědů již historických a nejsoucích, trávil své reumatické dny, krmen jsa od služek kašemi a obklopován horkými cihlami a vatou, sem sešla se malá společnost, přicházející blahopřáti kaplanu Chrodegangovi k narozeninám, jež byly sto dvacáté*“. (*Ze společné tvorby*, s. 27) a demonstruje na tomto příkladu změnu slohu této druhé sbírky. Na první pohled vidíme, že sloh sbírky *Zářivé hlubiny* je daleko úspornější a faktografičtější. Zatímco věta o narozeninách kaplana Chrodeganga je mnohem delší (zabírala celý odstavec) a složitější, obsahuje v podstatě pouze jeden fakt, a to slavnostní návštěvu. Naopak věta z povídky *Mezi dvěma polibky*, ze sbírky *Zářivé hlubiny*, obsáhla pouze několika slovy několik faktů najednou, a to sňatek, narození dítěte a smrt matky.

Tento faktografický, úsporný a jednoduchý slovní ráz je snahou směřování ke slohu čistě výpravnému, lehce plynoucímu a schopnému obsáhnout velké časové úseky. Tento ráz najdeme hned v několika povídkách této sbírky např. *Mezi dvěma polibky*, *Ostrov* a *Živý plamen*. Každá z těchto povídek vypráví o značné části života svých hrdinů, ovšem rozsahem je to krátké, několikastránkové vypravování.

V již zmiňované povídce *Mezi dvěma polibky* spatřuje Mukařovský plynutí času, jako motiv, jelikož vstupuje přímo do povídky samé: zde hrdinka po duševním otřesu žije celá léta jako ve snu, když se ovšem rozvzpomene na své mládí, zdá se jí doba, kterou prožila poté, jako krátká, „*jako čas mezi dvěma polibky*“, přitom je zde zachycen téměř celý život hrdinky. Oproti tomu povídky ze sbírky *Krakonošova zahrada* jsou soustředěny spíše na jednu konkrétní událost a krátký časový úsek.

Jan Mukařovský vidí povídkovou sbírku *Zářivé hlubiny* jako knihu, která je výrazně epická, oproti povídkové sbírce *Krakonošova zahrada* a charakterizuje ji jako „*školu vypravování a přechod od prózy lyrické k výpravné*“. Dodává, že první dvě povídky této sbírky (*Červená povídka* a *L'éventail*) tvoří most mezi *Krakonošovou zahradou* a *Zářivými hlubinami* a to proto, že jejich děj je nesen spíše drobnými anekdotickými pointami než jednotným a souvislým napětím. Například *Červená povídka* má ráz až lehce ironický, „... *připíjeli dámám, našim paním a jejich vzdáleným půvabům ...*“, chvílemi komický „*Ještě nikdy jsem neměl tyfus a velikou lásku. Co chcete? Pohleďte, jsem muž a dokonce hříšný muž, a přijde-li na mne někdy lidská chvíle lítosti nad mými hříchy, dovedu se pomodlit*;“. Mukařovský pokládá epické zaměření za článek spojující všechny texty této sbírky.

4.2 Inspirace motivů

Významný a charakteristický motiv této sbírky je motiv exotických dalek a dávné minulosti. „*Tak pluli na té lodi nejprve do Cádizu a potom do Palerma, Cařihradu a Bejrútu, do Palestiny, do Egypta a kolem Arábie až na Cejlon; potom obepluli i Zadní Indii a ostrovy jako Jávu a nato*

zamířili opět na širé moře k východu slunce a na jih.“⁸ Exotické inspirace, motivy: „V té chvíli vyšlo z lesa několik divochů..., ...Luiz vrhl se na ošatku a jedl banány, fíky staré i čerstvé a jiné ovoce, a syrové mušle, maso sušené na slunci a sladký chléb jiného druhu než náš chléb.“ (Ze společné tvorby, s. 153). Děj celé povídky *Ostrov* se odehrává na neznámém exotickém ostrově obydleném divochy. Hlavní hrdina tráví dlouhý čas na ostrově zprvu nedobrovolně (ztroskotal), ovšem po určité době, kdy má možnost odplout zpět do civilizace, tak neučiní a cíleně zůstane. Nejde zde o společnost, o dobové problémy, o osud lidstva. Člověk se nám ukazuje ve své jedinečnosti, nepochopitelnosti a nepředvídatelnosti. Autor nám nenabízí vysvětlení chování hlavního hrdiny.

Exotické motivy, výjimečné situace a také zájem autorů o nitro člověka a jeho ne zcela jasné jednání, je snad obraz modernosti a nabádá k novoromantismu. Dosvědčuje to i povídka *Živý plamen*, která jakoby rozvíjí tu předchozí.

Muž jménem Manoel M. L. není přes všechn blahobyť v životě šťastný: „On sám však někdy pociťoval, že jeho život je jakýsi nedostatečný a že jeho štěstí je jen zdánlivé, takže v něm nalézal občas cosi jako nudu nebo tíhu, která skličovala jeho myšlenky melancholií. Snad byla to nespokojenost, že žije tak, jak právě žil, a ne tak, jak si vůbec nemohl vymyslet; nebo to bylo proto, že žil v přístavním městě, kde lidé dýchají ve vzduchu zlatý prach dalekých zemí, dívají se denně na modré moře vzbuzující touhu po dálných končinách a vždy mohou jediným krokem odtrhnouti se ode všeho a odejeti kamkoliv, kam se jim zlíbí. Ale snad si to vše Manoel ani neuvědomil, nýbrž cítil jen ztajený neklid a touhu, o které nevěděl, odkud přichází a jak by ji utišil.“ (Ze společné tvorby, s. 158) Vidíme inspiraci moderními směry, ovšem téma lidskosti je u Čapka nadčasové. Nekonečný rozměr individuality, nepoznání lidského nitra a psychiky.

„Námořníku,“ pravil kněz, „Neptám se tě, kde jsi byl a co jsi viděl, nýbrž jaké byly tvé skutky a co v tvém bludném životě bylo dobrého a zlého.“

⁸ČAPEK, Karel, Josef. *Ze společné tvorby*. Praha: Československý spisovatel. str. 154.

„*Mé skutky,*“ řekl Manoel, „*byly různé podle zemí, ve kterých jsem žil; ale jistě jsem dělal všechno, k čemu jsem měl příležitost.*“ (tamtéž, s. 163)

Vidíme příklon autorů k přirozenému, nespoutanému životu.

Jako první příznačnou povídku souboru jsem zvolila, již zmiňovanou, povídku *Mezi dvěma polibky*.

Vyprávění rozlohou na čtyřech stránkách zachycuje časový úsek 12 let. Je tu popsán začátek lásky dvou milenců, její přerušování, pobyt hlavního hrdiny ve věznici, jeho návrat, opětovné shledání milenců, jejich odloučení, zbohatnutí hrdiny a opět shledání s jeho milou.

Objektivní Er-forma vypravěče má zobrazovací funkci, vypráví děj, dále popisuje vnitřní procesy, myšlenky i pocity postav: „*A tak žila Helena dále bez jediné myšlenky v hlavě.*“ Vypravěč je sice objektivní, ovšem má prvky subjektivizované autentifikace: „*... a tak jeho láska rostla v bolesti a zuřivosti, jež ho dráždila.*“ (tamtéž, s. 145).

Časová posloupnost je chronologická, způsob vyprávění má ráz zrychlení: „*Zatím žil Jakub pět let ve vězení, a celých pět let pracovala v jeho hlavě jediná myšlenka, zda na něho Helena čeká...*“ (tamtéž, s. 146).

Vyprávěný příběh má velmi naléhavý spád děje: „*Pak najednou otec přistihl svou dceru v rukou Jakobových, a za to byl Jakub vyhnán z domu. Po nějaké době se Helena cítila matkou. Otec ji narychlo provdal ...*“ (tamtéž, s. 146). Vypravěč ve třech větách shrnul čtyři významné události, přistižení milenců otcem, Jakobovo vyhnání z domu, Helenino těhotenství a její svatbu. A tak je to i dále v textu.

Čtenář je vystaven neustálému chrlení informací ze strany vypravěče. Tyto informace zároveň stupňují jeho zvědavost s tím roste i napětí, které čtenář pociťuje. Má pocit, že nemůže „odtrhnout oči“ od textu a musí ho dočíst.

Spád děje, neosobní vypravěčský styl, soustředění na jednu epickou linii, je zdá se ráz novoklasicistní. Ten vyžadoval jasný, přehledný příběh podaný úsporným a čistým jazykem. Pevnou kompozici, děj sevřený a zhuštěný tak, že přímá řeč se objevuje velmi

málo (v této povídce sedmkrát). Děj se neodvívá, nýbrž je stroze, přímo a bez odboček vyprávěn.

4.3 Stejný motiv jinak

Pokusíme se porovnat povídku *Pšenice*, ze sbírky *Krakonošova zahrada*, s povídkou *Skandál a žurnalistika*, ze sbírky *Zářivé hlubiny*. A to z důvodu, že se v nich vyskytuje tentýž motiv (který je pro další tvorbu i osobní život Karla Čapka významný). Budu sledovat jakým způsobem a za jakým účelem autoři tento motiv využívají.

Ve sbírce *Krakonošova zahrada* se motiv žurnalistiky vyskytuje v povídce *Pšenice*. Zde je vypravěč v subjektivní *wir-formě*, kdy fokalizuje hlavní postavy a přináší obraz fikčního světa. Tento vypravěč disponuje kromě primárních vypravěčských funkcí i funkcí kontrolní a akční. V povídce dostávají do kontrastu dvě různé perspektivy a to, perspektiva postavy a perspektiva implikovaného autora. Anekdotické vyznění textu je způsobeno konfrontací dvou různých záměrů, které se v povídce vyskytují. První je záměr vypravěče, který úmyslně, svými promluvami ironizuje situaci: „*Od nynějška lidské Danaé budou si žádati božského milovníka mnohem raději v podobě pšeničného deště.*“ (*tamtéž*, s. 26). Druhý záměr je záměr implikovaného autora, který si je vědom vypravěčova ironického postoje.

Zatímco ve sbírce *Zářivé hlubiny*, v povídce *Skandál a žurnalistika*, jsou média prostředkem k manipulaci s lidmi.

Vypravěčovou snahou je objektivně převyprávět příběh, který je zprostředkovaný novinami. Neubrání se však konstatování a hodnocení: „*Historie tato sama o sobě není všední, ale její svrchovaná zajímavost leží v okolnostech, hlavně v chování žurnalistiky.*“ (*tamtéž*, s. 134). Obecně platí, že přijetím funkce interpretační jde o vypravěče rétorického, v našem případě však zdá se, že tento rétorický vypravěč není tak zcela typický. Jeho komentáře se zde objevují pouze ojedinělé a zásadním způsobem nemodifikují podobu fikčního světa. Naopak u něj pocítujeme jakousi snahu o interpretační zdrženlivost, tedy inklinuje

spíše k objektivnímu způsobu vyprávění. Vyprávění je nespolehlivé na úrovni příběhu, jelikož výpovědi jednotlivých postav se neshodují, ba co víc, předně se zde neshodují výpovědi jedné a téže postavy (novin), kdy nabízejí dokonce dvojí charakteristiku pana d'Abbadie, zpočátku je to počestný a vzorný muž: „...zkrátka člověk vážený, šťastný a vzorný...“ (134), potom „... zlý, autoritativní a úskočný.“ (tamtéž, s. 139). Dále za znak nespolehlivosti považují rozpor mezi postavami, jinou hypotézu přináší noviny a jinou policie: „*Pan Abbadie byl cestou k nádraží (nebo k domu, kde měl uložená zavazadla) přepaden, oloupen a vržen do Seiny na místě, kde byly nalezeny ony předměty. Naproti tomu policie zjistila lidí ... tito prohlásili, že po celou noc neslyšeli žádného výkřiku, žádné rvačky ani pádu lidského těla do vody.*“ (tamtéž, s. 135). Avšak vypravěč se snaží předat čtenáři veškerá, jemu známá, fakta, zároveň si však uvědomuje neúplnost svého sdělení: „Jinak jsme se omezili na to, že jsme vypravovali vše podle své nejlepší paměti, nepřidávajíc ani jedné podrobnosti, ani přibarvení k faktům, jež přinášely francouzské noviny ...“ (144), tudíž ho řadím do kategorie částečně spolehlivého vypravěče.

Ze srovnání těchto povídek tedy vidíme, že autoři v obou případech využívají motiv novin jako způsob manipulace s lidskými životy, s tím rozdílem, že v povídce *Pšenice* toto téma je podáno satiricky.

4.4 Povídka Zářivé hlubiny

Titulní povídka *Zářivé hlubiny*, svým charakterem, jaksí vybočuje z celé sbírky. Její konstrukce je složitá a tím málo srozumitelná. Za epickou linii zde slouží událost potopení lodě *Oceanicu*. Vypravěč fokalizuje postavu, tudíž vyprávění tohoto typu vypravěče je intradiegetické. Tato tragédie je vypravěčem vyličená třikrát. První způsob líčení začíná: „*Prostřed smrtelné noci zabloudil Oceanic na ledovém moři do jiného světa přízraků*“; druhý: „*Oceanic blížil se již k svému cíli, když se octnul v oblasti ledového pole*“; třetí začíná: „*Místo na světě, kde zanikl Oceanic, označují jen hvězdy na nebi a věčně svítí nad hrobem lidí svědčící o jejich smrti a o té, již jen má láska dává podobu krásy*“. Všechny tyto pohledy jsou dílem postavy, svědka

tragédie a vypravěče v jedné osobě, ale liší se svou intenzitou. Jan Mukařovský v této souvislosti poukazuje na postupné zaostření pohledu na individuální prožitek. Dále říká, že tímto opakovaným vyprávěním stejného děje vzniká záměrně vyvolané zdání rozechvěné nesoustavnosti podání. Postupné zkonkréťňování události umožňuje vznik epického napětí v málo dynamickém námětu.

Vypravěč je v subjektivní v ich-formě. Tento vypravěč střídá různé časové roviny, kdy jednou se vyprávění odehrává v přítomnosti: „*Dnes zborcen a rozražen leží Oceanic na dně mořském; ...*“ (tamtéž, s. 165), jinde se pomocí retrospekce vrací do minulosti: „*Nevím, co mne stále nutkalo překročit břeh Evropy a proč celé období mého života plnilo se touhou po odjezdu.*“ (tamtéž, s. 165). Kategorie vypravěče je poněkud problematická hlavně v závěru povídky, kdy postava skrze níž je děj nahlížen umírá, přesto její vyprávění dále pokračuje a dokonce nahlíží do budoucnosti, resp. do doby po své smrti: „*Po katastrofě Oceanicu, největší za naší paměti, mnozí veřejně povstali a tázali se, kdo má na ní vinu.*“ (tamtéž, s. 170). V samotném konci povídky postava hovoří v přítomnosti a vyjadřuje svůj vztah ke světu a snad i smrti: „*Nic, nic není kolem mne, můj život je jen zdánlivý a ničím nekončí*“ (tamtéž, s. 173).

Povídka *Zářivé hlubiny* bývá často označována za jednu z mála kubo-expressionistických próz české literatury. Vladimír Papoušek, ve své publikaci *Gravitace avantgard*, rozvíjí Mukařovského pojetí a dodává, že povídka *Zářivé hlubiny* „*je zároveň i jistým svodem dobových inspirací, které jsou zřejmé z mnoha aluzí*“ (tamtéž, s. 35). Nabízí zde velmi zajímavé způsoby interpretace textu. Říká, že např. větu: „*Neskonalý vztah štěstí mezi hranami mé hranatosti a její krásou...*“ lze interpretovat jako ironický komentář na téma nová vs. stará krása, a to kubismus vs. tradiční, snad secesní estetika. Odkaz na secesi dokládá dalším příkladem, kde se mluví o kráse dívky jako o „*liliově vztyčené*“. Rozpor vidí v kontrastu mezi věčným epickým stylem a tímto dekorativním (snad secesním) slovním spojením.

Ironizující komentář autorů k dobové citové zjitřenosti a také jistou programovou proklamací vidí v tom, jakým způsobem hlavní hrdina reflektuje skutečnost: „*Unášej mne, plynoucí láska, směrem, jež neznám!*“ Přičemž reflexi skutečnosti interpretuje, jako temnou a neznámou, jíž je protagonista zároveň přitahován. Jako odvrát předválečné moderny od světa secese a symbolu a objev skutečnosti a návrat k ní, interpretuje hned další větou, která bezprostředně navazuje na větu předchozí: „*Bez konců skutečnost nesmírně rozevřená...*“

Papoušek dále říká, že objevení skutečnosti a návrat k ní je často považován za jeden z aspektů odvratu předválečné moderny od světa secese a symbolu. A spolu s „proklamativní přímočarostí“ této sbírky se zesiluje podezření, zda text není, podobně jako byla Šaldova *Analýza*, jistým svodem dobových inspirací a komentářem určitého paradigmatického předělu period.

Další motivy polemiky s dobou vidí ve vypravěčově úvaze o snu. Kde je sen, je popsán jako něco, co se „*rodí z vnitřního zmatku*“. Ještě několikrát se opakují slova „*zmatek*“ a „*zmatený*“, zatímco symbolismus prostřednictvím snu zajišťoval únik do vyššího a uspořádanějšího světa, tady se rodí z chaosu a vzbuzuje „*bolest a hrůzu*“. Odkazy ke zmatku a chaosu nám evokují expresionistické pocity, právě v expresionismu subjekt obvykle reflektoval svou existenci situovanou do nepřehledné chaotické situace.

Vladimír Papoušek upozorňuje na několikerý vypravěčův hlas, pokaždé sledující jiné sdělení:

„*Uprostřed všeho jako nejhlubší střed tmy rozevřela se přede mnou myšlenka na smrt a táhla mne k sobě. V zástupu lidí hledal jsem tu, kterou jsem miloval v úzkosti a v ustavičné bolesti. Čím je to, že milenci chtějí tak často umřít spolu? Divný a přesilný pocit lásky, umřít spolu. Spolu se vrhnout do závratné hlubiny, rozplynout se spolu do nesmírné šíře. Spolu po konci všeho, věčné spojení, ustavičně spolu!*“

Hlasu, popisujícímu lásku, jako vše spojující a překonávající až k absolutnu a dramatické formulace jako „*nejhlubší střed tmy*“, přisuzuje inspiraci

expresionistickou. Další hlas považuje za poněkud ironický, který nejspíš komentuje dekadentní zálibu obřadného mileneckého umírání, které je navíc zpečetěno absolutnem. Odkazy na futurismus najdeme tam, kde se hovoří o Oceaniku, spojení „žhavý, energický dech mechanismu“, „tlak rychlosti“.

Ovšem kubismus, expresionistická emocionalita či citace futurismu jsou vypravěčem na konci vnímány jako chyba pozorování. Víra v mechaniku a energii zklamává, láska je rovněž pouze proklamací, která ponechává hlavního hrdinu ve zmatku a nejistotě. Vítězí pragmatický pohled na svět, odhalující skutečnost jako v podstatě nepoznatelnou. Nezapomeňme na zkušenost Karla Čapka s pragmatismem, který podobným způsobem charakterizuje skutečnost. Podle Papouška právě tato zkušenost autorovi umožnila jistý odstup od dobové moderny.

Vladimír Papoušek považuje povídku *Zářivé hlubiny* za komentář dobových možností, s tím, že autor racionálně nepřistupuje na žádnou z těchto možností, ale pouze si s nimi pohrává.

Bratři Čapkové zde s jemnou ironií kladou vedle sebe nastupující svět exprese, futuristických tužeb či kubistické analýzy v kontrastu na odcházející svět secese, aby je předvedli, aniž se k nim hlásí.⁹

Prózou *Zářivé hlubiny* končí spolupráce obou bratrů, (ačkoli později se opět sejdou při psaní divadelních her *Ze života hmyzu* a *Adam stvořitel*). Josef Čapek zůstává ve své další tvorbě věrný expresionismu. Karel Čapek se z něj snaží najít východisko a hledá ho v poznávání jak člověka, tak světa. *Zářivé hlubiny* jsou odrazovým můstkem u Josefa k dílu *Lélio* a u Karla k *Božím mukám*.

⁹Papoušek, V.: Gravitace avantgard, in *Zářivé hlubiny*, s. 36.

5 Boží muka

Vznik této sbírky se datuje v letech 1914 – 1916. Poprvé byla vydána v roce 1917 a nesla podtitul *Kniha novel*. Jedná se o první samostatnou knihu Karla Čapka. Je rozdělena na dva oddíly. První oddíl obsahuje povídky *Šlépěj*, *Lída*, *Hora* a dále pokračování prvních dvou povídek s pozměněnými tituly *Elegie (Šlépěj II.)* a *Milostná píseň (Lída II.)*. Druhý oddíl je tvořen povídkami *Utkvění času*, *Historie beze slov*, *Ztracená cesta*, *Nápis*, *Pokušení*, *Odrazy*, *Čekárna a Pomoc!*

Pokud bychom měli charakterizovat tuto sbírku, tak v porovnání se sbírkou *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, jejíž hlavním rysem bylo vyprávění určité události, tedy maximální zprostředkování informací čtenáři, tak zde je tomu jinak. V této sbírce je většinou samotný fakt námětu vypravování odsunut do pozadí. Pokud je tématem této práce analýza po stránce tematické a proměna vypravěčova stylu, tak za charakteristické téma této sbírky je téma postavení jedince do situace, která je pro něj iracionální a kterou si neumí vysvětlit. Příznak tohoto tématu, nebo jeho obměnu, najdeme snad ve všech povídkách, ovšem nejzřetelněji je tomu tak v povídkách *Šlépěj*, *Ztracená cesta*, *Elegie*.

Ze sekundární literatury bylo pro nás zajímavé pojednání Oldřicha Králíka, který ve svém díle *První řada v díle Karla Čapka*, navazuje na výrok samotného autora, který ve svém dopise právníkovi Říhovi píše: „*Vlastní motiv Božích muk je jednak válka (ať čekání na zázrak, že pro nás dopadne dobře) jednak jakési účtování se životem.*“ (Králík 1972: 50). Králík dle tohoto poukazuje na souvztažnost autorova osobního života s touto sbírkou a na reflexi osobního života v tématech povídek. Pro další zkoumání si musíme tedy přiblížit situaci autorova osobního života.

Roku 1915 ukončil Karel Čapek svá studia filosofickým doktorátem a hledal nějaké existenční zabezpečení. Původně pomýšlel na místo knihovníka, ale nemoc páteře mu to znemožnila. Tato nemoc byla navíc, na základě špatné diagnózy, původně stanovená jako tuberkulóza obratlů.

Teprve koncem r. 1916 přijal místo vychovatele u hraběte Lažanského. Konečně v říjnu 1917 vstupuje Čapek do redakce *Národních listů* a zasedá u redakčního stolku, který neopustil do konce svého života, i když brzy přešel z *Národních listů* do *Lidových novin*.

Toto mezidobí od skončení studií po vstup do redakce, tato doba existenční nejistoty, a strach z neodvratné vlastní smrti, je právě časovým úsekem, kdy vznikla převážná část próz pojatých do knihy s názvem *Boží muka*. Navíc vznikaly v prvních dvou letech 1. světové války, samozřejmě mělo také vliv.

Králík vidí v této sbírce především dva hlavní odkazy. Jeden odkaz nazývá (a stejně pojmenovává kapitoly) *Osobní hoře*, druhý *Odkaz války*. Podle něj, motiv osobního hoře reflektuje autorovy osobní pocity, (nezapomeňme, že v tuto chvíli to jsou pocity smrtelně nemocného člověka). a to považuje za důvod, proč se ve sbírce objevují motivy nemocnice a nemocného člověka, které se vyskytují v povídkách *Nápis*, *Čekárna*, *Odrazy*. Nabízí velmi zajímavou linii, která prochází povídkami. Ráda bych tento jeho postřeh nastínila.

Králík shledává téma nemoci nejvýrazněji v povídce *Nápis*. Podívejme se tedy na tuto povídku blíže, jakým způsobem je zde konstruován fikční svět.

Epickou zápletkou je návštěva Kvíčaly, jeho nemocného přítele Matyse. Narativ se skládá z promluvy vypravěče, který nám podává objektivní informace: „Přišla otevřít maminka v papučích a šeptem ho zvala dále“ (*Boží muka*, s. 79), potom prostřednictvím hlavní postavy (někde naznačuje i přímou řeč): „Chvilku oddechuje stanul Kvíčala u dveří a těšil se: Matys stůně, bude mít radost, že jsem přišel; trochu mu zahlučím u postele, aby se rozptýlil.“ (*tamtéž*, s. 79) a z promluv jednotlivých postav: „Kdo to je?“ (*tamtéž*, s. 79). Vypravěč je rétorický v er-formě. Tato vypravěčova forma do jisté míry může narušovat objektivitu vyprávění, zde však tento rétorický vypravěč se nejví typickým, eliminuje své komentáře a hodnocení, které by zásadním způsobem zasahovaly do fikčního světa a měnili ho. Setkáváme se spíše s komentáři sloužícími k řečnickému účelu: „Po sléze bylo všechno

vyčerpáno“ (*tamtéž*, s. 79), které nejsou přímou součástí dramatické struktury. Způsob vyprávění tedy spíše inklinuje k objektivní než k rétorické formě. Avšak je nutno podotknout, že toto vyprávění zprostředkovává fokalizaci postavy pana Kvičaly.

Vypravěč tu představuje kontrast dvou světů. Tak například hned na začátku povídky vidíme kontrast mezi těmito světy, kdy už zvuk zvonku působí velmi rušivě. Zvuk je drsný a naruší navykle nemocné ticho: *„Zvonek zazněl tak přervaně, že to Kvičalu trapně sevřelo; zdálo se mu, že zvuk uvnitř si vyplašeně a slepě razí cestu příliš ustátým tichem...“* (*tamtéž*, s. 79). Vypravěč zde velmi sugestivně popisuje atmosféru pokoje, kde leží nemocný, jako pokoj s vydýchaným ovzduším, „kaldným stropem“ a „bledými poloprůhledným oknem: *„Kvičala se nuceně usmíval. Bylo mu těžko v horkém pokoji, kde slabě a fádne cítil pach obkladů, moče, čaje a vajec. Dojíkala ho neholená brada Matysova i jeho zjasněné oči; litoval, že zapomněl přinést studenty pomeranč nebo vlhkou kytičku, aby ji nechal na nočním stolku mezi zmačkanými kapesníky, zbytky jídla a nečtenými knihami. Vcelku ho přemáhala mdlá ošklivost“* (*tamtéž*, s. 79).

Tématem povídky je střet světa „nemocného“ a světa „zdravého“, jeho obrovský nepoměr a hlavně neslučitelnost. Situace, kdy Kvičala sedí u lůžka nemocného a v mysli mu běží myšlenky na svět venku: *„Aspoň okno otevřít! poslouchat, co se děje venku! přenést se tam jen částí sebe! Zasmušile vyhýbal se Kvičala upřeným a nepřítomným zrakům přítelovým; vyhýbal se očima palčivé a zmačkané posteli; vyhýbal se zaschlé ošklivosti nočního stolku; a utkvěl v okně, v bledém a poloneprůhledném okně, v okně, jež vede ven“* (*tamtéž*, s. 79). Tento vypravěčův způsob kdy fokalizuje postavu zdravého člověka a dává ji do opozice se světem nemocným, způsobuje napětí. Postava Kvičaly vidí tento pokoj nemocného velmi nepřívětivě, postel je „palčivá a zmačkaná“ noční stolek je „zaschlý ošklivosti“ i věci umístěné v tomto světě nesou ráz nemoci „bledá poloprůhledná okna“, „kaldný strop“. Tok vět, kdy je vyjádřeno přání zdravé postavy „Aspoň okno otevřít! Poslouchat, co se děje venku! Přenést se tam jen částí sebe!“ působí

velmi naléhavě, vykřičníky jakoby vypovídali o volání o pomoc. Tento popis je velmi sugestivní a skličující. Právě tohoto rázu vypravěč dosahuje technikou téměř striktní interní fokalizace postavy Kvíčaly.

Další rozdíl mezi těmito světy je v časové ose. Nemocný člověk žije minulosti. Matys objeví na zdi nápis „nazpět“, který je nejspíš jeho vlastní, a na pozadí analýzy, kdy a proč to napsal, se retrospektivně vrací do minulosti: „... rozpomněl jsem se na mnohé okamžiky...Mohu si vzpomenout na mnoho krásného. Mnohé je mi líto...Minulost je závratná.“ (tamtéž, s. 81). Nápis „nazpět“ jakoby vystihoval jeho způsob života. Oproti tomu svět zdravý žije přítomným okamžikem, tím co se děje za okny venku na ulici, Kvíčala se opakovaně vrací pohledem do okna, a v myšlenkách: „Ach, ulice za oknem! Světlo, prostor“ *Rychlost a pohyb tam venku!*“ (tamtéž, s. 81). Propast mezi těmito světy plyne z: „...venku zvoní tramvaj, kroky se množí, široce sype se rachot vozu; tence a jasně vzlétl křik dítěte. Ale sem přicházejí jen stíny zvuků nehmotně prošlé sklem; jsou obrány o vše blízké a skutečné; odcizeny zvukům, jež zvenčí se tlačí k oknu; smíšený s tichem.“ (tamtéž, s. 81).

5. 1 Poznání

Králík dále při analýze, vede svou linií povídkou *Ztracená cesta*. Okamžik ohrožení na životě a chvíle, kdy postava zažije prudký otřes, je chvíli jejímž výsledkem může být nějaké poznání. Toto „poznání“ je nejvýrazněji zachyceno právě v této povídce.

Povídka *Ztracená cesta* je konstruovaná vyprávěním v objektivní er-formě a ve větší míře dialogy dvou postav. Fokalizace probíhá prostřednictvím obou postav.

Vystupují zde dvě postavy, které ztrácí cestu a ocitají se v prostoru bez konce. Pocit strachu jedné z postav kontrastuje s pocitem radosti druhé postavy. Tato druhá postava objevila cosi, co sama nedokáže popsat: „Řešení. Odpověď. Něco, co jsem hledal po celý život, i když jsem na to nemyslel. Ó Bože, je to strašně složité! Tím se mní můj

celý život. – Všechno souvisí.“ (tamtéž, s. 75). Jde tu o jakési poznání, ať už sebe sama, či pravdy. Ovšem aby toho člověk docílil, musí upustit od konvencí (sejít z cesty): „Patrně jsem musil sejít z cesty, abych na to přišel. Sejít ze všeho, co ti je známo! ... Sebe sama pak najdeš v tom, co je nejdivnější a nejnezvyklejší“ (tamtéž, s. 75). Nabyté poznání však není možno definovat. Jak už je řečeno výše může to být nějaké řešení, nějaká odpověď, nalezení sebe sama, nebo pravda o čemsi (snad o duši) ovšem vždy to bude cosi metafyzického: „Pravdu musíš zažít jako cit ... musíš se v ní octnout jako v prostoru, který nikam nevede, ale otvírá se na šechy strany ... jediná pravda nikam nejde a nemá nikam zaměřeno, nýbrž stojí jako rozloha“ (tamtéž, s. 76). Co je ovšem důležité, tak je to, že tímto poznáním jedinec vidí nesmyslnost svého dosavadního života. „Za prvé z toho plyne, jak bědné a nesmyslné bylo všechno, co jsem dosud žil. ... zděsil jsem se sama sebe a pochopil jsem, že tolik let, ó Bože, jsem žil jen nevýslovnou a netušenou bolest. Tolik let! To mi tedy vysvitlo, co jsem byl, a jak jsem nevěda trpěl; a všechno bylo marné a mylné a úzké jako vězení; a mně bylo strašně, když celý můj život se mi vytratil.“ (tamtéž, s. 77). Okamžik poznání je však nesmírně prchavý, pouze v tomto zlomku vteřiny je člověku vše jasné. Jak mile pomine, zbude po něm jen úzkost a prázdnota z bytí. Toto zdá se být pragmatická definice pravdy.

Tento motiv úzkosti a prázdnoty je nejzřetelněji rozvinut povídkou pod názvem *Pomoc*: „*Nic se už nezmění; co také měnit? Události prchají a léta ubíhají; ale den po dni se vrací, jako by se vůbec nic nedálo. Uplynul den: co na tom? Vždyť stejný den, tyž den přijde mi zítra. Jen když zas uplyne!*“ (tamtéž, s. 96). To je obraz statického života, který nemá co nabídnout, čím překvapit, vidíme zde dokonce přání, aby uplynul další: „*A denně si mohu říci: Neztratil jsem nic než den. Nic víc než den! Proč tedy ta úzkost? Zastavil jsem se, a dny narostly kolem mne jako zdi; den po dni se hladce a těžce nakladly jako stěny. Už záhy se probudím: ale bude to nový den a nebývalý, jež najeznu dokola? Nebo den složený z tisíců minulých – jako stěny? A řeknu si opět: Tož to je zas další den mezi tisíci narovnanými – jako stěny? Proč přibyl? Vždyť bylo*

včera jen o jeden méně! Stálo to za to, vzbudit se pro ten jediný den? ... Vždyť je to vězení, pochopil zděšen; tolik let žil jsem jako ve vězení! ... bylo mu, jako by se všechna ta léta smutně rozsvětčila: divně cizí, divněji známá; vše, nic, dny bezpočtu...“ (tamtéž, s. 96).

Vidíme zde naprosto znechucení životem, ba co víc vypravěč ho přirovnává k vězení. Naprostý pesimismus, nechť a zavrnutí všeho, co bylo dosud prožito. To je snad Čapkovo účtování se životem, o kterém mluvil. Hrdinovi není poskytnuta sebemenší naděje. Autor nenabízí žádnou protiváhu, nenajdeme zde posmrtnou existenci, či snad příklon k Bohu.

Za rozřešení pocitu pesimismu a jakési východisko považuje Králík povídku s názvem *Odrazy*, která jakoby nabízí naději.

V této povídce nemocný hrdina (neznáme jeho jméno), tráví celé dny u řeky, pozorujíc hladinu. Vypravěč je v rétorické er-formě, jeho komentáře jsou řečnické a místy konstrukční, které zásadním způsobem konstruují fikční svět: „Lhota se zamyšleně díval do vody: plynula široká a beztvará, trouc se nekonečným bokem o kamení; zvlněná, zčeřená, pohnutá, až mu přecházely oči. A nebyla to již běžící řekla; jen šum, který netkví, ale bez konce ubíhá a mizí; míjení bez hranic, bez mezí únik všeho“ (tamtéž, s. 87). Dějová linie je omezená na setkání hlavní postavy a cizince, (jménem Lhota). Muž sedící na břehu vypráví Lhotovi o hladině, o které se mu zdává ve snu, zároveň pozorují hladinu skutečnou. Jeho vyprávění vyznívá jako kdyby reálná hladina řeky představovala skutečný život a hladina řeky ze snu znamenala život mimo realitu. Přičemž tato skutečná hladina není idealizovaná, je popsána v celé své nedokonalosti, nenabízí o nic víc naděje, než předchozí povídka *Pomoc*: „holé hráze“, „šedivá řeka“ avšak dokáže i fascinovat: „...plynula širá a beztvará, trouc se nekonečným bokem o kamení; zvlněná, zčeřená, pohnutá, až mu přecházely oči. A nebyla to již běžící řeka; jen šum, který netkví, ale bez konce ubíhá a mizí; míjení bez hranic, bez mezí únik všeho –“, (tamtéž, s. 87).

Do opozice k této pomíjivosti je postavená hladina ze snu: *“Často se probudím,” mluvil nemocný, “pokryt potem a uděšen k smrti; a tu si řeknu: Věčnost je strašná. Vlna po vlně přijde se zlomit o kámen; kámen po kameni se svalí k vlnám, které jej roznesou. Ale viděl jsem hladinu, která se o nic neláme a nezlomí. Světla a stíny všeho na ní minou. Kopce se odvalí a stromy uběhnou; uplynou města i skály, dívka marně lomí rukama a začátek i konec světa přeběhne jako zrcadlení. Hladina, která se nikdy nezčeří a nemůže zčeřit. Již se nic nedotkne a nemůže nikdy dotknout. A kdo se do ní dívá, vidí vždy jen prchat pouhé odrazy věcí, zbavené skutečnosti.”* (tamtéž, s. 87).

Vidíme zde autorův příklon k pozemskému životu, ač je nedokonalý, je to jediná reálná existence. Co hraje proti tomuto životu mimo realitu je možná i fakt věčnosti. Hrdina v textu třikrát opakuje „věčnost je strašná“.

A jak si máme vysvětlit „zázrak“, který je v některých povídkách? Je to snad zásah boží? Věří vůbec Karel Čapek v jeho existenci? S. K. Neumannovi napsal v dopise z 19. 12. 1917: *„O tom pánubohu si ještě promluvíme; myslím, že kdybyste četl Boží muka ještě jednou, nenašel byste ho tak tuze v popředí, jako mně samotnému to nebylo první věcí. Ale ovšem, jak jste správně na to slovo uhodil, šlo mi o spirituálnost, o takové duchařství, aby se hmotný svět jaksi propadl a stal se duchovním záhadou, aniž by proto byl méně lidský. To je ta magie, o které jsem psal: aby všechno umělé, formové přetváření světa vracelo vždycky do člověka a nikam jinam. Vždyť je to cíl i kubismu. Ani ten bůh tm nehraje jinou roli, než že rozšiřuje ten magický kruh, jehož začátkem i koncem je lidské srdce.”*¹⁰ (Králík 1972: s. 54)..

Z toho vyrozumíváme, že Bůh podle Čapka může existovat, ovšem nesídlí kdesi mimo tento svět v jakési věčnosti, ale tady na zemi, a to přímo v lidech. Toto tvrzení můžeme snad doložit citací z povídky *Odrasy*: *„Někdy se zlomí vlna a zaleskne se krásněji než jiné; a jsou i*

¹⁰ KRÁLÍK, Oldřich (1972). *První řada díle Karla Čapka*. Ostrava: Profil. str. 54

*úkazy na nebi – Stává se to velice zřídka. A tu si myslím: proč by to nemohl být bůh? Snad je právě tím nejprchavějším na světě; snad i jeho skutečnost je náhlé zlomení vlny a záblesk; nepochopitelně, výjimečně se vyskytne, a zajde – Často jsem o tom přemýšlel; ale hleďte, mám tak malý obzor, po léta jsem nedošel dále než sem. Je možno, že i mezi lidmi se přihodí takové zčeření nebo záblesk, a zase se zlomí. Musí se zlomit. Pravá skutečnost se musí zaplatit zánikem.“ (Boží muka, s. 88). Nebo na jiném místě v povídce *Elegie*: „Ach, v tom ohavném mechanismu jediné bylo by vpravdě přirozené: zázrak. Jediné odpovídalo by člověku nejhluběji –“ (tamtéž, s. 65). Tímto je vysvětleno, že zázrak, v pojetí Čapka, není nic nadpřirozeného, ale naopak nejhlubší přirozenost lidská.*

Zázrak chápe Čapek jako nejšťastnější chvíle života: „Byly dny, kdy jsem žil jako u vytržení; byl jsem tak volný tehdy – Nic se mi nezdálo přirozenější než zázraky. Jsou to jen události svobodnější než jiné a nade vše dokonalé; jsou to jen šťastné případy mezi tisíci nezdary a náhodami“ (tamtéž, s. 60) a to i v případě, že by nesloužil žádnému významu, jeho existence sama o sobě, ve své dokonalosti, je pro Čapka významná: „I kdyby to k ničemu a pro nic nebylo! přec je to div – I v nás jsou takové události a případy, jež snad nemají cíle... než vlastní svou dokonalost. Náhlé okamžiky svobody – I když to jsou jen okamžiky! Kdyby se věci děly tak, jak je přirozeno naší duši, dály by se zázraky.“ (tamtéž, s. 65). Obě citace jsou z povídky *Elegie*.

Ve sbírce nacházíme více alternací na toto téma. V povídce *Ztracená cesta* je to vyjádřeno více abstraktně: „Sejít ze všeho, co ti je známo! ... sejdi ze všeho a počni bloudit, abys hledal v neznámu. Sebe sama pak najdeš v tom, co je nejdívnější a nejnezvyklejší.“ (tamtéž, s. 75). V *Pomoci* o něco konkrétněji: „Ach, vězení, vytrhl se Brož. Což nikdy se neprobudím v nebývalém dnu? Což nečekám na to denně (– ach, vězení!) a nečekal jsem snad vždy, pochopil náhle (–minulá léta se rozsvétlila), ach, zda nezastavil jsem se vlastně jen proto, abych čekal nebývalý den?“ (tamtéž, s. 96). V povídce *Pokoušení*: „Kdybych se mohl,

sám nevěda jak, octnout kdekoliv ve světě a nemít nic než před sebou den, ó bože! jaký by to byl den!“ (tamtéž, s. 83).

Králík nabízí citaci z povídky *Čekárna*, který podle něj vystihuje zázrak v Čapkově pojetí: „*Co je to štěstí?*“

„*Nic. Prostě to potkáte. Je to, zkrátka, kupodivu. Myslel jste někdy na pohanské bohy?*“

„*Nemyslel.*“

„*To bylo tak: Nikdo jich nečekal, a znenadání je uviděl. Někde ve vodě nebo v křoví či v plameni. Proto byli tak krásní. Ó, kdybych to dovedl vyslovit!*“

„*Proč myslíte na bohy?*“

„*Jen tak. Štěstí se musí rychle potkat. Je to tak zvláštní náhoda! Tak náhlá událost, že byste řekl: ach, jaké dobrodružství! Potkalo vás to někdy?*“

„*Potkalo.*“

„*A tu vám bylo jako ve snu. To nekrásnější je jenom dobrodružství. Tam, kde přestává být láska dobrodružstvím, stává se trápení.*“

„*Proč, proč to tak je!*“

„*Nevím. Nemohla by trvat, kdyby nebyla trápením. Hled'te, staří měli jediné jméno pro štěstí i náhodu. Ale bylo to jméno božské.*“

Fortuna, myslil si Záruba teskně. Kdyby mne potkala na této cest! Ale je těžko čekat na náhodu!“ (tamtéž, s. 92).

Z citace vidíme, že to náhoda, neopakovatelná, nepochopitelná náhoda je právě jméno jeho božstva. A štěstí může člověka potkat pouze v božské náhodě, např.:

„*... připomněla mi šťastnou náhodu, úsměv, laskavé slovo cizím jazykem a sličný pohled, který se už nevrátí: ta radost, kdybys věděla, a ten překrásný den v cizině! Nic není krásnějšího než láska a šťastná náhoda, nic se nevyrovná dobrému setkání, které se nevrátí. Zůstal bych: ale tys ve mně vzbudila věčnou touhu po náhodě.*“ (tamtéž, s. 57).

5. 2 Motivace válkou

Zde Králík opět vychází z autorova prohlášení, kdy v dopise z ledna 1928 říká: „*Vlastní motiv Božích muk je...válka a čekání zázraku, že pro nás dopadne dobře*“ potom v interview: „*Je v ní mnoho válečného, toho, co ve válce je největším toužením: spása.*“ (Králík 1972: 60). Ještě dříve v dopise Neumannovi, prosinec 1917: „*Ale to myšlenkové, co v knize je, totiž vysvobození člověka v okamžicích svobody, je – ačkoliv jsem se o to nestaral – patrně posedlost nebo osobní krize a hlavně, válečná nálada. Válka vrhla člověka strašně do jeho vlastního nitra; a když byl člověk nejhůře stísněn, cítil v sob něco neheroického ovšem, vyděšeného a smutného, ale přece svobodného a neztročitelného, vlastní duši. Ani v tom není filosofie nebo dokonce náboženství, nýbrž slepý a neodbytný cit.*“ (Králík 1972: 60).

V souladu s abstraktním charakterem celé sbírky, nemůžeme očekávat jednoznačné válečné odkazy, jako např. válečné scény. Ve většině textu můžeme spíše hledat a vyslovovat domněnky válečného vlivu. Ovšem co ji asi můžeme přisoudit, tak to jsou impresionistické nálady, např. *Utkvění času*. Motivace válkou je však hmatatelná v povídkách *Čekárna* a *Hora*. Tento odraz je dvojí.

V povídce *Čekárna* je transport vojáku dokonce součástí kompozice: „*Ale restaurace byla zavřena a jedinou čekárnu naplnil transport vojska. Spali na lavicích a na stolech, leželi všude na zemi s hlavou opřenu o trnože, o plivátka, o zmačkaný papír, tváří k zemi a nakupeni jako hromady mrtvol*“ (*Boží muka*, s. 89).

Odkaz na válku můžeme vidět i popisu psychologie čekání. Zde je čekání chronický stav, „*dlouhé čekání*“, „*čekejte po léta*“, čekání bez konce“, „*Čas sunul se mučivě pomalu.*“

V povídce *Hora* je tento motiv více destilovanější: „*V jedné z nejhorších chvil celého stíhání, klopýtaje v noci po temeni hory, pocítil*

tesknotu situace; i myslil na vojáky, na nesčíslná vojska, na malou hlídku čekající rozkazu, na malou četu ...“ (tamtéž, s. 33).

5. 3 Skrytá událost v povídkách *Šlápěj* a *Historie beze slov*

Epická linie první povídky je setkání dvou lidí v krajíně čerstvě zapadlé sněhem. Pouze jejich stopy ruší čistý sněhový povrch. Najednou však uvidí osamělou šlápěj uprostřed nedotčené krajiny. Nejsou zde žádné další stopy vedoucí k ní, nebo od ní. Vystává otázka, jak mohla vzniknout? V tuto chvíli nám vypravěč, prostřednictvím postav, nabízí dva způsoby vyrovnání se s tímto faktem. Postava pana Boury přijímá tuto skutečnost a šlápěj považuje za zázrak. Událost sama o sobě pro něj má význam naděje, zatímco druhá postava se s tímto faktem nehodlá smířit a žádá racionální vysvětlení. Vysvětlení zázrakem je pro něj nedostatečné, žádá od zázraku věčný přínos.

Narativ se skládá z vypravěčova objektivního komentování fikčního světa: „*Pokojně, nekonečně padal sníh na zmrzlý kraj*“ (tamtéž, s. 9) a z výpovědi jednotlivých postav. „*Vidíte tam tu šlápěj?*“ (tamtéž, s. 9). Fokalizuje obě postavy a nabízí nám dvojí pohled na zobrazovanou skutečnost, v našem případě na šlápěj. Právě fokalizace obou hlavních postav čtenáři poskytuje prostor pro utváření si vlastního názoru a pobízí k vlastní interpretaci.

Toto heterodiegetické vyprávění je pro čtenáře víc distancované a neosobní. Tento způsob vyprávění se soustřeďuje na námět příběhu, na předmět sdělení. Tento vypravěčský styl vytváří situaci, kdy je postava na úrovni čtenáře (také ji je vyprávěno), kdy čtenář postupuje podobně jako postava. V našem případě čtenář, spolu s postavou vytváří různé hypotézy a možnosti, jak daná skutečnost mohla nastat. Povídka končí, aniž bychom došli vysvětlení. Tento fakt ještě zvyšuje čtenářovu pozornost, kdy je pobízen přiklonit se k postoji jedné z postav, nebo si vytvořit vlastní interpretaci světa.

Pro prezentaci odlišného vypravěčova stylu jsem zvolila povídku pod názvem *Historie beze slov*. Zde je skrytou události identita člověka. Vypravěč je zde v subjektivní Ich-formě. První postava, pan Ježek, již vypravěč zároveň fokalizuje,

Vypravěč využívá smíšenou řeč, ta vnáší prvky subjektivity do objektivního vyprávění, slučuje polopřímou řeč s řečí přímou i objektivní: „*Oslněn stál na kraji paseky, kde neslyšně trásl se žár. Co to tu leží? Je to člověk. Leží tváří k zemi a bez hnutí. Mouchy se pasou na natažené ruce, jež jich nezaplaší. Což je mrtev?*“ (tamtéž, s. 71). Prostřednictvím této smíšené řeči se postava výrazně podílí na konstrukci fikčního světa, zároveň je zde její individuální perspektiva, tzn. osobní náhled a hodnocení. Vypravěč je tedy subjektivní v er-formě a vyprávění je homodiegetické. Právě tento subjektivní způsob prezentace události neposkytuje téměř žádný prostor pro čtenářovu vlastní interpretaci, zprostředkovává děj pouze z pohledu jedné z postav, nenabízí ani tuto událost z pohledu druhé postavy, vypravěč disponuje všemi funkcemi.

Ze srovnání vidíme dva odlišné způsoby vypravěčské strategie. V prvním případě jde o reprezentaci vyprávění, v případě druhém o přímé vyprávění. Prezentace vyprávění je méně osobní, vypravěč poskytuje více prostoru postavám a čtenáři. Má pouze primární vypravěčskou funkci konstrukční a kontrolní, akční a interpretační funkci ponechává postavám, interpretační dále čtenáři. Zatímco přímé vyprávění neposkytuje téměř žádný prostor pro čtenářovu realizaci, jelikož právě fokalizací hlavní postavy je zobrazovaný fikční svět. Vypravěč vykonává funkci konstrukční, kontrolní i interpretační a akční.

Pro shrnutí si tedy připomeňme hlavní rysy této sbírky. Máme zde situace, které jsou výsledkem určitého děje, kdy se člověk, metaforicky řečeno, ocitne na rozcestí, na bodě kde končí jeho racionální životní zvyklosti. Setkává se s něčím záhadným, co v něm vyvolá pocit nejistoty a tu přijde okamžik, kdy buď člověka potká něco nevysvětlitelného, o co se sám nesnaží, prostě to přijde a zase zmizí, jak je tomu u hrdiny povídky *Ztracená cesta*, jakýsi okamžik poznání. Nebo

přichází chvíle, kdy se v něm ozve nějaký hlas duše, snad něco dětského, jakési zvnitřnění (jak je tomu např. u Boury v povídce *Šlápěj*).

Autor zde popisuje svět jako v podstatě nepoznatelný, je mnoho věcí, skutků, které si člověk nemůže vysvětlit, zároveň je zde hluboká úzkost člověka a o člověka, snad motivovaná válkou?

Nejde tu na prvním místě o vyřešení nevysvětlitelné události, ale způsob vyrovnání se člověka s tímto faktem. Přičemž i tyto způsoby vyrovnání se se skutečností se nedají vysvětlit. To, zdá se, je pragmatický postoj definující skutečnost jako v podstatě nepoznatelnou.

Přes veškeré možné pesimistické vyznění našeho pohledu bych ráda připomněla povídku pod názvem *Šlápěj II*, která ukazuje na to, že cesta za poznáním je to krásné, co člověka v životě potkává, je to také jakýsi zázrak. Navíc pouze v okamžiku, kdy člověk jde cestou za tímto poznáním, má šanci se zázraku poznání přiblížit: „*Je něco víc než pravda, co nevíže, ale uvolňuje. Byly dny, kdy jsem žil jako u vytržení; byl jsem tak volný tehdy – Nic se mi nezdálo přirozenější než zázraky.*“ (tamtéž, s. 60).

6 Trapné povídky

Povídky této sbírky vznikaly v letech 1918-1921, vydány byly v roce 1921 v souboru *Trapné povídky*. Sbírkou obsahuje devět povídek: *Otcové, Tři, Helena, Na zámku, Peníze, Surovec, Košile, Uražený a Tribunál*.

V porovnání s předcházející sbírkou, povídky této sbírky mají na první pohled jiný ráz, zde událost, která je vypravována se svou rozlohou kryje s dějem, nejedná se zde o skrytí nějaké části této události. Základní kompoziční princip však zůstává beze změny, i zde má čtenář pocit, že cosi zůstává v pozadí. Ovšem nejde tu o náznak děje a „neviditelnou“ událost, ale o rozpětí mezi dvojím smyslem zobrazované události, které postavy k fikčnímu světu pociťují. Většina povídek zobrazuje událost, která je vyprávěná „zevnitř“ i „zevně“. První z pohledů představuje intimní polohu některých postav, druhý pak odpovídá obvyklému tj. konvenčnímu názoru na věc. Tyto pohledy jsou prováděny vypravěčovou fokalizací. Pro pohled na událost „zevnitř“ vypravěč užívá interní fokalizaci, pro pohled „zevně“ pak fokalizaci nulovou či externí. Právě způsobem fokalizace vzniká různost pohledů na zobrazovanou událost.

Dále jsou tyto povídky charakteristické v tom, že svými tématy jsou daleko více přimknuté k realitě všedních dnů. Na pozadí sociálních problémů postav se pak skrývají jiné otázky a problémy. Náměty jednotlivých povídek realisticky ukazují společnost se všemi jejími neduhy. Ve většině povídek autor zobrazuje svět „rozložený“, se ztrátou hodnot

a jakýsi boj morálky a etiky.

První rovina této sbírky ukazuje člověka, který je bezmocný vůči osudu, opět je zde svět rozložený a hodnoty, o jejichž správnosti, s ohledem na morálku, by se dalo polemizovat, ovšem v tomto případě jedinec není původcem „problému“, je spíše obětí systému. Toto téma se objevuje např. v povídce *Otcové*. Tuto povídku bych ráda porovnála s povídkou *Na zámku*, která se tématicky tváří velmi obdobně.

Jakási druhá rovina této sbírky ukazuje jedince jako původce vzniklého „problému“. Nutno však podotknout, že autorův pohled

nevyznívá jednoznačně kriticky, spíše ukazuje problém z více stran. Úloha implikovaného autora pak poukazuje na relativitu této události. Toto téma pociťujeme nejvýrazněji v povídkách *Košile* a *Tři*.

Společným rysem povídek však je hloubková psychologizace postav. Zde jakoby autor rozvíjí tezi, že každý má svou pravdu. V předcházející sbírce *Boží muka* bylo pojetí pravdy definováno spíše jako skutečnost, která se dá vysvětlit pouze v daném okamžiku a je závislá na určitém subjektu a okolnostech. Zde to v mnoha případech vyznívá tak, že každý má svou pravdu.

6. 1 Dvojitost hodnocení

Pro ukázkou tohoto charakteristického rysu sbírky jsem zvolila dvě povídky, *Košile* a *Tři*. První vypráví o hospodyni, která okrádá svého zaměstnavatele. Kategorie vypravěče probíhá rétorickou Er-formou, kdy vypravěč nastoluje děj povídky, dále probíhá prostřednictvím vědomí zaměstnavatele: „*Má kdesi synovce, kterého má ráda bláznivou tetčí láskou; což jsem nemusel bezpočtukrát vyslechnout tu její tlachání o tomto výkvětu lidství?*“ (*tamtéž*, s. 164). Hodnocení situace vyznívá na první pohled jednoznačně: čin je mravně špatný. Vypravěčský styl nám zobrazuje jak pohled na tuto situaci „zvenku“, kdy zaměstnavatel zastává konvenční hodnocení případu a má v úmyslu, potrestat svou hospodyni, ovšem zároveň se nám nabízí jakýsi pohled „zevně“, kdy zaměstnavatel nechce zůstat opuštěný. Současně tu vidíme dva světy, první z nich tvoří obsah vědomí zaměstnavatele, druhý je obsah vědomí hospodyně.

Narativ druhé povídky nás přivádí do prostředí manželského trojúhelníku a pojednává o manželčině nevěře. Její manžel byl odhalením nejprve zdrcen a hledal útěchu v alkoholu, ale poté na tento fakt přistoupil, ba co víc, dokonce na tom začal prosperovat.

Povídka je tvořena vypravěčem v er-formě, který nám podává věcné informace o fikčním světě z anonymní pozice, stojí mimo něj: „*A potom byl tu manžel. Zprvu snad nevěřil, co mu lidé říkali o jeho ženě, ale pak ho rozrylo zoufalství a nemluvě s ní slova dal se do pití.*“ (*tamtéž*, s. 107). Ovšem dění povídky je reflektováno spíše prostřednictvím

vědomí Marie, hlavní hrdinky, která retrospektivně nastiňuje jednotlivé situace, např. v jedné scéně, kdy vzpomíná: „*Dnes, začal tehdy, jeden muž nestačí, aby svou ženu ošatil...*“ (tamtéž, s. 108). Vypravěčův pohled na zobrazovanou událost prostřednictvím jedné postavy, značí fokalizaci interní fixní.

Tento rétorický typ vypravěče disponuje mimo své primární funkce (kontrolní a konstrukční) i funkcí interpretační. Ta se projevuje vypravěčovými komentáři. Zde, dle Boothovy klasifikace, se objevují komentáře, které jsou součástí dramatické struktury: „*...byla to látka na šaty, jež se jí nelíbila; a vracela se domů zlomena studem.*“ (tamtéž, s. 108).

Jan Mukařovský poukazuje na srovnání vnitřních a vnějších pohledů na danou situaci.

V první povídce: Úředník – vdovec, rozezlený nepoctivostí své dlouholeté hospodyně, kterou přistihl při krádeži, ale zároveň ... starý a slabý člověk, hrozící se opuštěností. V povídce druhé: nevěrná žena a manžel kořistící z její nevěry, ale zároveň ... dvojice lidí uštvaných osudem a plných vzájemného soucitu.¹¹

6. 2 Jedinec jako oběť společnosti

Pro prezentaci tohoto tématu jsme vybrali povídky pod názvem *Na zámku a Otcové*. V prvním případě se jedná o příběh dívky Olgy, která je vychovatelkou v šlechtické rodině. Do této společnosti vstoupila plná ideálu, nadšení a radosti, ovšem střed s realitou je pro ní nesnesitelný.

Pokud bychom se měli zaměřit na praktickou část metodologie, tak narativ se skládá z vypravěče v rétorické Er-formě a přímé řeči jednotlivých postav. Vypravěč fokalizuje postavu, tudíž podává střed vidění světa pouze skrze hlavní postavu, a to Olgu. Tento způsob prezentace fikčního světa nutně zahrnuje určitou vypravěčovu subjektivizaci tohoto vyprávění. Tak např. malá Mary, děvčátko, které měla předat své vědomosti, se jí jeví jako rozmazlené a zlé, přitom

¹¹MUKAŘOVSKÝ, Jan. (1934) *Výbor z prózy Karla Čapka*. Praha: Československý spisovatel. str. 12

objektivní pohled na situaci nám může nabídnout interpretaci, kdy bychom mohli Mary považovat za obyčejné dítě, které nebaví se učit (hrát na klavír). S postavou pana Kennedyho, který je také vychovatel, se nemůže smířit, jejím pohledem je to: „*Mladý silák, krutý, ješitný a líný...*“ (tamtéž, s. 128), ačkoli je to obyčejný floutek, kterým je dokonce tajně přitahována, možná i proto ta krutost vyjádření. Pan hrabě ji napomene: „*Miss Olga, mluvíte příliš mnoho při hodinách. Pletete jen to dítě svým – věcným – napomínáním. Uděláte mi to potěšení, že budete – trochu – vlídnější.*“ (tamtéž, s. 123). Olga, díky své romantické povaze, bere napomenutí moc k srdci: „*Zatínala pěsti, planouc hněvem a bolestí.*“ (tamtéž, s. 123).

Epické napětí vzniká střetem vnitřního světa hlavní hrdinky se světem vnějším. Střet světa idealistického se světem reálným. Toto napětí roste se závěrem povídky, kdy Olga je nucená okolnostmi v této společnosti zůstat. Vyznění povídky je pesimistické a odevzdané, vystihuje to poslední věta povídky: „*Pak znovu na palčivém loži strnula v děsném čekání jako člověk, kterému již není pomoci.*“ (tamtéž, s. 136).

Diskurs má místy lyrizující prvky: „*Ty to víš, nemá noci, která jsi slyšela tichnout celý zámek, patro za patrem, ložnici za ložnicí, a která jsi horkými prsty zaškrtila milostný skřek ženy v zákoutí schodiště.*“ (tamtéž, s. 136).

Pro další prezentaci tohoto tématu jsme zvolili povídku Otcové, která zobrazuje tragiku osudu života. Zavádí nás do situace, kdy se koná pohřeb šestileté dívky. Vypravěčský styl je výrazně subjektivní, prozrazuje to už popis prostředí: „*Mračná průčelí bohatých domů dýší chladem do planoucího dne; blahobytné šero vyzírá z nitra velikými temnými tabulemi zavřených oken.*“ (tamtéž, s. 101). Svědčí o tom i popis děvčátka, kdy ho charakterizuje: „hubený líčka“, „slabé ani ne krásné“, „její ubohé prsty“ „bázlivé“, dále „ručičky“, „věneček“, „lehounká rakvička“. Popis otce „sehnutý s tváří jakoby smazanou žalem“, „nakloněn jakoby padal“. Vypravěčovy komentáře jsou zde nedílnou součástí dramatické struktury: „...a snad je ten hřbitov příliš

veliký, snad ho nikdy nenaplníme, snad nikdy nezaroste, snad musí navěky zůstat tak prázdný a holý.“ (tamtéž, s. 104).

Vyprávění vyznívá velmi autenticky: *„Krupěje svčenené vody dopadnou na rakvičku, otec s hlasitým zaštkáním klesá na kolena; rakev pomalým pohybem sjíždí do hrobu ...“* (tamtéž, s. 104) To způsobuje, že dojem ze zobrazované situace je pro čtenáře velmi sugestivní. Vypravěče tudíž považují za subjektivní Er-formu.

Kompozice povídky má rysy kontrastu témat. Například hned na začátku povídky, kdy čtenář ještě nezná děj a vyprávěč popisuje prostředí, tak je věta, prozrazující hlavní děj povídky, nečekaně umístěna za popis prostředí náměstí: *„Jako ohromný a strmý koráb trčí kostel do středu náměstí. Tudy chodívalo děvčátko, pokud žilo.“* (tamtéž, s. 101), nebo níže: *„Bernardýn vstal a ohlížel se. Stonala tři týdny a umřela“* (tamtéž, s. 101). Zdá se, že autor využívá nepřipravenosti čtenáře a šokuje ho náhlým prozrazením zásadní informace. Jako další zesílení tohoto dojmu vypravěč užívá retrospektivu, např. v okamžiku, kdy mluví o rakvi: *„Lehounká rakvička se změnila nejspíše v olovo; nosiči se zastavují a skládají máry na zemi. Ano, právě až sem chodila se svým otcem; tady usedli a dívali se dolů na silnici s komediantskými vozy, selskými koleskami a bryčkami, dívali se odtud do ulic a hádali, kdo to tam jde.“* (tamtéž, s. 103).

Po stránce formální je kompozice díla chronologická, jenom místy je užitá retrospektiva (viz. výše). Pro další zesílení dojmu autor užívá jazykový důraz *„Je ticho, je vždy ticho na tomto náměstí; ticho dešťů, ticho poledního žáru, ticho nedělí, ticho dnů práce.“* (tamtéž, s. 101).

Vnější svět je zobrazen černobíle: "pentle z černého flóru“, „černý průvod“ „lidé černí a zasmušilí“ „zlomená svíčka“, „lisiny ve slunci“ „ bílé kapesníky“ „hřbitov bílý a suchý“ „bílé kříže“ „Všechno holé a vybělené jako kosti.“ „Bílé a mrtvé poledne.“ „Bílá, palčivá cesta“, a nepřátelsky: „ ... přichází celé město, protože v něm otec zaujímá statky a hodnosti.“ (tamtéž, s. 102). Svědčí o tom i obraty: „kvílivá hudba“ a „zlomená svíce“ při obřadu. Negativní je popis nejen

světa okolního, ale i postava matky: „*Ano, nechal jí tehdy, a tak tu zůstala s tím dítětem, jež se jí chladně protivilo ...*“ (tamtéž, s. 103), matka pláče v situaci, kdy vypravěč mluví o zpěvu regenschoriho a Marie (jeho nová milenka): „... *sám děkan naslouchá se zavřenýma očima, malá paní křečovitě zaplakala...*“ (tamtéž, s. 104) vyznívá to, že důvodem k jejímu pláči je postava regenschoriho, ne smrt dcery.

Epické napětí vzniká střetáváním světa vnitřního (světa otce) se světem vnějším (všechno ostatní, jak prostředí, tak ostatní postavy). Otec, ačkoliv dívenka nebyla jeho dcerou, miloval ji nadevše: „*Přilnul k němu celou svou těžkomyslnou náklonností.*“ (tamtéž, s. 103). Oklamáný a v slzách na pohřbu své dcery, kde dochází k naprostému znevážení této situace, kdy onen pravý otec, regenschori: „*Tu rozčeří se sbor lechtivým smíchem. Pan regenschori blýská očima, rád, že se mu žert povedl. Bledá Anežka zrůžověla, Matylda kouše do kapesníku a Marie se prohýbá nehlasným výbuchem. Regenschori si spokojeně pročísl knír a vlasy, naklonil se k Marii a něco jí zašeptal. Marie vyjekla smíchem a utekla. Celý zástup se ohlíží polo s úsměvem a polo pohoršen.*“ (tamtéž, s. 105).

Ze srovnání povídek vidíme, jakým způsobem vypravěčský styl dokáže ovlivnit čtenářovo vnímání fikční skutečnosti. Rétorická Erforma s téměř striktně interní fokalizací, která se vyskytuje v povídce Na zámku, dovoluje ve větší míře pochybovat o věrohodnosti zobrazovaného vyprávění. Zatímco vyprávění subjektivní formou neposkytuje téměř žádný prostor pro zpochybnění tohoto vyprávění.

Povídka, která uzavírá celý soubor, pod názvem Tribunál má opět charakterní rys dvojího hodnocení. Chtěla bych ji zmínit pro její, zdá se trochu odlišný, specifický ráz, a to hojný obsah lyrických prvků. Jan Mukařovský považuje tento text je spíše za lyrickou báseň v próze, než za povídku. Podívejme se tedy blíže na tuto povídku.

Epická stránka povídky pojednává o odsouzení vojáka k trestu smrti, jeho proviněním je ubití raněného. Opět zdá se je čin jednoznačně mravně špatný. Důstojník předsedající soudu nejprve s naprostou jistotou vyřkne ortel a až pak, ve chvíli nočního odpočinku, rozvažuje o správnosti svého jednání. Při tomto přemýšlení jakoby marně hledá

oporu pro své rozhodnutí a jeho pochybnosti mají charakter stupňovitosti. Uvědomuje si, že „není zákona“, „není spravedlnosti“, „není svědomí“ a „není Boha“. Tyto epické části jsou vyprávěné vypravěčem v rétorické formě, obsahují komentáře, které se významným způsobem podílejí na dotváření obrazu fikčního světa: „*Byl k zvrácení strašný; třásl se na celém těle, špinavý, podlý a ubohý až do nelidství.*“ (tamtéž, s. 181). Lyrické části pak jsou tvořeny vypravěčem ve formě subjektivní: „*Ach, což všechno zmrtvělo pod chladnou jinovatkou světla.*“ (tamtéž, s. 182).

Lyrickým motivem je zde měsíční svit, ten se nese celou kompozicí textu. Charakteristika tohoto motivu zahrnuje dvojí náhled, jednou je to měsíční noc v celé své velebnosti, která kontrastuje s věžňovým uzavřeným prostorem, kdy k němu proniká měsíční svit pouze štěrbinou. Zároveň je pak tento motiv prostředím, z něž vychází hlas, který k soudci promlouvá a je jím interpretován jako „chladný“ a bezcitný: „*Byla měsíčná noc. Jako by všechno ustrnulo v mramorovém světle. Bílá silnice, bílé stromy, bílé louky do nedohledna. Průsvitná bělost, křišťálový stesk, nesmírné a trnouce napětí. Do nedohledna. Do nedohledná trnouce a světlé mlčení. Světlá, mrtvá mrazivě pokojná noc. Ani hvězdy nesvítí, není nic, co by ti pokynulo; není nic; není nic než mrazivé oslnění.*“ (tamtéž, s. 181).

V závěru pak povídka vyzní velmi tragicky a skepticky, jakoby to způsobilo uvědoměním si absence jakékoli opory pro vlastní rozhodnutí. Vyznění povídky nepřipouští žádnou naději na lepší svět: „*Není nic. Není vůbec nic. Je jen vesmír.*“ (tamtéž, s. 183).

7 Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy

Povídky z jedné kapsy byly knižně vydány v lednu roku 1929, časopisecky vycházely v Lidových novinách v roce 1928. Pouze povídka Poslední soud byla uveřejněná v časopise Nebojsa již v roce 1919. Povídky z druhé kapsy byly časopisecky a knižně vydány v roce 1929 společně s Povídkami z první kapsy.

V knize Poznámky o tvorbě vyjadřuje Karel Čapek svůj vztah k detektivkám a uvádí motivaci, která ho vedla k sepsání těchto dvou sbírek: „První můj autorský zájem o detektivky vycházel z problémů noetických, jak se poznává a objevuje skutečnost. Povídky z jedné kapsy jsou tedy povídky noetické. Jakmile jsem se začal zabývat světem zločinu, zaujal mě proti mé vůli problém spravedlnosti. Asi v polovici mé knihy najdete ten přelom. Místo otázky, jak se

poznává, převládá otázka, jak trestat. Povídky z jedné jsou tedy povídky noetické a justiční. Justiční povídky jsou, myslím, o něco lepší. V Povídkách z druhé kapsy mě zas upoutal motiv literární, problém kolokviální řeči: Chtěl jsem zkusit nosnost jazyka mluveného, který by vyjádřil všechny odstíny.“¹² Podívejme se tedy na tyto sbírky z tohoto autora vyjádření.

Povídky těchto sbírek jsou charakteristické tím, že samotná událost, která byla v některých předchozích sbírkách odsunuta do pozadí, se zde dostává do popředí dění. Tentokrát se nejedná o jakési nedostížné a nepoznatelné tajemství (možná na rovině významové ano), které je odsunuto do pozadí. V těchto povídkách je samotná událost předmětem vypravování, často s naléhavým závazkem vyřešit tuto událost, tedy mají detektivní charakter. V souvislosti s tímto tématem Jan Mukařovský, ve své publikaci Výbor z prózy Karla Čapka, provádí srovnání klasické detektivky s našimi povídkami. Pro toto srovnání volí Doyleovy novely. Při této analýze poukazuje na základní odlišný fakt a to, že v klasických detektivních příbězích existuje jakási objektivní

¹²ČAPEK, KAREL. Poznámky o tvorbě. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 95.

a jednoznačná podoba události, jejíž průběh, motivace atd. se odhalují. Běžná praxe detektivních příběhů je, že i pokud událost není zcela odhalena a existuje o ní několik různých teorií, tak nakonec se ukáže pouze jedna varianta jako ta správná a zbylé teorie jako mylné (U Čapka je však tomu spíše naopak). Také rozluštění příběhu nezávisí na osobních dispozicích odhalovatele, ale pouze na jeho chladné inteligenci. Uvádí příklad detektiva Holmese, který není člověk s individuálním duševním, zejména citovým životem, ale matematicky přesný, odosobněný rozum.¹³

Do opozice k popisu klasického detektivního charakteru dává Mukařovský citaci, kterou ze sbírky Povídky z druhé kapsy, kdy ústy policejního úředníka je řečeno: „*Pane kolego, vy máte jiný styl než já, vám by z toho vyšlo něco zcela jiného nežli mně. To se nedá míchat. ... Mám-li to zpracovat já, tak z toho vyjde takový ten můj všední a špinavý případ...Každý dělá co umí.*“ (Povídky z druhé kapsy, s. 69). Toto je myšlenka, ač v našem případě ze strany mluvčího vyslovena ironicky, avšak pojí všechny povídky.

Čapek zde nastiňuje myšlenku, že skutečnost, kterou vidíme není daná pouze fakty, ale také našimi vlastními dispozicemi. Sám autor je nazval „noetickými povídkami“¹⁴

Ovšem co zůstalo totožné s předcházející povídkovou tvorbou, tak je kritika poznávacích schopností člověka. Motiv příběhu je většinou jakási náhoda, záhada, smrt či utrpení. K odhalení kriminálního případu či záhady pak dochází různými způsoby, ale osvědčuje se intuice, životní zkušenost. Dokonce objevuje myšlenka, že chladný neosobní rozum nemusí být nejlepším pomocníkem. Příkladem tohoto počinání je povídka Modrá chryzantéma, budeme se jí věnovat níže.

¹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. (1934) *Výbor z prózy Karla Čapka*. Praha: Československý spisovatel. str. 17

¹⁴ Noetika = filosofická nauka, pojednávající o možnostech lidského poznávání skutečnosti a provádějící kritiku prostředků poznání

Dalším častým motivem je zde soud. Neboť právě v tomto oboru často záleží na tom, jakým způsobem je událost vyložena a to je zdá se těžištěm autorovy prezentace pohledu na skutečnost.

Pokud tedy vycházíme z autorova vyjádření, tak vidíme, že dvě hlavní otázky, které se zde vyskytují jsou: noetika, tedy jak se skutečnost poznává a druhá je otázka spravedlnosti, tedy jak trestat?

Noetický námět nacházíme snad ve všech povídkách těchto sbírek. Toto poznávání zde probíhá na pozadí detektivní zápletky, většinou se jedná o zločin, přešupek, či mystické tajemství (to se je interpretováno za nepatřičné, a tudíž je přisuzováno zločinu). Poznání v našem případě často slouží jako rozkrývání určité skutečnosti a často k vyřešení kriminálního případu.

7. 1 Poznání

Způsobů, jak se přiblížit k poznání skutečnosti v těchto povídkách najdeme velmi mnoho. Přiblížme si aspoň některé z nich. První rovinu tohoto poznání shledávám v příklonu ke standardním obyčejným způsobům. Tak např. v povídce *Ukradený spis* 139/VII, odd. C, již její název prozrazuje zápletku, se do vyšetřování pouští podplukovník Vrzal - přítel plukovníka Hampla, majitele tohoto spisu a pan Pištora, z policejního okresku. O události víme tato fakta: krádež proběhla v noci a bylo zjištěno, že pachatel se do spíže dostal oknem, které vypáčil dlátem. Ukradená byla jen piksla se spisem, nic jiného. Toto jsou všechna fakta objektivního charakteru, takto jsou dostupná panu Pištorovi. Pan podplukovník Vrzal, kromě těchto objektivních faktů, je obeznámen i s dalšími: ví, že plechová piksla obsahovala pouze tento spis, který má velkou důležitost, čili na základě toho si vytváří další teorie. Spekuluje, zda o spisu věděl někdo další, atd.

Oba vyšetřovatelé mají odlišné východisko: Pan Pištora se soustřeďuje na hledání plechové piksly, zatímco pan Vrzal věnuje větší pozornost hledání spisu. Oba vyšetřovatelé pátrají nezávisle na sobě a pohlíží na tuto událost odlišně. Podplukovník Vrzal spolu s majitelem listiny, oba ovlivnění svou profesí, nahlíží na událost, jako na špionážní

krádež, kdyžto pan Pištora pak hledá pouze zloděje piksly. Jeho nedostatečná informovanost, spolu se zakotveností zločinu do jeho vlastního prostředí, je mu ve výsledku výhodou. Sám totiž špionáž prakticky nepřipouští: „*Jako špionáž, to my u nás nemáme. Ale mosazné kliky, to je Čeněk a Pinkus, na měděné dráty je teď jenom jeden, nějaký Toušek, a když to jsou pivní trubky, tak to musí být Hanousek, Buchta nebo Šlesinger ...*“ (Povídky z jedné kapsy, s.61)

Otázkou zůstává zda by oba vyšetřovatelé postupovali stejně odlišně i v případě shody jejich informovanosti, o tom se však můžeme pouze dohadovat.

Příklon k rutinnímu způsobu pohledu na událost a její řešení vidíme i v dalších povídkách. V povídce *Smrt Barona Gandary*, jejíž zápletkou je jeho vražda. Máme tu dva způsoby náhledu na věc. Rada Pitr a Majzlík, jejich postupy se však významně liší. Pitr uplatňuje stereotypní postup, zatímco Majzlík rozvíjí fantaskní teorie. Událost však vyřeší rada Pitr, tudíž opět je zde příklon k jednoduchému, stereotypnímu pohledu na věc.

Ze sbírky Povídky v druhé kapsy uvádíme povídku pod názvem Telegram. Rodiče dostanou od své dcery telegram, jehož obsah je nečitelný. Vytvářejí tak různé teorie, proč by jí dcera posílala telegram, určitě se jí muselo něco stát atd. Celou záležitost vnímají jako takřka tragickou, než do své situace zasvětili třetí osobu. Pak bez většího váhání přistupují na interpretaci této třetí osoby.

Z důvodu, že povídka dále neobsahuje žádnou zmínku podporující tragické vyznění příběhu, považují tedy, že prostý rutinní pohled opět zvítězil.

7. 2 Úloha náhody

Dalším způsobem, kterým je pak v povídkách odkrývána skutečnost je prostřednictvím jakéhosi tajemného procesu a mystiky. Ta se objevuje v povídkách *Jasnovidce* a *Věštkyně*.

V povídce *Jasnovidce* se dozvídáme o princí Kradagha, který umí číst z rukopisu, pohled na věc tedy spočívá pouze na jednom člověku,

východiskem pro nás je pouze jeho pohled. V jednu chvíli je poukázáno na universálnost tohoto výkladu, pak je zpochybněn a na konci povídky vyzdvihnut.

Dozvídáme, že Kradagh svým výkladem rukopisu přispívá k charakteristice a usvědčení vraha. Ovšem co je důležitější, tak zjišťujeme, že tato jeho charakteristika odpovídá i další postavě povídky.

V povídce *Věštkyně* jde o čtení z karet. Paní Myersová vykládá karty a její předpověď se naplní, podobně jako v předchozí povídce výklad prince. V obou povídkách vidíme společný mystický proces odhalování skutečnosti. V jednom okamžiku je v obou povídkách poukázáno na univerzálnost výpovědi. Oba tyto procesy jsou nejdříve zpochybněny racionálními prvky, posléze se však ukáže, že byly správné.

Tyto způsoby odhalování skutečnosti nemají naprosto žádná racionální vysvětlení, ba co víc, druhá postava si je dokonce vědomá falši svého počínání: „*Někteří lidé si nestěžují,“ bránila se stará dáma. „Koukejte se, já jim prorokuju věci, které se jim líbí. Ta radost, pane, stojí za těch pár šilinků. A někdy to člověk opravdu trefí. Paní Myersová, řekla mně tuhle jedna paní, ještě nikdo mě tak dobře nevyložil karty a neporadil jako vy. Ona bydlí v St. John's Wood a rozvádí se se svým mužem...“ (Povídky z druhé kapsy, s. 19)*

Jde tu pouze o jakousi schodu náhod, nebo skutečně tyto způsoby jsou možné? Tato interpretace zůstává otevřená čtenáři. Ovšem zdá se, že i tyto iracionální způsoby autor nevyklučuje jako možné. V souvislosti s tématem náhody Čapek později píše v díle *Marsyas*: „... velmi málo pohádek by zůstalo, kdybychom z nich vymýtili náhody; ovšem zbylo by i málo z našeho života, kdybychom z něho vyloučili náhodu ...“ (*Marsyas čili na okraji literatury*, s. 117) a o vyskytování náhody v detektivní povídce: „*Jsou lidé, kteří považují náhodu v detektivce – abych tak řekl – za nedovolený hmat, za nedůstojný trik, jímž autor pomáhá unfair svému favoritovi. To je hrubý omyl. ... Koneckonců tajemství úspěchu je tajemství náhody...“ (tamtéž, s. 158)*

7. 3 Nekonvenční způsob odhalení

Povídka pod názvem *Modrá chryzantéma* je příznačnou povídkou pro prezentaci dalšího způsobu odhalení skutečnosti, v našem případě záhady. .

Způsob rekonstrukce zobrazované události zde probíhá vyprávěním příběhu, jak Klára (jméno pro květinu) přišla na svět. Příběh je vyprávěn subjektivní Er-formou, kdy vypravěč splývá s rolí postavy pana Fulinuse, který převypravuje danou událost. Splynutí vypravěče s postavou značí fokalizaci interní fixní.

Vyprávění povídky nás zavádí přímo do situace, kdy vyprávění postavy pana Fulinuse začíná. Vypravěč neposkytnuté žádné další informace, jako kdy a za jakých okolností tento převážně monolog probíhá. Povídka začíná rovnou vyprávěním „*Tak já vám povím*“ řekl starý Fulinus, „*jak přišla Klára na svět...*“. (*Povídky z druhé kapsy*, s. 10) Vyprávěno je minimálně jedné další postavě (později se dozvíme, že tuto další postavu pan Fulinus oslovuje pane Čapek).

Tímto vypravěčským stylem je dosaženo toho, že čtenář má dojem jakoby se tato scéna odehrávala před jeho očima, stal účastníkem scény a byl spolu posluchačem.

Epická linie povídky je vedena hledáním vzácné květiny, modré chryzantémy. Je to velmi vzácný druh a byl by skvostem každého botanika. Tuto vzácnou květinu najde kdesi dívka jménem Klára, ovšem je to místní pomatenec a blázen, tudíž nikomu neřekne, kde ji našla. Již zmiňovaná záhada této povídky je místo, kde se nachází. Ačkoliv ho hledalo „šest četníků, obecní strážníci, starostové obcí, školní mládež s učiteli a jedná tlupa cikánů“ nemohli modrou chryzantému najít. Klářino nalezení květiny je vysvětleno tím, že jako jediná nedokáže přechít výstrahu s nápisem „Po trati choditi se zakazuje“. Chryzantéma se totiž nacházela v zahrádce železničního hlídače, u železniční tratí, kam se nesmí chodit.

Vidíme tedy, že autor nevyklučuje ani pohled na skutečnost, skrz pomatenou mysl, ba naopak. Povídka vyznívá lehce ironicky vůči běžným osvědčeným postupům.

7. 4 Spravedlnost

Na této rovině se autor zabývá problematikou trestu, otázkou jak trestat. Motiv spravedlnosti vyznívá, taktéž jako možné pohledy na skutečnost, tedy relativně. Nejradiálněji je tento motiv zobrazen v povídce *Poslední soud*.

Narativ povídky se skládá z vypravěče objektivní Er-formy a promluv jednotlivých postav. Vypravěč nám poskytuje věcné informace, zatímco prostřednictvím promluv jednotlivých postav se odehrává děj.

Povídka nás zavádí do nebe, kde probíhá soud devítinásobného vraha Kuglera. Soudcem ovšem není Bůh, jak by se dalo čekat, nýbrž člověk stejně jako na zemi. Bůh tu figuruje pouze jako svědek. Svědčí tedy v případě Kuglera, vypovídá o všech jeho zločinech, zároveň však podotýká i jeho kladné stránky: „*Byl štědrý a někdy pomáhal lidem. Byl hodný k ženám, měl rád zvířata a držel slovo*“ (Povídky z jedné kapsy, s. 131) Porotu však zločincovy kladné stránky nezajímají, chtějí znát pouze fakta týkající se jeho zločinu.

I v tomto, zdá se jasném případě, kdy Kugler za života zabil devět lidí a následky jeho činů trpí celá jeho rodina. Ukazuje se, že nemůže soudit, jelikož zná všechna fakta a ty nelze opominout: „*Protože všechno vím, nemohu vůbec soudit... Kdyby soudcové všechno, ale naprosto všechno věděli, nemohli by také soudit; jen by všemu rozuměli, až by je z toho srdce bolelo. Jakpak bych já tě mohl soudit? Soudce ví jen o tvých zločinech; ale já o tobě vím všechno. Všechno, Kuglere. A proto tě nemohu soudit.*“ (tamtéž, s. 132) a dodává: „*Lidé si nezaslouhují jiné spravedlnosti než lidské.*“ (tamtéž, s.132) Kugler je pak porotou odsouzen k doživotnímu trestu pekla.

Podobná situace se vykytuje v povídce *Zločin v chalupě*. Pan Vondráček je obviněný z vraždy svého tchána pana Lebedy. O samotném skutku nemáme nejmenších pochyb, dokonce známe jeho motivaci. K vraždě se přizvává, ale nepocit'uje vinu. Z jeho pohledu udělal „dobrou věc“ a čin, který spáchal byl v zájmu o péči rodinného majetku.

Hodnocení události je tu pak dvojitý. Porota interpretuje tuto skutečnost z pohledu úředního, kdy hodnotí čin jako vraždu. Oproti tomu stojí pohled na danou skutečnost z hlediska vraha a celé vesnice, tedy jeho čin je ospravedlněn péčí o rodinný majetek. V mysli soudce se pak střetává toto dvojitý hodnocení, kdy z úřední povinnosti dává přednost zákonu, avšak v duchu mezi těmito pohledy kolísá.

V těchto dvou povídkách se nejedná o odhalení prošlo události, všechna fakta i s motivací činů jsou zde jasně vyřčena a nemáme o nich důvod pochybovat. Tématem je otázka hodnocení těchto činů. Povídky nám předkládají dva způsoby pohledu na danou zločinnou událost. Jeden pohled podléhá všeobecnému mravnímu a zákonnému hodnocení, dle něž je nutno viníka potrestat. Druhý pohled pak ukazuje nejednoznačnost pohledu prvního. Zahrnuje i další informace, které jsou soudní instituce irelevantní. Vyznění je tudíž následné: určování trestu, má své metody, které jsou v souladu s morálními aspekty avšak optika těchto institucí je omezená, nepostihuje další oblasti. Snad ani nemůže, jak je řečeno v povídce Poslední soud.

7. 5 Jazyk povídek

Povídky z 2. kapsy V této kapitole bych chtěla poukázat na jazykovou stránku povídek. Jan Mukařovský říká, že v povídkách se podtrhuje rozpětí mezi „skutečností“ a „zprávou“ o ní technikou dvojitý roviny, kdy proti sobě stojí „popředí“ a „pozadí“. Další možnosti jak upozornit na rozdílnost zprávy od skutečnosti, který vidí v těchto povídkách, je způsob podání této zprávy. V našem případě vidí způsob podání zprávy zdůrazněný vypravováním tj. jazykovým výrazem i způsobem kompozice námětu. Podotýká, že Čapek užívá jazykové i kompoziční prostředky tak, že „vzbuzuje ve čtenáři iluzi živého ústního projevu“.

„Jazykový projev, určený k tomu, aby byl mluven, liší se od projevu písemného melodickou a syntaktickou stavbou věty, výběrem slov, gramatických tvarů atp. Tak např. bude projev určený k promluvě dávat přednost krátkým větám před dlouhými nebo aspoň souřadným

souvětím před podřadnými, nebude užívat přechodníku přítomného atd. Tento rozdíl vnitřní výstavy musí být odlišován od pouhého nahodilého uskutečnění: i jazykový projev „psaný“ může být náhodou hlasitě čten, i projev „ústní“ může být zaznamenán písemně (na př. při vědeckých zápisech lidové mluvy). Je proto dobře možné záměrné užití prostředků mluvené řeči ve psané povídce.“ (Mukařovský 1934: 22)

Na počátku povídkové činnosti, autor spolu s bratrem Josefem, tvořili svá díla převážně spisovnou češtinou, a pokud se objevovala nespisovná čeština, tak pouze v případech přímé řeči. Zatímco obzvlášť tato sbírka se liší od sbírek předešlých výrazným ústním zabarvením jak po stránce jazykové, tak i kompoziční. Jazyková stránka je specifická užíváním slov i slovních obrátů charakteristických pro řeč hovorovou. Tento fakt souvisí s již zmíněným způsobem vypravování, které je podáváno jako ústní projev vypravěče, tudíž hovorový ráz proniká do celého vyprávění: „*Ten Balabán, to byl takový vzdělaný a rozšafný lupič; taky už byl starší, a to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá. Mladý člověk má spíš takový hazard; ono se s kuráží ledacos podaří, ale když člověk začne přemýšlet, tak obyčejně ztrácí tu kuráž, a proto jde na věc s rozvahou.*“ (Povídky z druhé kapsy, s.32) Výsledkem toho je, že samotné vyprávění je pak čtenáři daleko bližší, má pocit, jako by byl bezprostředním účastníkem vyprávění.

Mukařovský při své analýze dále upozorňuje na to, že hovorový ráz se zde vyskytuje jak po stránce slovníkové, tak i ve větné stavbě. Vychází z citovaného úryvku a ukazuje, že hovorový ráz po stránce jazykové se projevuje volbou hovorových slov: *kuráž, hazard* a hovorových obrátů: *to dá rozum*, dále užíváním nadměrného množství ukazovacích zájmen: *ten Balabán, ty zkušenosti, takový hazard*. Ve větné stavbě spatřuje hovorový ráz v tom, že je zde souřadné spojování hlavních vět v souvětí, kdyžto ve spisovném textu bylo by toto spojení podřadné: *to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá*, spisovný text by zněl: *to dá rozum, že ty zkušenosti každý nemá*. Dále v uvolnění vnitřní soudržnosti větné stavby: *ten Balabán, to byl*, v případě zachování vnitřní soudržnosti by věta zněla: *Balabán byl*. Ústní projev vypravěčů

shledává také v častém užívání druhé osoby množného čísla sloves a zájmen, značí to, že se vypravěč obrací k posluchačům: „*Víte, i v kriminálních věcech má mít člověk ohled na domov. Prosim vás, co je nám po nějakém případě v Palermě nebo kterých čertech? Z toho my nic nemáme.*“ (Mukařovský 1934: 23)

Po stránce kompoziční upozorňuje na vypravěčův ústní projev, který probíhá způsobem cyklisace.

„*Cyklus povídek je sepětí několika samostatných epických celků ve vyšší kompoziční jednotu. Prostředky cyklisace jsou rozmanité, na př. sepětí jistou povídkou (rámcem), do které jsou ostatní vloženy (srv. povídku o Šeherezádě v Tisíc a jedné noci), skloubení příbuzností obsahovou (Nerudovy Povídky malostranské), sdružení pomocí ústřední postavy (cyklus o baronu Prášilovi) atd.; mnohdy bývá užito několika prostředků současně. Těsnost cyklického sepětí má bohatou stupnici odstínů od volného spojení společným titulem až k souvislému románu, jehož kapitoly jsou vlastně povídkami více nebo méně zbavenými samostatnosti.*“ (Mukařovský 1934: 23).

Cyklické spojení povídek vidí v tom, že vypravěče povídek vidí jako členy jediné společnosti, scházejících se nejspíš pouze za účelem vypravování a poslouchání příběhů. Tím podporuje tvrzení o ústním vypravování. Snad v každé povídce vidíme vypravěče, který se obrací na publikum, to nám však není představeno jako celek, dozvídáme se pouze o některých posluchačích a to tak, že vypravěč je oslovuje (hlavně na začátku a na konci vyprávění). Na přítomnost publika pak také místy ukazuje užití druhé osoby plurálu. Máme tedy vyprávění, které je podáváno publiku. Tato částečná anonymita adresáta vyprávění zdůrazňuje samotné vyprávění, tedy ústní projev.

K ústnímu vypravování, dle Mukařovského, odkazuje i způsob řazení povídek. Jednotlivé povídky jsou svým náměty řazeny za sebou, jako při družné besedě, kdy témata se na sebe vážou volným sdružováním představ. Tvrzení o nahodilosti témat podporuje shodnými formulemi, které se v povídkách objevují. Na shodu slovního obratu poukazuje v povídce *Grófinka* a v povídce *Případ s dítětem*: „*Tyhle*

bláznivé ženské – pravil pan Polár – ty někdy provádějí věci, to by člověk ani nevěřil.“ (tamtéž: 24). Povídky ve sbírce jsou řazeny za sebou, to vyvolává pocit nenuceného proudu hovoru, kdy jedno téma asociativně vyvolává téma druhé.

Závěr

Cílem této bakalářské práce byla analýza povídky Karla Čapka. Musíme však podotknout, že analyzované sbírky zahrnovali i jiné žánry nežli pouze povídky. Toto tvrzení se vztahuje obzvláště na sbírku *Krakonošova zahrada*. Právě pro tuto sbírku je typické prolínání žánrů, kromě povídek jsou zde zařazeny například fejetony, aforismy či filozofické úvahy, objevuje se zde také text ve formě divadelní hry (*Komedie lunární*). Náměty povídek jsou také velmi různorodé, je zde zastoupen velkopřemysl, obchod, burza, historie, společnost, aristokracie, příroda, morálka, manželství, žena a láska. Z analýzy vidíme, že charakteristickým rysem pro povídky této sbírky je rozpor mezi obsahem a formou sdělení. Kdy jednoduchá a banální témata jsou zde podána vznešeným jazykem. Čapkové užívají vyjadřovací styl „starší generace“ pro znázornění banálních situací, čímž porušují ustálené estetické normy. Dělají to však záměrně a tím se vůči této „starší generaci“ vymezují. V závislosti na různorodosti žánrů zde dochází k různým formám vypravěčského stylu. V povídkách najdeme subjektivního i objektivního vypravěče, v úvahách subjektivního v ich-formě. Různorodostí vypravěčova stylu je dosaženo odlišného působení na čtenáře. Formálně tato sbírka působí nejednotně, což je nejspíš způsobeno také tím, že jednotlivé texty nejprve vycházely samostatně časopisecky a sebrány do sbírky byly až následně. Celou sbírku však spojuje groteska, ironie a parodie.

Další zkoumanou sbírkou byla sbírka *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, které dobou svého vzniku, podobně jako povídky ze sbírky *Krakonošova zahrada*, spadají do období, kdy do české literatury pronikaly moderní umělecké směry. Povídky této sbírky jsou ukázkou vlivů těchto uměleckých tendencí. Najdeme v nich inspiraci např. expresionismem či novoklasicismem. S inspirací novoklasicismem přichází zároveň i proměna vypravěčova stylu. Sloh povídky má charakter náhlého spádu děje, neosobního vypravěčského stylu a soustředění na jednu epickou linii. Tento vliv vidíme nejzřetelněji v povídce *Mezi dvěma polibky*.

Inspiraci moderními uměleckými směry vidíme i v proměně motivů. Objevují se zde motivy exotických dálek, dávné minulosti a výjimečnosti situace. Povídky jsou dále charakteristické výraznou epičností

Nejvýrazněji je pak těmito uměleckými směry ovlivněna povídka *Zářivé hlubiny*. Tato povídka bývá často označovaná za jeden z mála kubo-expressionistických textů české literatury. Právě zde je největší důraz na vlastní prožitek, který je různými vyprávěči podán opakovaně. Samotná událost je tu zobrazena z více pohledů, tento ráz bychom snad mohli přisoudit vlivu kubismu. A jak bylo poukázáno, dle slov Vladimíra Papouška je povídka „svodem dobových inspirací“.

Po formální stránce je tento soubor ucelenější oproti sbírce *Krakonošova zahrada*, obsahuje pouze povídky..

Zásadní proměna přichází se sbírkou *Boží muka*. Jak víme, je to samostatné dílo Karla Čapka. Povídky této sbírky se zásadním způsobem odlišují od předchozích sbírek a to, jak po stránce tématické, tak kompoziční. Hlavním rysem sbírky *Zářivé hlubiny* bylo vyprávění určité události a maximální zprostředkování informací, zde je tomu jinak. Shledali jsme, že v povídkách této sbírky je většinou samotný fakt vypravování odsunut do pozadí, čtenáři je pak vyprávěn pouze výsledek jakési události, ne však samotná událost, ta zůstává skrytá. Dospěli jsme k závěru, že charakteristickým rysem sbírky je postavení jedince do situace, která je pro něj iracionální a kterou si neumí vysvětlit. Dále jsme se zabývali motivací této sbírky, kde jsme došli k závěru, že je motivována především pocitem nemocného člověka (autorův zdravotní stav byl chybně diagnostikován) a první světovou válkou. Zde se poprvé setkáváme s autorovou snahou odlišit vypravování od události.

Sbírka *Trapné povídky* má na první pohled také odlišný charakter. Událost vypravování zde není skrytá, naopak je předmětem vypravování. Zkoumáním jednotlivých povídek jsme však dospěli k závěru, že základní kompoziční princip zůstává stejný. Vyprávěč sice zobrazuje předmět vypravování, ovšem způsobem jakým to dělá, je dosaženo dvojího pohledu na věc. Danou událost nabízí z pohledu „vnitřního“ i „vnějšího“. Prvního pohledu je dosahováno hloubkovou

psychologizací jednotlivých postav povídek. Přičemž tento „vnitřní“ pohled značí intimní rovinu postavy. Pohled „vnější“ odpovídá konvenčnímu pohledu na zobrazovanou událost. Napětí pak vzniká rozpětím mezi tímto dvojitým hodnocením zobrazované události.

Ve sbírce Boží muka bylo pojetí pravdy definováno spíše jako skutečnost, která se dá vysvětlit pouze v daném okamžiku a je závislá na určitém subjektu a okolnostech. Zde povídky mají vyznění, že každý má svou pravdu. Charakteristickým rysem je zde dvojitost hodnocení jedné a téže skutečnosti.

Ve zkoumání sbírek Povídky z jedné kapsy a Povídky z druhé jsme se zaměřili na to, zda je lze označovat za detektivní příběhy, jak bývají často označovány. Dospěli jsme k výsledku, že to v podstatě nelze. Klasický detektivní příběh je totiž vybudován na předpokladu existence objektivní a jednoznačné podoby skutečnosti. Karel Čapek nám však toto tvrzení svými povídkami vyvrací. Podoba skutečnosti, zobrazovaná v našich povídkách, totiž není závislá pouze na faktech, ale zároveň na predispozicích odhalujících. Tedy tyto povídky mají detektivní charakter, ovšem nelze je klasifikovat pouze jako detektivky. Na pozadí těchto detektivní příběhu totiž autor rozvíjí další roviny povídek, a to noetickou rovinu a rovinu trestu.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura:

- ČAPEK, Karel, Josef. *Ze společné tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- ČAPEK, Karel. *Boží muka*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- ČAPEK, Karel. *Trapné povídky*. Praha: Československý spisovatel. 1973.
- ČAPEK, Karel. *Povídky z jedné kapsy*. Praha: Československý spisovatel. 1978.
- ČAPEK, Karel. *Povídky z druhé kapsy*. Praha: Československý spisovatel. 1978.

Sekundární literatura:

- BOOTH, Wayne C. (2007): *Typy vyprávění*. Aluze,č. 2, s. 42 – 51.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993): *Narativní způsoby české literatury*. Praha: Český spisovatel.
- KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007): *Studie II*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1946): *Výbor z prózy Karla Čapka*. Praha: Státní nakladatelství.
- KRÁLÍK, Oldřich (1972): *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava: Profil.
- PAPOUŠEK, Vladimír (2007): *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis.
- ŠTĚDRŇOVÁ, Eva (2007): *Poznámky k počátkům tzv. čapkovské generace*. Tvar č.5.
- KOLEKTIV AUTORŮ (1995): *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria publishing, a. s.
- BURIÁNEK, František (1978): *Karel Čapek*. Praha: Melantrich.