

Bohemica Olomucensia

roč. 6 (2014)

č. 2

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2014 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excelence, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Zlepšení publikačních možností akademických pedagogů ve filologických a humanitních oborech.

Obsah

MOCNÁ, Dagmar. Editorial.....	79
-------------------------------	----

Studie

MOCNÁ, Dagmar. Šest povídek o starém mládenci: Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami	87
SMRČKA, Jiří. Povahokresba maloměsta v české veselohře 2. poloviny 19. století.....	126
VRAJOVÁ, Jana. Přes middlebrow k midcultu (K historii konstituování termínu midcult).....	139

Recenze a zprávy

HRADILOVÁ, Darina – BLÁHA, Ondřej – SVOBODOVÁ, Jindřiška. Kapitoly z české gramatiky.....	149
SVOBODOVÁ, Jindřiška. Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny....	168
GILK, Erik. O historickém románu nadnárodně a invenčně	171
VEČERKA, Radoslav. Zemřel docent Janko Báčvarov.....	173

Editorial

Dagmar Mocná

Předmětem literární vědy byla až donedávna zejména díla umělecky mimořádně hodnotná, popřípadě dobově zvláště významná. Většina literární produkce minulosti i současnosti, jež tyto parametry nespĺňovala, tak zůstávala mimo oblast jejího zájmu. Tato situace se radikálně proměnila během posledních desetiletí, kdy v souvislosti s novými literárněvědnými směry (v Evropě zejména recepční estetikou, v Americe pod vlivem nového historismu) došlo k podstatnému rozšíření jejího zorného úhlu, zejména pak o produkty spadající do oblasti masové kultury.

V našem prostředí byl tento proces pozdržen v důsledku předlistopadových kulturně politických norem, jimž vládla představa homogenní literatury, umělecky hodnotné, zároveň však široce sdělné. Přesto i u nás v 70. a 80. letech 20. století došlo v duchu domácí strukturalistické tradice, zdůrazňující funkční rozrůzněnost textů,¹ k iniciování výzkumu populární literatury, zatím však s ohledem na soubudou politickou situaci v oblasti časově odlehlé a ideologicky málo exponované (raně novověké a obrozenecké knížky lidového čtení). Nicméně i tak šlo o iniciativu metodologicky neobyčejně významnou, jež vytvořila předpolí pro polistopadový výzkum populární literatury 20. století; nejprve šlo o čtenářsky i badatelsky atraktivní produkci meziválečnou, později začala být pod tímto zorným úhlem zkoumána kultura socialistického realismu. Ruku v ruce s tím probíhala diskuse nad návrhy teoretického konceptu populární literatury. (Mocná 2004; Janáček 2004) V důsledku toho je dnes populární literatura pojmem jasně obsahově vymezeným a v literárněvědné obci plně etablovaným; legitimita výzkumu této literární oblasti není nijak zpochybňována.

Převládající teoretické koncepty populární literatury ji situují do opozice vůči literatuře umělecké v rámci dichotomického modelu literární kultury. Tento model nepředpokládá, že by bylo možné stanovit mezi texty obou oblastí jasnou hranici; vychází spíše z představy textového kontinua rozprostraněného mezi póly, v nichž se koncentrují příznaky uměleckosti a populárnosti. Jednotlivé texty pak v sobě tyto příznaky kombinují v závislosti na své situovanosti vůči oběma pólům. Pohyb

¹ Felix Vodička již v roce 1948 vytyčuje požadavek „sledovat literaturu jako celek, tj. nejen ve vedoucí vrstvě, ale v oblastech vzdálených od vlastní vývojově tvořivé problematiky umění“. (Vodička 1994, s. 327).

v tomto poli znamená ubývání rysů populárnosti a přibývání rysů uměleckosti a naopak.

Dichotomický model se však zejména literárním historikům nezdá jako nedostatečně vnitřně diferencovaný. Vymezit úzkou vrstvu špičkových slovesných výkonů není vesměs obtížné (metodologicky vzorovým příkladem této operace stále zůstávají Vodičkovy *Počátky krásné prózy novočeské*). Rovněž typické produkty populární literatury se vyznačují jasně definovanými rysy. Mezi těmito specifickými, a proto snadno odlišitelnými vrstvami se však nachází heterogenní masa textů, jež nevykazují výrazné znaky ani jednoho z pólů dichotomického modelu; pro její analýzu nám tudíž chybějí metodologické nástroje.

Domníváme se, že možným řešením by mohl být návrat k staršímu modelu triadickému, majícímu kořeny již v antice.² Ta pracovala s představou tří odlišných stylů (vysokého, středního a nízkého) s nimiž souvisela i typická témata a motivy. Triadický model je bezesporu vnitřně strukturovanější než dichotomický, u nás však není zažitý, neboť se v západní literární vědě využíval pro výzkum neelitní kultury v době, kdy nám vládl postulat jednotné socialistické literatury a masová kultura byla považována za relikv kapitalismu.

Z triadického modelu vychází v úvahách o vnitřní diferenciaci krásné literatury také Umberto Eco. Opírá se přitom zejména o Dwighta MacDonalda, byť si od jeho ostře kritických postojů vůči neelitní kultuře zachovává zřetelný odstup. Nicméně přejímá od něho základní rozlišení na tři roviny, včetně jejich označení.³

V rámci domácí literárněvědné tradice se problematice funkční a slohové diferenciaci krásné literatury věnoval Felix Vodička. Ve výše zmíněném spise *Počátky krásné prózy novočeské* najdeme návrh vertikálního modelu literatury; je sice konkretizován pro oblast, jíž se Vodička v tomto spise věnuje (próza raného národního obrození), avšak podle našeho přesvědčení disponuje obecným metodologickým potenciálem. Vodičkův model je ovšem komplikovanější než běžný model triadický, ten je však zřetelně jeho základem.

² „Problematika vysokého a nízkého umění byla původně promyšlena v trojčlenném rámci. Trojrovinový model je historický a odvolává se na teorii vysoké, střední a nízké kultury a zvláště na antickou rétorickou tradici tří stylových rovin, jež rozlišuje vznešený, střední a nízký styl (lat. *stylus humilis*, „nízký“, *mediocris* nebo *medium*, „střední“, a *gravis*, doslova „vážný“, nebo *sublime*).“ (Šidák 2013, s. 203)

³ „Oproti umění určenému elitě a proti kultuře v pravém slova smyslu klade projevy kultury masové, která vlastně žádnou kulturou není a kterou tudíž nenazývá *mass culture*, ale pouze *masscult*, a kultury střední, maloburžoazní, které říká *midcult*. Do *masscultu* patří pochopitelně komiksy, gastronomická hudba typu rock'n'roll a nejhorší televizní seriály, a do *midcultu* zase díla, která jako by měla veškeré náležitosti současné kultury a přitom jsou vlastně její parodií, ochuzením a falzifikací s komerčními cíli.“ (Eco 1995, s. 41)

Zaměříme se nyní na stávající vymezení střední literární roviny. Podle Eca jde dílům spadajícím do této oblasti o „stimulování různých zkušeností souvisejících s celou řadou dojmů estetických, k čemuž si z umění (ve funkci objevitelské) vypůjčuje postupy a stylemata, aniž by to, co si vypůjčilo, proměnilo v banalitu, ale naopak to zařazuje do smíšeného kontextu, který by rád jednak stimuloval efekty únikové a lichotivé, a jednak podněcoval ne zcela nehodnotné interpretativní zážitky, a to proto, aby v této své dvojí funkci mohlo získat určitou strukturální nezbytnost a odvést často velice užitečnou práci.“ (Eco 1995, s. 129)

Charakter střední produkce je tedy podle Eca smíšený: snaží se být čtenářsky atraktivní (za tím účelem využívá některé osvědčené postupy roviny nízké), zároveň však nehodlá rezignovat na stimulování hodnotných estetických prožitků. Eco zdůrazňuje, že jejím důležitým posláním je činit umělecké výboje přijatelnými pro široké čtenářské vrstvy. Je tedy rovinou nejen zcela legitimní, nýbrž pro plný rozvoj literatury nezbytnou. „Vytváří se tak dialektika mezi uměním usilujícím o originální zážitky a uměním usilujícím o uspořádání toho, co převzalo odjinud a velice často základní podmínky básnického poselství realizuje to druhé, zatímco prvé znamená jenom odvážný pokus o realizaci.“ (Eco 1995, s. 130) Domníváme se, že zmíněné skutečnosti model dichotomický postihnout nedokáže, neboť mu schází procesuální aspekt.

Zprostředkující pozici střední roviny zdůrazňuje rovněž Vodička, v *Počátcích krásné prózy novočeské* zejména na příkladu Tomsových překladů Claurenových povídek, oblíbené četby tehdejších středních vrstev. „Literární charakter těchto děl neodpovídal sice typu té prózy, jak ji propagoval J. Nejedlý, jde o prózu, která resignuje na vyhraněný charakter uvědoměle ‚vyššího‘ díla básnického a vytváří typ ‚zábavné‘ prózy, která navazuje kontakt s díly a zvyklostmi triviálního románu a hledá své publikum hlavně v kruzích měšťanských, ale základním charakterem slovesným a především svou větou se v celku zařazuje do této skupiny, i když i v této vrstvě postřehneme vlivy vedoucí vrstvy prózy preromantické, zejména ve slovníku.“ (Vodička 1994, s. 329)

Neznamená však smíšený charakter střední roviny, na nějž poukazují oba autoři, absenci autonomních rysů? Není její údajná specifčnost jen prostou kombinací rysů roviny vysoké a nízké? Pakliže by tomu tak skutečně bylo, nebylo by jistě účelné komplikovat jejím zavedením dnešní model dichotomický. Stávající odborná literatura na tuto otázku jasnou odpověď nedává, byť Ecovy postřehy některá specifika naznačují (např. důraz na vysokou úroveň literárního řemesla). Otázka existence či neexistence specifických rysů střední roviny tedy zůstává otevřená.

Nedořešeným problémem zůstává rovněž pojmenování jednotlivých rovin. U Vodičky se názvy jednotlivých vrstev odvíjejí z konkrétní situace české prózy

sledovaného období.⁴ Vzhledem k tomu, že nikde ve svém spise nenárokuje obecnou platnost svého modelu, problém s označením literárních rovin řešit nemusel.

Eco od MacDonalda přebírá označení *midcult* pro rovinu střední a *masscult* pro rovinu nízkou; rovinu vysokou pojmenovává různě: většinou jako „básnické poselství“, ale také jako „umělecké poselství“,⁵ popřípadě jako „avantgardní kulturu“.⁶

V našem prostředí nejsou označení *masscult* a *midcult* běžná, jistě i proto, že se u nás neetabloval ani sám triadický model. Pokusu o jejich zavedení do domácího diskursu by ovšem v zásadě nic nebránilo, jen by bylo třeba odstranit onu výše zmíněnou ecovskou fluktuaci názvů pro vysokou rovinu, např. zavedením pojmu *highcult*.

Jako pojmově nepřesná synonyma termínů *midcult* a *masscult* fungují u nás označení kýč a brak; jejich nevýhodou není jen zřetelně axiologický charakter, nýbrž především jejich obsahová rozvolněnost. Zažila se jako pojmenování pro umělecky nehodnotnou, podbízivou produkci, přičemž někdy jsou vnímána jako synonyma, označující veškeré ne-umění, jindy je jejich význam specifikován (kýč pak funguje jako synonymum *midcultu*, brak jako synonymu *masscultu*).

Bez ohledu na tyto významové nuance jsou obě označení reliktem tradičního konceptu literatury, jenž veškerou beletristickou produkci posuzoval bez ohledu na její funkční rozrůzněnost měřítky roviny vysoké. Texty střední roviny – a dokonce i intencím umělecké tvorby velmi vzdálené roviny nízké – byly v tomto pohledu vnímány jako méně zdařilé či zcela nezdařené pokusy o vrcholnou uměleckou tvorbu. S naším pohledem na literaturu jako na funkčně diferencovaný systém, v němž každá z rovin má svá vlastní kritéria, jsou tudíž označení kýč a brak neslučitelná.

⁴ Tři základní roviny svého modelu pojmenovává následovně: „I. Próza s vyššími ambicemi uměleckými II. Starší, pokleslé, ustrnulé nebo zlidovělé struktury literární bez vyhraněných a individualizovaných ambicí III. Lidová ústní tradice prozaická.“ První a druhou vrstvu ještě dále člení na dvě, popř. tři oblasti, z nichž za zaznamenání stojí hlavně rozdělení nejvyšší vrstvy na rovinu IA, kterou označuje jako „vývojově vedoucí vrstvu prózy „preromantické“, a rovinu IB, „kultivovanou prózu vycházející z představ klasicistických, z norem veleslavinských a ze spisovného jazyka funkcí sdělovacích“ (Vodička 1994, s. 327–328)

⁵ Jisté rozpaky nad tím, jak pojmenovat vysokou vrstvu (v dichotomickém pojetí uměleckou literaturu) jsou patrné i u Vodičky. Nikde nehovoří o literatuře vysoké, ale „vyšší“, přičemž uvozovky (objevující se také u pojmenování „zábavná“ próza), nezvyklé u exaktně se vyjadřujícího strukturalisty, prozrazují terminologickou nouzi

⁶ V úvodu sice konstatuje, že MacDonald „vychází z dnes už kanonického rozlišení tří intelektuálních rovin, *high*, *middle* a *lowbrow* (základ je v dělení na *highbrow* a *lowbrow*, navrženém Wyckem Brooksem v knize *America's Coming of Age*)“ (Eco 1995, s. 41), ale sám s těmito označeními nepracuje.

Návrat k triadickému modelu však znamená rovněž nutnost opustit v našem prostředí teprve nedávno etablované termíny umělecká a populární literatura, k nimž nemáme pro pojmenování střední roviny příslušný ekvivalent. V úvahu by snad přicházelo označení konvenční literatura, užívané Arne Novákem pro umělecky méně významné spisovatele, jimž ve svých *Přehledných dějinách literatury české* věnuje na rozdíl od jiných literárních historiků značnou pozornost (de facto se tak stal jedním z průkopníků výzkumu střední roviny). Toto označení však opět není hodnotově neutrální, neboť implikuje deficit umělecké originality; nadto je otázkou, do jaké míry je právě konvenčnost tím, co zakládá specifčnost střední roviny.

Po zvážení všech výše uvedených skutečností jsme se rozhodli pro terminologickou triádu vysoká – střední – nízká rovina literatury. I toto řešení má ovšem jednu nezanedbatelnou nevýhodu, neboť s výjimkou roviny střední nejde o označení hodnotově neutrální: „nízké“ implikuje podřadnost, „vysoké“ naopak hodnotu a význam. To je ovšem v příkrém rozporu s našim pohledem na tuto problematiku. Spolu s Felixem Vodičkou totiž vnímáme všechny roviny jako legitimní součásti literárního systému,⁷ v němž mají každá svou specifickou funkci: z roviny vysoké vyvěrají tvůrčí výboje, rovina střední tyto výboje rozšiřuje v prostoru a stabilizuje v čase, rovina nízká je elementárním rezervoárem čtenářství. Rozvinutá literární kultura potřebuje pro své zdárné fungování kooperaci všech tří rovin a jejich rovnovážné zastoupení. Nelze ovšem nevidět, že axiologické konotace jsou – bez ohledu na označení jednotlivých rovin – přítomny už v samotném konceptu triadického modelu jako vertikálního, což byl také jeden z důvodů, jež v 90. letech 20. století vedl v našem prostředí k preferenci hodnotově neutrálnějšího, zároveň však schematičtějšího modelu dichotomického.

Předkládané číslo obsahuje mj. dvě případové studie, jež na konkrétním materiálu naznačují cesty, které by mohly vést k poznání podstatných rysů střední literární roviny a jejího postavení v rámci literárního systému. První z nich se prostřednictvím interpretace šestice Nerudových próz na stejné téma pokouší vymezit specifické rysy jednotlivých literárních rovin, zejména pak té, o níž toho dosud víme nejméně – tedy roviny střední. Druhá studie demonstruje na příkladu subžánru komedie z maloměstského prostředí, tvořící důležitou součást divadelního repertoáru sklonku 19. a počátku 20. století, kulturně historický potenciál textů střední roviny, jež jsou díky svému sklonu ke standardnosti s to vypovídat o hodnotových normách a životním stylu svého adresáta – městských středních vrstev.

⁷ Když Vodička umísťuje na vrchol svého vertikálního modelu preromantickou prózu, neopomene hned podotknout, že tak činí z hlediska „vývoje uměleckých tvarů“ (Vodička 1994, s. 327). Naznačuje tak, že existují i jiná kritéria pro posuzování významu literárních děl.

Jsme si vědomi toho, že literární pole, na něž se tu pouštíme, je rozlehlé, vnitřně členité a prakticky neznámé. Jeho reprezentativní průzkum s vyhlídkou na validní výsledky by si žádal dlouholetou práci rozsáhlého badatelského týmu. Zmíněné studie tudíž nemohou být ničím víc než dílčími sondami, jež spíše otevírají otázky metodologického i praktického rázu, než aby na ně přinášely odpovědi.

Literatura

ECO, Umberto (1995): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.

JANÁČEK, Pavel (2004): *Literární brak*. Brno: Host.

MOCNÁ, Dagmar (2004): Populární literatura. In MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef et al.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka.

ŠIDÁK, Pavel (2013): *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis.

VODIČKA, Felix (1994): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H + H.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova
M. Rettigové 4
116 39 Praha 1
dagmar.mocna@pedf.cuni.cz

Studie

Šest povídek o starém mládenci: Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami

Dagmar Mocná

Výzkum střední literární roviny předpokládá analýzu velkého množství textů od různých autorů z různých období literárního vývoje, našich i zahraničních. Teprve na jeho základě lze formulovat relevantní odpověď na otázku, zda v rámci literárního systému skutečně existuje specifická množina textů, kterou bychom mohli takto označit, jaké jsou její funkce a distinktivní rysy.

Předkládaná studie žádné takovéto ambice nemá a ani vzhledem k omezenému pramennému podloží mít nemůže. Je dílčí experimentální sondou, jakýmsi předvýzkumem, a její závěry tak mohou mít podobu pouhých podnětů k promyšlení výše uvedené problematiky a perspektivnosti (či neperspektivnosti) bádání o ní.

Sledovat za tímto účelem práce jednoho autora se na první pohled jeví jako spíše nevýhodné, neboť se tím zužuje pestrost textového vzorku. Uvedený přístup má však jiné přednosti. Budeme-li zkoumat díla napsaná různými spisovateli, jen těžko odlišíme, do jaké míry je zjištěná různost textových strategií důsledkem individuálních autorských stylů a do jaké míry je dána příslušností textů k různým rovinám. Při sledování próz jednoho autora (nadto dokonce s obdobným tématem) tyto pochybnosti odpadají. Nelze-li různost konkrétních zpracování daného tématu vyložit jako projev autorova tvůrčího vývoje (což v případě zvoleného vzorku Nerudovy prózy možné není), nezbyvá než připustit, že zjištěné rozdíly jsou patrně dány odlišným zaměřením jednotlivých textů, myšlenkou na různé typy adresátů, různými motivacemi vzniku (vnitřní potřeba sebevýjádření, nutnost zaplnit číslo redigovaného časopisu, finanční pohnutky) – tedy jinými slovy řečeno, jsou produktem intence, která je směřuje do různých rovin literárního systému. A tato intence je dostupná textové analýze, založené na vzájemné komparaci použitých postupů jednotlivých textů a kontextu, do něhož vstupují, který má schopnost stát se ověřujícím interpretačním klíčem.

Volba Jana Nerudy není dána jenom tím, že jsme v jeho tvorbě našli soubor textů vhodných pro analýzu sledující výše uvedený záměr. Budeme-li v české literatuře hledat autora, který se suverénně pohyboval v různých rovinách literatury (a právě takového autora pro náš předvýzkum potřebujeme), je Neruda bezesporu

jednou z nejlepších voleb. Jde o autora kanonického, který však textů skutečně kanonických napsal jen velmi málo; vzhledem k rozsáhlosti jeho produkce to ostatně ani není jinak možné. Většina jeho textů přitom vznikala pro potřeby dne, ať už šlo o nutnost naplnit jím vedenou fejetonistickou rubriku, či zajistit obsah čísel jím redigovaných časopisů. Zároveň však nikdy nerezignoval na vlastní umělecké potřeby a usiloval o to, aby psal současně pro sebe i pro čtenáře. Tyto předpoklady činí jeho tvorbu (zejména prozaickou, ale i nečtené pokusy dramatické) vnitřně neobyčejně rozrůzněnou.

Existující modely vertikálního systému literatury vesměs neuvádějí distinktivní rysy jednotlivých rovin, zejména pak roviny střední. Nejkonkrétnější jsou v tomto směru studie Umberta Eca, o ně se proto budeme opírat nejvíce. Je přitom ale nezbytné vyrovnat se s jeho sklonem (v době napsání těchto studií obvyklým) ztotožňovat střední rovinu s kýčem, tedy axiologicky zatíženým pojmem s nejasnou definicí, jež jsme se rozhodli do našich úvah o střední rovině nezavádět. Eco přitom není ve svém pojmosloví důsledný. Zatímco někde jsou pro něho kýč a midcult synonyma, jinde se zdá, jako by kýčem rozuměl pouze část střední roviny, tu, jež okázale užívá typických rysů umělecké literatury. Při stanovování předpokládaných distinktivních rysů roviny střední se proto budeme opírat zejména o ty pasáže jeho studií, v nichž zřetelně odděluje svou charakteristiku této roviny od vyjádření na adresu kýče.

Zjišťujeme přitom zajímavou skutečnost: rysy kýče formuluje podstatně konkrétněji než rysy střední roviny jako takové. Je to ovšem logické, uvážíme-li, že vymezuje podstatu střední roviny jako „propojení mezi postupy masové narativní literatury a narážkami na předcházející tradici“ (Eco, s. 136); zatímco postupy masové četby jsou relativně stabilní, to, co je pro konkrétní dílo střední roviny literární tradicí, zásadně souvisí s dobou jeho vzniku. Je proto otázkou, zda vůbec lze stanovit obecně platné distinktivní rysy střední roviny, tak jako se to (alespoň do jisté míry) daří u textů roviny nízké. (Mocná 2004)

Vycházíme rovněž z našich dřívějších analýz, zejména pak ze srovnání poetiky próz autorky lidové četby Vlasty Javořické s díly realistických autorů. (Mocná 1995) Uvedená studie sice ještě výslovně nepracuje s pojmem střední roviny, je založena na tehdy námi prosazovaném modelu dichotomickém, podniknuté analýzy nás však přivedly k uvědomění si rozdílu nejenom mezi Javořickou na jedné straně a realistickými prozaiky na straně druhé, nýbrž i mezi realistickými prozaiky navzájem. Už tehdy se tedy, byť zatím nereflektovaně, projevilo, že pojem umělecké literatury je při analýze konkrétního literárněhistorického materiálu příliš široký, že neumožňuje jeho vnitřní diferenciaci, a směšuje tak díla průlomová s těmi, jež na jejich objevy navazují a předkládají je široké čtenářské obci ve zjednodušené podobě, pracují tedy na konvencionalizaci literárních postupů, aniž přitom ovšem nabývají rysů literatury populární.

Ještě předtím, než se pustíme do vlastní analýzy, považujeme za nutné zdůraznit dvě skutečnosti. Za prvé: vertikální model literatury pro nás (stejně jako model dichotomický či eventuální modely jiné) není závazným schématem, ale pomocným rastroem, činicím podle našeho názoru dynamiku literárních procesů zřetelněji pozorovatelnou. Z toho logicky plyne naše druhá premisa: naším cílem rozhodně není roztřídění vybraných próz do jednotlivých rovin. Takovýto „literárně historický úklid“ by byl nejen protikladný naší metodologické orientaci, ale hlavně by byl v rozporu se synkretickým charakterem literatury samotné. Inspirujeme se synopticko-pulsačním přístupem Petera Zajace, v české literární historii v současnosti aplikovaným zejména na bádání o problematice literárních směrů (Tureček). Domníváme se, že závěry z těchto výzkumů plynoucí, lze do značné míry aplikovat na problematiku vertikální diferenciacie literatury: tak jako se v díle jednotlivých autorů a dokonce i na půdě jednoho textu střetají rysy různých literárních směrů, koexistují v nich i projevy příslušnosti k různým literárním rovinám. S touto skutečností se ostatně setkáváme i v námi vybraném vzorku; ve dvou textech z šesti nacházíme rovnoměrné zastoupení rysů dvou sousedních rovin, v ostatních sice rysy jedné roviny převažují, ale do jisté míry jsou z tohoto hlediska heterogenní všechny.

Nerudovi staří mládenci

Nerudovu oscilaci mezi jednotlivými literárními rovinami budeme demonstrovat na souboru próz o starých mládcích. Jde o relativně početnou skupinu textů z různých období Nerudovy tvorby, tematicky neobyčejně kompaktní, s řadou shodných motivů. Nerudovští vykladači namnoze vysvětlují hojnost výskytu postavy starého mládence biograficky, avšak skutečnost, že první z nich napsal již ve věku 25 let, naznačuje, že prvotní inspiraci k volbě tohoto tématu je třeba hledat jinde.

Postava starého mládence se v soudobé literatuře vyskytovala především v humoresce, žánru neobyčejně populárním již od dob předbřeznových, kde se o jeho rozvoj zasloužil především František Jaromír Rubeš s celou galerií komických starých mládců.¹ Neruda ke komice tíhl od počátku své literární aktivity, což se vedle toho, že byl autorem několika dobově úspěšných veseloher, projevilo také v náplni jeho programového časopisu *Obrazy života* s nezanedbatelným podílem próz humoristických, satirických, a tragikomických, ať už jeho vlastních, či z pera jiných autorů (důležitost komické stylizace pro profil časopisu naznačuje i viněta s postavou šaška v jejím středu). Chtěl-li svou komicky laděnou prózou oslovovat

¹ Ještě ve 80. letech 19. století tvrdil Svatopluk Čech, že „přezrálý panic jest oblíbená figurka humoristů“. (Čech 1909, s. 245).

širokou čtenářskou obec (což byla nezbytná podmínka přežití jakéhokoli časopi-seckého podniku) a zároveň vyhovět svým tvůrčím potřebám, nebyla lepší volba než učinit jejím podložím oblíbenou humoresku a tu podrobovat transformačním různého druhu, při nichž téma starého mládence, původně typické pro přímočaře zábavnou četbu, začalo pronikat do roviny střední a vysoké.

Postava starého mládence byla v humoresce nerozlučně spjata s fabulí ko-mických námluv. Pro českou humoresku byl příznačný typ starého mládence, jež bychom mohli označit jako *biedermeierovský*. Vyznačoval se krajní neobrat-ností ve styku s ženským pokolením (což bylo jedním z hlavních zdrojů komiky) a minimálními erotickými zkušenostmi. Dvořil se výhradně svobodným dívkám, často rozverným (další zdroj komiky), ale veskrze počestným. Ty se po (často brutálním) odmítnutí starého mládence, jenž si ve své nesoudnosti na ně dělal zá-lusk, rádně provdají za přiměřeného nápadníka.

U Nerudy se ovšem vedle tohoto typu společensky neobratného podivína stejně často, ne-li častěji objevuje jiný, v soudobé české literatuře ne tak etablovaný typ starého mládence. Jde o finančně dobře zajištěného, vyžilého a znuďeného elegána středního věku, jenž se po četných erotických dobrodružstvích rozhodne k sňatku. Objekty jeho zájmu se stávají stejně jako u typu předchozího mladé dívky, vzrušující jej svou (zde ovšem často jen předstíranou) nedotčeností, ale nepohrdne ani atraktivní vdovou. Někdy mu dokonce ani nejde o sňatek, nýbrž o pouhý flirt či nezávazné erotické dobrodružství.

V české humoresce se tento typ starého mládence prakticky nevyskytuje, neboť je s jejím *biedermeierovským* duchem počestné normálnosti zásadně neslučitelný. I on je však typem s bohatou literární tradicí, zejména francouzské provenience. Setkáme se s ním v soudobých časopisech v humoristických prózách z tohoto jazyka přeložených a hlavně pak v konverzačních veselohrách, jež byly oblíbe-nou součástí soudobého divadelního repertoáru. Vzhledem k tomu, že Neruda francouzské veselohry bránil před výtkami konzervativců, obviňujících je z ne-mravnosti (byla to součást jeho obecného tažení proti prudérii české společnosti),² nepřekvapí, že jejich lehkovážným duchem prolul i svou prózu. Z tohoto hlediska by bylo možné chápat *bonvivánský* typ starého mládence jako implicitní polemiku s krotkostí tradiční české humoresky.

Navzdory společnému základu, stanovujícím základní vlastnosti starého mládence i situace spjaté s fabulí komických námluv, se k oběma zmíněným mo-difikačním tohoto typu vážou jiné motivické komplexy a výrazové postupy. Budeme tudíž obě podskupiny analyzovat odděleně.

Při srovnávací analýze budeme postupovat od roviny nízké přes rovinu střední k rovině vysoké. Jistě bychom mohli zvolit i opačný postup, který je dokonce vní-

² Neexplicitněji se na toto téma vyjádřil v polemické stati *Škodlivé směry*, otištěné v jím redigovaném časopise *Obrazy života*.

mán jako běžnější. Nicméně domníváme se, že je v něm již skryt zárodek hodnotícího postoje, neboť logicky vede k pozorování toho, jak sestupem do nižších pater ubývá rysů umělecké literatury, chápané v tomto pojetí jako hodnotová norma. Chceme-li jednotlivé roviny vertikálního modelu pozorovat sine ira et studio, domníváme se, že bude vhodnější zvolit postup opačný. Činíme tak také proto, že všechny prózy námi zvoleného vzorku vyrůstají z žánru humoresky, příslušejícího svou jednoduchou zábavností k rovině nízké. Budeme přitom pozorovat zejména to, co se při přechodu z jedné roviny do druhé děje s humoreskovou bází, společnou pro všechny povídky.

Starý mládenec I

Nejdříve se budeme zabývat skupinou próz, rozvíjející typ v našem prostředí tradičnější, jež jsme označili jako *biedermeierovský*. Patří sem povídka Páně Kobercova ženitba z roku 1863, kterou vzhledem k tomu, že jde o standardní humoresku, považujeme za zástupce roviny nízké, dále próza Páně Liebeltův špaček z roku 1864, pohybuující se podle nás na rozhraní roviny nízké a střední a konečně několik malostranských povídek, z nichž jsme pro analýzu vybrali povídku Has-trman z roku 1876 (vedle ní bychom mohli uvažovat i o Doktoru Kazisvětovi, eventuálně o povídce Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku). Příslušnost ke kanonickému dílu už sama o sobě situuje tuto povídku do roviny vysoké, nicméně podle našeho názoru v ní lze objevit i typické rysy roviny střední.

A. *Rovina nízká: Páně Kobercova ženitba*

Próza původně nazvaná Páně Kobercovo ženění měla sice v časopiseckém otisku žánrově specifikující podtitul „Masopustní arabeska“, ale ve skutečnosti jde o zcela modelovou humoresku.³ Povídka byla napsána pro časopis Rodinná kronika, kde Neruda publikoval příspěvky nejrůznější úrovně, mj. i svou nejkonvenčnější prózu vůbec.⁴ Pakliže tedy v tomto listu otiskl rovněž standardní humoresku bez jakéhokoli uměleckého přesahu, není to vzhledem k celkové povaze jeho příspěvků pro toto periodikum nic překvapivého (na rozdíl od exkluzivnějších *Obrazů života*, kde by takto obyčejná humoreska působila cizorodě).

Jakými typickými rysy humoreskového žánru Páně Kobercova ženitba disponuje? Příznačný je již titul, ohlašující jednu z nejobehranějších fabulí žánru

³ S dobově módním pojmem arabeska pracoval Neruda často a volně (označoval tak prózy komické i vážné), zatímco název humoreska v podstatě neužíval.

⁴ Próza nazvaná *Komedie zpracovává formou exaltovaného listu nevěrné ženy manželovi* tehdy již obehnané téma evropské literatury. V Rodinné kronice vyšla v únoru 1863, knižně za Nerudova života vydána nebyla.

(komické námluvy) a také protagonistovo „mluvící“ komické jméno (patrně nikde jinde než v humoresce by se postava nejmenovala Koberec). Samy tyto nápadné signály však u Nerudy mnoho neznamenaají, jak o tom svědčí např. próza Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku s typicky humoreskovým názvem, ale obsahem, jenž svou tragikou podstatu humoresky popírá. Pro zjištění, zda jde v případě Páně Kobercovy ženitby o skutečnou humoresku, anebo o past na důvěřivého čtenáře, bude proto podstatnější sledovat, jak Neruda nakládá s postavou starého mládence.

Zjišťujeme, že při její charakteristice uplatňuje standardní humoresková pravidla, a to bez jakéhokoli výraznějšího pokusu o jejich překročení. Pan Koberec má především řadu nectností, jež v humoresce obecně legitimizují možnost vysmát se protagonistovým milostným neúspěchům. K typickým negativním vlastnostem staromládeneckých nápadníků patřil egoismus a lakota; obojím disponuje také Koberec (přestože sám si nežije špatně, zásadním kritériem při výběru potenciální nevěsty je její zámožnost). Ve své ješitnosti si nepřipouští, že by dívka, kterou si vybere, nemusela se sňatkem souhlasit. Od standardního repertoáru nectností se Neruda odlišuje pouze v jednom aspektu: vysmívá se Kobercově obstarožnímu panictví⁵ a jeho prudérnosti, což jsou rysy, jež biedermeierovsky laděná humoreska nenapadala, či spíš je, jakožto choulostivé, vůbec netematizovala. Vzhledem k přítomnosti explicitní invektivy vůči kritikům francouzských veseloher je zřejmé, že tento nestandardní rys Kobercovy charakteristiky byl součástí Nerudovy polemiky s konzervativními kruhy. Bezesporně šlo o zajímavou dílčí inovaci žánrových schémat, ta ale sama o sobě příslušnost této prózy k humoresce, a tedy i k nízké rovině, nezpochybnila.

V souladu s humoreskovou praxí Neruda protagonistovy vlastnosti podrobně nerozvádí, usiluje spíše o jejich vtipné komentování; pracuje přitom zejména s ironií a paradoxem. „Nebude také nikomu divno, povím-li, že pan Koberec zamiloval se teprve po nejzralejším uvážení.“ (Neruda 1952, s. 123) O duchaplnost jde i v úvodu povídky, založeném na rozvinutí doslovného významu zažitého rčení: „Každý ví, jaká se bolest způsobí, když padne něco do oka, zvláště když je to as tak velké, jako hezké mladé děvče. Oči se červenají, zapalují, vlnou, a že pak i křídlo motýla dolů klesá, padá také obraz děvčete dle obecných zákonů tíže z oka vždy hloub a hloub, třeba až do komory samého teplého srdce. I nejtišší děvče nadělá pak v komoře té strašný rámus, největší ale, když ani o tom neví, že je tam zavřena.“ (Neruda 1952, s. 122) Tato zábavná slovní ekvilibristika sice obohacuje relativně chudou a nepřiliš vynalézavou zápletku, podobně jako dílčí inovace Kobercovy charakteristiky však nevede k proměně žánrového statutu prózy (žertovný způsob vyprávění ostatně patřil k tradičním rysům humoristické prózy, byť se málokterý autor dokázal přiblížit úrovni Nerudova stylu).

⁵ „Pan Koberec, jenž byl vzdor svým čtyřicítím letům poctivější mládenec, než bývá mnohých dvacetiletých.“ (Neruda 1952, s. 122)

Povídka přesahuje humoreskový rámeček v jediném, nicméně klíčovém okamžiku dějového rozuzlení. Pan Koberec se dostaví do domácnosti své vyvolené, rozhodnut požádat o její ruku, avšak dívka i její matka se domnívají, že přichází s gratulací k jejímu zasnoubení s jiným mužem. A právě na tomto citlivém místě Neruda zvyklosti humoresky opouští: namísto aby závěr za pomoci nadsázky patřičně vygradoval (např. Kobercovými mdlobami, eventuálně jeho zuřením), nechá jej reagovat nezvykle civilně: „Stál u okna, měl čelo přiloženo ke sklu a bubnoval velmi neslušně. /.../ Po chvíli se obrátil a pravil: „Máte tu – velmi pěknou vyhlídku!““ (Neruda 1952, s. 132) Autorská perspektiva se tu prudce láme, v textu je vytvořena možnost, aby čtenář opustil výsměšný nadhled nad protagonistou i vyprávěným příběhem a pocítil být jen záchvěv soucitu. Je to okamžik, který naznačuje potenciál, jež téma starého mládence pro Nerudu mělo a který využil v prózách situovaných do jiných rovin soudobé literatury.⁶ Ovšem vzhledem k tomu, že pointa je opět humoresková, nestačí uvedený náznak hlubšího pojetí tématu k proměně statutu prózy; ta ve svých podstatných aspektech zůstává ryzí humoreskou, a tedy textem rovinou nízké.

To ovšem nikterak Nerudovi nebránilo, aby ji nezařadil do knižního vydání Arabesek, přestože stranou nechal některé prózy umělecky bohatší. Z jeho úhlu pohledu tedy zřejmě měla Páně Kobercova ženitba jisté hodnoty, pro kterou ji v daném souboru potřeboval. Možná ho vábila právě její epická razance a přímočarost vyprávění, kterou jiné jeho prózy, tvárně podstatně sofistikovanější, postrádaly.

Příklad této prózy, naplňující schémata populárního žánru bez významnější přidané hodnoty, avšak brilantním způsobem, upozorňuje na to, že i díla z nízké roviny mohou disponovat značným spisovatelským (řemeslným) umem. To ale nic nemění na jejich příslušnosti k dané rovině, která je dána něčím jiným. Čím, to by mělo vyvstat z následujícího srovnání Páně Kobercovy ženitby s prózami z ostatních dvou literárních rovin.

⁶ Téměř totožná situace, pouze zrcadlově převrácená, se objevuje v Týdnu v tichém domě. Doktor Loukota si tajně myslí na sličnou Josefinku nevěda, že má přes svatbou s jiným mužem. Začne psát koncept žádosti o povolení k sňatku, ale je při tom překvapen svou domácností, která se domnívá, že se konečně rozhodl požádat o ruku její dcery. Loukota, který se právě dozvěděl, že Josefinka je zadaná, rezignovaně vypíše do připravené žádosti jméno dcery své domácnosti. Mezi oběma situacemi je však jeden podstatný rozdíl. V Páně Kobercově ženitbě je pojata jako vyvrcholení komické fabule, jen s nepatrným odstínem soucitu s šokovaným iluzionistou, který tak slepě důvěřoval svým šancím. V případě doktora Loukoty je tragikomickým vyvrcholením příběhu životní deziluze, jehož je sice součástí, avšak nikoli tou nepodstatnější. Tou je nevíra v produktivitu jakéhokoli nadosobního snažení, oproti němuž je sňatek s nemilovanou dívkou něčím, s čím se lze celkem snadno smířit, a co má i své nezanedbatelné výhody. Je tedy zřejmé, že v Týdnu v tichém domě jde o mnohem sofistikovanější užití daného motivu, jenž se tu stává součástí existenciálně a společenskokriticky laděného obsahu.

B. Rovina střední: Páně Liebeltův špaček

Povídka vyšla v časopise Čech v roce 1864. Toto periodikum Neruda neredigoval, nicméně mu v čase jeho krátké existence (1864–65) zaslal několik umělecky spíše marginálních příspěvků. Žádný z nich nezařadil do svých knižních souborů, což platí i pro Páně Liebeltova špačka. Když se po letech zamýšlel nad možností knižního otisknutí próz, jež podobně jako tato zůstaly při pořádání Arabesek stranou, vyjádřil názor, že by se pro knižní publikování musela přepracovat; jak, to bohužel nespecifikoval.⁷ Na rozdíl od melodramatické prózy Komedie, či stejně konvenční a Nerudovu dílu tematicky i slohově naprosto cizorodé historické povídky Dnové na Ključevě ovšem byl ochoten o možnosti její resuscitace alespoň uvažovat. Jistý potenciál v ní tedy i po letech zřejmě spatřoval, bezesporu i proto, že šlo o povídku o starém mládenci, v mnohém předznamenávající některé z malostranských povídek, jež v čase této úvahy právě vyšly tiskem.

Titul i heroikomický podtitul Epos v proze jsou opět humoreskové⁸ – ale znovu je třeba zopakovat, že to v Nerudově případě ještě o skutečné žánrové příslušnosti daného textu mnoho nevyovídá. Základní situace bezesporu komická je: panu Liebeltovi uletí špaček a on se chová, jako by přišel o blízkého člověka; nejenomže projevuje nepřiměřený žal (což muselo být v 19. století vnímáno jako podstatně komichtější než dnes, v době módy všemožných domácích mazlíčků), ale dokonce žádá po policii, aby po špačkovi vyhlásila pátrání. Jenže Neruda postupně odhaluje, že tato bizarní situace může mít ještě další rozměr: pan Liebelt se tak chová, protože žije osaměle; sama postava nakonec dospívá k poznání, že si na špačka „navykl jako na ženu svou“. (Neruda 1952, s. 413) Hlubší významový potenciál tématu staromládenectví jsme na okamžik zahlédli již v závěru Páně Kobercovy ženitby; próza o panu Liebeltovi toto pojetí tématu rozvíjí obsírněji a důsledněji.

Přesmyk od humoreskového náhledu na postavu starého mládence k pojetí, jež bychom s jistou nadsázkou mohli označit jako existenciální, je umožněn tím, že na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby (a humoreskové praxe obecně) nemá pan Liebelt žádné výraznější negativní vlastnosti, takže případný výsměch se vlastně stává eticky nelegitimním. Je pouze neškodným podivínem, zapouzdřeným ve vlastním světě, kterýžto rys se může stát jak předmětem komiky, tak pochopení – záleží na tom, jak text s tímto aspektem postavové charakteristiky naloží.

Slohově se uvedený přesmyk od komiky k vážnosti děje za pomoci lyrizace a psychologizace. Když pan Liebelt při hektickém hledání ztraceného špačka po-

⁷ Na popud Otakara Jedličky, Nerudova někdejšího spolupracovníka z *Národních listů*; viz dopis Jana Nerudy Otakarovi Jedličkově z 3. 11. 1878, *Dopisy* III, s. 129.

⁸ Vlastnictví ochočeného ptáka bylo atributem starého mládence již od dob Rubešových (také pan Koberec měl kosa, jemuž nosil z trhu po kapsách mrkev a pravidelně si hlinou zamazal oděv, což bezesporu mělo působit komicky).

hlédne z okénka jedné pudy ven, náhle se věčné líčení jeho pachtění od domu k domu zlomí v střídmost, ale o to účinnější expresi: „Pan Liebelt přitáhl necky a vystoup k odvoru. Moře střech rozprostírá se před jeho zrakem, slunko rozsívá zlato své po učazených vrcholích, – nevýslovný smutek vane z té jasnoty krásného dne.“ (Neruda 1952, s. 408)

Lyrické pasáže sice nejsou dlouhé, ani četné, avšak i tak zásadně modifikují celkové ladění textu, jenž se díky nim vzdaluje od humoreskového, tj. komického východiska. Nejzřetelnější je to v nedějové páté kapitole, postavené na výrazném motivu měsíce plujícího mezi strašidelně vyhlížejícími mraky;⁹ kapitola končí působivě formulovanou vzpomínkou pana Liebelta na dětství a zesnulého otce: „Zdalo se mu, že je na hřbitově rodné své vísky a že klečí na hrobě otcově. Neda-leko něho tíkal monotonně pták a on sám usedavě plakal.“ (Neruda 1952, s. 415) Vzpomínka na dětství a zejména pak na rodiče je u Nerudy vždy významově zatížena a nežertuje se o ní; pakliže postavě dopřeje tento „třetí“ (minulostní) rozměr, naznačuje tím své sympatie s ní.

Postavami v humoreskách zmítají většinou základní emoce a vypravěč u jejich líčení příliš neprodlévá. Pro posun děje zcela dostačuje strohé konstatování o momentálním hnutí jejich mysli a jinou funkci než tuto v humoresce nemají. Např. po pokusu o vloupání do domácnosti pana Koberce vypravěč jen stručně konstatuje, že „byl vůbec náhle nešťasten. Ve dne v noci myslil jen na samé zloděje, kteří ho připraviti chtějí o vše, co má, ano i o život“ (Neruda 1952, s. 124), a dál tuto skutečnost nerozvádí, i když potenciál k tomu by jistě v daném motivu nalezl (v psychologické próze by se mohl rozrůst až ve studii patologického strachu). Naproti tomu v próze Páně Liebeltův špaček je referování o tom, co se děje v nitru hlavní postavy, znatelně odstíněnější a zabírá značnou část textu. I tím se podstatně vzdaluje žánrovému terénu humoresky.

„Prvější bol, jaký pana Liebelta svíral, ustupoval trapně resignaci. V první době myslil jedině a výhradně na špačka, smutek, rozechvění proudilo se jediným mocným tokem, jako kdy obrovské varhany jeden hluboký tón prouditi nechají. Lidé, s kterými jednati musil, nové dojmy, úřednické záležitosti nevyhnutelně přervaly konečně proud ten a vedle hlavní myšlenky základní pohrávalo hejno myšlenek souběžných či odporných a panu Liebeltovi bylo, jako by prostý, ale truchlý nápěv v g-moll na housle odehrával s variacemi, jež tím bolestněji a takřka zimničňěji působí, čím dovádívěji se nám vtírají.“ (Neruda 1952, s. 418)

Hrdinův duševní stav je tu líčen jako nevšední záležitost, a to s pomocí estetizujících hudebních příměrů (z nástrojů jsou vybrány ty s nejvznešenějšími kontakty – posvátné varhany a romantické housle). Podobně jako ve výše citovaných náladových přírodních pasážích se tu projevuje (pro Nerudu neobvyklý) sklon

⁹ Měsíční svit byl zejména v Nerudově rané tvorbě (tj. zhruba do konce 60. let) jedním z emblematických motivů, odkazujících k romantickým východiskům jeho tvorby.

k poetizaci a vysokému stylu, jenž bývá považován za typický rys střední roviny, usilující o četbu nejen poutavou, ale též „krásnou“.¹⁰

Tím vším pozorovaná próza přerůstá striktní humoreskový rámeček a dává čtenáři najevo, že jí prioritně nejde o výsměch podivínskému staršímu pánovi a jeho přehnanému žalu za ztraceným opeřencem.

K psychologizaci a poetizaci, prohlubující a „zušlechťující“ humoreskové podloží příběhu, přistupuje ještě jeden rys: výrazná narativní podrobnost, způsobující, že se próza navzdory chudému příběhovému základu stává nejdelší z námi analyzovaných povídek.

Jedním ze základních postupů, jimiž se tu narativní podrobnosti dociluje, je detailní rozfázování všech činností postav. Zatímco v Páně Kobercově ženitbě vypravěč pouze konstatoval, že protagonistu se „jednoho dne byl totiž právě vrátil z trhu“ (Neruda 1952), vypravěč Páně Liebeltova špačka popisuje všechny úkony, které postava při návratu domů provádí:

„Pan Liebelt /.../ odevřel dvěře. Hmatal z paměti po řebíku, na kterémž visíval klíč jeho pokoje. Sáhł jednou, po druhé, klíče tam nebylo. /.../ Pak vytáhl z levé kapsy klíč, odevřel první dvěře, pak z pravé kapsy klíč, odevřel druhé dvěře a šoupal se dovnitř zády napřed.“ (Neruda 1952, s. 404)

Takto podrobně rozfázovány jsou nejenom činnosti postav, ale, jak jsme viděli výše, také jejich psychické pochody. („prvější bol“, „ustupoval“, „přervaly konečně“).

Text prózy se rozrůstá také v důsledku množství detailů, vztahujících se k zevnějšku postav, jejich pohybu časoprostorem fikčního světa i k povaze časoprostoru samotného. Uvedené detaily nemají jinou funkci než podat čtenáři dostatečně konkrétní obraz fikčního světa. V teorii realismu se takovéto detaily (vztahující se zejména ke každodenním činnostem a obvyklým prostředím) nazývají žánrovými; mají vyvolávat „efekt reálného“, intenzivní pocit, že čtenář prostřednictvím textu nazírá na realitu samu v její úplnosti. Příkladem takového detailu mohou být složené brýle, jimiž v následujícím úryvku pozoruje pan Liebelt střechu protějšího domu v naději, že tam uvidí sedět svého špačka. Vzhledem k rozvoji příběhu jde o detail zbytečný (ve standardní humoresce by se pravděpodobně nevyskytoval), nicméně čtenáři pomůže vyvolat co nejkonkrétnější představu postavy pátrající po zmizelém špačkovi. Ještě marginálnější sdělení, že při tomto pozorování stojí přímo nad kanálem (na rozdíl od brýlí, dávajících postavě větší šanci na upozorování ptáka nemá tento motiv už žádnou souvislost s rozvojem příběhu), zřetelně odráží zaměření tohoto typu textu na co nejpodrobnější vyobrazení fikčního světa.

¹⁰ Podle Eca se střední čtenář rád nadchne autorem, který „umí tak krásně psát“. Žádá si dílo nejen „konzumovatelné, ale taky pohledné“, takové, jež „dává čtenáři k dispozici krásu“. (Eco, s. 139)

„Pan Liebelt vyrazil z domu a stojí uprostřed plácku zrovna nad kanálem. Složené brejle drží rukou u očí a zkoumá střechu ‚Zlatého kola‘. Mezitím se jako zimníci lámán někdy otřese, někdy se ohlídne po lidech, – jen kdyby jedinkrát mohl tak z plného hrdla zavolat ‚Špač –‘, oč že by – ale ti lidé nemají srdce a smějou se nejsvětějším citům!“ (Neruda 1952, s.)

Soudě podle produkce soudobých literárních časopisů (zejména těch, jež byly zaměřeny na širší publikum, což Čech bezesporu byl), byla pro středního čtenáře narativní podrobnost rysem vítaným a oceňovaným. Odlišovala texty střední roviny od textů roviny nízké, jež se spokojovaly s povšechným náčrtem obrysů fikčního světa, neboť čtenář této roviny si detailní a odstíněné kresby necenil; jeho priority byly jinde, hlavně u nevedního a dramatického příběhu. Jím nepohrdl ani čtenář střední, nicméně očekával, že jeho aktéři i prostředí, v němž se odehrává, budou vyobrazení plasticky a odstíněně.¹¹

Narativní podrobnost ruší komickou nadsázku (ta potřebuje nelomené tahy bez odstínů), a přispívá tak (spolu s psychologizací a lyrizací, jež jsou vlastně jejími specifickými aspekty) k vzdání Páně Liebeltova špačka od humoreskového východiska. V závěru prózy Páně Liebeltův špaček ovšem opět přichází ke slovu humoreska se svým typickým rázným rozuzlením: když pan Liebelt zjistí, že mu byl namísto ztraceného špačka podstrčen jiný, rozružen jím vši silou praští o zem, což pták nepřezije. Tímto brutálním gestem se ruší (a možná i záměrně ironizuje) veškeré předchozí psychologizování a mizí všechna nostalgie. Vracíme se do burleskního kaširovaného světa, kde si netřeba lámat hlavu reálnými problémy a tedy ani litovat zabitého špačka či osamělého pana Liebelta. Ten ostatně vyhodnotí svůj nenadálý záchvat prchlivosti jako důsledek zhoubné osamělosti; jeho předchozí ostýchavost jako mávnutím kouzelného proutku zmizí a on jde neprodleně požádat o ruku slečnu Emilku, se kterou se seznámil během hledání špačka. Podle pravidel humoresky by měl být sice odmítnut, jenže nevěsta je už obstarožní a panovačná, takže mu ji autor dopřeje. Manžel pod pantoflem přece působí skoro stejně komicky jako odmítnutý ženich.

„Žili spolu šťastně, on pod pantoflem, matinka a Emilka nad ním, a svědkem toho byl ukrutně zavražděný, nyní vycpaný špaček. Když se někdy něco přihodilo, co bylo již přílišné, přistoupil pan Liebelt k opeřené mumii a pravil k ní sice s povzdechem, avšak tiše, aby to Emilka neslyšela: „Tys pomstěn!“ (Neruda 1952, s. 426)

¹¹ Odlišnost mezi textem detailně a se značnou mírou spisovatelského umu vyobrazujícím venkovské prostředí a prostším textem, kde popis prostředí tvoří pouze nezbytný rámec pro děj, jsme sledovali na příkladu románů Jindřicha Šimona Baara a Vlasty Javořícké. (Mocná 1995) Jejich porovnáním jsme dospěli k velmi obdobným závěrům naznačujícím, že tendence k narativní podrobnosti je patrně jedním z klíčových distinktivních rysů střední literární roviny.

Mesaliance mezi humoreskou a psychologickou studií samoty určuje rovněž místo této prózy ve vertikálním modelu tehdejší literatury. Na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby není textem cele příslušejícím do nízké roviny, na to je příliš podrobný a kresba postavy málo přímočará. Na druhou stranu jí však souvislost s humoreskou, patrná zejména v závěru, brání stát se textem cele přináležejícím do roviny střední. Její pozice se tedy nachází mezi rovinou nízkou a střední, přičemž blíže má podle našeho názoru k rovině střední. Základním argumentem pro toto tvrzení je pro nás skutečnost, že v důsledku tendence k psychologizaci a lyrizaci, stejně jako sklonu k podrobnému prokreslování fikčního světa nabízí čtenáři bohatší spektrum podnětů než od všech těchto „příměsí“ oproštěná humoreska s jednoznačným cílem pobavit čtenáře komickou historkou.

Proč ovšem tuto prózu nezařadit rovnou do roviny vysoké? Jistě hlavně proto, že jsou v ní stále ještě výrazně přítomny relikty jednoduché humoreskové zábavnosti. Argumentovat však pouze tím by bylo příliš zjednodušující a nijak by nám to nepomohlo proniknout k podstatě středních textů. I vážné pasáže Páně Liebeltova špačka jsou totiž stylizovány jinak, než tomu je v textech roviny vysoké. V čem tento rozdíl tkví, by mělo osvětlit následující srovnání s povídkou *Hastrman*.

C. *Rovina vysoká: Hastrman*

Souvislost povídky *Hastrman* s žánrem humoresky je pro dnešního čtenáře zastřená,¹² nicméně je s jeho tradicí spojena prostřednictvím postavy starého mládence více, než se na první pohled zdá.¹³ Z našeho souboru má nejbliže k povídce Páně Liebeltův špaček: i zde je protagonistou osamělý neškodný podivín, který se upíná k něčemu cennému (pro Liebelta je to špaček, pro pana Rybáře sbírka drahokamů); šok ze ztráty otřese jistotami jeho malého světa, ale nakonec dojde k obnovení rovnováhy. Fikční svět obou próz je hodnotově velmi podobný (klíčová je rodina a sousedská pospolitost, vyznává se tu pravidelný a klidný životní

¹² Není ovšem vyloučeno, že soudobý čtenář vnímal souvislost této i jiných Nerudových próz s humoreskou mnohem intenzivněji. Mohl také více než čtenář dnešní ocenit jeho hru se schématy tohoto populárního žánru.

¹³ Velmi podrobně (podrobněji než v případě Páně Kobercovy ženitby a Páně Liebeltova špačka) jsou tu rozpracovány zejména aspekty bizarnosti a podivínství, patřící k tradičním rysům typu starého mládence a k osvědčeným zdrojům groteskní komiky (nápadná kumulace grotesknosti oslabuje potenciální realističnost prózy a podněcuje k úvahám, do jaké míry jsou *Povídky malostranské* dílem skutečně přináležejícím k tomuto směru). Neruda staví nápadný hrdinův zevnějšek do kontrastu s ostýchavou citlivostí jeho nitra, nestandardnost jeho chování se obvyklostí jeho niterných potřeb blízkých lidí. Obehrané humoreskové schéma tedy užívá k vážné výpovědi o nelehké situaci atypického jedince (Blíže o přehodnocení humoreskových schémat v *Povídkách malostranských* in Mocná 2006).

styl). Najdeme v nich téměř identické ztvárnění jednotlivých motivů.¹⁴ Navzdory tomu však každá z próz uchopuje společné téma odlišně a obrací se k jinému typu čtenáře.

Zásadní rozdíl spatřujeme ve způsobu významové výstavby textu, konkrétně v polaritě mezi principem, jež pracovně označíme jako lineární, a principem, který pojmenujeme jako vertikální. (Mocná 1995)

Lineární princip je příznačný pro texty roviny nízké a střední. Text vystavený na tomto principu rozvíjí v určitém okamžiku jen jeden významový komplex, tzn. buď líčí událost, nebo charakterizuje postavu, anebo popisuje prostředí. Segmenty jednotlivých významových komplexů se v lineárním textu řadí za sebou. Ve výše uvedeném úryvku z prózy Páně Liebeltův špaček protagonista nejdříve pozoruje střechu protějšího domu a teprve poté nás vypravěč informuje o jeho psychickém rozpoložení.

Text vertikálně vystavený, příznačný pro rovinu vysokou, naproti tomu rozvíjí tyto významové komplexy simultánně. Ukažme si to na příkladu pasáže z povídky Hastrman, jež je do jisté míry ekvivalentní k úryvku z prózy o panu Liebeltovi (postava vykonává na ulici jistou činnost, související s tím, co je jí drahé).

Ale pan Rybář kráčel klidně dál, trochu rychleji než jindy. Pod levým páždím nesl jednu z těch čtyřhranných škatulí černých, o nichž tolik povídáno. Tisknul ji pevně k tělu, takže smeknutý klobouk v ruce dole byl jakoby k noze přiklížen. V pravé ruce měl španělku s placatým knoflíkem ze slonové kosti, znamená to, že pan Rybář jde někam na návštěvu, nikdy jindy nenosil hole. Pozdravován zdvihal hůl a hvízdal mnohem hlasitěji než jindy. (Neruda 1951, s. 143).

Na první pohled patrně žádný výrazný rozdíl nezaznamenáme. Stejně jako v úryvku z Páně Liebeltova špačka se tu rozvíjí významový komplex děje; konstatování, že jde rychleji než obvykle a hvízdá silněji než jindy, se jeví jako typický žánrový detail, konkretizující představu kráčejíci postavy. Jenže ve skutečnosti tento detail vypovídá i o vnitřním naladění pana Rybáře (je patrně rozrušen výjimečností dané chvíle, o jejíž podstatě čtenář zatím nic netuší). Společně s dějem se tu tedy rozvíjí charakteristika postavy.¹⁵ Složené brýle pana Liebelta naproti tomu

¹⁴ Např. líčení protagonistova pohledu rozostřeného slzami. „V oku cítil nevýslovný tlak. Neviděl nic určitého, vše se třpytilo jako rozpuštěný dým, vše se vlnilo – až k samému oknu – až do jeho oka – moře – moře!“ (Hastrman); „Slzy mu při myšlence té vyhrkly do očí. Obestřený zrak nevidí předmětů více, mlhavé mléčné světlo jako by příkrovem mysl pokrývalo.“ (Páně Liebeltův špaček).

¹⁵ Stejný postup Neruda užívá i při líčení neslavného návratu pana Rybáře z osudové návštěvy u profesora Muhlenzela. Ani zde vypravěč přímo nesdělí nic o tom, co se děje v nitru postavy zdrčené profesorovým verdiktem; předvede nám to nepřímou, prostřednictvím jeho atypického pohybu ulicí. „Kráčel pomalu vzhůru. Poprvé ho sousedé

takovýto významový potenciál nemají, cele patří do významového komplexu děje, jehož líčení činí plastičtější – jsou tedy typickým žánrovým detailem.¹⁶

Motivy rychlé chůze a silnějšího hvízdání odkazovaly ke kontextu postavy poměrně jednoznačně. V jiných případech však není zcela zřejmé, kolik a jakých významových komplexů daný motiv rozvíjí; k některým je jeho vazba zřejmější a silnější, k jiným vzdálenější. Ukažme si to na příkladu pánů Herzla a Vitouše, pozorujících v uvedeném úryvku pana Rybáře. Na první pohled pouze zaplňují ulici, kudy se „hasrman“ ubírá, fungují tedy jako žánrové detaily navázané na významový komplex děje. Při pozornějším čtení si ale uvědomíme, že jejich komentáře rozvíjejí obraz prostředí jako společenství, v němž zásadní roli hraje majetek. V tomto případě ale můžeme pokračovat dál. Repliky zmíněných pánů vypovídají rovněž mnohé o nich samých: panu Herzlovi patrně není cizí chlubitost a závist, v panu Vitoušovi zřejmě uvízla zkušenost hrozícího bankrotu. Tyto marginální figurky mají tedy nakročeno k tomu, aby začaly fungovat jako autonomní postavy, nesouvisející už s příběhem pana Rybáře. Neruda k této jejich odstředivé tendenci zásadně přispěl tím, že je obdařil konkrétním jménem a profesí,¹⁷ v případě pana Vitouše rovněž zárodkem dramatického příběhu. I tak ovšem lze stále ještě chápat obě postavy jako součást obrazu prostředí; ten však díky zmíněné autonomizaci okrajových figurek výrazně nabývá na hloubkové dimenzi, lineárně vystavěným textům nedostupné.¹⁸

Z uvedených příkladů vyplynulo, že u textů s vertikální sémantickou výstavbou (tj. těch, jež rozvíjejí simultánně několik významových komplexů) převládá

spatřili, an měl klobouk na hlavě. Široká střecha byla stažena do čela. Španělka se vlekla koncem po zemi a harašila o dláždění. Nevšiml si nikoho, nehvzdil ani jednou. Také se na té cestě ani jednou neohlíd. Patrně dnes nedováděla žádná z jeho myšlenek venku, všechny jeho myšlenky byly v něm, hluboko.“ (Neruda 1951, s. 144–145)

¹⁶ Vzhledem k tomu, že v *Povídkách malostranských* najdeme takovýchto čistě žánrových detailů nemnoho, jeví se nám jako problematické přiřazovat je k tzv. žánrovému realismu, jak se tradičně děje.

¹⁷ Naproti tomu marginální figura domovníka v próze Páně Liebeltův špaček je bezjmenná a její promluva nevykazuje žádnou osobitost, z níž by se dalo usuzovat na její charakter, natož pak životní osud. Je v próze čistě proto, aby mohla protagonistovi sdělit, kdo má klíče od pudy, kde chce pan Liebelt hledat svého špačka. Motiv domovníka je tedy pevně navázaný na vývoj děje, žádnou další funkci nemá.

¹⁸ Podobných příběhových jader spojených s okrajovými figurami je v *Povídkách malostranských* mnoho; lze dokonce říci, že jde o jednu ze základních technik výstavby jejich fikčního světa. Ten pak vzbuzuje ve čtenářích dojem, jako by existoval nezávisle na textu, jenž jej konstruuje, jako by tento text osvětloval pouze jeho výsek, přičemž za jeho hranicemi se odehrávají příběhy jiných jedinců, v textu pouze naznačené. (Mocná 2012)

před explicitním vyjádřením významových vztahů jejich implicitní náznak.¹⁹ Čtenářům to umožňuje větší variabilitu recepce než u textů vystavěných lineárně, kde ji mají v důsledku explicitnosti spojů mezi významovými komplexy zřetelněji přednastavenou. Text Hastrmana tak může být recipován buď spíše lineárně, v rovině dojemného příběhu o nalezeném rodinném štěstí, anebo vertikálně, simultánním vnímáním jeho heterogenních významových rovin (což je nepochybně čtenářsky náročnější). Na detaily bohatý, nicméně plošný text Páně Liebeltova špačka takovou volbu neumožňuje.

Vzhledem k simultánnosti recepce dílčích významových celků tíhnou vertikálně vystavěné texty k větší kondenzovanosti (oproti Páně Liebeltovu špačku má Hastrman zhruba třetinový rozsah)²⁰ a významové komplexnosti (informace o ději, postavách a prostředí vzhledem k simultánnímu zapojení motivů do různých celků srůstají, zatímco v textu lineárně vystavěném jsou od sebe zřetelně odděleny).

Tíhnutí k vertikální významové výstavbě je zřejmě příznačné pro vysokou literární rovinu jako takovou.²¹ Hastrman a Páně Liebeltův špaček se ovšem od sebe liší ještě v jednom ohledu (otázku jeho obecné platnosti pro vysokou rovinu necháváme otevřenou). Jde o míru logické, zejména pak kauzální provázanosti motivů. Ta je u povídky Hastrman výrazně snižená, zejména pak v úvodní bezdějové části (absence chronologie umožňuje obejít se i bez kauzality). Zprvu se zdá, že charakteristika titulní postavy bude logicky uspořádaná: vypravěč začíná popisem oblečení a postupuje systematicky od klobouku k botám. Poté se začne zabývat jeho chováním na ulici, přičemž se zároveň začne rozpomínat na to, jak na něj protagonista působil v době, kdy on byl dítětem. Se vstupem vypravěčova subjektu a tématem rozpomínání se začíná logická uspořádanost charakteristiky rozvolňovat až téměř k asociativnosti. Motivické vazby se uvolňují, všechno řečené

¹⁹ Převara implicitnosti u textu vertikálně vystavěného v kontrastu k explicitnosti textu lineárního je zřejmá i z porovnání dvou podobných textových míst povídek Hastrman a Páně Liebeltův špaček, uvedených v poznámce 14. Vypravěč Hastrmana neuvádí explicitně, že postava pláče; v úvodu pasáže ovšem hovoří o oku a rozostřeném pohledu, takže pro čtenáře není těžké to pochopit. Nicméně vypravěč Páně Liebeltova špačka to pro jistotu říká naplno.

²⁰ Není ovšem vyloučeno, že tu hrály roli i vnější okolnosti. V případě Páně Liebeltova špačka to mohla být (pramenně ovšem nedoložená žádost redaktora časopisu Čech, aby byl Nerudův příspěvek co nejdelší; v případě Hastrmana zase potřeba vejít se s povídkou do standardního rozsahu fejetonistické rubriky *Národních listů*). I tyto vnější okolnosti však mohly vést k inklinaci daného textu buď k vertikální, anebo lineární výstavbě, čili mohly podstatně ovlivnit jeho příslušnost ke konkrétní literární rovině.

²¹ Shledali jsme ji u zralé povídky Terézy Novákové, zatímco u Baara, typického spisovatele střední literární roviny, nikoli. (Mocná 1995)

jako by najednou souviselo se vším (anebo nic s ničím).²² Za této situace záleží na čtenáři, jaké spoje mezi motivy utvoří a do jakých významových celků je spojí. Oslabení kauzality umožňuje budovat motivické sítě „napříč“ textem.

V povídce *Hastrman* je zjevné, že jeden z klíčových významových komplexů se utváří kolem motivu moře, který se v textu objevuje opakovaně, mj. v explicitu povídky. Text nám ovšem nenabízí jasný návod, které z informací o panu Rybářovi s ním máme spojit a jakým způsobem tyto souvislosti interpretovat. Prvoplánové čtení tohoto motivu nám nabízí sám vypravěč: „Pro jeho jméno, pro jeho zelený fráček a pro to ‚moře!‘ říkali jsme mu *hastrman*.“ (Neruda 1951, s. 141) Z tohoto úhlu pohledu je motiv součástí pitoreskní charakteristiky pana Rybáře, neboť je přímo spojen s jeho komickou předzvěstí. Jenže charakteristika pana Rybáře není jen komická; z této zlehčující roviny se příkře vymyká skutečnost, že vodí turisty do svatováclavské kaple a v záři jejích drahokamů je poučuje o bohatství české země. Podivínský penzista je tak nepřímou charakterizován jako člověk hlubších zájmů, stává se tedy něčím víc než směšnou figurkou, i když latentní komičnost této postavy se tím zcela neruší (to by musel být motiv protagonistovy hrdosti na vlast více zdůrazněn, on však zůstává zanořen v heterogenním motivickém předivě vstupní části textu).

Zambivalentně se tak nejen to, jak máme na postavu pohlížet, nýbrž i chápání její stereotypní repliky o moři. Možná není projevem podivinství, ale má hlubší smysl. Jaký, to ovšem text neříká. Bezesporu je projevem protagonistovy touhy po něčem, čeho se mu nedostává. Pro postavu žijící ve městě uzavřeném do hradeb může moře symbolizovat do daleka otevřený horizont; vypravěč opakovaně uvádí, že pan Rybář rád chodí za Bruskou bránu, tedy za hradby, kde je výhled do okolní krajiny, čtenář ovšem musí opět rozhodnout, jak velký význam danému motivu přisoudit. Zohledníme-li k tomu zájem pana Rybáře o myšlenky J. J. Rousseaua, i jeho „divné řeči“ o „Frankreichu“, mohli bychom motiv moře interpretovat ještě obecněji, jako symbol touhy po svobodě. To by pak bezesporu v konzervativním mikrokosmu Malé Strany posilovalo Rybářovu jinakost. V poněkud sentimentálním závěru se unikavý symbol moře mění ve snadno čitelnou, byť působivě podanou metaforu slz. Ulamují se tím hroty nejasné existenciální touze, kterou motiv moře znamenal předtím, jenže v důsledku ambivalentnosti přechodného textu se původní znepokojivý význam motivu moře zcela neruší.

²² Eco si všímá něčeho podobného u Proustova popisu Augustiny, když upozorňuje na to, že na rozdíl od „pocitivých literárních řemeslníků“ líčí její vzhled „jako jednu ze složek jakéhosi nerozlišitelného celku, skupiny děvčat, jejichž společné rysy, úsměvy a gesta jako by se spojovaly a vytvářely skvrny jednoho obrazu“, (Eco, s. 131), tedy de facto prostřednictvím fragmentů, z nichž si celkový obraz Augustinina zevnějšku musí sestavit sám čtenář. Naproti tomu popis krásné dívky v *Lampedusově Gepardovi*, díle, jež je u Eco zástupcem střední roviny, je přehledně uspořádaný a ucelený.

Rousseauovský poutník sice zakotvil v *biedermeierovské* rodinné idyle, avšak možná nikoli bezesbytku.

O důležitosti motivu moře nebylo vzhledem k jeho opakovanému výskytu v textu povídky žádných pochyb; bylo pouze třeba uvažovat o jeho možných výkladech. Jiná „průřezová“ (tj. napříč textem jdoucí) témata jsou tu však přítomna pouze v latentní podobě.

Příkladem může být téma osamění, spojující povídku *Hastrman* s oběma dalšími *biedermeierovskými* prózami našeho vzorku. Vypravěč nikde explicitně neříká, že je pan Rybář osamělý; naopak se dozvíme, že žije u příbuzných. Proč jej však vypravěč zobrazuje výlučně na osamělých procházkách? Proč jej nechává odchyťávat turisty, aby jim vyprávěl o bohatství české země a zastavovat kanovníky, aby s nimi proti jejich vůli diskutoval o „*Rosenauovi*“? Možná se pan Rybář, který se na *Malou Stranu* přistěhoval až jako penzista, cítí v tomto mikrokosmu jako cizorodý element; možná by si rád s někým popovídal, ale neví, jak na to. Na rozdíl od prózy *Páně Liebeltův špaček*, kde pro čtenáře neexistuje legitimní možnost téma samoty ignorovat (vždyť z něj dokonce vyplývá i dějové rozuzlení), v případě povídky *Hastrman* jde jen o jednu z možností, jak jí rozumět, a čtenář se nijak nezpronevěří textu, když tuto možnost opomine a zaměří se na jiné významové linie. Text totiž nedává jasný signál, že by informace o hovorech pana Rybáře s turisty a kanovníky měly znamenat ještě něco jiného než doklad jeho podivínství; možnost chápat je výše uvedeným způsobem se zpětně otevře poté, co se dozvíme, že důvodem jeho zoufalství nad bezcenností sbírky je obava, že ho příbuzní zavrhnou, a tedy strach z osamělosti. Ani tehdy si však nejsme jisti, zda se dodatečným pospojováním motivů spjatých s protagonistovou touhou po komunikaci nedopouštíme hyperinterpretace.

Co uvedená zjištění o textech s oslabenými logicko-kausálními vazbami vypovídají o jejich recepci? Zatímco u textů, v nichž jsou tyto vazby pevné, nepotřebujeme pro zjištění významu jednotlivého motivu znát celý text (stačí nejbližší textové okolí),²³ textům s oslabenou kauzalitou neporozumíme, nebudeme-li je vnímat jako celek. Běžné lineární čtení nám u těchto textů nestačí: zároveň s postupem vpřed se musíme neustále ohlížet nazpět, k již přečtenému, a průběžně přitom zpřesňovat a přehodnocovat významy, provizorně jednotlivým motivům přidělené.²⁴

Skutečnost, že význam konkrétního motivu je dán až jeho kontexty, přičemž příslušnost k nim není předem jednoznačně stanovena, je podle našeho názoru nejzásadnějším distinktivním rysem roviny vysoké. Je jedním z důvodů toho, proč

²³ Pevné vazby ovšem omezují možnost uvádět do významové souvislosti motivy navzájem v textu vzdálené; významová role kontextu, obecně odlišující krásnou literaturu od literatury věcné, se tím oslabuje.

²⁴ „Četba nepokračuje pouze jedním směrem“, konstatuje Eco ve své analýze recepcce Proustova textu (Eco, s. 132) coby modelového příkladu vysoké literární roviny.

jsou tyto texty významově otevřenější než texty obou zbývajících rovin, jejichž recepcce je jednoznačněji předkódovaná (viz nemožnost „obejít“ téma samoty v povídce o panu Liebeltovi na rozdíl od interpretační volnosti Hastrmana). Volnost spojů mezi motivy, umožňující, tak jako v kaleidoskopu, jejich přeskupování do stále nových významových celků, má za následek mnohost interpretací, jež je podle U. Eca hlavním rysem umělecké literatury.²⁵

Povídka Hastrman tedy základními principy sémantické výstavby jednoznačně patří do roviny vysoké. V závěrečné části se však zásadně proměňuje textová strategie. Autor, jenž opakovaně vyjadřoval své přesvědčení, že není třeba čtenáři říkat vše naplno, neváhá tentokrát formulovat klíčovou tezi povídky, že láska nejbližších nijak nesouvisí s bohatstvím dotyčného, nezakrytě didaktizujícím způsobem:

„Strýčku,“ pravil pan Šajvl hlasem pevným, ale přitom měkkým a uchopil starcovu ruku, „copak nejsme vámi bohati? Moje děti by neměly dědečka, moje žena by byla bez otce, kdybychom neměli vás. Vždyť vidíte, jak jsme kolem vás šťastni, vy jste naším pozhánáním v domě –“ (Neruda 1952, s. 146)

Je sice pravda, že takto nabádavě nehovoří vypravěč, ale postava (Janáčková 1985), avšak přičteme-li k tomu vysokou emoční hladinu uvedené pasáže, máme před sebou typický text roviny střední, ne-li nízké. Okolní kontext však jednoznačnou persuzivnost této pasáže tlumí, zejména prostřednictvím motivu moře a jeho nejednoznačné symboliky, díky níž se závěr otevírá různosti interpretací.²⁶

Nicméně není jistě náhodou, že právě povídka Hastrman patří k těm typicky čítankovým. (Franzeová 2014, s. 41) Domníváme se, že hlavním důvodem její školní obluby je právě ona didaktizující pasáž, nabízející prvoplánový výklad prózy, s níž se řada čtenářů jistě spokojí. Nelze přitom nezpomenout na názor Umberta Eca, že to jsou právě díla střední roviny, jež jsou povolána k tomu, aby sloužila za vzor studentům.²⁷

Starý mládenec II

I v tomto případě budeme analyzovat trojici povídek – ne kvůli dodržení symetrie, nýbrž proto, že v Nerudově tvorbě lze nalézt právě tři prózy, jejichž protagonistou je méně standardní typ starého mládence, jež jsme pracovně označili jako francouzský. Jestliže s typem *biedermeierovským* se ve všech analyzovaných

²⁵ „Básnické poselství si jakožto složitá struktura uchovává schopnost stimulovat velice odlišné dekodifikace.“ (Eco, s. 120)

²⁶ Dokonce i dezinterpretacím, jak dokládá stať Raoula Eshelmana (2002).

²⁷ „Uvedený úryvek sice nezastává funkci objasnění a objevu, kterou měl v Proustovi, ale i tak zůstává příkladem vyváženého a důstojného textu, který by mohl sloužit za vzor studentům,“ uvádí Eco na adresu *Geparda*, jenž je pro něho vzorovým dílem střední literární roviny. (Eco, s. 136)

případech pojí obecně lidské téma osamění, prostřednictvím tohoto typu Neruda artikuluje problém životní prázdnoty, a to s více či méně zřetelným společensko-kritickým akcentem. I proto se zejména v období komunistického režimu staly tyto prózy předmětem větší pozornosti a vyššího ocenění vykladačů než prózy biedermeireovské (samozřejmě s výjimkou Hastrmana).

Nejstarší je próza Z litoměřického kalendáře, stojící dnes na okraji Nerudova díla, ani ne tak proto, že vykazuje z celé trojice nejvýraznější souvislost s humoreskovým podložím, nýbrž hlavně z toho důvodu, že zůstala mimo autorovy knižní soubory. Přesto ji považujeme za prózu z dnešního hlediska zajímavější než autorem preferovanější Páně Kobercovu ženitbu, už proto, že pracuje s provokativnějším typem protagonisty. Druhým případem je Kuplet oblomovský, próza nerudovskými vykladači naopak velmi ceněná, a to zejména kvůli svému společenskokritickému ladění. Podle našeho názoru jde o výtečně řemeslně zpracovaný produkt roviny střední, což se naší analýzou pokusíme dokázat. Trojici doplňuje pozoruhodná próza Starý mládenec, u níž nelze podle našeho názoru rozhodnout, do jaké míry je její ambivalentnost výrazem autorova uměleckého záměru a do jaké míry je produktem ne zcela zvládnutého tvárného experimentování. Každopádně jde o prózu pro běžného čtenáře nečitelnou, což vylučuje její příslušnost k rovině nízké i střední.

Úzkou tematickou souvislost s těmito prózami vykazuje rovněž postava doktora Loukoty z Týdne v tichém domě; podle našeho názoru jde zejména o bližence protagonisty Kupletu oblomovského. Také doktor Loukota je dobře situovaným požitkářským mužem středního věku. Ani v jeho případě nejde o hlubokou lásku, nýbrž spíše o pragmaticky zaměřenou erotickou touhu. A hlavně: i v jeho případě je životní pohodlnost, jež jej nakonec dovede do manželství s dívkou mu zcela lhostejnou, spojená se ztrátou mladistvých ideálů.²⁸ Myšlenka zahrnout do naší analýzy také tuto postavu byla proto velmi lákavá, nakonec však převážila skutečnost, že nejde o protagonistu povídky, nýbrž o jednu z četných postav románově vystavěné prózy, takže její zařazení by narušilo metodologickou čistotu námi zvoleného vzorku.

Rovina nízká – střední: Z litoměřického kalendáře

Tato povídka vyšla v roce 1860 v Nerudově nejambicióznějším časopiseckém podniku Obrazy života, což ji v kontextu jeho díla staví poněkud jinak než příspěvky do Rodinné kroniky či dokonce Čecha, tedy časopisů, jež nebyly tak úzce spjaty s Nerudovým uměleckým programem. I v Obzích života se sice objevovaly příspěvky oddechové, nikoli však zcela tuctové. To se týká i této prózy, za jejíhož

²⁸ Evidentní souvztažnost mezi postavou doktora Loukoty a Kupletem oblomovským vyvolává otázku, zda inspirace Gončarovovým románem nestojí také v pozadí této tematické linie Týdnu v tichém domě.

protagonistu Neruda v souhlase s provokativní moderností tohoto časopisu zvolil protřelého světáka s poněkud cynickými názory na ženy i na život vůbec.

Na rozdíl od Páně Kobercovy ženitby, jež je poctivou humoreskou bez jakýchkoli „postranních úmyslů“, provozuje Neruda v tomto případě poměrně sofistikovanou koketérii s příslušností této prózy k populární četbě. Titulem, narážejícím na reálně existující kalendář²⁹(patrně s nepříliš dobrou literární pověstí), autor deklaruje, že hodlá vyprávět historku nevalné hodnoty. Také sám protagonista označuje příběh svých neúspěšných námluv jako „znamenitou anekdotu z Litoměřického kalendáře“ (Neruda 1952, s. 342). Avšak právě toto ostentativní zdůrazňování pokleslosti (v Páně Kobercově ženitbě absentující), vyvolává ve čtenáři pochybnosti o tom, zda tomu tak skutečně je.

Bezesporu jsou tu rysy, jež na příslušnost k humoresce ukazují. Základem je opět dobře známá fabule komických námluv, která je tu rozpracována do dvou samostatných epizod. V první z nich se protagonista z ješitnosti vsadí, že na ples sám rozpozná dívku, s níž mu přítel sjednává sňatek; dostane se ovšem do trapné situace, když se splete a namísto své vyvolené se dvoří mladé paní, která se dobře baví na jeho účet. Když tato důvtipná kráska po čase ovdoví, usiluje protagonista o její ruku; jakoby náhodou se s ní potká ve vlaku, jenže když jí učiní nabídku k sňatku, sděluje mu mladá vdova, že již zadala svou ruku muži, který ji doprovází; komická má být rychlost, s jakou tak učinila, neboť k dohodě dojde ve vlakovém kupé během cesty z Prahy do Litoměřic a za protagonistovy přítomnosti (on se ovšem po celou dobu domníval, že dotyčný muž s ní dojednává nějakou obchodní záležitost).

Text dává nejenom touto standardní, jen mírně inovovanou fabulí, ale i dalšími signály najevo svůj zábavný charakter. Patří k nim například brutální humoristická nadsázka, projevující se zde v zacházení se smrtí: v závěru první epizody vypravěč jen tak mimochodem konstatuje, že hostitelku ranila mrtvice, a proto musel ples skončit předčasně; humoresková je jak absolutní nemotivovanost této šokující události, tak to, že je prezentovaná jako pouhá nepříjemnost, jež hostům zkazila večírek.

Nicméně oproti Páně Kobercově ženitbě jde o text zřetelně sofistikovanější. Dialogy nejsou tak přímočaré, mají ráz společenské konverzace, v níž dominuje elegantní forma nad obsahem, aniž je tento způsob hovoru nějak výrazněji parodován. Jde o rys doprovázející všechny Nerudovy prózy se starým mládencem salonního typu. Totéž platí pro kulturní aluze, považované Umbertoem Ecem za jeden z nejtypičtějších projevů střední literární roviny. V próze Z Litoměřického kalendáře např. nacházíme nijak nevysvětlenou narážku na Senecu, jehož výrok autor cituje v latinském originále; text je tedy určen čtenáři, který má přinejmenším gymnaziální vzdělání, anebo (což je podle Eca pro střední rovinu ještě

²⁹ Byl vydáván česky i německy Medauovým nakladatelstvím v Litoměřicích.

příznačnější) jím sice nedisponuje, citátu ani jeho filozofickým souvislostem tudíž nebude rozumět, avšak bude jej povznášet vědomí, že se účastní recepce kulturních hodnot.

„Dříve byl životem už přesycen, užíval radovánek bez všeliké útěchy, žil odměřeně a chladně, aniž by byl sobě něčeho odepřel, co mu čas zkrátit mohlo. /.../ Žil dál, protože Senecovo „Patet janua, exi!“ příliš vysoké pro něho bylo, a přece by byl beze strachu a hrůzy třeba okamžitě ulehnout a zemřítí mohl.“ (Neruda 1952, s. 339)

Uvedenými rysy prózy Páně Kobercova ženitba a Páně Liebeltův špaček, pohybující se v *biedermeierovském* světě středních vrstev, nedisponovaly; *mondénnost* a *okázale demonstrovaná duchaplnost* jim byla cizí. Vyjevuje se tím důležitá skutečnost: ke střední rovině (podobně jako k oběma ostatním) přináležející texty rozmanité slohové a žánrové orientace; rysy, jež z této orientace plynou, nejsou jejími rysy distinktivními. Společné rysy je třeba hledat spíše ve způsobu sémantické výstavby textu než v afinitě k určitým slohovým postupům, jak to povětšinou činí stávající odborná literatura (včetně Umberta Eca, spatřujícího v návaznosti na MacDonalda typický rys středních textů v užívání tzv. falešného biblického stylu a symbolických motivů).³⁰

Ovšem nejvýznamnějším rysem, jímž próza Z litoměřického kalendáře vybočuje z nízké roviny, je výrazná psychologizace ve střední, *nedějové části* prózy. Objevuje se tu motiv, jenž je u Nerudy s tímto typem starého mládence pevně spjat (setkáme se s ním i ve všech dalších prózách, jež budou předmětem našeho zájmu, včetně příběhu doktora Loukoty v Týdnu v tichém domě): zamilovanost načas přehluší protagonistovu omrzelost životem.³¹ V dlouhém monologu, během něhož protagonista detailně a odstíněně vysvětluje příteli svůj nynější stav, při-

³⁰ Podle MacDonalda je falešný biblický styl příznačný pro novelu Ernesta Hemingwaye *Stařec a moře*, či pro romány nositelky Nobelovy ceny za literaturu Pearl Buckové; charakterizuje jej následovně: „spojka *a* nahrazuje jiné způsoby interpunkce, aby text nabyl kadence staré epické básně, a postavy jsou od začátku do konce drženy v obecné rovině (Chlapec, Stařec), aby vyvolaly a stvrdily dojem, že to vlastně nejsou obyčejné postavy, ale *Obecné Hodnoty* – a čtenář že tudíž užívá zážitků a zkušeností na úrovni filozofické, že tu jde o jakousi hlubokou revelaci skutečnosti.“ (Eco, s. 91) Eco k tomu dodává: „Čtenář prostě ví, že konzumoval umění a krása že mu pomohla pohlédnout do tváře Pravdě.“ (Eco, s. 92)

³¹ Z tohoto hlediska bychom protagonistu této prózy mohli vnímat jako blížece dobově populárního Oněgina (v roce jejího otištění vyšel kompletní český překlad z pera Václava Čenka Bendla Stránického) a dalších „zbytečných jedinců“ soudobé evropské literatury. Příjmem aluzi na Puškinova (anti)hrdinu však v próze Z litoměřického kalendáře nenajdeme.

čemž osvědčuje – vzhledem k dosavadnímu sebestřednému chování nečekanou – schopnost sebereflexe, se významně prohlubuje jeho charakteristika:

„Podivno, podivno je mně – jsem jistě zamilován, třeba bych toho rád odepřel. A vzdor tomu, že je mně dosti krušno při tom, nemohu přece sám sobě zapřít, že mám kousek podivného potěšení z té bolesti. Těší mne jaksi, že dnes trochu jinak myslím než obvykle a že cit se nenechává zcela opanovat rozumem.“ (Neruda 1952, s. 337–338)

Znovu se potvrzuje to, co jsme konstatovali výše: tento typ starého mládence uvažuje sofistikovaněji než pan Liebelt (a zřejmě i než pan Rybář, jehož myšlenkové pochody ovšem můžeme uhadovat pouze z vnějšího chování a několika kusých replik) a jeho prožitky jsou členitější. To, co však mají obě prózy navzdory zásadní odlišnosti konstruovaných fikčních světů (salon versus středostavovská domácnost) shodné, je důraz na psychologii postav a také to, že téma komických námluv v obou případech přerůstá humoreskové východisko a vyjevuje svůj hlubší potenciál (zatímco v příběhu pana Liebelta byl aktualizován obecně lidský aspekt osamělosti, spojení s typem vyžilého bonvivána vyvolalo v život dobově příznačné téma životní prázdnoty).

Zbývá vysvětlit, proč střední část prózy Z litoměřického kalendáře situujeme do roviny střední, nikoli vysoké, kam by se zdála ukazovat závažným tématem ztráty životního smyslu i propracovaností psychologické analýzy. Jelikož jsme jako hlavní distinktivní rys pro odlišení jednotlivých vrstev zvolili ve shodě s Ecem míru sémantické otevřenosti textu, budeme se i v tomto případě rozhodovat podle stupně jednoznačnosti, s níž je nastolený psychologický (a společenský) problém pokleslé životní aktivity nastolen a řešen. Téma je sice pojato široce a odstíněně (protagonista uvádí řadu symptomů své zamilovanosti a srovnává nynější situaci s předchozí z různých úhlů pohledu), ale závěr této reflexe je poměrně chudý: protagonista konstatuje radost ze změny, jež se s ním udála. Není tu ani stopy po drobném, nicméně permanentním významovém vlnění, typickém pro Nerudovy prózy z vysoké literární roviny (např. pro rovněž psychologickou Svatováclavskou mši). Dále tu najdeme prvky redundantnosti, obecně sloužící k posílení jednoznačnosti sdělení. Např. v protagonistově monologu se třikrát v různých obměnách vrací konstatování, že dříve u něho vítězil rozum nad citem a dnes je tomu naopak (vzhledem k tomu, že je proloženo líčením jiných aspektů hrdinovy vnitřní situace, není tato skutečnost na první pohled zřejmá, při pozorném čtení však přece jen způsobuje jistou monotónnost dané pasáže).

„Chladný svůj rozum jsem alespoň najisto pro okamžik ztratil a moje obyčejná reflexí mně připadá nyní jako led, uchovávající šampaňskému říznost.“ (Neruda 1952, s. 337)

„Těší mne jaksí, že dnes trochu jinak myslím než obyčejně a že cit se nenechává zcela opanovat rozumem.“ (Neruda 1952, s. 338)

„Je mně, jako bych byl posud velmi rozumně jedl a pil, neméně rozumně spal – ale přece při všem a vždy jen spal!“ (Neruda 1952, s. 338)

Jednoznačnost je konečně pojištěna vypravěčovým závěrečným shrnutím s nepřehlédnutelným tónem nabádaté didaktičnosti, typickým pro rovinu nízkou: „Bývat jistý stupeň u lidí přesycených, kde život přestává být životem a kde člověk proto už více nežije, že všechno, co se mu přihazuje, už zná.“ (Neruda 1952, s. 339) Tato autoritativní dikce, nepřipouštějící žádné pochybnosti o tom, co vypravěč sděluje, v podstatě vylučuje příslušnost textu k rovině vysoké. Zajímavě rozvinuté téma životní vyhaslosti vyústuje v přímočarou morálitu.

Shrňme naše pozorování: Próza Z Litoměřického kalendáře není navzdory svému kratochvilnému základu typickým textem nízké roviny, jako byla Páně Kobercova ženitba. Snaha o duchaplnost, hra se čtenářem (do níž lze zahrnout i aluzivní titul), kulturní narážky a zejména pak střední psychologická a problémová část ji situují mezi nízkou a střední rovinu, s výraznější inklinací ke druhé z nich. Skutečnost, že Neruda tentokrát nesetřval v ryze humoreskové rovině, bezesporu ovlivnilo určení této prózy pro časopis *Obrazy života*, na němž Nerudovi velmi záleželo. Zcela banální humoreska typu Páně Kobercovy ženitby by do jeho konceptu náročně vedeného literárního listu nezapadala.

A. Rovina střední – vysoká: Kuplet oblomovský

Kuplet oblomovský je poslední fikční prózou, kterou Neruda napsal před *Povídkami malostranskými*. Publikoval ji v roce 1870 v časopise *Květy*, ilustrovaném rodinném týdeníku určeném širším čtenářským kruhům (Lexikon, s. 1091), jehož byl zprvu spoluredaktorem (v době otištění Kupletu oblomovského jej však redigoval již jen Vítězslav Hálek). Nicméně stále šlo o list Nerudovi blízký, do něhož pravidelně přispíval. Na rozdíl od někdejších *Obrazů života* to bylo typické periodikum orientující se (podobně jako konkurenční staročeský *Světovzor*) na středního čtenáře. Neruda v něm v roce 1867 publikoval programovou stať *Moderní člověk a umění*, v níž zdůraznil nutnost psát zajímavě a pestře, tak, aby literatura mohla konkurovat žurnalistice a uspokojovat tékavou mysl moderního člověka. Jednu z cest viděl v textech stojících na pomezí beletrie a publicistiky; souběžně s Kupletem oblomovským vznikal cyklus cestopisných črt *Různí lidé*, v němž Neruda poskytl čtenáři vedle průhledů do exotiky Balkánu a Blízkého Východu pikantní historie svých spulucestovatelů. Šlo vesměs o jedince z „elegantní“

společnosti, potkávající se v hotelích, restauracích, či při výletech za památkami, představitele životního stylu kosmopolitního Evropana na cestách. Toto prostředí patrně imponovalo abonentu Národních listů, kde tento cyklus původně vycházel, více než příběhy „domorodých“ obyvatel, jimž Neruda paradoxně nevěnuje prakticky žádnou pozornost; exotika se tu promítá prakticky výhradně do scénérií, utvářejících pikantním příběhům poutavý rámeček. Tím vším je cyklus *Různí lidé* podle našeho názoru typickým představitelem střední roviny v rámci Nerudovy tvorby spjaté s žurnalistikou.

Píšeme o uvedeném cyklu tak široce proto, že i Kuplet oblomovský, napsaný v téže době, je situován do elegantního prostředí – konkrétně do divadla, jež tu není zobrazeno jako stánek umění (toho je tam málo, ve výkonech – alespoň podle protagonistova hodnocení, které není nijak korigováno – převládá rutina), nýbrž jako centrum společenského života, kam se chodí vyžítí staří mládenci ušlechtilé nudit a navazovat erotické kontakty s herečkami i dívkami v obecnstvu; také zde se tedy objevuje pikantní nádech, mající zřejmě spolu s leskem divadelního prostředí uspokojit milovníky příběhů z vyšší společnosti, kteří patřili k jádru tehdejší „střední“ čtenářské obce, alespoň soudě podle obsahu soudobých rodinných beletristických časopisů.

Neruda si této povídky patrně vážil, neboť ji zařadil do druhého, rozšířeného vydání *Arabesek*, což zdaleka neučinil se všemi prózami, vzniknuvšími po prvním vydání knihy. Také nerudovskými vykladači je tradičně oceňována jako jeden z vrcholů jeho prozaické tvorby před *Povídkami malostranskými*, a to zejména pro kritiku soudobé společnosti, kterou v ní tito badatelé spatřují. Proto by mohlo být překvapující, že v našem výkladu ji řadíme do roviny střední, byť s jistými přesahy k rovině vysoké. Nicméně skutečnost, že Neruda je kanonickým autorem, by neměla vést k automatickému řazení všech jeho textů do vysoké literární roviny, zejména přihlédneme-li k rozsáhlosti jeho produkci i k jeho pochopení pro různorodost potřeb čtenářské obce.

Jaké rysy dodávají Kupletu oblomovskému charakter středního textu? Setkáváme se tu opět s kulturními narážkami, a to v míře nepoměrně hojnější než tomu bylo v próze Z litoměřického kalendáře. Zatímco ta se svým titulem provokativně vztahovala k periodiku velmi neprestížnímu (a rysy „nízké“ četby střídavě dodržovala a porušovala), tentokrát Neruda odkazuje k uznávanému dílu soudobé evropské literatury.³² Gončarovův *Oblomov* ovšem pro něho není výzvou k vlastní tvůrčí kreaci (pak by próza aspirovala na příslušnost k rovině vysoké), nýbrž předmětem nápodoby. Neruda přejímá od ruského romanopisce beze změny téma i jeho rozvoj (protagonista strádá stejnou neschopností životní aktivity, i jeho vy-

³² První zpráva o existenci románu se objevila právě v Nerudových *Obrazech života*, o vydání českého překladu v r. 1861 informovalo několik listů. Gončarov byl jako jedna z významných osobností pozván na oslavy Husova jubilea. V době napsání Kupletu oblomovského šlo tedy o obecně známé dílo uznávaného autora.

trhne z letargie zamilovanost, avšak stejně jako Oblomova pouze dočasně), pouze je z odlehleho ruského venkova přenáší do prostředí městských elit (čímž oblomovský podnět do jisté míry kříží s oněginským).³³ Gončarovův román tu tedy funguje jako ona pověstná Hodnota, fascinující středního čtenáře svou kulturní prestiží a přenášející odlesk svého věhlasu i na text, jenž k ní odakzuje.

Rovněž v textu samém se vyskytují četné kulturní odkazy, často ve formě pouhých narážek, vyžadujících v dnešních edicích dodání vysvětlivek. Odkazuje se tu na dobový divadelní repertoár („matka chodí do ‚Frajšice‘ jen kvůli sově“³⁴ /Neruda 1952, s. 216/), na antické báje, tvořící základ tehdejšího gymnaziálního vzdělání („když vedla Diana své nymfy k Vulkánu, také se kyklopů lekly a utekly“ /Neruda 1952, s. 217/), na populární Vyzvání k tanci Karla Marii von Webera („Je snad navedena, aby mně zahrála Webrův valčík“ /Neruda 1952, s. 219/), básně Heinricha Heina, postavy Shakespearových her, ale i na speciálnější záležitosti jako je Lessingova divadelní teorie („Lessing žádal, aby se zavedla na jeviště zase larva“ /Neruda 1952, s. 219/). V rámci Nerudovy fikční beletrie je Kuplet oblomovský patrně textem s největší hustotou kulturních aluzí, byť jde o obecný rys jeho psaní, typický zejména pro fejetony. Vzhledem k tomu, že na rozdíl od prózy Z litoměřického kalendáře se tyto narážky vyskytují výhradně v protagonistových samomluvách (nikoli v řeči vypravěče), mohou být vnímány jako součást jeho charakteristiky coby muže širokého vzdělání (jež ovšem nedokáže použít jinak než k okázale duchaplnému glosování života plynoucího kolem něho). Otázkou ovšem je, zda je jich pro charakteristiku protagonistovy zplanělé vzdělanosti potřeba tolik, zda tu tedy nejsou přece jen hlavně kvůli tomu, aby próze dodaly patřičnou kulturní prestiž.

S takto demonstrovanou kulturní úrovní textu ostře kontrastuje lascivnost protagonistových promluv. I ony bezesporu slouží jeho osobnostní charakteristice coby požitkáře s ryze konzumním přístupem k ženám, jejich množství však opět vzbuzuje otázku, zda jsou v textu jen kvůli tomu.

„Chudinka, dnes má kalhotky, po prvé ji vidím v mužském obleku. Ještě se v něm neumí pohybovat, nožky se pletou a celá postava je stydlivě schoulena. Tu schoulenost dívčího těla v mužském oděvu pozoroval jsem posud u každé herečky, která v něm vystupuje po prvé. Vábná linie – nazval bych ji panenskou linií. Při třetím čtvrtém vystoupení už jí není.“ (Neruda 1952, s. 222)

³³ Blízkost obou inspiračních zdrojů potvrzuje umístění Kupletu oblomovského ve druhém, rozšířeném vydání Arabesek; Neruda jej přiřčenil k o něco staršímu Kupletu oněginskému pod společným názvem Dva divadelní kuplety.

³⁴ Je tu míněna Weberova opera Čarostřelec s populární strašidelnou lesní scénou.

Kombinace kulturních aluzí s erotickou pikantérií vytváří dobře namíchaný dráždivý koktejl, v české literatuře té doby poměrně ojedinělý bezostyšně prezentovanou erotickou amorálností, jež je ovšem eticky zaštitěna tím, že próza zaujímá vůči protagonistovu životnímu stylu kritický postoj (proto ji také bylo možno publikovat v rodinném časopise). Velmi to připomíná postřeh Karla Čapka o úsilí pornografické literatury legitimizovat se coby „studie mravů“. (Čapek 1971, s. 124) Na Kupletu oblomovském tak ulpívá pachuč řemeslného kalkulu s potřebami středního čtenáře (čtenář nízké roviny by nepotřeboval vyvažovat lascivnost kulturností, dílo vysoké roviny by s tabuizovaným tématem tvořivě pracovalo).

Nicméně Kuplet oblomovský v sobě může skrývat i hlubší poselství. Zhruba ve dvou třetinách textu protagonista do svých úvah o tom, zda je ještě schopen se zamilovat, překvapivě vplétá parafrázi Nerudovy básně „Ach přišla láska s milým žebroňem“, která však vyjde až o tři roky později.³⁵ O něco dále se v textu vyskytuje další (tentokrát drobnější) aluze na básně Našel jsem se, v té době rovněž ještě nepublikovanou.³⁶ Je zřejmé, že pro tehdejšího čtenáře nemohlo jít o signály, že mají číst protagonistovu postavu jako autobiografickou, protože uvedené básně neznali. Šlo tedy o autobiografičnost skrytou, již se autor sám pro sebe přihlašoval k protagonistovým skandálními názorům a kontroverznímu životnímu stylu, jež ovšem navenek kritizoval, neboť jen v této podobě je mohl prezentovat v časopise určeném širší kulturní veřejnosti? Tato hypotéza se může jevit jako příliš vyumělkovaná, nicméně vzpomeňme si na Nerudovo složité taktizování kolem publikace eroticky choulostivé povídky U tří lilií. (Otruba 1994) Zdá se, jako by v něm čas od času propukala potřeba zapomenout na mantinely dané nejenom obecnými dobovými tabu, ale také jeho pozicí českého spisovatele a prominentního mladočeského novináře, a vyjádřit bez zábran vlastní niterné pocity a touhy. Na tuto možnost výkladu Kupletu oblomovského ukazuje vedle odkazů na autorovy básně také protagonistova děsivá vize divadelního obecnstva i herců jako živých koster,

³⁵ Ve druhém vydání *Knih veršů*. Je přitom možné, že v době napsání Kupletu oblomovského nebyla ještě hotova; obsahové jádro básně je tu totiž uvedeno v prozaické zkratce a k němu jsou připojeny závěrečné tři verše. Možná Nerudu tato básně napadla právě při líčení Derviškovy osobní situace (poslední šance na lásku). Postava tuto pasáž komentuje následovně: „Ale vida, nebyla by to špatná básně! Jenže já už – takhle epigram, ale ne psaný, jenom myšlený a to jen do polovice.“ (Neruda 1952, s. 223)

³⁶ Básně má podtitul „Ze zimy 1871“, což by znamenalo, že byla napsána nedlouho po Kupletu oblomovském (pakliže ovšem podtitul odkazuje k prvním, nikoli posledním měsícům daného roku). Citace se týká verše „že chtěl jsem dětské hladit hebké vlásky“, který je v Kupletu oblomovském vpleten do protagonistovy úvahy o ženitbě: „Ovšem, pohodlnější je neženit se, a kdybych už chtěl život svůj nějak naplnit, mohl bych si vyhledat působiště pro všeobecné dobro, jak se tomu říká, vykonat nějaký velký čin – ale cožpak mohu činu měkké vlásky hladit, mohu si jej vodit za ručku na procházku? Já chci být také šťasten!“ (Neruda 1952, s. 225)

nepřiměřená jeho charakteristice coby vnitřně prázdného seladona. Svou drsnou naturalističností, upomínající na skandální Hřbitovní kvítí, vybočuje z celkové slohové uměřenosti Kupletu oblomovského, typické, jak se zdá, pro střední rovinu obecně. „Najednou si myslím, že jsou všichni ti lidé kolem mě mrtvi. Už dávno mrtvi, odbyli sobě už celou hnilobu, jsou mrtvi až do kosti. A všechny ty kostry, ostře charakterisované jako v životě, ověšené šatem, nechávám najednou sedět po sedadlech a lóžích. – Není úsměvu, není šepotu – lebky s květinami v potlelých vlasech obráceny jsou k jevišti, prázdné důlky zírají černě do prostory, ošklivé čelisti se někdy rozevrou k zívnutí a sklapnou zas chřestivě dohromady. Na jevišti pohybují se holé kostry, rozkládají, ale nemají jazyka a chrťánu, není nic slyšet, žádný výraz vidět.“ (Neruda 1952, s. 217)³⁷

Byly-li by pocity totálního znechucení světem, lidskou komedií (v tomto případě provozovanou zejména v rovině erotické), pokleslostí umění, z něhož se stává pouhá rutina pro pobavení většinového recipienta, naplno vyjádřeny s intenzitou podobnou právě ocitované morbidní pasáži, aspiroval by Kuplet oblomovský na jednu z umělecky nejzásadnějších Nerudových povídek. Nicméně autor – na rozdíl od pozdější povídky U tří lilí – tentokrát podrobuje tyto pocity poměrně nekompromisní disciplinaci, vedené z pozice obecně uznávaných hodnot a etických norem. Kuplet oblomovský se v tom podobá próze Z litoměřického kalendáře, rovněž kombinující protagonistovu sebeanalýzu s vypravěčovým moralizujícím komentářem. Jen je tato disciplinace vnitřně vyprahlého jedince tentokrát realizována sofistikovaneji.

Dochází k ní od první věty, ještě předtím, než protagonista vůbec dostane slovo; čtenář má mít od počátku jasno, s kým má tu čest. Vstupní charakteristika jej líčí jako jedince sebestředného a arogantního. „Dopadl na sedadlo, natáhl nohy, a trochu pozdravil sousedku vpravo a vlevo. Ani nepozoroval, že sousedky při tom pozdravu jeho, spíš urážející nedbalosti podobném, lehce a ousměšně na sebe pohlédly.“ (Neruda 1952, s. 214) Postavu ovšem nesoudí jenom návštěvnice divadla (to by samo o sobě ještě nemuselo mnoho znamenat), nýbrž také vypravěč, a to velmi nesmlouvavě: „Nonchalance se tomu říká a hledá se v tom cos elegantního, ale u něho to byla pouhá lenost.“ (Neruda 1952, s. 214) Obdobně kategoričké výroky o postavách nacházíme i v *Povídkách malostranských*; tam jsou však konfrontovány se skutečnostmi, které jsou s těmito výroky v rozporu a postavu ukazují v jiném světle, což kategoričnost vypravěčových výroků oslabuje. Je to umožněno tím, že tam na rozdíl od Kupletu oblomovského nikdy nejde o vypravěče nadosobního; autoritativnost jeho výroků prakticky nelze podvrátit, a tak je hned v úvodu Kupletu oblomovského čtenáři nastaven rastr, přes nějž má postavu vnímat.

³⁷ Anebo v postavě pana Derviška vytvořil ironický autoportrét sebe sama coby vnitřně vyprahlého jedince, pomalu se blížícího staromládeneckému údělu? Zrovna tak je ale možné, že citace vlastních veršů vůbec skrytou autobiografičnost neznamená.

Vypravěč ovšem posléze ustupuje do pozadí a dává prostor protagonistově samomluvě, jež dominuje zbytku prózy. Jde o způsob relativně autonomní sebe-prezentace postavy, neboť vypravěč její výroky nijak nekomentuje; mohlo by tu tedy dojít ke korekci předchozího vypravěčova odsudku.³⁸ Protagonista ovšem hovoří tak, že spíše snáší další argumenty pro vypravěčův kritický postoj. „Proč mne nebavíte?“ (Neruda 1952, s. 216) Stěžuje si sebestředně, jako by svět existoval jen kvůli jeho rozptýlení. Posléze se ale objevuje motiv, který by mohl jeho nynější pasivitu přece jen alespoň zčásti legitimizovat: „Člověk měl jednou své ideály, své vznešené životní cíle – he, he! Odfleklo nás to stranou jako křídlo větrního mlýnu. Líp ten hlomoz života nebo ty stálé páry z piva – člověku se aspoň nezachce znovu začít – už nejsme dost mladi k tomu – žít, žít! Třeba fádně, jen když ne v bezmocné zlosti! Nač se obětovat, jiní se také neobětují. To tak, o Silvestra, kdy rok zase ztracen, být o samotě! A ty hodiny na stěně cvakají samy svými zuby, ať ten revolver na stěně je sám pro sebe studený jako smrt!“ (Neruda 1952, s. 218) Vypravěč ovšem okamžitě možnost účasti s panem Derviškem minimalizuje: „Ani trochu ten monolog pana Derviška vlastně nedoal, bylť podobného cos už stokrát zabručel.“ (Neruda 1952, s. 218–219) Protagonista se sice sympaticky kárá za svou domýšlivost („Kop bych tě za tvou tento, taková samolibost, chlape, a láska by ti slušela jako břechťan starému komínu“ – Neruda 1952, s. 219), ale hned vzápětí možné čtenářovy sympatie ztrácí tím, že i ve stavu zamilování se chová jako jedinec odpudivě egocentrický. Láska pro něho má být dočasným vytržením z nudy, zdrojem erotických požitků a vzpruhou pro jeho povadlý organismus. „Vrací se mi apetit, jsem svěží vzdor nevyspání, samá znamená lásky u mne, mám zkušenost.“ (Neruda 1952, s. 225) Ani na okamžik se nerozmýšlí, co může on sám poskytnout oné dívce, natož pak zvážit, zda by ji tímto dobrodružstvím nemohl citově poranit. A přece jej vypravěč v přímém rozporu s těmito skutečnostmi v jednom okamžiku přirovnává k dítěti, tedy tvorů bezelstnému a autenticky prožívajícímu (jak jsme již zmínili při interpretaci prózy Páně Liebeltův špaček, spojení s motivem dětství znamená u Nerudy jasnou valorizaci příslušné postavy).

Jde o uplatnění typicky nerudovského principu drobného významového vlnění, příznačného zejména pro *Povídky malostranské*? Bezesporu ano, nicméně na rozdíl od nich je tu přítomen pouze v náznaku, jenž charakteristiku postavy chrání před hrozící monotónností, avšak významově ji nerozkolísává. Na to jednak dohlíží vševědoucí vypravěč, ale hlavně je to dáno tím, že obdobných okamžiků lidskosti je v protagonistových samomluvách přítomno jen několik, a tudíž nemožnou kritický pohled na pana Derviška zvrátit. Ten je ostatně potvrzen i v závěru:

³⁸ Samomluva nemusí být jen principem nepřímé charakteristiky vypůjčeným z dramatu; vzhledem k tomu, že ji Neruda uplatňuje především u postav starých mládenců, můžeme ji chápat i jako indicii jejich osamělosti – ostatně také Hastrman vede de facto samomluvy, jež tu ovšem nejsou reprodukovány v plném znění (vypravěč pouze naznačuje jejich obsahové jádro).

když se protagonista od sousedky dozví, že viděla objekt jeho zájmu procházet se s nějakým mužem, v obavě, že se bude zájmem o ni blamovat, okamžitě od myšlenky na dotyčnou upouští. Potvrzuje tím, že jeho zaujetí pro ni bylo pouze povrchním rozptýlením a že vypravěčův úvodní odsudek byl namístě.³⁹

Jednoznačnost výsledné protagonistovy charakteristiky výrazně kontrastuje s její obšírností. Vypravěč podrobně zachycuje každé hnutí Derviškovy mysli, aniž se tím ovšem jeho charakteristika významově obohacuje; stále zůstává tím egocentrickým, požívačným a vnitřně vyprázdněným jedincem, jak nám jej vypravěč předvedl na začátku. Nač tedy ona obšírnost, s níž text pitvá Derviškovo nitro, sleduje každé jeho otočení hlavou, každý dívčin koketní pohled? Evidentně je tu hodnotou sama o sobě. Kuplet oblomovský cílí na čtenáře, který ocení odstíněné a pečlivě propracované líčení protagonistova postupného ožívání a jeho vnějších projevů, aniž přitom očekává zásadní psychologické objevy. Čtenáře, který má rád detailní prokreslení fikčního světa (jež ovšem není na úkor jeho přehlednosti a srozumitelnosti) i předvídatelný vývoj tématu (v Kupletu oblomovském posílený explicitní aluzí na známý Gončarovův román).

To vše je v Kupletu oblomovském pojištěno přísně logickou kompozicí textu, jež motivicky nikam neuhýbá (všechny poskytnuté informace rozvíjejí povahokresbu pana Derviška, popřípadě prokreslují prostředí divadla, tvořící čtenářsky atraktivní pozadí pro studii mravů). Linearita narace, směřující striktně vymezeným koridorem od nastolení tématu k jeho rozuzlení, je neobyčejně vysoká. Posiluje ji rovněž kontinuita rozvoje tématu: proces Derviškovy proměny text sleduje den za dnem, bez jakýchkoli časových mezer (což je explicitně zdůrazněno časovým údajem na začátku každé kapitoly – „druhého dne“; „den nato“; „následujícího dne“) až k předpokládanému rozuzlení: „A po další chvíli byl zase již tím dřívějším panem Derviškem.“ (Neruda 1952, s. 227) Téma bylo vyřešeno bezesbytku, nezbyvá nic, co by bylo možno k němu dodat, žádná pochybnost o tom, co text znamená. Čtenář dostal k dispozici text bohatý na kulturní aluze a psychologicky detailně propracovaný. Přesně v duchu Ecovy charakteristiky Lampedusova *Geparda*: „Je to spotřební statek, ale vynikající.“ (Eco, s. 136)

Ještě jednu skutečnost je třeba na adresu Kupletu oblomovského zmínit. Jde o jediný text z našeho souboru, který je ryze vážného ladění. Protagonistovy promluvy jsou sice plné ironie, ale vypravěčův tón je zcela seriózní. Je to pro Nerudu krajně atypické, zcela vážnou polohu najdeme jen u povídek U tří lilí a Svatováclavská mše, tedy u próz rovněž více či méně psychologických. A právě to je bezesporu důvodem toho, proč je v Kupletu oblomovském původně ryze komické téma starého mládence pojednáno vážně: důsledná psychologická ana-

³⁹ Mladšímu, citlivějšímu a zjevněji autobiografickému protagonistovi Kupletu oněginského trvá podstatně déle, než se z obdobné situace vzpomene; navzdory tomu ovšem končí stejně jako protřejší pan Dervišek: obalen bezpečnou slupkou blazeovaného nahladu.

lýza se totiž s komickou nadsázkou principiálně vylučuje (prózy Páně Liebeltův špaček a Z litoměřického kalendáře sice obsahují jak komiku, tak psychologii, ale nikoli pohromadě – dochází tu k přepínání žánrových kódů /Haman 1968, s. 71/). Naprostá dominance psychologičnosti tedy z Kupletu oblomovského činí vážně míněnou studii mravů. Pakliže bychom u Nerudy hledali nějaký výrazný příklad uplatnění realistické metody, najdeme jej právě zde. Vypravěč je tu vševědoucí, což je jinak pro Nerudovu prózu atypické. Postava je tu vnímána jako typ.⁴⁰ Fikční svět je podrobně prokreslen a informace o něm jsou z hlediska Nerudových zvyklostí neobvykle konzistentní, takže vytvářejí objektivně působící model světa.

Naskýtá se myšlenka, zda střední rovina jeví nějakou zvláštní afinitu právě k realismu (a realismus k ní). Na tuto otázku pochopitelně nelze na základě analýzy části díla jednoho autora dát seriózní odpověď. Potvrdil-li by další výzkum, že mezi základní principy střední roviny skutečně patří kauzálně časová provázanost motivické výstavby, vševědoucí vypravěč a záliba v detailním prokreslování fikčního světa, logicky by z toho vyplývalo upřednostňování realismu, nicméně – vzhledem k obecné platnosti vertikálního modelu literatury – chápaného spíše jako tvůrčí metoda než jako literárně historický směr.

B. Rovina vysoká: Starý mládenec

Próza Starý mládenec je ze všech námi sledovaných próz nejstarší. Vyšla v roce 1859 v prvním ročníku časopisu *Obrazy života*, do něhož napsal Neruda sedm prozaických příspěvků vesměs obsahově i tvárně inovativních. Nikdy potom – až do napsání *Povídek malostránských* – se Neruda tak výrazně a soustavně nezaměřil na různé podoby prozaického experimentování, jako právě v prvním ročníku *Obrazů života*. V ročníku druhém a pro Nerudu zároveň posledním už takovou péči svým prozaickým příspěvkům nevěnoval a snažil se zejména o jejich zábavnost; taková je i próza *Z litoměřického kalendáře*, jíž jsme se věnovali výše. V kulturně ambicióznějším prvním ročníku časopisu naproti tomu žádnou prózu s výraznými rysy nízké roviny nenajdeme.

Podobně jako v Kupletu oblomovském vede protagonista této prózy – starý mládenec Týnský – obsírné monology a podobně jako pan Dervíšek pronáší značně cynické náhledy na lásku a ženitbu. Jenže je tu jeden podstatný rozdíl: nelichotivý obraz, jež takto vytváří o sobě samém, je okolním textem korigován. Protagonistův přísný přítel ho sice soustavně kárá, ale sám vyjadřuje přesvědčení, že se zbytečně dělá horším, než ve skutečnosti je. Týnského projev je plný takových nehorázností (říká např., že dopisy své bývalé milenky čte kolegům v kanceláři

⁴⁰ Vypravěč dává okázale najevo, že na jejím jméně nezáleží: zprvu ji nijak nepojmenovává, posléze jako by si vzpomněl, že by měl učinit konvenci zadost, volí jakoby zcela náhodně jméno, které ho zrovna napadne: „Tu náhle něco – ‚Dervíšek‘ se snad nikdo nejmenuje? – náhle něco pana Dervíška znepokojovalo.“ (Neruda 1952, s. 215)

pro pobavení, nebo že bohatou nevěstu by si vzal, i kdyby neměla ruce a nohy), že snad ani není možné, aby je myslel vážně. Možná chce provokovat spořádanou společnost; třeba jde o masochistickou touhu pošpinit se co nejvíce, aby učinil zadost klepům, jež se o něm šíří. Každopádně se jeho výroky svou přehnaností nemohou stát podkladem pro seriózní psychologickou analýzu jako v Kupletu oblomovském.

Vypravěč by bezesporu mohl uvést vše na pravou míru a sdělit čtenáři (tak jako to činil vypravěč Kupletu oblomovského), co si má Týnským myslet. Jenže autorova strategie je tentokrát zásadně odlišná: vypravěč protagonistu ani jednou explicitně nehodnotí; při popisu zevnějšku obou přátel překvapivě líčí Týnského jako toho sympatičtějšího („příjemná tělnatost a usměvavý obličej“, „duchaplné, jasné oko“ – Neruda 1952, s. 50), zatímco z jeho vzorného přítele číší nevlídný chlad: „Oko Antonínovo /.../ bylo přísné a chladné – ráz to celé jeho tvářnosti. Posud byl zamračen a hluboko v myšlenkách zabrán, když Týnský se už zase usmíval.“ (Neruda 1952, s. 50) Jestliže u protagonisty Kupletu oblomovského byl mrzutý vzhled v souladu s negativismem jeho samomluvy, zde je příjemný zevněšek Týnského v zásadním rozporu s řečmi, jež vede.

V žádném případě to však neznamená, že na základě uvedených signálů můžeme Týnského vnímat jako postavu jednoznačně kladnou. Všechny uvedené polehčující okolnosti sice zmírňují účinek jeho eticky nepřijatelných výroků, avšak ne do té míry, aby je zcela přehlušily. Postava zůstává hodnotově ambivalentní a tak se chová i v závěru: poté, co dostal v jednom dni košem od obou svých dlouholetých lásek, se Týnský strašlivě opije a snaží se přebít své ponížení okázalým chvástáním. Ani po dočtení tedy nemůžeme jednoznačně rozhodnout, zda je Týnský smutným hrdinou duchaprázdné doby, anebo egocentrickým šaškem.

Tak jako byla v případě Kupletu oblomovského posílena jednoznačnost protagonistova charakteru důslednou linearitou a kontinuitou významové výstavby textu, k ambivalentnosti postavy Týnského přispívá výrazná kompoziční rozvolněnost. Poměrně dlouhá próza⁴¹ je volnou koláží dialogů, mravoličných scén, retrospektivního vyprávění a fiktivních dopisů, přičemž vztah mezi jednotlivými částmi není nijak zvlášť patrný. Můžeme to ukázat na příkladu druhé kapitoly, odehrávající se v obskurním soukromém hostinci ukrytém ve sklepení jednoho pražského domu. Týnský tam zavede přítele Antonína, protože mu chce ukázat Emmu – jistá spojitost s protagonistou a líčením jeho citových peripetií tam tedy je. Nicméně kapitola se rozrůstá v autonomní scénu podivné zábavy ještě podivnějších hostů, jako by tenká dějová linie byla autorovi jen příležitostí k rozehrání groteskního výjevu, jenž by mohl být samostatnou črtou. Nebo máme tuto scénu číst v kontextu protagonistovy charakteristiky a vnímat pokleslost vyobrazené zábavy jako ospravedlnění jeho cynismu? Autor nám však uvedenou spojitost

⁴¹ V citovaném vydání *Arabesek* v Knihovně klasiků má 20 stran.

nijak nenaznačuje (pakliže ovšem oním náznakem není právě absence souvislosti, vyzývající nás k jejich hledání).

Je tedy zřejmé, že navzdory relativní zaplněnosti textu (uvedený výjev disponuje řadou konkrétních detailů, týkajících se zařízení sálu i chování návštěvníků) má próza Starý mládenec mnoho informačních mezer (v Kupletu oblomovském naproti tomu nenajdeme jediné místo, kde bychom absenci informací pocítovali). Začíná to již úvodem, který má podobu situačně zcela neukotveného dialogu: nevíme kdo, kde a kdy promlouvá.⁴² Tato mezera je sice posléze zaplněna, avšak dochází k tomu až poté, co se čtenář musel s chybějícími informacemi nějak vyrovnat (v okamžiku, kdy jsou mu poskytnuty, se tak již bez nich v podstatě obejde). Z příběhů dvou protagonistových lásek jsou nám předvedena jen nejasná torza, smysl dalších námluvních historek je podobně nezřetelný.

Na rozdíl od Kupletu oblomovského, mířícího od jasně vymezeného tematického zadání přes jeho důkladné propracování k závěrečnému rozuzlení, je tedy narace Starého mládence „klikatá“, s řadou nikam nevedoucích odboček a s nejasnou autorovou intencí. Role vypravěče je tu výrazně oslabená – zejména ta scelující a vysvětlující. V tomto směru je próza Starý mládenec předchůdcem Týdne v tichém domě – s tím rozdílem, že ten navenek působí koherentněji (je to dáno zejména jednotou místa, postav i narativní techniky), při hlubším pohledu je však informačně ještě mezerovitější. Ve Starém mládenci je závěr relativně uzavřený (v tomto ohledu je tedy navzdory své rozeklanosti tradičnější), zatímco v Týdnu provokativně otevřený. V obou prózách jsou vloženy sekundární texty (v Starém mládenci jsou to Emminy dopisy), jež heterogenitu obou próz ještě posilují. Obě prózy spojuje i nedostatečná psychologická motivace postav, stojící v příkrém protikladu k psychologické propracovanosti Kupletu oblomovského. Navzdory obšírnému Týnského vyprávění o historii jeho lásky k Emmě se vlastně pořádně nedozvíme, proč k ní Týnský ochladl, a zrovna tak je nám v Týdnu v tichém domě poskytnut pouhý nejasný náznak důvodů, jež vedou Václava Bavora k tomu, aby se po rozchodu s Márinkou překvapivě začal dvořit protivně slečně domácích. To v Kupletu oblomovském jsme o důvodech ukončení protagonistova zájmu o koketní slečnu informováni naopak velmi přesně a detailně.

Ambivalentnost titulní postavy a oslabená souvislost mezi jednotlivými částmi způsobují, že prózu Starý mládenec lze vykládat různými, dokonce přímo protikladnými způsoby: jako satiru na soudobou společnost, jako provokativní autobiografickou zповěď, jako kritiku neplodného iluzionismu a jistě by bylo možno navrhnout výklady další. Míra otevřenosti tohoto textu je podle našeho názoru hraniční. Stačilo by málo a próza by pozbyla smyslu. Možná si to uvědo-

⁴² Šlo o techniku u raného Nerudy oblíbenou, jak o tom svědčí např. prózy Erotomanie a Cassandra; vzhledem k tomu, že v obou případech jde o texty čtenářsky náročné, zdá se, že tento způsob expozice byl příznačný pro Nerudovy prózy z vysoké roviny – už proto, že vyžadoval od čtenáře značnou míru dotvářející aktivity.

mil sám autor, protože tak daleko v rozvolnění celku už nikdy nešel. My však zde neřešíme otázku umělecké dokonalosti této prózy (jež nese podle našeho názoru zřetelnou pečeť autorova možná až samoučelného experimentování, u ambiciózního začátečníka ovšem pochopitelného), nýbrž jejího postavení ve vertikálním systému. A zde je odpověď jasná: díky své mnohoznačnosti je jasným příkladem textu roviny vysoké.

Shrnutí

Závěry, které lze na základě námi podniknuté analýzy učinit, mají bezesporu platnost velmi omezenou. Nicméně skutečnost, že týž autor pojednal dané téma s různou mírou sofistikovanosti a umělecké hloubky (přičemž tu nelze vysledovat žádný vývoj, neboť texty nejsložitější stojí na začátku i na konci tohoto procesu),⁴³ naznačuje, že předpoklad funkčního a recepčního rozvrstvení literární produkce není pouhým teoretickým konstruktem, nýbrž součástí reálných procesů probíhajících v literárním životě. Analyzovaný vzorek rovněž vypovídá o tom, že konkrétně v Nerudově případě je dichotomický model (populární versus umělecká literatura) pro postižení vnitřní dynamiky jeho tvorby nedostačující. Jeho produkce se oblasti populární literatury dotýká jen okrajově (zaznamenali jsme to i v rámci našeho vzorku), měla by tudíž většinou spadat do oblasti literatury umělecké, jak ostatně plyne z jeho pozice kanonického autora. Jenže Nerudovy texty (zejména ty prozaické) jsou velmi rozdílného charakteru, což potvrdila i námi podniknutá analýza. Jsou mezi nimi prózy svrchované umělecké hodnoty, formální experimenty, ale i texty víceméně spotřebního charakteru, psané pro potřeby různých periodik, nezřídka také kvůli honoráři (Mocná 2009). Jejich zahrnutí pod jeden střešový pojem umělecké literatury (žádný jiný v dichotomickém modelu k dispozici nemáme) vede k nivelizaci Nerudovy tvorby, a tím i k zahazení leckdy dramatických procesů, jež uvnitř ní probíhaly. Máme za to, že zavedení pojmu střední roviny by nám v jeho případě pomohlo pojmenovat pozici textů, jež sice nepatří do populární literatury, ale zároveň nedisponují komplexností a hloubkou

⁴³ Zásadně jinak pojal skupinu próz o starých mládencích Aleš Haman. Jejich odlišnost vnímá jako důsledek vývoje daného tématu od hořké autobiografické zповědi Starého mládence k satirickému pojetí staromládenectví v Páně Kobercově ženitbě a také v próze Páně Liebeltův špaček, kterou na rozdíl od nás považuje za prózu ryze komickou. „Není to již onen tragikomický typ osamělce, zakrývající svůj cit maskou skeptika, je to nyní postava ryze komická, směšná ve svém suchopárném rozumovém sobectví.“ (Haman 1968, s. 79). Důraz na vývoj souvisí se základní intencí Hamanovy knihy, jíž je postižení proměn Nerudova básnického subjektu v čase. Náš přístup naproti tomu primárně vychází ze synchronního pohledu a zaměřuje se na žánrové a funkční odlišnosti mezi jednotlivými prózami dané skupiny.

jeho nejlepších próz. Z kvantitativního hlediska jde přitom o velmi rozsáhlou (ne-li nejrozsáhlejší) část Nerudova prozaického díla, zejména přičteme-li k němu jeho fejetonistickou produkci. Jeví se to tak ostatně i z našeho vzorku, kde díla většinou spadající do roviny nízké či vysoké zároveň obsahují rysy roviny střední.

O jaké rysy se tedy v případě próz z analyzovaného vzorku jedná?

1. Psychologie postav

Postava přestává být jednoduchým humoreskovým typem, dochází k její větší či menší psychologizaci. V souvislosti s tím opouští vypravěč pobavený nadhled nad jejím chováním a nahrazuje jej vážným zájmem o její prožívání nastolených situací.

Sklon k psychologizaci není obecně pro Nerudu typický; objevuje se především v jeho prózách majících i další rysy roviny střední. Tuto skutečnost bychom tedy snad mohli interpretovat jako zprostředkovanou informaci o tom, že „střední“ čtenář Nerudovy doby se nespokojoval s pouhým vyprávěním příběhů, ale chtěl se také dozvědět, jak je jejich aktéři prožívají (a Neruda této jeho potřebě ve svých „středních“ prózách vycházel vstříc).

Nešlo ovšem o psychologizaci jakoukoli (pak bychom museli za dílo střední roviny považovat také Dostojevského *Zločin a trest*, což jistě nelze). Naše analýza naznačuje, že pro střední rovinu byl typický takový způsob psychologického prokreslení postavy, jenž její charakteristiku oproti postavám z roviny nízké podstatně obohacoval, avšak významněji ji nekomplikoval. V našem souboru to platí nejenom pro pana Liebelta, ale – navzdory podstatně podrobnějšímu a sofistikovanějšímu psychologickému prokreslení – rovněž pro postavu pana Derviška z Kupletu oblomovského.

V Nerudových textech z vysoké roviny se postava vzdaluje schematickému humoreskovému východisku principiálně jiným způsobem, než je psychologizace: tím, že o ní vypravěč podává informace kusé a navzájem protichůdné. Postava se tak hypotetizuje, stává se hodnotově ambivalentní, což přispívá k celkové mnohoznačnosti tohoto typu Nerudových próz. To platí jak pro Týnského z prózy Starý mládenec, tak pro protagonistu povídky Hastrman (Mocná 2012).

2. Popisná zaplněnost fikčního světa

Psychologizace je jen jedním z projevů větší informační nasycenosti textů střední roviny, odlišující je od redukovaných textů roviny nízké. Typické jsou zejména výplňové detaily, které neposouvají děj, ale činí fikční svět bohatěji prokresleným. Důsledkem je pomalejší tok vyprávění, který, jak se zdá, nevnímá střední čtenář negativně (na rozdíl od adresáta textů nízké roviny, preferujícího dějový spád, ale do jisté míry i čtenáře roviny vysoké, jehož deskriptivnost těch-

to detailů neuspokojuje), nýbrž naopak jako pozitivní hodnotu. Otázka, zda se kvůli těmto vlastnostem jeví střední rovina jako zvlášť příhodná pro pěstování realistické fikce (a její čtenář jako vůči realistické fikci vstřícný) zůstává v rovině hypotézy a žádala by si podrobnější výzkum. Nicméně některé slohové preference této roviny jistou afinitu k realismu naznačují.

Navzdory své motivické zaplněnosti se ovšem texty střední roviny co do míry jednoznačnosti svého vyznění nijak podstatně neliší od textů roviny nízké. Zdá se tedy, že ideálním typem „středního“ textu je četba dostatečně košatá, zároveň však přehledná a srozumitelná, prostá mnohoznačnosti a ambivalence textů roviny vysoké.

3. Žánrová ambivalentnost

Oslabuje se jednoznačnost komického ladění, typická pro výchozí žánr; próza je buď laděna zcela vážně (jako v případě Kupletu oblomovského), anebo, což je pro Nerudu typičtější, osciluje na hraně mezi komikou a tragikou, což je případ Páně Liebeltova špačka, stejně jako většiny malostranských povídek. Rozdíl tkví v míře propojení obou výrazových poloh. V povídce o panu Liebeltovi fungují víceméně rozpojeně, což sice nutí čtenáře k permanentnímu přepínání žánrových kódů, avšak v jednotlivých úsecích prózy většinou bezpečně ví, zda se má smát, anebo slzet. Pro *Povídky malostranské* to už neplatí; komika a vážnost jsou integrovány natolik, že čtenář ztrácí jistotu, zda čte příběh dojemný či směšný. Opět tedy jako typický rys roviny střední konstatujeme větší významové rozpětí než u textu z roviny nízké (humoreska vždy baví, nikdy nedojímá), avšak větší určitost sdělení než v případě roviny vysoké.

Otázku, do jaké míry je komické, zejména pak humorné ladění příznačné pro rovinu nízkou, v jaké podobě se může humor stát rysem roviny střední a zda je ve své čisté podobě zapovězen pro rovinu vysokou, ponecháváme otevřenou. Naše analýza naznačuje, že nejvzdálenější komice, ať už v jakémkoli provedení, je rovina střední; snad to souvisí s jejím tíhnutím ke konvenčním hodnotám a standardnosti.

4. Aluzivnost a intelektuální podbízení se čtenáři

Na rozdíl od hypotetických předpokladů o charakteru středních textů se Nerudovy prózy, jež jsme do této roviny zařadili, téměř vůbec nevyznačují poetizovaným jazykem plným metafor a vznešených symbolů⁴⁴ (Neruda má tendenci básnické vyjadřování spíše ironizovat pro jeho přepjatost), což ovšem může být dáno jejich komickým východiskem. Za specificky nerudovskou alternativu střed-

⁴⁴ Eco zde hovoří o potřebě „lyrické tenze“. (Eco, s. 139)

ním čtenářem oblíbeného ozdobného vyjadřování bychom ale mohli považovat jeho úsilí o duchaplnou dikci, ozvláštňenou neobyčklými příklady a paradoxními rčeními. Vyskytuje se u něho sice ve všech třech rovinách jakožto jedna ze základních konstant autorského stylu (dokonce i v Páně Kobercově ženitbě, nepřekračující jinak standardy nízké roviny), nicméně domovem je ve fejetonu, jenž je – alespoň v Nerudově provedení – typickým žánrem roviny střední.⁴⁵ Řadou prostředků, které jsme uvedli, Neruda angažuje čtenářovu kulturní encyklopedii a dává mu možnost zakusit uspokojení nad rozpoznáním aluzivního spojení. Nejde zřetelně o prostředek, který by bylo možné bezpečně přiřadit do té které roviny vertikálního modelu z hlediska formálního, ale zcela jistě je možné zohlednit skutečnou intelektuální náročnost (obsahovou rovinu aluze), která produkuje různé typy modelových čtenářů, a tedy zakládá pozici textu na vertikální ose.

5. Narativní ironie

V některých případech bylo zřejmé, že rozpory mezi promluvou vypravěče a tím, co může čtenář interpretovat například o charakteru postav či vztazích mezi nimi, jsou důsledkem textem budované ironie, která zakládá nejednoznačnost textu. Tato textová ironie se pak v případě Nerudy stává jasným signálem směřujícím text do vyšších poloh vertikálního modelu. Hledáme-li principy, na nichž je budována otevřenost textu, pak ironie mezi nimi hraje zcela jistě výraznou roli.

Vyvstává otázka, do jaké míry lze uvedená zjištění zobecnit. Znamenají snad, že texty střední roviny se obecně vyznačují detailní psychologickou kresbou, množstvím žánrových detailů, vážným laděním a zálibou v duchaplném vyjadřování? Byť se uvedené rysy v mnohém shodují s tím, jak střední rovinu charakterizuje Umberto Eco, domníváme se, že tvrdit něco takového by bylo upřílišněné. Vždyť i Eco dochází k těmto závěrům na základě několika víceméně intuitivně zvolených příkladů (jeho stať *Struktura nevkusy*, na niž se tu zejména odvoláváme,

⁴⁵ Typicky nerudovská přirovnání působí jaksi vykloubeně: jsou založena na nekompatibilitě mezi přirovnávaným a přirovnávajícím jevem – „schod, který vrzнул, jako frkne hřebec“ (Neruda 1952, s. 404) (Páně Liebeltův špaček); dívka je „půvabná jako francouzská veselohra“ (Neruda 1952, s. 122) (Páně Kobercova ženitba), na hře s doslovným a přeneseným významem – „Každý ví, jaká se bolest způsobí, když padne něco do oka – zvláště když je to as tak velké, jako hezké mladé děvče.“ (Neruda 1952, s. 122) (Páně Kobercova ženitba), na paradoxním nápadu: „Podobalo se, že jeho myšlenky nejsou v něm, že jdou uctivě asi krok za ním a pořád ho baví nějakými veselými nápady.“ (Hastrman) (Neruda 1951, s. 140) Zdá se, že tato leckdy až násilně vtipná přirovnání nemají žádnou další funkci než pobavit (resp. osvědčit autorovu duchaplnost); ani v textech vysoké roviny s nimi Neruda nijak dál nepracuje. Ostatně uvedené příklady výmluvně svědčí o tom, že z tohoto pohledu není mezi texty jednotlivých rovin žádný rozdíl (neplatí tedy např., že by přirovnání užitá v próze vysoké roviny byla sofistikovanější než ta, jež nalezneme ve standardní humoresce.

je spíše esej provokující k zamyšlení nad uvedenou problematikou než vědecká analýza).

Při jakémkoli zobecňování je proto namístě značná opatrnost, byť není vyloučeno, že systematický výzkum nakonec výše uvedené rysy střední roviny ve větší či menší míře potvrdí. Nicméně než se tak stane, domníváme se, že z našeho předvýzkumu plynou dvě důležitá zjištění:

1. Díla přináležející ke střední rovině bedlivě sledují umělecky progresivní tendence své doby a kopírují její preference. Přebírají některé z inovací, ovšem modifikují je do podoby přijatelné pro středního čtenáře, uměnilovného, avšak neschopného či neochotného číst díla „umělecké avantgardy“ (Eco).

V Nerudově případě je situace o to zajímavější, že tyto inovace, jež střední literatura nabízela ve zjednodušené podobě svému čtenáři, nebyly totožné s jeho osobním tvůrčím směřováním. Zatímco dominantní proud tehdejšího evropského románu tíhl k psychologizaci, a touto cestou se v jeho šlépějích ubírala i literatura střední, Neruda ve svých umělecky průbojných textech do nitra postav zásadně nenahlížel. V prózách určených střednímu čtenáři však dobovou tendenci k psychologizaci respektoval. V souvislosti s tím rovněž rehabilitoval vševědoucího vypravěče, jemuž se v prózách z vysoké roviny pro přílišnou jednoznačnost jeho narace vyhýbal.

2. To nejpodstatnější, k čemu jsme došli, je ovšem zjištění, že literatura střední je významově bohatší než literatura nízká, avšak navzdory své strukturální zaplněnosti je jednoznačnější než literatura vysoká. Tento poznatek se shoduje s tezemi Umberta Eca, jenž za základní rys vysoké literární roviny považuje její maximální významovou otevřenost. (Eco, s. 97–112)

Mnohoznačnosti lze samozřejmě docílovat různými cestami, jež do značné míry souvisejí s konkrétní literární situací a vyjadřovacími prostředky, jež má literatura v daném okamžiku k dispozici, ale i se specifiky autorského stylu daného spisovatele. Neruda své texty významově otevírá v zásadě dvěma způsoby: znejasňováním motivických vazeb, umožňujícím seskupovat je do různých významových celků a technikou informačních mezer, popř. nekonzistentností podávaných informací. Text prvního typu nedeklaruje svou mnohoznačnost na první pohled, dá se číst i prvoplánově, text druhého typu nikoli, neboť žádným čtenářsky schůdným prvním plánem nedisponuje. Text prvního typu by tak mohl být považován i za text roviny střední, což se bezesporu v realitě děje (viz obliba Hastrmana u autorů čítanek z různých dob).

Naše studie otevřela některé hypotézy ve vztahu k vertikálnímu založení literárních textů, které se následně pokusila ověřit na materiálu konkrétního vyprávění a analýza těchto textů pak umožnila vyslovit další hypotézy směřující k funkčnímu rozrůznění vertikální osy. Už nyní se zdá, že některé z rysů, které

jsme pojmenovali, by mohly hrát stabilnější roli při určování pozice textů na této ose, některé jsou zřetelně spojeny s proměnou literárních norem a jejich aktuálně platnou podobou v literárním provozu, jiné mohou být pouze variantní pro jedinečného autora. Každopádně se však potvrdilo, že tříúrovňový model má své funkční opodstatnění nejenom pro analýzu literárních textů a použitých postupů, ale současně i pro pochopení obecnějších otázek spojených s literárním životem a s literární produkcí. Podařilo se nám rovněž doložit, že hranice, které oddělují jednotlivé roviny, jsou přechodné, nikoliv však propustné. Rozhodující význam tu mají nikoliv jednotlivé postupy, ale celek fikčního světa, strukturní celek textu.

Literární texty zřetelně nesou ve své struktuře znaky, které umožňují čtenářům volit v rámci vertikálního rozvrstvení literatury takové texty, které jsou jim čtenářsky bližší. Jsou to ty stejné znaky (postupy a jejich kombinace), které volí jejich autoři, intencionálně směřující své produkty na různé horizonty této osy. Při každém takovém jednotlivém pokusu dochází ke kombinaci něčeho, co bychom mohli nazvat řemeslnou dovedností (která vždy bude souviset s mistrovským ovládnutím formy a je bezpodmínečná pro kvalitní text z jakéhokoliv pásma) s něčím, co vytváří neopakovatelnou jedinečnost, co má provokovat a provokuje k tomu, aby čtenář vyšel ze zaběhlých návyků a vstoupil do tvůrčího dialogu s textem. Toto jedinečné však vždy bude rozpoznatelné jen na pozadí obvyklého. A střední literární vrstva pak vytváří nejenom toto pozadí, ale zaručuje plynulou kontinuitu literárního vývoje a života. Nejenom vertikálně, ale i horizontálně.

Prameny

ČECH, Svatopluk (1909). *Povídky a humoresky*. Praha: F. Topič.

NERUDA, Jan (1951): *Povídky malostranské*. Praha: Orbis.

NERUDA, Jan (1952): *Arabesky*. Praha: Československý spisovatel.

Literatura

ČAPEK, Karel (1971): *Erós vulgaris*. In: *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel.

ECO, Umberto (1995): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.

ESHELMAN, Raoul (2002): Nerudův Hastrman a ekonomie Malé Strany: pokus nesentimentálního čtení. *Česká literatura*, roč. 50, s. 89–97.

FRANZEOVÁ, Miloslava (2014): *Dílo Jana Nerudy v čítankách*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta.

HAMAN, Aleš (1968): *Neruda prozaik*. Praha: Odeon.

- JANÁČKOVÁ, Jaroslava (1985): *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel.
- MOCNÁ, Dagmar (1995): Populární romány Vlasty Javořické. *Česká literatura*, roč. 43, č. 5, s. 478–508.
- MOCNÁ, Dagmar (2004): Populární literatura. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- MOCNÁ, Dagmar (2006): Malostranské „humoresky“. K žánrovému podloží Povědek malostranských. *Literární archiv*, 38, s. 65–87.
- MOCNÁ, Dagmar (2009): Jak se píše pro peníze. Ekonomické souvislosti vzniku Povědek malostranských. In: BŘEŇ, Tomáš – JANÁČEK, Pavel (eds.). *O slušnou odměnu bude pečováno: ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR, s. 82–90.
- MOCNÁ, Dagmar (2012): *Záludný svět Povědek malostranských*. Praha: Academia.
- OTRUBA, Mojmír (1994): Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla (Nerudova povídka U tří lilií). In: *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel.
- TÁBORSKÁ, Jiřina (1993): Květy (2). In: *Lexikon české literatury 2/II (K–L)*. Praha: Academia.
- TUREČEK, Dalibor (2012) ed.: *České literární romantično*. Brno: Host.
- VODIČKA, Felix (1994): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H + H.

Six short tales about the old bachelor

The author deals with Neruda's short tales. The most important finding of the paper is fact that the middle level of literature is richer than the high level, regarding the ambiguity.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova
M. Rettigové 4
116 39 Praha 1
dagmar.mocna@pedf.cuni.cz

Povahokresba maloměsta v české veselohře

2. poloviny 19. století

Jiří Smrčka

Formování českého měšťanského divadla na půdorysu původních domácích textů je záležitostí prakticky celé 2. poloviny 19. století. Dramatická tvorba se vyrovnává s estetickými a didaktickými postuláty, řeší otázky funkce divadelního textu, hledá možnosti výrazových prostředků, užití jazyka jako jevištní mluvy a současně reaguje na podněty soudobého evropského divadla. Drama více než ostatní literární druhy je spojeno s aktuálním společenským děním a jeho dopad (včetně reflexe) má v daném kulturním prostoru bezprostřednější charakter. Na proměnách tvorby a recepcce dramatických textů lze proto velmi dobře sledovat pohyb, v němž působení literárního díla (které je přirozenou součástí kulturní komunikace) se neodehrává jednosměrně, ale obousměrně: dramatický text (později jevištní dílo) je vnějšími souvislostmi utvářen a zároveň je sám utváří.

Zajímavým materiálem pro zkoumání těchto literárně kulturních aspektů je žánrová varianta veselohry ze současnosti, která se v českém divadle naplno prosadila ve 2. polovině 80. let 19. století a kterou lze zpětně označit pojmem „maloměstská veselohra“. Ve své nejryzejší podobě je spojena se jmény dramatiků Josefa Štolby (1846–1930), Karla Pippicha (1849–1921) a Václava Štecha (1859–1947), přestože zájem o „povahokresbu českého maloměsta“ se v české dramatické literatuře objevuje dříve. Ponecháme-li stranou starší Klicperovu veselohru *Každý něco pro vlast!*, lze za první vážný pokus o ztvárnění omezenosti světa maloměstské komunální politiky považovat komedii F. V. Jeřábka *Cesty veřejného mínění* (1866). Na půdorysu pěti jednání v ní autor rozehrál spor radnice s opozicí o prodej městských lesů železnici. Přestože mnohé tematické a kompoziční prvky Jeřábkovy veselohry odkazují ještě na dramatickou techniku 1. poloviny 19. století, jazyk dialogů je nepřirozený až těžkopádný a výstavba zápletky poněkud zmatečná, zdá se být nejjasnějším předznamenáním nastupujícího žánru. Jeřábkova práce nepostrádá kompozici dvou paralelních dějových linií (vzájemně podmíněné politické a milostné vztahy), motivy novinářské etiky, korupce, manipulace a zneužívání pojmů jako „veřejný zájem“ a „obecné blaho“. *Cesty veřejného mínění* nám ovšem také odhalují limity české dramatické literatury 60. let 19. století. Viditelně se potýkají s nedostatečně konstituovanou domácí střední třídou, což se mimo jiné

projevuje v nejistém a nepřesvědčivém způsobu, s jakým je ztvárněna: postava neteře váženého rytíře či úředníka s titulem baron mohou být jen stěží typickými reprezentanty života na malém městě. Jeřábek pro povahokresbu raději volí ustálené veseloherní figury, které po mnoho let přecházely pod různými jmény z jedné hry do druhé. V tom lze spatřovat jednu z příčin, proč ke konstituování maloměstské veselohry došlo teprve až dvacet let po uvedení Jeřábkovy hry.

Druhou linii, na níž maloměstská veselohra navázala, představovala v domácí tradici pevněji zakotvená situační komedie. Překlady a adaptace vídeňských a francouzských frašek tvořily dlouhodobě jádro diváckého divadelního repertoáru a na ně v 60. letech navazovaly některé zdařilé původní práce, např. K. Sabiny (*Inzerát* 1866), G. Pfliegera-Moravského (*Telegram* 1866, *Kapitola I., II., III.* 1867) a především F. F. Šamberka (*Jen žádný sněm!* 1866, *Blázinec v prvním poschodí* 1867, *Svatojánská pouť* 1868) a J. Štolby (*Krejčci a švec* 1869, *Zapovězené ovoce* 1871).

Když ale chrudimský rodák K. Pippich psal na konci 70. let svou první aktovku *Z české domácnosti* (1879), usiloval o pojetí, které by se blížilo více chytré konverzaci, než těmto publikem vděčně přijímaným kusům. Záměrný distanc od situační komedie a tematická vyhraněnost zacílená na konfrontaci středostavovské rodiny s veřejným životem maloměsta ho dovedly k napsání dvou textů, které ideově přímo navazovaly na linii odstartovanou Jeřábkovými *Cestami veřejného mínění*, zároveň ale představovaly její modernější reprezentaci. Aktové veselohry *Z české domácnosti* a *Ve veřejném životě* (1884) nabídly pohled na ustavenou, sebevědomou střední třídu českých venkovských měst. Ve veselohře z *České domácnosti* je konfrontován mnohonásobný maloměstský funkcionář se svými reálnými schopnostmi a faktickou nemožností naplnit některé veřejné funkce jejich obsahem. Sváteční idylická atmosféra v rodině váženého městského rady a současně velitele hasičského sboru je rozvrácena požárem na předměstí, k němuž se hlavní postava nedokáže vlastní neschopností včas vypravit. V aktovce *Ve veřejném životě* se rozehrávají peripetie v domácnosti mladého advokáta, do které vstoupí maloměstská politika nečekanou nabídkou, aby jeho žena zaštitila sbírku na stavbu pomníku jakémusi pofidernímu místnímu rodákovi. Přestože druhá aktovka jeví znaky vyzrálejšího, motivicky a konverzačně bohatšího textu,¹ lze obě Pippichovy práce vnímat jako vzájemně se doplňující dialogii, jejíž dvě části představují rozdílné póly téhož pohledu na svět – život na malém městě pozorovaný perspektivou uzavřené domácnosti, která se na jednu stranu otevírá veřejnému životu, aby jím byla zpětně ovlivňována. Pozitivní přijetí publikem (obě hry byly po prvním chrudimském ochotnickém uvedení inscenovány na jevišti Prozatímního divadla,

¹ Kritik F. Zákrejs uvažoval v časopise *Osvěta* o tom, že Pippichova aktovka obsahuje tolik inspirativních podnětů, že „v celovečerní hru rozvedena býti mohla“. (Zákrejs 1885, s. 362–364).

resp. Národního divadla) a referáty v předních periodikách přisoudily autorovi pověst nadějného dramatika a pozorovatele české společnosti.²

Perspektivu maloměstského života Pippich použil i v následující veselohře *Svět zásad* (1888). Ve třech poměrně dějově složitých jednáních ztvárnil konflikt mezi vzrůstající střední třídou a upadající šlechtou. Premiéra se setkala spíše s rozpakami. Na jednu stranu svět dobře známých figurek rodinného a veřejného života, na druhou stranu svět tradiční aristokracie, která se jen pozvolna vyrovnává s procesem modernizace společnosti, na nějž reaguje uzavíráním se do umělého světa rodových tradic a negativismem ke středním vrstvám. Takto pojatým dualismem šlechtické a občanské společnosti Pippich odkazoval k veselohře francouzských dramatiků E. Augiera a J. Sandeaua *Le genre de Monsieur Poirier* (1854), která byla pod tituly *Tchán a zeť* či *Zeť páně Poirierův* oblíbená i v českém prostředí. Zatímco Augier a Sandeau postupně demaskovali převrácený hodnotový systém obou stavů a možnost šťastného konce odmítli ve prospěch zasazení zničujícího úderu aristokracii (znamenajícím ovšem zrušné vítězství kupecké spekulace), Pippich se pokusil nalézt rovnováhu mezi oběma světy a dospět ke smírnému řešení. Nevyhnul se však zjevnému didaktizování, romantickému patosu (zejména v dialozích šlechty) a stylistické a kompoziční nevyváženosti. Přes všechny tyto výhrady uvažoval v Květech kritik J. Kuffner v souvislosti se *Světem zásad* o novém typu veseloherního dramatu, v němž autor přestává být tradičním nezaujatým a neviditelným pozorovatelem a stává se 1) sám členem společnosti a z této pozice promlouvá k ostatním, 2) hrou demonstruje určité tvrzení, pro které se snaží publikum získat. Taková pozice autora však skrývá nebezpečí, že dramatik přestane být „básníkem“ a poklesne na pouhého mentora, filozofa či deklamátora myšlenek. Kuffner naznačuje, že se těchto negativ Pippich nevyvaroval, když tiché pozorovatelství viditelně utopil v tezovitém didaktismu (Kuffner 1888, s. 350–351). Se zřetelem k ostatní tvorbě autora lze mít však za to, že Pippichovi nezáleželo ani tak na důsledném použití realistické metody, jako na explicitním vyslovení některých myšlenek a mravních postojů. To si z recenzentů uvědomoval jedině J. Vrchlický, který označil *Svět zásad* za velké dílo, protože se podle jeho názoru pokusilo vnést do české literatury nové téma, k jehož adekvátnímu ztvárnění ještě doposud nikdo nenalezl klíč. Pippichova veselohra se proto podle Vrchlického stala jakýmsi „balonem na zkoušku“, stejným balonem, jakým bylo o dva roky dříve *Vodní družstvo* J. Štolby, které se ovšem na rozdíl od Pippichova *Světa zásad* stalo skutečným přelomovým textem (Vrchlický 1888a).

Ve *Vodním družstvu* (1886), klíčovém díle z hlediska žánru „maloměstské veselohry“, navázal dramatik J. Štolba na cestu otevřenou K. Pippichem a rozvinul ji ještě ve dvou následujících tříaktových veselohrách *Maloměstští diplomati* (1888)

² Podle recenzujícího B. Fridy je Pippichou velkou předností schopnost pozorovat: „Z jeho okolí neujde mu ani hnutí, takže při každé scéně jeho pomyslí si obecenstvo: „Ano, taková jest naše společnost.“ (Frida 1884, s. 170).

a *Křivé cesty* (1891). Velmi příznivý ohlas *Vodního družstva*, který již před prvním uvedením předpověděl L. Stroupežický,³ bylo možné zaznamenat jak u divadelního publika, tak i u kritiky. Pro běžného diváka hra představovala výjimečně zdařilou podívanou, pro recenzenty promyšlenou a metodicky zvládnutou práci, která příkladným způsobem uchopuje soudobé reálie a poskytuje klíč k podobě moderní české veselohry.⁴

Základem úspěchu *Vodního družstva* je kompaktní kompozice s přesně řazenými epizodami, které jsou vzájemně propojeny dvěma dějovými liniemi. První linie zachycuje veřejné události kolem plánu na odvodnění místních luk, druhá milostné peripetie odehrávající se na pozadí veřejných událostí; vše je přitom nahlíženo (ve shodě s modelem použitým Pippichem) z perspektivy maloměstské domácnosti.

Vodní družstvo lze chápat jako předvedení lidské malosti a omezenosti v různých jejích podobách. V kaleidoskopickém ztvárnění reality českého maloměsta je na scénu přivedeno spektrum postav, jejichž individuální rozhled nepřesahuje provinční poměry. Postavy k sobě chovají despekt, živelně se pachtí za drobnými pragmatickými cíli, přesvědčují se o jejich výhodnosti a prosazují se na úkor ostatních. Přitom se nejedná o postavy ve smyslu psychologicky propracovaných jedinců, ale ve smyslu případových studií lidských typů, kdy u každé je vybrán a s detailní přesností rozvinut určitý rys lidské povahy. Tento způsob tvorby by sám o sobě nebyl samozřejmě ničím novým, protože postava jako figura (tj. povahový rys) byla svým způsobem charakteristická pro každou veseloherní produkci, Štolba však ve shodě s realistickou metodou dokázal modelovat figury na principu odporovaného chování z reálného života na malém městě. Je však třeba mít na zřeteli, že realistický princip u Štolby není důsledný a že vedle odporovaných typů ve hře vystupují i typy z tradičních frašek (naivka, stará panna, neduchaplný šafář apod.). I přes tuto skutečnost, kdy stylová čistota realismu je na různých textových úrovních (nejde jen o rovinu postav) rozrušována konvencionalitou,

³ Štolbova ve svých pamětech cituje z dopisu L. Stroupežnického: „Nový kus Váš jest pln života, figury jsou s neobyčejným štěstím skutečnosti odporovány a celek provanut jest tak zdravým humorem, že Vám mohu k návratu Vašemu do divadelního světa jen gratulovat.“ (Štolba 1906, s. 228).

⁴ Recenzenti si na hře cenili zejména pojetí postav a také osobité techniky ve výstavbě dramatu, která podle nich ukazuje na autorovu tvůrčí zralost. J. Kuffner v Národních listech zdůraznil, že Štolbův veliký talent byl čitelný už na přelomu 60. a 70. let, ale teprve nyní k němu přibyla potřebná vynalézavost a životní zkušenost. (Kuffner 1886) Podle J. Ladeckého z České Thalie se známý novelista Štolba *Vodním družstvem* definitivně etabloval jako dramatik, před kterým je třeba mít úctu. (Ladecký 1887, s. 9) Pozitivně se k dramatickým schopnostem Štolby vyjadřovali ostatní kritici hlavních periodik, mj. J. Vrchlický, B. Frida, M. A. Šimáček nebo F. Zákrejs.

představuje *Vodní družstvo* obraz v české dramatické literatuře doposud nevídané každodenní malosti (až trapnosti), transformované do jevištní podoby.

Rovněž i zakončení veselohry se v jedné z obou dějových linií vymyká tradičním veseloherním postupům a zůstává bez sebemenší naděje na mravní obrodu (ukáže se, že idea odvodnění luk je uskutečnitelná pouze za předpokladu, že z ní budou mít soukromý prospěch ty nejlivnější postavy, které se na ní z různých příčin rozhodly přiživit), zatímco druhá dějová linie končí konvenčně (zasnoubením kladných postav a potrestáním záporných). Linie budování vodního družstva a linie milostných vztahů tak stojí ve vzájemném protikladu: konvenční až banální zakončení v opozici k paradoxnímu (a zároveň i otevřenému) konci. Rozpor mezi oběma liniemi lze nalézt i v dalších prvcích výstavby textu, například ve způsobu práce s intrikou: zatímco pro linii milostných vztahů je intrika, ve stylu tradičních zápletkových komedií, vymyšlena a realizována v rámci textu (tj. na jevišti), v linii vodního družstva se odehrává vně textu (tj. mimo jeviště) a samotný text (tj. dění na jevišti) zaznamenává pouze její předpoklady a následky. Nesoulad mezi dvěma dějovými liniemi považujeme za funkční (na rozdíl od nesouladu v Pippichově *Světě zásad*), protože sjednocením konvenčních a realistických postupů se Štolbovi podařilo vytvořit svěbytnou dramatickou jednotu, která je stylovým překonáním dosavadní (nejen) veseloherní domácí tvorby. Tato skutečnost ale zůstala částečně nepochopena. Například F. Zákrejs v *Osvětě* odmítl nehappendový konec, když zmar vodního družstva považoval „za značnou újmu hry“. Podle něj měly následovat ještě další dvě jednání, kde by záměr na odvodnění luk „ve skutečnosti prorazil“ (Zákrejs 1887, s. 258). V opozici k Zákrejsovu stanovisku, které vychází z prizmatu tradice konvenčních veseloher, v němž se nevítezný, nebo dokonce mravně nejednoznačný konec jevil jako nevhodný či autorem nezvládnutý, stojí ve 20. století především marxistickou kritikou zdůrazňované stanovisko o Štolbově nedostatečně kritickém pohledu na středostavovskou společnost, například v „akademických“ *Dějínách české literatury* (*Dějiny* 1961, s. 429) nebo též ve stati K. Rektorisové z roku 1955 ke knižnímu vydání Štolbovy veselohry *Na letním bytě* (Rektorisová 1955, s. 117). V postulátech kladených marxistickou kritikou nenacházíme vlastně ale nic jiného než opak Zákrejsova uvažování, neboť Štolbova veselohra je zde poměřována prizmatem stylově čistého realismu, v němž příslušná dějová linie milostných vztahů nemůže obstát. Nesoulad mezi oběma dějovými liniemi (stylová nejednotnost) je o to zajímavější, že obě jsou spojeny do kompaktního celku, jehož funkčnost je spíše argumentem pro Štolbou zvolenou metodu akcentující princip divadelnosti, než pro obě kritická stanoviska požadující stylovou čistotu.

Obdobným způsobem Štolba postupoval v *Maloměstských diplomatech*, v nichž vystavěl zápletku na sporu o ulici, kterou povede příjezdová cesta k budoucímu železničnímu nádraží, zatímco v *Křivých cestách* přesunul zápletku do prostředí panského statku a do popředí postavil intriky mezi jeho zaměstnanci. Podobně

postupy zvolil také dramatik V. Štech ve svém veseloherním aktovém debutu *Maloměstské tradice* (1887), v nichž zobrazil spor dvou mladých jednatelů obecních spolků o obsazení místa ředitele městských úřadů. Osvědčená schémata se stávala inspirací i pro další autory, včetně generačně staršího F. F. Šamberka, který rozehrál v *Ěře Kubánkově* (1886) předvolební kolotoč veřejných slibů a rodinných trampot, nebo pro brněnského dramatika J. Vávru, který vystavěl v *Konkursech pana notáře* (1889) zápletku na sporu o městský rozpočet, přičemž předvedl plejádu osvědčených motivů z komedií svých předchůdců.

Avšak již u *Maloměstských diplomatů* bylo patrné jisté uzavírání se do žánrového schématu. Soudobí recenzenti na tuto skutečnost reagovali dvojím způsobem: z jedné strany vítali, že došlo ke konstituování specifického literárního žánru maloměstské veselohry, z druhé strany vyjadřovali obavy, aby maloměstská veselohra neustrnula v jedné šabloně, ale aby se jako svébytný žánr dále rozvíjela. Když J. Vrchlický a B. Frida ve svých recenzích shodně konstatovali, že tematicky a kompozičně vykazují maloměstské veselohry už jistou opotřebovanost, nečinili tím výtku vůči Štolbovi, neboť uvedený způsob tvorby považovali za Štolbovův osobitý autorský styl, měli spíše na mysli obecné varování před nebezpečím eklekticismu a jednoduché nápodoby osvědčeného schématu, které mohou vést k triviálnosti a destrukci žánru.⁵ Podle úvah B. Fridy ve *Zlaté Praze* jsou sice poměry na českých maloměstech v 80. letech 19. století velmi podobné a dramatici v jejich zobrazování musejí vycházet z osobních zkušeností, ale způsob ztvárnění nesmí ustrnout. První fázi vývoje maloměstské veselohry měla, podle jeho soudu, česká literatura v roce 1888 již za sebou, nyní měla nastoupit fáze druhá, která veselohru promění jak po stránce tematické (od veřejného života k rodinnému), tak i po stránce výrazové (od fraškovitých figur ve stylu francouzského dramatika E. Labiche k psychologicky propracovaným charakterům). *Maloměstští diplomati* se tak dostali do nešťastného světla, neboť je zasáhla vlna jisté unavenosti z rychlého nástupu maloměstské veselohry. Paradoxně přitom právě *Maloměstští diplomati* mohou zpětně sloužit jako nejryzejší příklad svého žánru, jako divadelně dobře udělaná hra („pièce bien faite“) se všemi atributy, pomocí kterých maloměstskou veselohru 2. poloviny 80. let 19. století lze popisovat (ponecháme-li ovšem stranou jazykovou stránku dialogů, neboť Štolba, podobně jako jeho další vrstevníci, se s přirozenou jevištní mluvou v podstatě vyrovnat nedokázal).⁶

⁵ J. Vrchlický v *Hlase národa* konstatoval: „Vzpomínejte laskavě: Krátce před tím *Vodní družstvo*, pak *All right*, brzy Pippichův *Svět zásad*, na to Štechovy *Maloměstské tradice* – a dnes Štolbovi *Maloměstští diplomati*. To začíná být trochu jednotvárné. Nezdá se vám?“ (Vrchlický 1888b). Rovněž tak i B. Frida ve *Zlaté Praze* uvažoval o tom, že nová Štolbova hra je jen „jakoby nové vydání *Vodního družstva* – fabule ovšem poněkud jiná, ale totéž ovzduší, podobné figury, podobné interesity, podobné poměry.“ (Frida 1888, s. 334).

⁶ Jazykovou stránkou dramatických textů se zabýval A. Stich (Stich 1985).

Maloměstskou veselohru tak, jak se konstituovala ve zmiňovaných Pippichových, Štolbových a Štechových textech, charakterizují následující znaky:

Děj veselohry je zasazen do prostředí menšího (v textu nespecifikovaného) venkovského města v Čechách, modifikací může být uzavřené prostředí určité lokální komunity. Stranou zájmu zůstává prostředí selské nebo jinak etnograficky zabarvené.

Charakteristickými postavami jsou představitelé středních vrstev (v přehledu postav obvykle určeny svým stavovským zakotvením): obchodníci, lépe situovaní řemeslníci, advokáti, notáři, majitelé nemovitostí, jejich ženy a dcery; příznačné jsou postavy mladých redaktorů regionálních periodik (zkrachovalých idealistů či licoměrných pragmatiků), upovídaných dobrodruhů a příživníků. Veselohra se často odehrává z perspektivy rodiny váženého občana s dospívající dcerou (obvyklé místo děje je obývací pokoj v jeho domě), který se účastní místního veřejného života (starosta, radní, představitel spolků, opoziční předák, aktivní účastník volebního klání), zatímco dcera se stává předmětem zájmu dvou soků (kladného idealisty a záporného pragmatika). Postavy více než k individuální charakteristice tíhnou k ustáleným lidským typům s jednoznačně profilovaným způsobem myšlení a jednání.

Zápletka bývá rozehrávána ve dvou liniích: v linii mocenského soupeření a v linii milostných vztahů. Milostné vztahy mají podobu pozitivní a negativní. Pozitivními vztahy se rozumí takové, které nejsou založeny na zištných úmyslech, avšak trpí příměsí romantické nevěrohodnosti. Negativní milostné vztahy jsou motivovány osobním prospěchem jednajících postav: vedou k majetkovým ziskům, zajištění společenského postavení nebo pouze k ukájení vášni. Mocenské soupeření je obvykle vystavěno na půdorysu předvolebního klání nebo na střetu zájmů dvou protichůdných stran při realizaci projektu, který má přispět k rozvoji města. Obě dějové roviny se prolínají a podmiňují, přičemž výsledek politického zápasu je odvislý od způsobu řešení milostných zápletek. Šťastný konec je vztažen pouze na milostné vztahy. Mocenské soupeření končí obvykle nezdarem, vítězství je přípustné jen za cenu vážných osobních obětí (např. ztráty svobody v podobě nechtěného sňatku); ústřední postava obvykle od sebe odvrátí společenský pád, avšak dojde k demaskování jejích slabostí nebo mravní nedostatečnosti.

Veselohry nenabízejí velké dramatické konflikty s teozovitými návody na vy pořádání se s maloměstským šosáctvím, ale jsou jen jakýmsi dílčími sondami do středostavovských poměrů. Mají snahu postihnout obecně platné projevy lidského jednání příznačné pro malé město v 80. letech 19. století. Podstatným jevem, s nímž se ve veselohrách pracuje, je manipulace. Myšlenkově hry těží z rozporu mezi nezištným zájmem o veřejné blaho na straně jedné a osobním prospěchářstvím na straně druhé. Za péčí o obec a její náležitě spravování se skrývá nepokrytá touha po majetku a kumulaci veřejných funkcí. Sentimentální prvky

se omezují zpravidla jen na rovinu pozitivních milostných vztahů, u negativních je latentně přítomný jejich spekulativní charakter.

Kompozice veseloher využívá metody kruhu, kdy se v závěru hry po nezdařeném intrice vrací (v dějové linii mocenského soupeření) stav zpět na počátek. Mravně narušený hrdina postavení či majetek ani nezíská ani neztratí, ale vývoj událostí dospěje k satirickému odhalení jeho utilitárně pragmatického chování.

Vedle zábavné roviny a roviny sociálně kritického pojmenování negativních společenských jevů, se v maloměstské veselohře projevují i didaktické tendence: výchova k vlastenectví (v opozici k vlastenčení), ke čtenářství, životní uměřenosti, zdravému úsudku a také pokusy o estetickou kultivaci adresátů (zvláště u Pippicha). Z hlediska typu veselohry převládají postupy situační komedie a komedie mravů.⁷

Maloměstské veselohry jsou spojené s reálným životem nejen textově, ale také svými mimotextovými aspekty. Postavy představují typy charakteristické pro své prostředí, které autoři odpozorovali ze života na malém městě a zachytili se smyslem pro detail. V určitých případech se předlohou staly nejen postavy, ale i reálné události.⁸ Pippich, Štolba a Štech sami žili ve středostavovských maloměstských poměrech (Pippich advokát v Chrudimi, Štolba notář v Nechanicích a Štech učitel ve Slaném) a při psaní her měli na zřeteli měšťanského diváka. Výsledek jejich práce lze proto také vnímat jako pohled na vlastní slabiny, jako obraz maloměsta v mírně pokřiveném zrcadle.

Při psaní veseloher jejich autoři vycházeli nejen z detailní znalosti prostředí, ale i běžného divadelního provozu. Svě práce koncipovali jako dramata určená velkým jevištím a zároveň vstřícná vůči publiku. Po premiérových uvedeních na předních scénách (zejména v pražském Národním divadle) veselohry nacházely příznivou odezvu u venkovských divadelníků a stávaly se oblíbenou součástí ochotnického repertoáru.

Štolba, Pippich a Štech nevyhrocovali mravní rozpory do kritických důsledků, neřešili velké dějinné a sociální konflikty, amorální jednání spíše jen odkrývali, než aby ho trestali. Prostřednictvím převažujících postupů situační komedie nechávali ve svých veselohrách sice nakonec vítězit pravdu a spravedlnost, ale nešlo o vítězství kategorické, neboť amorální jednání se podařilo pouze skrýt či přelstít, nikoli zničit, a svět tak přetvořit v lepší, spravedlivější. Shovívavostí až laskavostí, s níž autoři zacházeli se svými mravně narušenými hrdiny, zobrazením přehledného světa, který funguje jako svébytný řád a pro nějž je kontakt s okolím spíše rušivým elementem než posilujícím faktorem, směřuje jejich veseloherní tvorba

⁷ Ve shodě s veseloherní klasifikací použitou Z. Hořínkem (Hořínek 1992).

⁸ Inspiraci k ústřední zápletce *Maloměstských diplomatů* poskytly Štolbovy diskuse v Nechanicích, kde tehdy žil, zda má městem procházet železnice z Prahy do Hradce Králové, a především skutečný spor v Jindřichově Hradci o to, která ze dvou ulic povede k budoucímu nádraží (Štolba 1907, s. 315 a 327).

k žánru maloměstské či městské idyly. Ta je však zároveň mocně rozrušována odkrýváním přízemnosti v myšlení a jednání postav, cynických kalkulů a až nestoudné bezostyšnosti, s jakou se postavy snaží s ostatními manipulovat, aniž by připouštěly, že se samy stávají oběťmi manipulace. Typově vyhraněné charaktery postav a jejich jednání nabývají mnohdy až groteskních podob, rovněž i způsob konstrukce zápletky na půdorysu anekdoty a ironie situací, do nichž se postavy dostávají, ukazuje na zřetelnou paralelu maloměstských veseloher s prozaickou žánrovou drobnokresbou a dobově populární humoreskou.

Ačkoli zde popisujeme nejryzejší podobu maloměstské veselohry z 80. let 19. století, je třeba upozornit na skutečnost, že uvedené prvky se v různém měřítku objevují i v mnoha dalších soudobých veselohrách. Jejich autoři (např. A. Lokay, F. Ruth aj.)⁹ se však nezaměřovali výlučně na žánr maloměstské veselohry, ale přebírali prakticky všechny funkční prvky napříč žánrovým spektrem.

Od 90. let 19. století dochází v žánrové komedii ze současnosti k tematickému posunu od komunálních politických sporů, korupce a manipulace s veřejným míněním směrem k uzavřenému životu v rámci rodiny. Tento posun je součástí širšího proudu a výrazně se projevuje také ve vážném dramatu (do značné míry souvisí s psychologizací dramatu). Středem pozornosti se stává jednak vztah mezi manželskou dvojicí, ale častěji mezi rodiči a dětmi. K oblíbeným stereotypům se zařazují v rovině manželů motivy skrývané nevěry a partnerského uzurpátorství, v rovině dětí pak protiklad bezstarostnosti k vědomí odpovědnosti za vlastní život, vyrovnávání se s dobovými módními vlnami a ideály (feminismus, dekadentní kult výlučnosti) a také motivy stárnutí a osamění. Veřejný život je nahlížen už nikoli jako unikátní pitoreskní celek, ale jako cizí svět, který leží za hranicemi důvěrných rodinných vztahů.

Maloměstské politické šarvátky zůstaly na přelomu století v české literatuře zastoupeny především texty V. Štecha. Počínaje *Ohnivou zemí* (1898) vytvořil sérii komedií s variací na provinční středostavovské poměry a komunální politické, zvláště předvolební pletichy – *Třetí zvonění* (1900), *Deskový statek* (1907), *Habada a Jordán* (1911), *David a Goliáš* (1915). Typickými Štechovými hrdiny jsou upovídání podnikavci, kteří s cynickou drzostí zneužívají veřejné ideály pro sobecký prospěch – směle kandidují na poslance, derou se o místa starostů, radních, ředitelů škol, uplácejí, kupčí s funkcemi, tytéž hodnoty jsou připraveni stejně tak uctívat, jako se jim vysmívat. Charakteristickým průvodním rysem se stala neutuchající energie a životaschopnost drobného podnikavého člověka. Štech ve svých komediích navlékl maloměstskou veselohru do moderního hávu a dal v ní jedinečným způsobem vyniknout obecně platným rysům lidského jednání,

⁹ Širší výčet těchto autorů zaznamenal ve svých dějinách české literatury A. Novák (Novák 1995, 741).

o nichž se v dosavadní perspektivě plochého figurkaření v souvislosti s provinčním politikařením takto neuvažovalo.

Tematické a kompoziční principy Štechových veseloher analyzoval ve svých kritikách J. Vodák, který (například od esteticky předpojatého F. X. Šaldy) hodnotil dramatické texty z hlediska toho, zda naplňují očekávání zvoleného žánru. V recenzi na *Deskový statek* se pokusil stručně vystihnout základní techniku Štechových veseloherních postupů. Zápletka je podle Vodáka konstruována ve třech tematických krocích: 1) nastínění motivu, částečně tajemného, který se může stát zdrojem konfliktu, 2) příchod rozvrtné postavy, která, sama nic netušíc, tajemství tohoto motivu prozrazuje, 3) postava mladé ženy, která se chce vdávat (Vodák 1908). Nejvýznamnější Vodákovou kritikou Štechova díla je recenze veselo hry *David a Goliáš*, otištěná v literárním a kulturním týdeníku *Novina*. Detailněji se v ní zaměřil na Štechovu práci s postavami a charakterizoval typickou postavu, která prochází napříč jeho dramaty. Podle Vodáka je touto postavou „typ jaderného podnikavce hrnoucího se dychtivě do vtipných, chytrých a obratných výprav dobytelských“, pro jehož pojmenování použil slangový výraz „machr“ (Vodák 1915/1916, s. 92–93).

Štechovými hrami tak vyvrcholila linie veseloherní tvorby otevřená v 60. letech 19. století F. V. Jeřábkem. Zájem o drobného člověka, jeho živelnou podnikavost až amorální dravost sice z literatury nezmizel, ale své přímé pokračovatele ve veseloherní tvorbě už neměl. Jisté ozvuky lze objevit například v textech M. Fučíka, F. Hlavatého a dalších autorů z prvních dekad 20. století, ale s kvalitou a dopadem prací V. Štecha souměřitelné nejsou. Inspirovat maloměstskou veseloherou se nechávali i někteří typově odlišní autoři, představitelé generace spisovatelů, u nichž už byl původní žánrový realismus v různé míře rozrušován psychologismem a ornamentálností počátku 20. století. K nejzajímavějším z těchto prací patří veselohra K. Legera *Z jiného světa* (1912), pracující s modelovou situací, kdy si syn purkmistra malého městečka a kandidát na budoucího starostu přiveze z Prahy nevěstu pochybné minulosti. Mladí lidé přes veškeré počáteční odhodlání soubor s předsudky místních obyvatel, konvencemi a pokryteckou morálkou prohrávají: on je usvědčen z maloměšťáctví (kterým pohrdá) a ona raději v tichosti opouští město. Hra se přitom vyhýbá realistické doslovnosti, některé motivy přenáší do roviny pouhých náznaků, do děje pronikají reálie moderního světa a celková atmosféra se lyrizuje. Nejdále v odlišnosti zpracování tématu maloměstské omezenosti došla ve veselo hře *V říši tulipánků* R. Svobodová (1903). Dějová linie je podobně jako u Legera založena na vzpouře mladého páru proti myšlenkové zřůdnosti maloměstského světa, ale náznak a symbol už nejsou jen vhodným rozvedením vysloveného, nýbrž stávají se samotným stavebním prvkem dramatických situací. Váha je přenesena na jazykovou složku, která překypuje něžnými slůvky, obrazy a ornamenty. Kontury malého města a „velkého“ světa jsou vykresleny velmi ostře, konflikt je pojímán s groteskní nadsázkou a způsob jeho zachycení se pohybuje až

na samé hranici vážného dramatu. Maloměsto Svobodové se liší tím, že je nahlíženo z venku (z „velkého“ světa), čímž je vyloučena tradiční idyličnost založená na pohledu zevnitř (na pohledu sama na sebe). Závěrečný happyend nelichotivý obraz maloměsta nenivelizuje, pouze ponechává naději, že může být za jistých okolností (nezbytnou podmínkou je individuální prozření) překonán.

Veselohra Svobodové má tematicky velmi blízko k dramátům zachycujícím postavení žen a dívek v městských patricijských rodinách. Žena nadaná, samostatně myslící, toužící po emancipaci, ale svazovaná konvencemi a ubíjená předsudčnou morálkou mužského světa, proti kterému postuluje nárok samostatný život, na jinou kvalitu partnerského svazku či právo na realizaci vnitřní i vnější svobody, se stala příznačným námětem pro dramata F. X. Svobody (*Dědečku, dědečku*) nebo B. Vikové-Kunětické (*Neznámá pevnina*). S odmítáním realistické drobnokresby odmítali tito autoři i klasické postupy výstavby komedie a hledali techniky nové, které by mohly být umělecky hodnoceny výše a které by lépe vystihovaly vážnost nastolovaných problémů. Výsledkem byl obvykle divácky nepříliš vstřícný útvar blížící se více než veselohře vážnému dramatu se šťastným koncem. Od Štolby, Pippicha, Štecha a dalších jim blízkých autorů se odlišovali i v rovině ideové. Narušováním hodnoty tradiční fungující rodiny stavěli do opozice starší realisticky orientované dramatiky, kteří naopak ve svých dalších hrách s o to větší zarputilostí zdůrazňovali, že jedině rodina a řádné manželské soužití, kde mají muž i žena svá odlišná (a tedy nezaměnitelná) práva a povinnosti vytváří předpoklad životního naplnění a skutečného štěstí. Dobově módní feministické nálady u dospívajících dívek považovali za zhoubné a činili je předmětem parodií (J. Šmaha, *Pátá hodina paní Berouškové*), vysmívali se i samotným novátorským veseloherním útvarům, které, ač v případě F. X. Svobody kritikou vyzdvihované (ne tak v případě B. Vikové-Kunětické), divácký ohlas prakticky neměly.

Role jednoho z nejpilnějších literárních obránců tradičních hodnot se ve druhém desetiletí 20. století zhostil J. Štolba. Zájem o maloměstské veselohry vystavěné na principu kombinace tématu komunálního politikaření s tématem milostných vztahů ztrácel již v průběhu 90. let 19. století a tvůrčí úsilí obrátil k psaní zábavných situačních komedií s pikantními zápletkami po vzoru francouzského dramatika G. Feydeaua – *Mořská panna* (1901), *Její systém* (1905). Avšak i od nich v pozdějším věku upouštěl se raději na axiologicky problémovější téma hledání odpovědnosti nastupující generace. Typickými postavami jeho pozdních veseloher – *Ach, tak láska!* (1911), *Zlatá rybka* (1917), *Zločin v horské bouři* (1920) – se staly čerstvě dospělé dívky z hmotně zabezpečených rodin, které se snaží nalézt štěstí v módních feministických myšlenkách, v negování manželského soužití a v představách o vlastní výlučnosti či bezstarostném užívání věčného mládí. Štolba někdy se zjevným, jindy skrytým didaktismem dokazoval lichost a nebezpečnost takových iluzí: zavčas neprohlédnout, že skutečné štěstí spočívá v přijetí tradičních rodových rolí, v budování rodinného zázemí a výchově dětí,

může mít pro jedince nevratné důsledky. Alfou a omegou hodnotového systému pozdního Štolby se tak stala odpovědnost za vlastní život, stvrzovaná důrazem na fungující rodinu.

Samotná žánrová varianta veselohry ze současnosti, kterou jsme označili jako „maloměstská veselohra“ 80. let 19. století, se ve své ryzí podobě rozvíjela jen jedno desetiletí. Přestože nezahrnuje vysoký počet textů, je jedinečným projevem vstupu realismu do české dramatické literatury (založeném na odpozorovaném detailu, práci s efekty a zachycení pohybu společenského dění) a současně je projevem konstituujícího se měšťanského divadla s divákem ze středostavovských vrstev, který akceptuje realie českých maloměstských poměrů jako prostředí pro situační veselohru, pokud text a jeho inscenace nese dostatečné znaky divadelnosti. Jako jedni z prvních českých autorů 2. poloviny 19. století si Štolba se Štechem uvědomovali význam „dobře udělených her“ pro repertoár měšťanského divadla a byli schopni v intencích této koncepce tvořit.¹⁰ Tyto atributy přispěly k rozvoji domácí dramatické literatury a staly se předpokladem toho, že v dalších epochách bylo možné k některým jejich textům znovu se vracet a uvádět je do jevištní podoby. Žánr maloměstské veselohry tak nezůstal pouze výpovědí o společnosti 80. let 19. století.

Literatura

- ČERNÝ, František, ed. (1977). *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918*. Praha: Academia.
- HAMAN, Aleš (1965). Žánrový realismus v české próze v 2. polovině 19. století. In: *Realismus a modernost*. Praha: Nakladatelství ČSAV, s. 49–81.
- HOŘÍNEK, Zdeněk (1992). *Knihy o komedii*. Praha: Scéna.
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan Václav (1995). *Přehledné dějiny literatury české*. Brno: Atlantis.
- NOVÁK, Ladislav (1946). Stoletý Josef Štolba. *Divadlo*, č. 22, s. 22–24.
- POHORSKÝ, Miloš, ed. (1961) *Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny 19. století*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd.

¹⁰ Obhajobou „dobře udělaných her“ (cílených na středostavovského diváka) proti koncepci exkluzivismu (cíleného na vyjádření autorského subjektu) v měšťanském divadle se Štech po roce 1913 zapojil do diskusí o pojetí divadla, v nichž vystupoval jako přímý ideový protivník K. H. Hilara. Jejich střet o vedení Městského divadla na Královských Vinohradech Štech popsal rozsáhlém memoárovém spise *Vinohradský případ* (Štech 1928). Druhá vlna diskusí probleskla v souvislosti se Štechovým působením v Národním divadle v Brně v 1. polovině 20. let 20. století na stránkách Vodákova časopisu *Jeviště*, kde se mu ideovým protivníkem stal kritik F. Götz.

- STICH, Alexander (1985). Český jazyk a dramatický text v 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie.
- REKTORISOVÁ, Klementina (1955). Doslov. In Josef Štolba: *Na letním bytě*. Praha: Orbis.

Prameny

- FRIDA, Bedřich (1884) in *Zlatá Praha*, č. 41, příloha, s. 170.
- FRIDA, Bedřich (1888) in *Zlatá Praha*, 5, č. 21, s. 334.
- KUFFNER, Josef (1886) in *Národní listy*, 3. 12. 1886.
- KUFFNER, Josef (1888) in *Květy*, s. 350–353.
- LADECKÝ, Jan (1887) in *Česká Thalia*, 1, č. 1, s. 9.
- ŠTECH, Václav (1928). *Vinohradský případ*. Praha, Bratislava: J. Otto.
- ŠTOLBA, Josef (1906). *Z mých pamětí I*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.
- ŠTOLBA, Josef (1907). *Z mých pamětí II*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.
- VODÁK, Jindřich (1908) in *Čas*, 8. 1. 1908.
- VODÁK, Jindřich (1915/1916) in *Novina*, s. 92–93.
- VODÁK, Jindřich (1922) in *Jevišťe*, 3.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1888a) in *Hlas národa*, 26. 1. 1888.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1888b) in *Hlas národa*, 10. 4. 1888.
- ZÁKREJS, František (1885) in *Osvěta*, s. 362–364.
- ZÁKREJS, František (1887) in *Osvěta*, s. 258.

Individual characters in the Czech comedies of second half of 19th century

The paper deals with displaying social details in the Czech comedies, especially the J. Štolba's and V. Štech's. These comedies are very important for understanding the development of Czech drama.

PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.
Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy ČR
Karmelitská 7
M. Rettigové 4
118 12 Praha 1
jiri.smrcka@msmt.cz

Přes middlebrow k midcultu (K historii konstituování termínu midcult)

Jana Vrajobá

Chceme-li užívat termínu midcult náležitě, je na místě se soustředit i na jeho dřívější historické použití a proměnu jeho významu ve dvou pro naše uvažování stěžejních konceptech myšlení – Dwighta Macdonalda a Umberta Eca.¹ Je známým faktem, že do českého čtenářského povědomí vstoupil knihou Umberta Eca *Skeptikové a těšitelé*.² Ten však použitím termínu navázal na v českém prostředí nepříliš známý (a dosud nepřeložený) text Dwighta Macdonalda³ *Against the American Grain* (1962).⁴

¹ Studie vznikla za podpory interního grantu Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci FPVC2013/18 *Tvorba Sofie Podlipské v kontextech a souřadnicích české literatury 2. poloviny 19. století*. Soustředí se k metodologickému aspektu možného uchopení části tvorby Sofie Podlipské skrze termín midcult.

² Originál vyšel v roce 1964, v českém překladu jej poprvé vydalo nakladatelství Svoboda v roce 1995.

³ Dwight Macdonald (1906–1982) byl americký levicový spisovatel, editor, esejista, filmový, literární a sociální kritik, politický radikál. Patřil do skupiny tzv. *newyorských intelektuálů* (*The New York Intellectuals*), kterou tvořili američtí spisovatelé, literární kritici, filosofové (např. Hannah Arendt, William Phillips, Saul Bellow, Paul Goodman, Susan Sontag ad.), z nichž značná část měla židovské kořeny. Skupina pracovala s podněty marxismu, byla však jednoznačně antistalinistická. Vydávali časopis *Partisan Review* – čtvrtletník zaměřený na literaturu, politiku a kulturní komentáře (Dwight Macdonald byl v letech 1937–1943 jeho editorem, po neshodách o politickou orientaci periodika z něj však odešel a založil v roce 1943 pacifisticky orientovaný časopis *Politics*; jeho editorem byl po celou dobu jeho existence do roku 1949). Enzo Traverso jej v knize *Trhlina v dějinách (esej o Osvětlení a intelektuálech)* označil za „kritického marxistu s minulostí trockistického aktivisty“, který „byl hluboce přesvědčen, že válka vyžaduje nejen politickou, nýbrž i morální odpověď, a proto se orientoval směrem, který ho po svržení atomové bomby na Nagasaki a Hirošimu dovedl k pacifismu anarchistického zabarvení.“ (Traverso 2006, s. 181) Traverso též připomněl, že se v určitých aspektech Macdonaldovy názory přibližují názorům tzv. frankfurtské školy; ovšem jediný jeho kontakt s kruhy německé exilové kultury pro něj představovala Hannah Arendtová, která spolupracovala s časopisem *Politics* a jejíž nepřívznivý vztah k frankfurtské škole a zejména k Adornovi mohl sehrát jistou roli v tom, že nedošlo k zjevnému názorovému prolnutí (Traverso 2006, s. 193).

⁴ Titul by se dal přeložit jako *Americe proti srsti*. Jedná se o soubor esejů a kritických statí napsaných v rozmezí let 1952–1962.

V padesátých a šedesátých letech dvacátého století stála ve středu Macdonaldova zájmu kulturní kritika. Zejména dva z Macdonaldových esejů – jeden věnovaný kritice zjednodušujícího jazyka nového překladu Bible (*The Bible in Modern Undress*; text byl publikován v periodiku *The New Yorker* v roce 1953) a druhý mainstreamové americké kultuře (*Masscult and Midcult*; poprvé otištěno v *Partisan Review* na podzim roku 1960) – se staly kulturními událostmi a zasáhly do dobových intelektuálních debat.

Třebaže se po téměř padesáti letech od publikování eseje *Masscult and Midcult* objevil ve sloupku *The New York Times* napsaném u příležitosti stého výročí Macdonaldova narození (2006) názor, že problematika masscultu a midcultu již není aktuální a nikoho neprovokuje, protože „it's all one big postmodern mishmash“,⁵ připravilo v roce 2011 nakladatelství NYRB (*New York Review Books*) Classics reedici knihy *Against the American Grain*. Jen titul poněkud pozměnilo. Nazvalo ji právě Macdonaldovou slavnou esejí o mainstreamové kultuře a z původního názvu učinilo podtitul: *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*.⁶

První část studie, z níž Eco převzal termín midcult, je věnována bipolárnímu modelu stratifikace kultury: definování vysoké kultury (high culture) a masové, populární kultury – mass culture; Macdonald preferoval termín masscult. Tento typ produkce považoval za parodii vysoké kultury (Macdonald, s. 3), nikoli za neúspěšný pokus o umění, spíš za ne-umění, anti-umění (Macdonald, s. 4). Srovnáním děl dvou slavných spisovatelů detektivních příběhů, Erle Stanley Gardnera a Edgara Allana Poea, se pokusil názorně demonstrovat, proč se Poeovy texty řadí k vysoké kultuře, zatímco Gardnerovy k masscultu. Ne pro míru popularity, ale pro schopnost vyjádřit a zakomponovat do textu specifika osobnosti. (Macdonald, s. 6–7) V sociologizující pasáži s odkazem na *Komunistický manifest* položil Macdonald počátek masscultu do období průmyslové revoluce, protože ta podle něj vyprodukovala masy v moderním smyslu slova. (Macdonald, s. 12–13) Opět sociologicko-historická úvaha jej přivedla k termínu midcult. Zdůraznil fakt, že doposud nikdy v historii nedosáhlo tolik lidí tak vysoké životní úrovně, jako Američané po roce 1945. Za předpoklady k existenci kultury označil peníze, volný čas a vzdělání, které byly podle jeho názoru v době napsání eseje rozšířené a dostupné jako nikdy předtím (Macdonald, s. 36–37). Pod vlivem marxismu spatřoval ve stavu společnosti možnost zrodu midcultu – spojení vysoké kultury s masscultem. Midcult podle Macdonalda předstírá, že respektuje standardy vysokého umění, zatímco ve skutečnosti je rozmělnjuje a vulgarizuje (Macdonald,

⁵ „Všechno je jeden velký postmoderní mišmaš.“ James Wolcott: Dwight Macdonald at 100. *The New York Times*, 16. 4. 2006; dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/04/16/books/review/16wolcott.html?pagewanted=all&r=0>

⁶ Informace čerpám z článku Davida Haglunda: Is „Middlebrow“ Still An Insult? Dostupné z: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/12/middlebrow_origins_and_insults.html

s. 37). Jako doklad literárního midcultu si Macdonald zvolil čtyři texty, které získaly Pulitzerovu cenu, byly chváleny kritiky a byly populární mezi vzdělanými lidmi. Jedním z nich byl Hemingwayův *Starzec a moře*, o němž následně psal rovněž Eco. Styl, jímž bylo dílo napsáno, označil za falešně biblický, jímž jsou nicméně „midbrows“ (v Macdonaldově myšlení de facto „střední vrstvy“; termín bude níže specifikován) zhoubně fascinovány (Macdonald, s. 41).

Macdonald se ve svém přemýšlení o vysoké kultuře (high culture) a masscultu nevyhnul práci s termínem kýč. Vědomě odkázal na v době napsání eseje bezmála třicet let starou studii Clementa Greenberga *Avant-garde and Kitsch (Avantgarde a kýč)*.⁷ Za kýč považoval Dwight Macdonald s využitím citátu z Greenberga masscult i midcult, protože kýč recipientovi podle Greenberga usnadňuje interpretační úsilí, poskytuje mu zkratky k potěšení z umění; Macdonald k tomu dodal další důvod: „because it includes the spectator's reaction in the work itself instead of forcing him to make his own responses“⁸ (Macdonald, s. 29)

Pro Macdonaldovo myšlení o midcultu je příznačné spojování termínu middlebrow případně midbrow (konzumenti midcultu) s middle class (střední vrstva). Umberto Eco ve *Skeptických a těšitelích* právě toto Macdonaldovo přesvědčení, že kultura je vázána na třídní rozvrstvení, kritizuje. Podotýká, že jakkoli existují jisté rozdíly v přístupnosti různých úrovní kultury, nelze konzumaci určité kultury vymezit třídně (Eco 1995, s. 63–65).

Macdonald zavedením estetické kategorie midcultu svým způsobem navázal na diskuse první poloviny dvacátého století, které byly de facto jazykovou intelektuální hrou se třemi kompozity: highbrow, lowbrow a middlebrow. Zjednodušeně řečeno se jedná o „etikety“ označující stupeň kulturní prestiže. Převedení těchto termínů do českého jazykového i kulturního kontextu si nevstačí s jednoslovným překladem a vyžaduje alespoň dílčí etymologický exkurz. Slovním základem všech tří slov je výraz brow – čelo a právě toto slovo je klíčem k porozumění a náležitému užívání uvedených termínů. Odkazuje totiž k tradici frenologického výzkumu konce devatenáctého století, v jehož rámci se pracovalo s premisou, že inteligentnější lidé mají větší mozek a v důsledku toho vysoká (high) čela (brow). Podle *Oxford English Dictionary* z roku 2005 se první zmínka o highbrow v tisku

⁷ Byla publikována v roce 1939 v *Partisan Review*, vznikla částečně jako reakce na Macdonaldův článek o filmové kultuře v sovětském Rusku uveřejněném tamtéž. Do češtiny byla stať přeložena Tomášem Pospiszylem a (spolu s dílčí studií a překladem části rozhovoru s Clementem Greenbergem uveřejněném v berlínské revui *Neue bildende kunst* v roce 1994) byla publikována v roce 2000 v monotematickém dvojčísle *Labyrint Revue* (č. 7–8) věnovaném problematice umění a kýče. Pro úplnost dodejme, že se Greenbergovo jméno stejně jako zmínka o *Partisan Review* coby o periodiku pro „highbrows“ objevilo i v parodickém textu Russela Lynese, který bude zmíněn později.

⁸ „Protože divákovy reakce jsou již obsaženy v díle samém místo toho, aby jej dílo provokovalo k vlastní odezvě.“ (přel. J.V)

objevila v roce 1884. Tato lexikální jednotka je synonymní s českými výrazy „intelektuál/intelektuální, elitní“. Opozitem je výraz lowbrow – „nevzdělaný, nekulturní“. Termín middlebrow se podle výše zmíněného zdroje objevil poprvé roku 1925 v časopise *Punch* a hledání českého ekvivalentu pro něj je nejsložitější. Jeho definice je ostatně nejednoznačná i v jazykově anglickém prostředí a většinou je jeho význam objasňován právě v korelaci s highbrow a lowbrow.⁹

Všechna tři slova je možno použít jednak jako substantiva sloužící k označení nositele vlastností připisovaných té které vrstvě kulturní stratifikace, jednak jako adjektiva. Angličtina zná též slovo unibrow, kterým se označuje jednolitě srostlé obočí. Pro svou etymologickou podobnost s výše uvedenými termíny přímo vybízí k jazykové hře a jeho použití v přeneseném významu pro označení tendence k názorové unifikaci.¹⁰

Termín middlebrow však není neutrální či bezpříznakový, bývá používán jako hanlivé označení. Hanlivost tohoto označení dokládá text Virginie Woolfové ze třicátých let 20. století. Woolfová napsala editorovi periodika *New Statesman* nikdy nedešlaný dopis (dnes je pod názvem *Middlebrow* součástí její knihy esejů *The Death of the Moth and Other Essays*, která poprvé vyšla v roce 1942), v němž se ohradila vůči faktu, že recenzent její knihy opominul v textu použít slovo highbrow (Woolf 1942, s. 113). Esej je úvahovým textem definujícím termíny highbrow, lowbrow a middlebrow. Nejprve je to úvaha sociologizující, v níž se Woolfová snažila charakterizovat typické představitele jednotlivých skupin. Highbrows jsou podle ní vysoce inteligentní lidé, pro něž je nejdůležitější myšlenka, idea.¹¹ Lowbrow jsou pak lidé plní vitality, pro něž je nejdůležitější život,

⁹ *Colins Cobuilt Dictionary* z roku 1987 jej objasňuje jako „interesting and enjoyable without requiring much thought“ – tedy „zajímavé a zábavné bez nutnosti příliš přemýšlet“. Jako příklad pak uvádí adjektivní podobu slova ve spojení se substantivou kniha či televizní program. *Cambridge International Dictionary of English* z roku 1995 a *Longman Dictionary of Contemporary English* z téhož roku se víceméně shodují, že se jedná o dílo, které není náročné na porozumění. Heslo middlebrow ve *Webster New World Dictionary of the American Language* z roku 1984 je o něco rozsáhlejší: nezačíná adjektivní formou slova, ale uvádí na prvním místě, že se jedná o substantivum (kolokvialismus) s významem označujícím člověka střední třídy s konvenčním vkusem a názory, antiintelektuála nebo pseudointelektuála; a dále podotýká, že se často jedná o termín opovržení či výsměchu.

¹⁰ Viz např. Thomas Malon 29. 7. 2014 v článku pro *New York Times*: „According to the world's No. 1 unibrow reference tool, Wikipedia...“ Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2014/08/03/books/review/highbrow-lowbrow-middlebrow-do-these-kinds-of-cultural-categories-mean-anything-anymore.html?ref=re&r=0>

¹¹ „He is the man or woman of thoroughbred intelligence who rides his mind at a gallop across country in pursuit of an idea.“ (Woolf 1942, s. 113)

živobytí.¹² Obě dvě skupiny se ctí a respektují. Podle Woolfové je tu ovšem někdo, kdo šíří informaci, že tomu tak není, že intelektuálové nenávidí nevzdělance a naopak: middlebrows, tedy lidé, kteří nejsou schopni se rozhodnout – jsou betwixt and between.¹³ Jsou to lidé prostřední (Woolfová je vybavila střední mírou inteligence – middlebred inteligence), jejichž životním cílem není nic konkrétního, ani umění, ani život sám. Nejráději by měli obojí a nemuseli rozlišovat. A nejlépe s penězi, slávou, mocí nebo prestiží.¹⁴ Woolfová se vyjádřila i k jejich knižní produkci, kterou se podle ní příslušníci middlebrow rádi vychloubají. Konstatovala, že kniha, kterou napsal middlebrow, sice není dobře napsána, ale zároveň ani špatně; ani správně, ale ani chybně. Je tedy opět „betwixt and between“ – někde uprostřed. (Woolf, s. 116)

Pohrdání touto nerozhodnou střední skupinou populace je nejjřitelnější z pasáže, kdy Woolfová popisuje, jak se ptá svých nevzdělaných přátel (lowbrows), proč dovolí těm, co patří mezi middlebrows, aby je vyučovali. A oni odpovídají, že i middlebrows jako ostatní lidé potřebují vydělávat peníze. Například výukou a psaním knih o Shakespearovi. V následující pasáži Woolfová na konkrétním případě opět v sociologizující tendenci vykresluje odlišnost highbrows a middlebrows: zatímco highbrows ve chvíli, kdy si vydělají dostatek peněz pro život, žijí, middlebrows si potřebují vydělat, aby mohli žít podle konvencemi jejich skupiny utvořeného vkusu: aby si mohli koupit specifický druh nábytku, první vydání knihy již nežijícího autora atd.¹⁵ Jestliže Woolfová měla potřebu zdůraznit, že by si middlebrow nikdy nekoupil knihu žijícího autora, poukázala tím na jeho potřebu záviset na rozhodnutí jiných; v případě knih na úsudku těch, kteří se podíleli

¹² „By a lowbrow is meant of course a man or a woman of thoroughbred vitality who rides his body in pursuit of a living at a gallop across life.“ (Woolf 1942, s. 114)

¹³ „They are not highbrows, whose brows are high; nor lowbrows, whose brows are low. Their brows are betwixt and between.“ (Woolf 1942, s. 115)

¹⁴ „The middlebrow is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge now on that, in pursuit of no single object, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and ether nastily, with money, fame, power, or prestige. The middlebrow curries favour with both sides equally.“ (Woolf 1942, s. 115)

¹⁵ „We highbrows, I agree, have to earn our livings; but then we have earned enough to live on, then we live. When the middlebrows, on the contrary, have earned enough to live on, they go on earning enough to buy – what are the thing that middlebrows always buy? Queen Anne furniture (faked, but nonethe less expensive); first edition of dead writers – always the worst; Picture, or reproductions from pictures, by dead painters; houses in what is called ‚the Georgian style‘ – but never anything new, never a picture by a living painter, or a chair by a living carpenter, or books by living writers, for to buy living art requires living taste.“ (Woolf 1942, s. 117–118)

na tvorbě literárního kánonu. Aby si totiž mohli koupit „živé umění“ (living art), museli by mít „živý vkus“¹⁶ (living taste).¹⁷

O tom, že diskuse o kultuře určené středním vrstvám není v americkém myšlení uzavřená, svědčí stále se objevující novinové články provokující k revizi termínů highbrow, lowbrow a middlebrow (jeden z nejnovějších byl publikován 29. července 2014 v New York Times Thomasem Malonem, spisovatelem a profesorem na George Washington University, nazvaný *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow – Do These Kinds of Cultural Categories Mean Anything Anymore?*).¹⁸ Malon svůj sloupek uzavírá obavou o udržení kritického myšlení: metaforicky upozorňuje na fakt, že jediné čelo (brow), kterému opravdu pod soudobým diktátem rychlosti hrozí zánik, je čelo svrašťené přemýšlením.¹⁹

V obou pro naše uvažování a utváření termínu midcult stěžejních textech (Macdonald, Woolfová) se s myšlením o trojrozměrném modelu vertikálního členění literatury setkáváme skrze esejistický styl. Macdonald se argumentačně opíral primárně o kulturně-sociologické myšlení vycházejících z podnětů marxismu. Propojení myšlení o produkci midcultu s myšlením o jeho recipientech, které nacházel ve střední společenské třídě, mu umožňovalo vyhnout se potřebě termín midcult definovat jinak než prostřednictvím příkladů.²⁰

¹⁶ Viz předchozí citát.

¹⁷ Zmíněnou esej Virginie Woolfové parodoval o několik let později editor periodika *Harper's Magazine* Russel Lynes článkem *Highbrows, Lowbrows, Middlebrows*. V roce 1949 jej otiskl časopisecky, v roce 1954 ho zařadil do své knihy, kterou nazval *The Tastemakers (Výrobci vkusu)*. Ironie je patrná od počátku textu, když se autor při definici highbrows odvolával na Edgara Wallace, který údajně v diskusi položenou otázku, kdo že je highbrow, replikoval slovy: je to člověk, který našel něco zajímavějšího, než jsou ženy. (Lynes, s. 147) Lynes parodoval Woolfovou (která, jak už jsme zmínili, psala o vzájemném respektu highbrows a lowbrows), když odstavec nadepsaný *The Lowbrows* začal větou: „The highbrow's friend is the lowbrow.“ (Lynes, s. 151) Lynes navrhl pokračovat v dělení middlebrows do dalších dvou podskupin: upper-middlebrows (vyšší) a lower-middlebrows (nižší). Ty z vyšší podskupiny označil za dodavatele a propagátory myšlenek highbrows, členy nižší pak za konzumenty toho, co jim upper-middlebrows předají. V závěru textu dovedl Lynes karikaturu článku Woolfové až k absurdnímu náčrtu světa bez middlebrows – v takové představě lowbrows pracují a vytvářejí lidové umění (folk art) a highbrows přemýšlejí a produkují čisté umění (fine art). (Lynes, s. 158)

¹⁸ Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2014/08/03/books/review/highbrow-lowbrow-middlebrow-do-these-kinds-of-cultural-categories-mean-anything-anymore.html?ref=re&r=0>

¹⁹ Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2014/08/03/books/review/highbrow-lowbrow-middlebrow-do-these-kinds-of-cultural-categories-mean-anything-anymore.html?ref=re&r=0>

²⁰ Vedlo jej též ke zdůraznění procesu komodifikace kultury – v tomto případě produktů masscultu a midcultu (Macdonald, s. 27).

Ani pro Virginii Woolfovou nebylo tolik podstatné specifikovat distinktivní rysy literatury určené middlebrows, jako spíš popsat míru intelektuální prestiže čtenářů v rámci jednotlivých recepčních pásem. I v tomto případě se nacházíme v blízkosti sociologizujících úvah.

Vzhledem k společenským změnám, které se udály od publikace obou textů²¹ a které směřují k propustnosti jednotlivých společenských vrstev, se jeví jako produktivnější uvažování o midcultu navazující na Ecovo sémiotické pojetí.

Chápeme jej jako výzvu literární vědě²² pokusit se vlastními nástroji a terminologickým aparátem, kterým ji vybavila především naratologie na straně jedné a studium recepce na straně druhé, popsat specifika literárního textu příslušejícího k midcultu tak, aby jej bylo možno v rámci literární komunikace co nejpřesněji identifikovat.

Literatura

BARKER, Chris (2006). *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.

Colins Cobuilt Dictionary. London: Colins, 1987.

Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press 1995.

FOER, Franklin. „The Browbeater“. 23. 11. 2011, *The New Republic*. Dostupné z: <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/magazine/97782/dwight-macdonald-midcult-masscult>

GILBERT, James B. (1974) *Partisan Review: New York, 1934–*. In Joseph R. Conlin (ed.), *The American Radical Press, 1880–1960*. Dva svazky. Westport: Greenwood Press; Sv. 2, s. 548–553.

GREENBERG, Clement (2000). *Avantgarda a kýč*. *Labyrint revue* 2000, č. 7–8, s. 68–74.

HAGLUND, David. „Is Middlebrow Still An Insult?“ Dostupné z: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/12/middlebrow_origins_and_insults.html

HALFORD, Macy. On „Middlebrow“. 10. 2. 2011 *The New Yorker*. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/on-middlebrow>

JODL, Miroslav (1994). *Teorie elity a problém elity*. Praha: Victoria Publishing.

²¹ K problematice viz např. Miroslav Jodl (1994).

²² Termín midcult v českém myšlení o literatuře zatím příliš nezdomácněl. V akademickém prostředí však bylo v poslední době napsáno několik kvalifikačních prací z oblasti estetiky (zejména pod vedením Denise Ciporanova) pracujících s termínem midcult, rovněž mediální studia (případně žurnalistika) či sociologický výzkum na úrovni bakalářských či magisterských diplomových prací vyhledaných podle klíčového slova v pracích archivovaných v systému theses s tímto termínem počítají a užívají jej (ať už se autoři myšlenkově vrací až k anglickému originálu Macdonaldovu a revidují jej, či pracují s jeho zprostředkovanými názory skrze Ecův text).

- KAMMEN, Michael (2012). *American Culture, American Tastes. Social Change and the 20th Century*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Longman Dictionary of Contemporary English*, 3rd ed, Longman Dictionaries, Longman Group 1995.
- LYNES, Russel. Reprint: „Highbrow, Lowbrow, Middlebrow“ (1949). *The Wilson Quarterly* 1, č. 1 (Podzim 1976), s. 146–158. Dostupné po přihlášení z: <http://www.jstor.org/stable/40255171>
- MACDONALD, Dwight (1962). *Against The American Grain*. New York: A Da Capo Paperback.
- MALON, Thomas. „Highbrow, Lowbrow, Middlebrow – Do These Kinds of Cultural Categories Mean Anything Anymore?“ Dostupné z: http://www.nytimes.com/2014/08/03/books/review/highbrow-lowbrow-middlebrow-do-these-kinds-of-cultural-categories-mean-anything-anymore.html?ref=re&_r=0
- Oxford English Dictionary* (3. vyd.). Oxford University Press. 2005.
- Webster New World Dictionary of the American Language*, 2nd college ed. 1982.
- TRAVERSO, Enzo (2006). *Trhlina v dějinách (Esej o Osvětlení a intelektuálech)*. Praha: Academia.
- WOLCOTT, James: Dwight Macdonald at 100. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2006/04/16/books/review/16wolcott.html?pagewanted=all&_r=0
- WOOLF, Virginia (1942). *Middlebrow. The Death of the Moth and Other Essays*. Repr. London: The Hogarth Press.

Over the “middlebrow” to the “midcult”

The study deals with the genesis of the term midcult. It shows, how was the term used by Dwight Macdonald, Virginia Woolf and Umberto Eco. Macdonald's thinking was primarily based on cultural and sociological thinking working with ideas of marxism. Nor for Virginia Woolf was or essential to specify the distinctive features of literature for middlebrows, she prefers to describe the level of intellectual prestige senders. Due to societal changes that have taken place since the publication of both texts and which lead to the permeability of different social strata, it seems to be more productive to think about midcult following to Eco's semiotic concepts.

Mgr. Jana Vrajobá, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
jana.vrajova@upol.cz

Recenze a zprávy

Kapitoly z české gramatiky

Darina Hradilová – Ondřej Bláha – Jindřiška Svobodová

Kapitoly z české gramatiky vznikly jako výstup stejnojmenného projektu a jsou dílem dvaceti českých a zahraničních bohemistů.¹ Editor František Štícha *Kapitoly* charakterizuje jako publikaci, která „osciluje mezi tematickým sborníkem a neúplnou gramatikou“. Monumentální svazek čítající 1189 stran se skládá ze tří tematických celků, z nichž jeden je věnován morfologii a dva syntaxi. Tematická skladba jednotlivých kapitol ukazuje na to, že celé kompendium je spíše sborníkem než gramatikou, což autorům i editorovi přináší značnou výhodu: nejsou zavázáni taxonomicky popsat celý systém, a mohou se tedy v jednotlivých kapitolách věnovat těm jevům, které z hlediska popisu současné češtiny vyžadují zvláštní pozornost, ať už proto, že jsou v tradičních gramatikách opomíjeny, nebo proto, že vývoj češtiny si v dané oblasti vyžaduje nový popis a výklad. *Kapitoly z české gramatiky* tak nejsou další položkou v řadě mluvnic, v nichž se více či méně opakují popisy základních mechanismů fungování jazykového systému češtiny, ale souborem specializovaných studií, přinášejících nové pohledy na vybrané jevy českého jazykového systému, přičemž nelze než souhlasit s editorem, že *Kapitoly* měrou nových poznatků výrazně převyšují úplné gramatiky (srov. s. 10).

Novost prezentovaných informací je dána především zvolenou materiálovouází: studie jsou založeny na dokladech z Českého národního korpusu, a to z korpusů SYN2000, SYN2005 a SYN2009pub, které představují reprezentativní vzorek současného psaného jazyka. Volbou korpusů autoři *Kapitol* jasně deklarují, kterou z variet češtiny považují za standardní a perspektivní.

Kapitoly z české gramatiky jsou novátorské také množstvím prezentovaného materiálu. Autoři jednotlivých studií kromě materiálu dostupného v Českém národním korpusu odkazují i k jazykovým prostředkům získaným prostřednictvím internetových vyhledávačů a databází. Díky tomu je předmětem jejich pozorování skutečně živý, aktuálně používaný jazyk, nikoli ideální konstrukt kodifikačních příruček. Vedle takto získaných dokladů autoři uvádějí pro názornost i modelové příklady; čtenář přitom uvítá, že obě kategorie materiálu jsou od sebe zřetelně typograficky odlišeny.

Editor v úvodu poukazuje na to, že jednotlivé studie neobsahují metodologické výklady, resp. mohou je obsahovat v různé míře. Soudíme, že badatelské postupy

¹ ŠTÍCHA, František (2011). *Kapitoly z české gramatiky*. Praha: Academia, 1189 s.

autorů jednotlivých studií lze pozorovat prostřednictvím prezentovaného materiálu a jeho zpracování. Díky početnému autorskému kolektivu *Kapitoly* nabízejí obrovské množství materiálu a inspirují čtenáře celou škálou možností, jak tento materiál uchopit a zpracovat.

Kapitoly z morfologie slova jsou uvedeny *Kapitolami z tvoření slov*, jejichž autorem je František Štícha. Autor navazuje na základní dílo české slovotvorby, *Tvoření slov v češtině 1 a 2*, a odkazuje k němu s poznámkou, že „většina velkého množství informací o procesech a zákonitostech české slovotvorby tímto dílem poskytovaných dosud platí“. Přínos *Kapitol* předpokládá jejich autor v možnostech, které jsou spojené s využitím moderních jazykových databází a jejich statistických funkcí. F. Štícha zde velmi správně poukazuje na to, že prověření teoretických slovotvorných konstruktů existujících v langue prostřednictvím jejich faktického užití v parole přináší nové poznatky o charakteru a produktivitě slovotvorných modelů. Zejména u slov vykazujících extrémní frekvenční hodnoty totiž autor sleduje i charakter kontextu, z něhož pak odvozuje komunikační aspekty jednotlivých slovotvorných typů, zejména tzv. řečovou/komunikační produktivitu, a poukazuje na slova tzv. omezené komunikační platnosti (s. 21–24).

V úvodu kapitoly je zařazeno pojednání o základních pojmech a termínech. Z hlediska čtenáře, jímž by dle editora měly být co nejširší intelektuální vrstvy, zejména studenti a učitelé bohemistiky, ale i nebohemičtí lingvisté (s. 8–9), je jistě vítané, že autor nezavádí novou, či vlastní, specificky pojatou terminologickou nomenklaturu. Pracuje s přiměřeným terminologickým inventářem: definuje pojmy / termíny slovotvorný sufix a slovotvorný formant, u ostatních termínů konstatuje, že jich užívá v souladu s jejich obvyklým nebo obecným významem (např. slovotvorná kategorie, kmen, kmen infinitivní, kmen přezentní, motivace, fundace). Škoda jen, že rozlišení slovotvorného formantu a sufixu avizované na s. 22 a 23 není dále dodrženo, a tak segment *-ista*, který je na s. 23 prezentován jako příklad formantu, je dále (srov. s. 25) označován jako sufix.

Stěžejní částí *Kapitol z tvoření slov* je *Tvoření názvů osob (bytostí)*. V úvodních pasážích autor prezentuje přehled a základní charakteristiku sufixů užívaných při derivaci názvů osob. Vedle tradičního výčtu slovotvorných prostředků a jejich specifických významů uvádí F. Štícha i frekvence derivátů vytvořených konkrétními sufixy včetně jednoduchých názvů; na základě uvedených dat pak komentuje konkurenci jednotlivých sufixů a – což je zvláště cenné – jejich komunikační potenciál v současné češtině. Nemá smysl odkazovat ke všem jednotlivých případům, uvádíme proto pro ilustraci pouze následující: vycházíme-li z běžných dokladů, jsou sufixy *-tel* a *-č* zdánlivě rovnocenné, slova jimi tvořená v běžném užívání vykazují srovnatelné frekvence. Analýza kontextů jednoduchých derivátů však ukazuje na rozdílný komunikační potenciál obou sufixů. Deriváty s *-tel* „nesou často navíc příznak vyššího (být někdy třeba i více či méně ironického) stylu:

obhajovatel, střežitel, usvědčovatel. Mezi jednodokladovými deriváty s příponou *-č* převládají substantiva označující buď nositele fyzických, manuálních činností (*házeč, rubač, hlubič* aj.), anebo výrazy expresivní a záporně hodnotící (*vyčkávač, ujídač, vnucovač, rdousič*). Záporné hodnocení často sice vyjadřují i substantiva na *-tel*, avšak pak jim zpravidla významně konkurují deriváty na *-č*, a ty se obvykle objevují v kontextech přece jen ještě expresivnějších.“ (s. 43).

Pojmenování osob jsou probírána v tematických celcích podle jejich nejobecnějších významů. Pozornost zasluhuje především první a současně nejobsáhlejší oddíl pojednávající o názvech osob jako vykonavatelů sociálních rolí. Jednotlivé slovtvorné typy jsou systematicky probírány v jednotně strukturovaných oddílech: po obecné charakteristice daného typu následuje popis formálních aspektů, např. u derivátů se sufixem *-ník* autor analyzuje vztah sufixu a kmene a rozebírá typy alternací a speciální slovtvorné procesy (s. 104–105), u derivátů s *-ik* rozebírá jejich fundačně-motivační vztahy k substantivům různého rodu a různého zakončení, u derivátů s *-ér* variantní podoby sufixu *-atér, -iér, a -tér*. Mnohem zajímavější a inovativnější jsou však popisy aspektů významových. F. Štícha rezignuje na tradiční rozdělení na jména konatelská a činitelská, jak je tomu v některých starších popisech, a přináší precizně rozpracovanou typologii jmen osob, která zachycuje i velmi jemné významové nuance, např. u jmen tvořených sufixem *-ař/-ář* jsou to názvy vykonavatelů povolání nebo jim podobné sociální role; názvy osob podle jejich záliby nebo priority; názvy majitelů; názvy pacientů; názvy osob podle okolností, které je provázejí; názvy osob podle toho, co nosí nebo užívají; názvy osob podle společenské skupiny, k níž náležejí; názvy nositelů idejí a ostatní názvy. Každá z těchto kategorií je navíc ještě rozčleněna na detailnější významové celky. Pozastavit se lze snad jen nad zařazením žáků a studentů (*jedničkář, dvojkař* atd.) do oddílu *Názvy pacientů* (srov. s. 100). Soudíme, že vhodnější by bylo zařazení do oddílu *Názvy vykonavatelů povolání nebo jemu podobné sociální role*, je ovšem možné, že autor vycházel z původního významu slova *pacient*, a tak žáky a studenty zařadil mezi „trpitele“.

Oddíl věnovaný názvům obyvatelským je členěn podle propriálnosti, resp. apelativnosti analyzovaných derivátů, vnitřně pak ještě podle formálních kritérií (podle odvozovacího sufixu) a podle kritérií významových (obyvatelé států, regionů, historických území atd.).

Kapitola o tvoření názvů osob uzavírá pojednání o názvech osob jako nositelů vlastnosti, které je strukturováno podle odvozovacích sufixů. Z hlediska funkční příznakovosti jsou prezentovaná slova zčásti neutrální, větším dílem však expresivní. Jakkoli většina uvedeného materiálu signalizuje negativní expresivitu, na základě dokladů autor správně upozorňuje, že ne vždy mají depreciativní funkci, ale bývají užívány jako prostředek stylové exkluzivity (srov. např. s. 254, 260, 268).

Kapitoly z tvoření slov uzavírá oddíl *Univerbizace*, jehož autorkou je I. Kolářová. Formální výstavba výkladu přičiněním autorky (či editora) velmi dobře koresponduje s předchozí studií.

Podobně jako F. Štícha zakládá I. Kolářová svá tvrzení na pozorování materiálu z ČNK a volí i stejné reprezentativní korpusy. Hodnocení univerbizátů jako prostředků typických pro hovorový jazyk – jak v literatuře (autorka odkazuje na údaje SSČ a SSJČ), tak autorkou samotnou – se potvrzuje jejich nízkými frekvencemi v psaných textech, resp. v korpusech psaných textů, z nichž autorka vychází. Zajímavé by bylo doplnění o frekvenční hodnoty univerbizátů v mluvených korpusech, které by přispělo k všestrannosti a objektivitě provedené analýzy; uvědomujeme si ale, že autoři jako předmět svého zájmu deklarovali jazyk psaný.

Úvodem autorka vymezuje své pojetí univerbizace a prezentuje postupy, jimiž univerbizáty vznikají, tedy sufixaci (*prezenčka*), desufixaci s následnou konverzí (*interna*), kompozici (*cyklovýlet*) a elipsu (*plzeňské*). Následně předkládá komplexní klasifikaci univerbizátů založenou na hodnocení mechanismu jejich vzniku, která je mimořádně bohatě materiálově podložena.

Nejobsáhlejší pasáží je typologie univerbizátů podle významu, slovtvorného postupu a formantu – uvedené pořadí typologických kritérií pak vytváří logickou strukturu pojednání, v němž jsou jednotlivé univerbizáty soustředěny primárně do významových celků, které jsou dále členěny podle formálních znaků. Komplexu formálních rysů dominuje strukturace výchozího víceslovného pojmenování.

Podobně jako F. Štícha v předchozí kapitole se i I. Kolářová snaží o komplexní popis univerbizátů, tedy i o popis z hlediska funkčně komunikačního. Autorka tak ukazuje na stylovou a žánrovou klasifikaci univerbizátů, někdy však poznamenanou subjektivismem, např. když univerbizáty typu *děčák*, *kojeňák* pak hodnotí jako substandardní s vyšším stupněm expresivity a výraz *tlakáč* jako substandardní s vysokým stupněm expresivity (srov. s. 304–305).

Společným jmenovatelem obou autorských celků v *Kapitolách z tvoření slov* je snaha o předvedení autentického dokladového materiálu v maximální možné míře; tím se také odlišují od tradičních „gramatik“, které jazykové doklady prezentují spíše ilustrativně. Vedle precizních typologických popisů slovtvorných typů tak na *Kapitolách z tvoření slov* oceňujeme zejména obrovské množství materiálu ani ne tak zpracovaného – protože ten byl jistě ještě mnohem širší – jako materiálu publikovaného. Autoři totiž prezentují nejen „klasické“ představitele jednotlivých typů, ale i živé doklady neslovníkového charakteru, tedy slova doložená v korpusech s minimálními frekvencemi či zachycená v textech mimo oficiální jazykové databáze; zejm. neologismy, a to včetně jejich funkčně stylové charakteristiky. Vzhledem k tomu, že poslední slovník neologismů, který máme k dispozici, je z roku 2004, vítáme každé poučení o nejnovějších trendech ve vývoji české slovní zásoby. I přes relativně úzké vymezení prezentovaných okruhů se odvažujeme tvrdit, že *Kapitoly z tvoření slov* jsou výjimečnou prací, která je v určitém ohledu schopna konkurovat i publikacím slovníkového typu.

Na výklady o slovtvorbě organicky navazuje střední, více než třísetstránková část *Kapitol z české gramatiky*, věnovaná flexi – spojením výkladů o flexi do jed-

noho velkého celku spolu s výklady o slootovorbě se autoři takto explicitně hlásí k přístupu, který lexikální a gramatický aspekt slova neodděluje a který – jakkoli byl dříve běžnější v popisech jazyků s izolační dominantou – má právě v převážně flexivní češtině (v níž se primárně slovotvorné a primárně gramatické morfémy a jejich funkce překrývají a vrství) i podle našeho soudu své důležité opodstatnění.

Deset studií, zabývajících se problematickými úseky flexe v češtině, je rozděleno do čtyř tematických oddílů. První, nejrozsáhlejší oddíl, jehož tématem je flexe českých substantiv, otevírá teoretická pasáž *Úvodem: variantnost pádových tvarů* od J. M. Tuškové a F. Štichy, ve které jsou shrnuty základní metodologické postuláty, uplatněné v následujících studiích – mj. se tu popisují možnosti využití synchronního korpusu při zkoumání variantnosti pádových tvarů a v té souvislosti tu autoři nabízejí určitá terminologická zpřesnění. Termíny *variantní* (např. koncovka, tvar, pád), *varianta* a *dubleta* totiž užívají ve specifickém, jmenějším smyslu, který přesně neodpovídá dosavadní tradici, jak ji reprezentuje např. *Mluvnice češtiny 2* nebo *Příruční mluvnice češtiny*. Variantní je podle autorů takový pád v určitém flektivním typu, který je vyjádřen dvěma (ojetiněle i více) koncovkami, které se u jednotlivých substantiv vyskytují buď obě (všechny), nebo se u konkrétního substantiva vyskytuje jen jedna z nich. Variantní jsou tedy např. koncovky genitivu singuláru u flektivního typu *kost* – srov. genitiv *kosti*, ale *tvrze* (v nichž se užívá právě jedna z možných variantních koncovek) s případy, jako je dvojí možný tvar genitivu *stati*, ale i *statě*. Teprve tento posledně zmíněný typ variantních koncovek nazývají autoři dubletami (na s. 414 i na mnoha jiných místech v Kapitolách).

Studie J. M. Tuškové *Variantnost ve flexi apelativních feminin* se zabývá problematikou variant a dublet (ve výše uvedeném terminologickém odstínění), které se objevují ve flexi apelativních feminin typu *kost* a *píseň*. Autorka tu na základě mnohaletého korpusového výzkumu (dokumentovaného řadou cenných tabulek se statistickými údaji) formuluje teze o tom, které faktory ovlivňují současný stav, stanovuje jevy centrální a periferní a pokouší se vystihnout vývojové tendence. Z výzkumu vyplývá, že koncovka gen. sg. *-i* již získala u typu *kost* absolutní převahu (s. 418), dále že nemalý význam při volbě koncovky plní kolokace (vyskytuje se např. jen *ztroskotání lodí*, ale obě koncovky se doplňují v kontextu *potopení lodě*, kde se v menším rozsahu objevuje i tvar *lodí* – s. 420) a především z výzkumu plyne, že existují jisté rozpory mezi distribucí koncovek, kterou sugeruje poslední kodifikace, a obrazem, který v této věci poskytuje korpus. Některé genitivní tvary, které byly kodifikovány jako plně spisovné, mají i dnes v tištěných textech zastoupení minoritní – to je např. případ gen. sg. *chuti* (v SSČ je uveden jako jediný), nad kterým v korpusu počtem výskytů jasně převažuje gen. tvar *chutě*.

Korpusový výzkum potvrzuje i důležitou tezi, že není-li utvořenost slov jasně signalizována slovotvorným sufixem (např. *-ost/-est*), mají substantiva tendenci ke kolísání (s. 433). Dodejme, že se v tomto bodě názorně ukazuje, jak je jeden zá-

kladní aglutinační rys (pravidelnost skloňování) podporován druhým (derivative), a naopak jak je typický rys flexivních jazyků (komplikované skloňování s přechody mezi jednotlivými typy) podporován flexivním (anebo přinejmenším nikoli aglutinačním) rysem na úrovni slovtvorby. Nepotvrzena zůstala po zhodnocení korpusového materiálu jiná teze, totiž že k typu *píseň* přednostně přecházejí konkréta, zatímco abstrakta inklinují ke vzoru *kost* (s. 443). Studie J. M. Tuškové obsahuje i některé náměty pro další výzkum – bude ještě např. třeba zhodnotit, jakou roli má v kolísání mezi flektivními typy *kost* a *píseň* funkční zatíženost jednotlivých pádů.

Podobným způsobem mapuje tvarové kolísání navazující studie *Variantnost ve flexi životných maskulin* od M. Hebal-Jezierské. Značný prostor věnuje autorka korpusovému zhodnocení variantnosti koncovek v nom. pl., který pro praktického uživatele spisovné češtiny představuje poněkud problematickou patrii kodifikace (už jen proto, že SSČ se nezřídka k tvaru nom. pl. u substantiv spadajících k typu *pán* a *muž* explicitně nevyslovuje). Celkově se ukazuje, že koncovka *-ové* i v pečlivých (resp. ambiciózních) projevech výrazně ustupuje koncovce *-i* (s. 471) a nalézáme ji jen tam, kde slouží diferenciaci významové (zdůraznění personického charakteru denotátu; dodávání příznaku vznešenosti a patosu – s. 487) nebo kde zůstává v zájmu eufonie či „prevence“ morfonologických alternací (ale i zde význam koncovky *-ové* slábně – s. 471). Také u příležitosti tvarů nom. pl. se objevují poznámky ke kodifikaci – autorka po zhodnocení korpusových dat konstatuje, že v případě substantiv jako *cvrček*, *drozd*, *motýl*, *plaz* koncovka *-i* také naprosto dominuje. Zde však žádný „rozpor“ mezi kodifikací a korpusem (jak je formulováno na s. 455) nevidíme, protože SSČ uvádí u zmíněných slov tvary na *-i* i *-ové* (a dublety zde zajišťují žádoucí pružnost kodifikace). Vážnější je už poukaz ke kodifikaci a šířeji k dosavadním gramatickým popisům češtiny u typu *soudce* (s. 490) – zde se tvar nom. pl. *soudcové* stal skutečně exkluzivním (podle našeho dojmu asociuje spíš realitu Starého zákona než realitu současného soudnictví).

Samostatnou problematiku pak představuje variantnost koncovek v nom. pl. u přejatých substantiv – autorka zjišťuje, že i zde je velmi silná tendence preferovat koncovku *-i*, ale např. skupina substantiv na *-at* a *-it* se ve světle korpusových dat jeví jako nehomogenní (tvary *akrobaté* a *akrobati* mají zhruba stejnou frekvenci, ale dominuje např. tvar *favorité* – s. 478). Ukazuje se tedy, že kromě expanze koncovky *-i* v nom. pl. maskulin je progresivním rysem současné české flexe i variantnost *é/i*.

Podobně široké pole pro studium variantnosti jako nom. pl. poskytuje ve flexi maskulin také dat. a lok. sg., kde se doplňují koncovky *-u* a *-ovi* – korpusová data zde svědčí pro to, že se variantní koncovky v tomto případě diferencují sémanticky, a to jednak na úrovni paradigmatu (u dat. převažuje *-ovi*, zatímco u lok. mírně převažuje *-u* – s. 494), jednak vzhledem k denotátu (koncovka *-ovi* zdůrazňuje personičnost, je tedy řídká u jmen zvířat – s. 501). Roli zde však hraje

i kontext – záleží na tom, zda je nebo není konkrétní tvaru dat. nebo lok. rozvíjen atributem, a na typu předložky (to zejm. u lok.). U apelativ spadajících k typu *muž* pak koncovka *-ovi* ustupuje docela ve prospěch *-i*, nejspíš v důsledku pokračující diferenciaci tvrdého a měkkého typu skloňování (s. 508). I zde se podle našeho soudu objevují zajímavé doklady postupné aglutinizace češtiny – oslabuje se vnitroparadigmatická homonymie a sílí tendence k formalizaci třídění substantiv do flektivních typů (v češtině podle tvrdosti/měkkosti finály tvarotvorné báze), které se v jazycích s aglutinační dominantou absolutizuje (v maďarštině se tvarotvorný formant volí podle vysokozvukosti/nízkozvukosti vokálů v tvarotvorné bázi).

Studie N. Bermela *Variantnost ve flexi tvrdých neživotných maskulin* přináší opět některé důležité poznámky ke kodifikaci tvarů gen. sg. – konstatuje, že SSČ poněkud zploštuje obraz o spisovném jazyce, když u některých slov uvádí jen genitivu na *-a*, zatímco v korpusu se (nikoli ojedinele) vyskytují i gen. tvary jako *čtvrtku, jazyku, národu*. Autor soudí, že v gen. sg. je systémovou koncovkou *-u* i *-a* a tvary s méně obvyklou koncovkou jsou hodnoceny jako tvary neobvyklé, ale přijatelné (s. 515). Jiný rozpor mezi kodifikací a kultivovaným územ, jak jej zachycuje korpus, vidí autor tam, kde SSČ uvádí gen. tvary s koncovkou *-a* i *-u*, ale v korpusu se jedna z těchto koncovek objevuje nanejvýš periferně (to je případ slov jako *bočník, kout, obdělník, tábor, popel*). SSČ tedy někdy deklaruje tvary marginální jako rovnocenné s dominantními – správná je jistě autorova poznámka o tom, že se tu odráží tradiční historizující ráz kodifikace češtiny (ten však, jak jsme přesvědčeni, nemusí být vnímán jako vlastnost vyloženě negativní).

Autor se vyslovuje i k významné skupině neživotných substantiv (lexikograficky, a tedy i kodifikací často nezachycených), která mají v gen. sg. jako dominantní „životné“ tvary na *a* (typicky u označení aut – gen. sg. /koupil si/ *cadillaca, fiátka, wartburga*, ale také např. /vzal si/ *taxíka*), a vedle toho se vyslovuje také ke substantivům, u kterých dochází k polysémii významu životného a neživotného (gen. *regulátora – regulátoru, objekta – objektu*) a také ke zdvojnásoběním a derivátům, u kterých gen. koncovka *-a* dominuje nejspíš pod vlivem základového slova (gen. sg. *galavečera, polosvěta, kostelíčka*). N. Bermel při hodnocení skupiny „zživotněných“ názvů aut, nápojů, termínů z oblasti her apod. souhlasí s tezí M. Šulce, který v takových případech nepřikládá důležitou roli expresivité (jež se z gen. typu *cadillaca* časem stejně vytrácí). Vysvětlení je zřejmě třeba hledat v prostém vybočení z normy, a to buď s přihlédnutím k etymologii (velmi častý cizí, tedy exkluzivní původ zkoumaných slov), nebo z hlediska registru (vyskytují se často v neoficiálních a polooficiálních mluvených projevech – s. 522). K tomu dodáváme, že celý fenomén „zživotňování“ má nejspíš širší souvislosti kulturní a psychologické, jak ukazuje např. ráz současných televizních reklam, v nichž ožívají a po lidsku jednájí nejrůznější neživé předměty. Reklama tu zřejmě vychází vstříc (nepřiznané a sílíci) tendenci společnosti vidět a také ztvárňovat

svět „dětsky“ – tak aby byl přístupný, zábavný, milý, animovaný a komunikativní (= obživlý). Jazyk může přinášet ozvěny těchto tendencí.

Druhý tematický oddíl referující o aspektech flexe v češtině je nazván *Kapitoly o slovese* – první ze dvou studií v tomto oddílu je studie V. Jindry *Obouvidovost*, která ve světle materiálu z Českého národního korpusu reviduje výsledky výzkumu S. Lebedové, provedeného v 70. letech 20. století. Nejvýznamnějším zjištěním je zde nepochybně výrazná proměna frekvence perfektiv typu *zrealizovat*, která měla v 70. letech – na rozdíl od současného stavu – frekvenci nízkou (s. 548). Právě u sloves s cizími základy se fenomén obouvidovosti proměňuje nejvíc – V. Jindra na základě frekvenčního poměru mezi imperfektivními (základními, potenciálně obouvidovými) členy a jejich perfektivními korelátými rozděluje vidově homonymní slovesa cizího původu do čtyř hlavních skupin (s. 543n): a) u sloves typu *akceptovat* nelze potenciální korelátými v korpusu doložit; b) u typu *ilustrovat* pf. korelátými doložit lze, ale nepokrývají víc než 10 % počtu výskytů základního slovesa (*improvizovat* – *zimpvizovat*, *komunikovat* – *zkomunikovat*); c) u typu *dokumentovat* pokrývají dokonavé korelátými od 11 % do 50 % (*formulovat* – *zformulovat*, *redukovat* – *zredukovat*); d) typ *likvidovat* má nadpoloviční frekvenci dokonavých korelátů (*kolaudovat* – *zkolaudovat*, *ruinovat* – *zruinovat*). Poznamenáváme, že zejm. expanze dvou posledně zmíněných skupin (tj. šíření perfektiv typu *zrealizovat*, *zredukovat* apod.) přibližuje stav vyjadřování vidových protikladů v češtině ke stavu, patrnému např. v polštině, kde byla perfektiva zmíněného typu (*zaakceptować* apod.) rozšířena už mnohem dříve. Tím, že se v češtině likviduje vidová homonymie a že se gramatické hodnoty častěji než dřív explicitně vyjadřují (monofunkčním prefixem *z(e)-*, v menší míře pak prefixy *za-*, *na-* o- aj.), se opět, jak soudíme, posiluje aglutinační ráz slovesa v češtině. S uvedenými fakty koresponduje i konstatování V. Jindry, že soubor několika desítek obouvidových neperfektivizovatelných sloves typu *věnovat* podléhá (při srovnání se zjištěními S. Lebedové) minimálním změnám – je to skupina značně heterogenní a zastarávající.

Druhou studií o slovese je *Imperativ* od A. Izotova – tato studie, inspirovaná nepochybně detailní konfrontací češtiny s ruštinou, popisuje možnosti vyjádření sému „imperativnosti“ syntetickými, ale především analytickými jazykovými prostředky v češtině. Autor se zabývá možnostmi tvoření imperativních konstrukcí s částicemi *ať* (typy *ať přijde*, *ať jsi tady*, *ať nezmeškáme*, *ať to mám z krku*) a *necht* (typy *necht předstoupí*, *necht naleznete*, *necht uspíšíme*, *necht dostojím*), konstrukcemi s původně slovesným tvarem *bud'*/*budiž* (*buďte prokleti*) a některými dalšími periferními typy. Odtud přechází k popisu analytických imperativních konstrukcí obsahujících jako „pomocnou“ složku některý (slovesný) imperativ syntetický, který postupně poklesává v částici (typy *pojď si promluvit*, *běž si sednout*, *koukej mazat*, *raďte vstoupit*, *opovaž se přijít* aj.). Izotovova studie je cenným příspěvkem k problému gramatikalizace – hodnocení tvarů typu *ať přijde* apod. jako „analy-

tických imperativních tvarů“ (s. 556) záleží jistě na zvolených metodologických východiscích. Tím spíše, když má přechod od jasně analytických slovesných tvarů ke zjevně neanalytickým konstrukcím charakter škály – srov. analytické tvary s těsným vztahem mezi oběma složkami (např. české préteritum), tvary analytické s volnějším vztahem mezi oběma složkami (opisné futurum) a tvary „ne zcela analytické“ v tom smyslu jako předchozí uvedené tvary (to je případ opisného pasiva v češtině) právě s konstrukcemi typu *ať přijde* nebo *koukej mazat*.

Autorem následujícího oddílu pod shrnujícím názvem *Kapitoly o rodu a životnosti substantiva* je M. Vondráček – obsahuje dvě studie o těsně spjatých gramatických kategoriích, které jsou (podle toho, do jaké míry jsou motivovány mimojazykovými skutečnostmi), hodnoceny jako kategorie buď spíše odrazové, sémantičtější, nebo naopak jako spíše hodnotící, formálnější. Autor tu na rozsáhlém korpusovém materiálu ukazuje, jaké hodnoty jsou výrazovým formám uvedených kategorií přisuzovány a jak vypadá mechanismus volby konkrétních forem pro vyjádření pojmových obsahů. Konstatuje, že kategorie rodu je ze synchronního hlediska kategorií spíše formální, i když se některá maskulina, feminina a neutra samozřejmě stále chápou jako pojmenování příslušníků pohlaví mužského, ženského a jako pojmenování mládat. Pro vytvoření znaku, který svůj denotát pohlavně diferencuje, resp. ponechává jej pohlavně indiferentním, disponuje čeština několika různými prostředky, a to zejm. „čistě“ lexikálními (*fena*), slovtvornými (*basetka*) a syntaktickými (*ten průvodčí*). Všechny tyto prostředky se navíc mohou kombinovat. M. Vondráček se podrobně věnuje i otázkám (bez) rodovosti deiktických slov. Systémově bezrodé deiktikum (*já, ty*) užitě ve výpovědi získává v okamžiku komunikace specifickou rodovou sémantiku a jeho nový pojmový obsah se formálně promítá do kongruentních tvarů.

Studie také dokumentuje komunikační využití (ne)souladu rodových implikací jmen a vědomí pohlavní příslušnosti jejich nositelů, které lze ilustrovat expresivně motivovaným porušením rodové kongruence (typ *kluk uličnická*), analyzuje projekci elementární šablony přirozeného pohlaví, resp. personičnosti (*audinka*) a objasňuje způsoby, kterými může být pohlavní příslušnost živých bytostí či personifikovaných objektů z různých důvodů omezována (*pejsek a kočička* jako literární prototyp mužství a ženství) nebo upírána (*strašidlo* je prostě „to“).

Ve studii *Životnost* M. Vondráček mj. ze sémantického hlediska doplňuje některé dříve zmíněné výklady N. Bermela o „zživotňování“ neživých předmětů – vlastním korpusovým výzkumem M. Vondráček ukazuje, že informovanost uživatelů jazyka o životi/neživoti označovaného jevu neovlivňuje volbu korespondujícího (maskulinního) tvaru životného, resp. neživotného, a že „zživotňování“ maskulin, spadajících do několika sémantických okruhů, se v neoficiální komunikaci, kde je typické, omezuje jen na apelativa. Vždy pak toto „zživotňování“ signalizuje skutečnost, že mluvčí určitý denotát zahrnuje do vlastního, axiologicky vyššího světa (*našel hřiba, sedl na fichtla, koupil nikona*).

Rozsáhlou střední (morfologickou) část publikace uzavírá oddíl *Kapitoly o zájmenech a číslovkách*. Otevírá jej studie S. Čmejrkové Posesivní reflexivizace: zájmeno „svůj“, jeho užití a významy, která nejprve shrnuje vývoj vystižení reflexivizačního pravidla (z hlediska jazykové kultury exponovaného a vyžadovaného) v historii českého mluvnictví. Poté autorka přechází k bližší charakteristice zájmena *svůj* a k vystižení jeho užití nejprve v běžném jazyce mimo ustálené konstrukce a pak k jeho užití v obrazech frazeologizovaných. Volbu mezi nereflexivním posesivním deiktikem a deiktikem *svůj* podle autorky neurčuje žádné jednoduché, „školní“ pravidlo o přisuzování podmětu – pravidla, uváděná v mluvnicích a učebnicích, jsou mechanicky odvozena z elementárních, prakticky holých vět s podmětem v 1. pádu (s. 677). S. Čmejrková uvádí řadu případů, kdy autor výpovědi (zejm. v jazyce mluveném) na možnou reflexivizaci vůbec rezignoval, a existenci zcela přesného, „vědeckého“ pravidla užívání deiktika *svůj* popírá – o užití deiktika *svůj* rozhoduje zároveň sémantika výpovědi a postoj mluvčího k adresátovi i obsahu sdělení, ale relevantním faktorem, ovlivňujícím volbu, může být i nějaký silnější důvod, proč spontánně registrovaná pravidla neaplikovat (např. vědomí osobní nebo sociokulturní distance od osoby, ke které deiktikum odkazuje, ale také třeba výskyt více posesiv v těžce větě a snaha „neopakovat slova“).

Oddíly, jež se věnují flexi v češtině, uzavírá studie *Číslovky*: obecný rámec, číslovky základní a řadové od J. Šimandla – na úvod zde autor podrobně shrnuje metodologické předpoklady popisu číslovek jako slovního druhu (resp. jako jednoho z prostředků, jímž jazyk reflektuje kvantitativní poměry v okolním světě) a za využití některých matematických pojmů a termínů představuje teoretický aparát pro popis slovo tvorby a flexe českých číslovek. Tento teoretický aparát potom J. Šimandl aplikuje na (korpusem podložený) popis základních a řadových jednoslovných číslovek, přičemž pracuje s některými specifickými termíny, usnadňujícími výklad (např. interní numerativ). Jako zvlášť dobře využitelnou (mj. ve vysokoškolské výukové praxi, v praxi jazykové poradenské apod.) hodnotíme pasáž pojednávající o jevech komplexní povahy, tj. o syntaxi a stylistických aspektech numerálních skupin v textu (s. 720n), jakkoli autor naznačuje, že systematický výzkum této problematiky prozatím nebyl možný. J. Šimandl zde pojednává o pravopisných aspektech vyjadřování kvanta (*stopatnáctiapůlmilionový, stopadesátý pátý, 2-hexa-4,5-dienoxy-tetrahydro-pyran* aj.), o čtení dat (srov. *roku tisícího devítistého sedmdesátého čtvrtého a roku tisíc devět set sedmdesát čtyři*), o ztvárnění jednoduchých a složitých numerálních skupin (*odhadovaných dvě celá devět desetin procenta*), o deflektivizaci (*třetí odmocnina z nula celá dvacet pět*) aj.

Dva obsáhlé tematické bloky jsou věnovány syntaxi věty a nadvětných struktur. Samostatné kapitoly ze syntaxe elementární věty a ze syntaxe souvětí a textu jsou strukturovány tak, aby jejich autoři s využitím rozsáhlých korpusových databází postihli a popsali současný stav jazyka jak z hlediska tradičně řešené

problematiky (např. kapitoly o slovosledu a aktuálním členění, o způsobech spojování vět do nadvětých struktur apod.), tak z hlediska aktuálnějších nebo dosud opomíjených otázek (kapitoly o nominalizačních procesech nebo o kongruenci). Velkým přínosem obou oddílů je i zde fakt, že jejich autoři navázali na vlastní dlouholetý výzkum a jeho výsledky doplnili o data získaná z moderních korpusových databází.

V druhém samostatném oddíle je tedy zvláštní pozornost věnována problematice aktuálního členění a slovosledu, deagentizaci, kongruenci, valenci a nominalizaci.

Autor kapitoly *Slovosled a aktuální členění věty* F. Štícha se věnuje zejména těm aspektům a pravidlům slovosledného uspořádání věty, které již byly v rámci české lingvistiky popsány a které mohl detailněji prověřit a prozkoumat v korpusových databázích, normativnost jednotlivých slovosledných variant pak posuzuje s ohledem na výsledky korpusových statistických šetření. V rámci užití koncepce nedochází k terminologickému rozlišení pojmů věta a výpověď a důsledně zde pracuje s termínem věta, autor ovšem vychází z funkčního pojetí a slovosled vnímá jako projev výpovědní/komunikační hodnoty psaného či mluveného projevu (viz s. 734). Při detailnější analýze působení slovosledných pravidel pak tradičně zavedený pojem gramatický slovosled nahrazuje termínem slovosled fixní; pozornost ovšem nadále věnuje především tzv. aktuálnímu slovosledu ovlivněnému komunikativními východiský a záměry, jehož podstatou je již tradiční rozdělení větných komponentů do složek tematických a rematických. I v tomto kontextu autor obohacuje dosud užívanou terminologii a při charakteristice tématu nahrazuje tradiční danešovský termín *předmět řeči* pojmem *předmět komunikace*.

Detailněji si všímá aspektů kontextové zapojenosti, zvláštní pozornost je například věnována i problematice kontextové zapojenosti implikovaných předmětů komunikace a např. v poznámce o dosavadním užívání pojmů *známost – kontextová zapojenost* je evidentní autorova snaha vyřešit tuto problematiku na pozadí již existující odborné literatury. Široká problematika aktuálního členění zaujímá v kontextu české lingvistiky již tradičně velmi významné postavení a v moderní jazykovědě druhé poloviny dvacátého století byla zpracována v rámci hned několika vlivných koncepcí. Výrazným přínosem této kapitoly je pak zejména autorova snaha přesně delimitovat dosud užitý termíny a pojmy a v případě potřeby při postižení konkrétních jevů užít pojmů/termínů nových. Tak např. při podrobné analýze tématu a při popisu slovosledného postavení aktuálnějších a méně dynamických složek užitých v jeho rámci užívá pojmů téma *uvozovací* a *navazovací*. Centrálnost se ve Štíchově pojetí neshoduje s pojetím užitým v koncepci L. Uhlířové a pojmu centrum tématu nebo diatéma, užívanému např. u J. Firbase nebo A. Svobody, odpovídá právě téma uvozovací; tematická složka, která za ním následuje (vlastní téma, průvodní tematický prvek, centrum východiště apod.) je pak označována jako téma navazovací. Značnou pozornost autor věnuje pozicím,

kteřé jsou z hlediska komunikativních východisek a cílů právem hodnoceny jako nejexponovanější, a to začátku a konci věty. Na řadě dokladů získaných excerpcí z ČNK autor prověřuje, které slovní druhy jsou v iniciační pozici nejfrekventovanější, přičemž se mu daří prokázat, že kombinatorika užitých výrazových prostředků není úplně fakultativní, a to ani v rámci jednoho slovního druhu. Frekvenci poslovnosti užitých na začátku věty pak zjišťuje právě s využitím korpusů SYN. Na řadě příkladů sleduje podmínky, za kterých se v iniciační pozici užívají substantiva, adverbia nebo určité a neurčité slovesné tvary, jako např. infinitiv a trpné participium.

Samostatná podkapitola je věnována pozicím tzv. navazovacího tématu. Jeho pojetí je relativní, jde totiž o tu tematickou složku, která je koreferenční v tom smyslu, že se již (opakovaně) vyskytuje v rámci pretextu. Takové téma se pak ve větách může vyskytovat v nejrůznějších pozicích a prověřovány jsou i takové případy, ve kterých se navazovací téma vyskytuje v koncové větné pozici. Výsledky výzkumu mohou být ovšem ovlivněny skutečností, že uváděné příklady ve velké většině případů pocházejí z beletrie, je v nich tedy přítomna značná dávka stylizace a slovosledné variování je výrazně ovlivněno estetickým autorským záměrem. Okolnosti komunikační události mohou vést k slovosledné variabilitě i v rámci rématu. Ačkoli jako základní a bezpříznaková pozice rématu je hodnocena pozice koncová, mohou nastat případy, ve kterých se zdůrazněné réma vyskytuje na začátku nebo uprostřed věty.

Na kapitolu věnovanou aktuálnímu slovosledu české věty tematicky navazuje kapitola zaměřená na slovosled a slovosledná omezení uvnitř nominální fráze *Slovosled jmenné skupiny: Předložka jako prostředek delimitace jmenné skupiny*. I v tomto případě se jedná o tematiku, jíž je v kontextu české lingvistiky tradičně věnována značná pozornost, právě nominální fráze totiž do větných struktur vstupují jako celek, jehož slovosledné variování je výrazně omezeno (srovnej termíny obvyklý, ustálený, pevný, fixní nebo gramatický slovosled). I v případě nominálních frází, podobně jako v případě celých větných struktur, hrají významnou roli prvky delimitující jejich začátek nebo konec. Při určování gramatických, zejména pak syntaktických funkcí jmen plní významnou funkci prepozice delimitující zleva celou nominální frází. A právě okolnostem umožňujícím slovosledné přesuny prepozic v rámci nominálních frází věnuje autorka L. Uhlířová velmi detailní a precizně propracovanou analýzu. L. Uhlířová v jednotlivých podkapitolách sleduje případy zmnožených nominálních frází a podmínky, za nichž dochází k opakování prepozic, za nichž se neopakují nebo za nichž je jejich opakování fakultativní. I v tomto případě je analýza velmi funkčně doplněna výzkumem korpusových dat, autorka sleduje frekvenci jednotlivých případů (zajímavé výsledky přináší např. výzkum frekvence ne/opakovaných prepozic v případě ustálených lexikalizovaných spojení typu *v dobrém i zlém, na život a na smrt* apod.). Pro

poznání aktuálního stavu národního jazyka je pak přínosný i frekvenční přehled předložek užívaných v různých žánrech.

Vedle případů, které jsou pro češtinu běžné a v nichž je prepozice pravidelně umisťována do počátkové pozice, vyskytují se zejména ve spontánních mluvených projevech nebo v komunikátech, které jsou jako tyto projevy stylizovány, případy, kdy je prepozice umisťována do polohy rematické. Významný přínos kapitoly věnované slovosledu uvnitř nominální fráze spatřujeme mimo jiné právě v tom, že se autorka věnuje i těmto více méně periferním jevům a tím do výzkumu slovosledu české věty přináší řadu nových impulzů. Ve velmi propracované analýze je pak pozornost věnována i frekvenčně poměrně omezeným jevům, jako např. případům zmnožených či zdvojených prepozic (např. *pod i nad stupni, před i nad propustí*) a jejich nevhodného agramatického užívání v případech porušení pádové shody.

Využití korpusových dat se ukazuje jako velmi vhodné také v případě výzkumu zaměřeného na současný stav spráhování prepozic se substantivem nebo jiným autosémantikem (*bez/pochyby, na/věky* apod.). Precizní kvantitativní vyhodnocení aktuálního užívání těchto spřežek umožňuje sledovat, nakolik se aktuální stav shoduje nebo rozchází s kodifikací přijatou v pravidlech pravopisu. Analýzou získaných dat autorka dospívá k jistě velmi zajímavým zjištěním, např. že spráhování patří v současné češtině k progresivním slovosledným postupům, současně ovšem nelze prokázat jednoznačnou souvislost vysoké frekvence užitých výrazů a jejich spráhování. Je velmi pozitivní, že mimo autorčinu pozornost nestojí ani jevy tradičně řazené na hranici spisovného vyjadřování, jako např. konstrukce se dvěma prepozicemi náležejícími k různým nominálním frázím v kontaktní pozici. Ačkoli byl tento jev už na počátku 60. let popsán jako „šířící se v úzu“ (viz s. 800), autorka analýzou dat z korpusu ČNK dokazuje, že jde stále o jev výrazně periferní. Popsány jsou i poměrně omezené případy, ve kterých se prepozice přesunuje z počátku nominální fráze vpravo, a okolnosti, jimiž jsou tyto přesuny způsobeny, nebo naopak i ty případy, ve kterých si prepozice uchovává levou delimitační pozici, ačkoli se vyskytuje v kontaktním postavení se zdůrazňovacími výrazovými prostředky kvantitativní povahy (*snížení na maximálně tři procenta, považovat za téměř ideální* apod.).

Přínos kapitoly věnované slovosledným aspektům české věty spatřujeme mimo jiné i v tom, že se oběma autorům daří tradiční lingvistickou problematiku obohatit o nové podněty a impulzy. Využití bohatých korpusových dat jim pak umožňuje sledovat aktuální stav češtiny a prověřit a/gramatičnost užitých slovosledných variant.

Tematicky uzavřený celek představují kapitoly věnované deagentním konstrukcím a tzv. rezultativům. Při vymezení deagentních konstrukcí v kapitole *Pasivum*, reflexivní deagentiv a implicitní deagentiv její autor František Štícha vychází z odkazu na zásadní literaturu věnovanou danému tématu (Grepel – Karlík 1983), současně ale upozorňuje na odlišnost vlastního pojetí od pojetí prezentovaného

oběma autory ve *Skladbě češtiny* (1998). Štíchovo pojetí deagentivace je poměrně široké a postihuje i konstrukce, ve kterých je subjektem děje, tedy jeho „agentem“, tradičně pojímaný kauzátor (*vítr, oheň, voda*) nebo instrument (*vrtačka*). Autor opouští zavedenou terminologii a nadále nepracuje s termíny opisné – zvrtné pasivum a pasivum stavové – dějové (pro něž nadále užívá termín rezultativum). Z hlediska terminologického pokládáme za přínosné další dělení dějového pasiva na explicitní (*prostor je hlídán, hledá se stabilita*) a implicitní (*psali o tom v novinách, v domě celou noc svítili*). Autor velmi poctivě prověřuje možnosti a omezení produkce pasivních forem u různých skupin sloves (předmětových – nepředmětových, reflexivních – nereflexivních, dokonavých – nedokonavých) a na korpusech dokladech sleduje větněčlenskou platnost pasivního infinitivu, přechodníků nebo imperativu. Z hlediska normativního je přínosná snaha systematizovat psaní pasiva s dlouhým a krátkým tvarem participia, pozornost je věnována dlouhým tvarům, které jsou vnímány jak jako standardní, tak substandardní. Štícha užívá bohaté materiálové základny a statisticky vyhodnocuje restriktce omezující tvorbu pasiva u konkrétních typů sloves a sleduje sémantické, i syntaktické funkce pasiva, při analýze postupuje od konstrukcí syntetických k opisným. Užitý pojem/termín opisné pasivum je ovšem pojímán odlišně od ostatních gramatických popisů češtiny; zde jde o konstrukce, které jsou synonymní se syntetickým dějovým pasivem participiálním. Do takto široce koncipované skupiny jsou pak zahrnovány nejenom konstrukce typu *dostat přidáno, dostat nařízeno* apod., ale také vazby s dějovými substantivy, jako např. *dostat doporučení, dostat nabídku* nebo *dostat ocenění*. Podobně i podkapitola věnovaná reflexivnímu deagentivu je uvozena terminologickým zpřesněním a vymezením pojmu tak, jak se s ním pracuje v této koncepci. Přínosná je jistě i materiálová analýza založená na dokladech z ČNK, poněkud problematické se nám ovšem v tomto kontextu jeví některé výrazně stylizované příklady, jako např. odkaz na *Týdeník Rozhlas* uváděný na s. 846. Štícha v předkládané kapitole usiluje především o vytvoření jednotné a přesné terminologie, jako protiklad explicitního deagentivu tedy logicky staví deagentiv implicitní. De facto jde o případy označované ve starších gramatických popisech jako konstrukce se všeobecným konatelem, zahrnuté mezi deagentní konstrukce i ve *Skladbě češtiny*.

Na ucelený a systematizovaný popis deagentních konstrukcí plynule navazuje Markus Giger kapitolou *Rezultativum*. Pozitivně je třeba ocenit skutečnost, že i v tomto případě je kapitola uvedena přesnou definicí pojmu vytvořenou na pozadí dosavadních výzkumů, na ni pak autor organicky navazuje podkapitolami věnovanými formálním vlastnostem rezultativ, okolnostem jejich užití v různých kategoriích času a způsobu a zejména jejich slovosledným vlastnostem. Za úvahu by v tomto kontextu jistě stálo sjednocení užitě terminologie, v předchozí kapitole je jako základní tvar uváděn termín dlouhé tvary participia (viz s. 824, *adjektivní tvar* je uváděn pouze jako alternativa v závorce), kdežto zde jsou uváděny jmen-

né a adjektivní tvary *n-/t-*ových příčestí. Bohatá materiálová základna autorovi i v tomto případě umožňuje vytvořit pestrý dokladový materiál při postižení významů a funkcí rezultatív, korpusová data využívá i při detailnější analýze spojování rezultatív s příslovci a příslovečnými určeními. Kontext kapitoly věnované deagentním konstrukcím jako celku je velmi vhodně doplněn i samostatnou podkapitolou o uplatnění rezultatív při hierarchizaci propozice a jejich předmětovým, resp. agentivním doplněním; autor ukazuje na uplatnění rezultatív při různém uspořádání sémantických aktantů na syntaktické rovině.

Samostatný tematický celek představují kapitoly věnované kongruenci. Vladimír Petkevič a Jarmila Panevová spolu s Alexandrem Rosenem se v samostatných oddílech věnují různým aspektům formálního vyjadřování shody. V první kapitole *Některé jevy kongruence* se její autor Vladimír Petkevič omezuje na oblast shody slovesného predikátu se subjektem v osobě, čísle a jmenném rodě, v druhé části pak Jarmila Panevová a Alexandr Rosen řeší velmi specifický případ vyjadřování shody v konstrukcích s doplňkem u infinitivu. Vladimír Petkevič neusiluje o systematický popis celého jevu a pozornost věnuje zejména těm aspektům shody slovesného predikátu se subjektem, při jejichž popisu může využít korpusových dat. Přínos jeho výzkumu tedy spatřujeme především v tom, že se mu daří s pomocí široké materiálové báze vytvořené díky matematickým a počítačovým prostředkům doplnit popis aktuálního stavu současné češtiny. Podobně i kapitola *Zvláštní případy shody: doplněk u infinitivu* představuje především velmi vhodné a potřebné doplnění dosavadních analýz věnovaných velmi specifickému větnému členu, jakým je doplněk. Dosavadní gramatické popisy se totiž omezují především na jednoduché případy, ve kterých je přímo závislý na predikátu analyzované větné struktury, doplněk ovšem může být závislý i na jiném než určitém tvaru slovesa (např. na infinitivu). Autoři se tedy zabývají poměrně specifickými případy, ve kterých se pád doplňku neshoduje s pádem řídicího substantiva, a na základě precizní analýzy odpovídají na otázku, čím je pád v konstrukcích typu *Sestra spatřila pacienta ležet na podlaze mrtvého* určen. S oporou ve starších podobně zaměřených výzkumech jsou jednotlivé větné konstrukce rozděleny podle toho, zda jejich přísudkový výraz patří ke slovesům kontroly nebo zda jde o slovesa s vlastností raising. Celá problematika je pak řešena z hlediska funkčního generativního popisu a je posuzována gramatičnost konstrukcí, jejichž antecedent je v pozici s dativem, akuzativem nebo je v předložkovém pádě.

I v další samostatné kapitole věnované otázkám slovesné valence *Předložka o + Akuzativ ve valenční pozici* navazuje její autorka Jarmila Panevová na dlouholetý systematický výzkum dané oblasti. Výrazným pozitivem celé kapitoly je především fakt, že zde uměle nerozšiřuje řady studií, v nichž by byly pouze opakovány nebo variovány tradičně řešené otázky slovesné valence, ale svou pozornost věnuje specifické skupině tzv. kvazivalenčních doplnění, která mají některé vlastnosti shodné s aktanty, jiné s volnými doplněními. Tato kvazivalenční doplnění jsou

vymezena zejména svou sémantickou povahou a tvoří skupinu tzv. určení překážky (OBST), rozdílu (DIFF) nebo jsou zařazena k tradičnímu určení pacientu (PAT) a výsledku (EFF).

Oddíl věnovaný syntaxi věty uzavírají kapitoly o nominalizaci. I v tomto případě je uzavřený blok kapitol koncipován tak, že autoři postupují od obecnějšího poučení (*Některé jevy nominalizace*) k jevům specifitějším (*Infinitiv ve funkci atributu a Nominalizace vyjádřené slovesnými adjektivy*). Autorům první kapitoly Petru Karlíkovi a Františku Štíchovi se opět daří zúročit dlouholetý a systematický výzkum dané oblasti. Nominalizační procesy jsou v kapitole nejprve představeny obecně, poté následuje jednak jejich vymezení v kontextu české lingvistiky, jednak pojetí nominalizace v předkládané kapitole. Po přehledném a přesném teoretickém uvedení následují kapitoly věnované konkrétně zaměřené analýze. I v této kapitole se pracuje s terminologií přijatou v rámci generativního popisu větných struktur a infinitivní fráze umístěné do větných struktur jako výsledek nominalizačních procesů jsou klasifikovány podle typu kontroly. Precizně jsou popsány případy se subjektovou, objektovou i arbitrární kontrolou, autoři navíc vhodně využívají dokladový korpusový materiál a detailnější pozornost věnují i konkurenčnímu vyjadřování vedlejšími větami a infinitivními frázemi. Přínosné a inspirativní jsou i samostatné kapitoly věnované analýze struktur se slovesy (*někdo se zdá (někomu) být nějaký* a struktur typu *mít kde spát, mít o koho se opřít* apod. Jednoznačným pozitivem této kapitoly je systematizovaný popis nominalizačních procesů, které byly dosud zachyceny převážně v rámci samostatných studií, autorům se zde daří nejenom zachytit podstatu nominalizace obecně, ale také s využitím korpusových dat provést případovou analýzu.

Poměrně pravidelná struktura syntakticky orientovaných kapitol je dodržena i v tomto případě a po obecněji koncipované úvodní kapitole následují konkrétněji zaměřené analýzy. V tomto případě je autorkou obou dílčích kapitol *Infinitiv ve funkci atributu a Nominalizace vyjádřené slovesnými adjektivy* Jarmila Panevová.

V první z obou kapitol autorka vychází ze zjištění starších syntaktických popisů (Šmilauer, Svoboda, Grepl – Karlík, MČ 3), s jejichž závěry se ovšem zcela nezotožňuje a velmi správně poukazuje na fakt, že přítomnost infinitivu jako členu řízeného substantivy s velmi široce chápanou modální/způsobovou sémantikou se realizuje na základě kontroly, resp. koreference mezi dvěma pozicemi, např. spojení *důvod radovat se* předpokládá existenci šířeji pojatého „aktora“ nebo nositele děje – někoho, kdo se raduje, někoho, kdo má důvod se radovat, obávat, má zvyk, sklon obavu apod. Součástí kapitoly je jednak detailnější analýza konstrukcí s vybranými substantivy (jako např. *možnost, snaha, právo, schopnost* ad.), jednak je doplněna přehlednými tabulkami se soupisem substantiv řídících infinitiv se základními frekvenčními údaji.

Východiskem druhé kapitoly věnované nominalizacím vyjádřeným slovesnými adjektivy je snaha prověřit ne/možnost kondenzace všech přívlastkových

vět vztažných slovesnými adjektivy. Autorka podrobila detailnější analýze opřené o korpusová data adjektiva na *-(i)cí*, *-(v)ší*, a *ný/-tý*. Empiricky kvalitně podloženým výzkumem dokládá produktivitu derivace adjektiv ze sloves vedlejších atributivních vět, definuje okolnosti, za kterých tento derivační proces probíhá, a řeší i problematiku možné kvazi/synonymie větných konstrukcí a konstrukcí s deverbativním adjektivem.

Třetí oddíl knihy je věnován syntaxi souvětí a textu. V úvodní kapitole tohoto oddílu jsou zkoumány jevy překračující hranice jedné větné struktury a zajišťující textovou koherenci. Ivana Kolářová v kapitole *Základní jevy koreference* navazuje na starší zpracování obdobné tematiky v pracích F. Daneše, F. Štíchy nebo Z. Vychodilové. Koreference je zde pojímána obdobně jako vztah referenční identity v dnes již klasické studii Františka Daneše *O identifikaci známé (kontextově zapojené) informace v textu* (1979, 2009), autorka odlišuje případy, v nichž je odkazování k témuž předmětu řeči zajištěno opakováním plnovýznamových pojmenování, užitím synonymních pojmenování, pojmenování ve vztahu hyperonymie a hyponymie a užitím zájmen *ten*, *ta*, *to* (včetně plurálových forem) a zájmena *takový*. Detailní výzkum je pak věnován výlučně konkurenci užitých koreferenčních anaforických zájmen se substantivy různých sémantických skupin. Při detailnější analýze se autorka zabývá možností konkurenčního nahrazování rodových variant zájmen *ten/ta* zájmenem *to*. Autorka si však správně uvědomuje (Kolářová 2012, s. 987), že právě toto zájmeno už často neslouží jako prostředek anaforického odkazování ke konkrétnímu substantivnímu výrazu, ale spíše jako prostředek odkazování k obsahu celé předcházející věty. Některé příklady uváděné na s. 986 jako konkurenční varianty se už ovšem ocitají na hranici akceptovatelnosti. U některých příkladů uváděných na s. 991 by pak stálo za úvahu zvážit, jakou funkci „anaforika“ *ten/ta/to* vlastně hrají, např. ve větě: *Tabák, to je vlastně sušená zelenina ...*

Ludmila Uhlířová se v kapitole *Textová koreference – empirické ohlédnutí po třech jevech (spíše) periferních* věnuje jevu označovanému jako „nepřesná metafora“. De facto jde o případy, ve kterých vztah mezi antecedentem a postcedentem nemusí být z textu zřetelně nebo jednoznačně identifikovatelný. Opět se jedná o problematiku, které již byla v lingvistické literatuře věnována značná pozornost, výrazným přínosem je ovšem rozšíření zájmu i na případy, ve kterých je užití anaforických prostředků projevem nedostatečné stylistické zběhlosti nebo nedostatečných formulačních schopností. Pro další výzkum dané problematiky znamená také značný přínos frekvenční vyhodnocení distribuce zájmen *ten/tento/onen* v jednotlivých stylisticky specifikovaných subkorpusech SYN2005. Třetím jevem, na který se autorka v kapitole zaměřuje, je užití syntakticky samostatného zájmena *tento*. Uhlířová s využitím korpusových dokladů dokazuje, že jde o jev živý, užívaný nejenom při odkazování k substantivu, ale v případě tvaru *neutra toto* jde dokonce o široce uplatňovaný nástroj odkazování k předcházejícím větám

nebo textovým úsekům. I v tomto případě jsou výsledky výzkumu sumarizovány do frekvenční tabulky postihující výskyt samostatně užitého zájmena *tento* před slovesem v jednotlivých funkčních stylech.

Samostatný oddíl věnovaný typům predikace je tvořen jednou kapitolou Jany Bílkové s názvem *Větné struktury s exponovanou logickou formou*. I v tomto případě se autorce daří velmi vhodně propracovat problematiku, která sice není v kontextu jazykovědy a filozofie jazyka ničím novým, přesto se jí dostává nových výrazných impulzů. Jana Bílková totiž při analýze tautologií a kontradikcí využívá jednak elektronicky zpracovaná data (korpusy SYN a texty zveřejněné na internetu), jednak výzkum obohacuje o studium pragmatických okolností užití těchto konstrukcí. Klasifikace tautologií je nejprve provedena podle formálních kritérií, a to na tautologie nominální a verbální, a jejich živost a frekvence je pak prokazována studiem korpusových dat. Do analýzy jsou však zahrnuty i případy výrazně lexikalizovaných eliptických konstrukcí typu *Když už, tak už; Kde nic, tu nic*. V tomto případě už je ovšem vnímání tautologie uživatelem jazyka podle našeho názoru posunuto a uvedené konstrukce mají jiné funkční užití, než by tomu bylo v případech typu *Co se stalo, stalo se* apod. Významný přínos celé kapitoly ovšem spatřujeme právě v přesunu zájmu k pragmatické dimenzi, autorka tautologie klasifikuje i z hlediska jejich implikovaného významu a komunikačních funkcí. Analogicky vybudovanou strukturu má i podkapitola věnovaná výzkumu kontradikcí, v níž autorka opět postupuje od formálních kritérií ke kritériím sémantickým a pragmatickým. I v tomto případě přináší forma zpracování omezeného rozsahem na jednu kapitolu řadu podnětů a impulzů k dalším výzkumům.

V rámci kapitol věnovaných souvětí je řešena především problematika související s užitím různých typů konektorů a spojovacích prostředků. Josef Štěpán se v kapitole *Souvětí s řetězcovou závislostí vedlejších vět* věnuje souvětím užívaným při vyjadřování složitých myšlenek, při jejich analýze jde do hloubky a sleduje proces postupného začleňování jednotlivých větných struktur do celku souvětí. Zabývá se funkcí vět hlavních a vedlejších v rámci aktuálního členění a v podrobné analýze se věnuje souvětím s minimálně dvěma větami vedlejšími s užitými odlišnými spojovacími prostředky v distantní pozici, řetězcům vět s užitými identickými spojovacími prostředky, výzkum ale není ochuzen ani o specifický případ připojování s kontaktními dvojicemi podřadicích spojovacích výrazů. Velmi pozitivně je třeba ocenit detailní popis jednotlivých kombinací nalezených s korpusem SYN2005 a zejména pak i snahu o zhodnocení vhodnosti konkrétních kontaktních dvojic. V rámci výzkumu je komentován i výskyt těchto dvojic v různých funkčních stylech. Při výzkumu spojovacích prostředků nejsou opomíjena ani užitá relativa, praktický přínos spatřujeme v pasážích věnovaných užití interpunkce.

Aktuálnímu stavu v oblasti užití temporálních spojovacích výrazů a možností jejich kombinování se věnují Jana Hoffmannová a Ivana Kolářová v kapitole *Kombinatorika temporálních konektorů*. Po stručném a precizním uvedení

do problematiky se autorky věnují konkrétním konektorům, sledují jak pragmatické okolnosti jejich užití, tak výskyt v korpusových databázích. Autorky kapitoly i v tomto případě úročí dlouholetý výzkum v dané oblasti, pozitivní je skutečnost, že pozornost věnují nejenom výskytu analyzovaných konektorů, ale ve specifických případech se věnují i vývoji spojovacích prostředků, problematické interpunkci nebo jejich stylové distribuci.

Autorka kapitoly nazvané *Absolutní a relativní čas v souvětí a vazbách přechodníkových* Jarmila Panevová navazuje na vlastní dlouholetý výzkum v daném oboru (např. monografie *Čas a modalita v češtině* z r. 1971) a s využitím syntakticky značkováného Pražského závislostního korpusu sleduje výskyt souvětých konstrukcí s různou návazností času události z hlediska jejich vztahu k času promluvy. Díky poctivé analýze bohaté materiálové báze pak zjišťuje, jaké absolutní časy mají schopnost implikovat současnost – následnost – předčasnost. Přechodníkovým vazbám je věnován omezenější prostor, výsledky výzkumu jsou navíc ovlivněny výskytem přechodníkových vazeb v převážně literárních, a tedy vysoce stylizovaných textech.

Specifické skupině vedlejších vět vztažných se v závěrečné kapitole *Vztažné věty s nesklonným* co věnuje Mirjam Fried. Autorka při zpracování aktuálního tématu vhodně vychází z komparace vlastností těchto konstrukcí s funkčně konkurenčními konstrukcemi s relativem *který*. Při jejich klasifikaci vychází z již dříve přijaté, ovšem stále platné taxonomie Svobodovy nebo novější klasifikace Grepla a Karlíka (1998) a vztažné věty dělí do dvou základních skupin na přívlastkové a nepřívlastkové. Na pozadí následné detailnější klasifikace pak provádí funkční a formální analýzu vztažných vět s nesklonným *co*. Při kvantitativním zhodnocení příkladů získaných excerpce z korpusových databází dospívá k závěrům, že zejména v textech psaných se tento typ konstrukcí uplatňuje ve funkci restriktivních přívlastkových vět s identifikujícím významem, širší uplatnění pak toto relativum nachází v jazyce nespisovném.

Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.

PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.

Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého

Křížkovského 10

771 80 Olomouc

darina.hradilova@upol.cz

ondrej.blaha@upol.cz

jindriska.svobodova@upol.cz

Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny

Jindřiška Svobodová

Odborná monografie *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny*¹ je dokladem rostoucího zájmu lingvistů o výzkum jazyka v jeho mluvené formě. Autorka v práci provádí srovnávací analýzu tří slovanských jazyků (ruštiny, češtiny a v omezenější míře i slovenštiny) zaměřenou na konkrétně a jasně vymezenou problematiku neexplicitního vyjadřování, přesněji na otázky tzv. elipsy.

Nejvýraznější přínos práce spatřujeme ve třech oblastech, a to za prvé v precizní práci s existující literaturou zaměřenou na problematiku ruské syntaxe (a to jak obecně, tak úžeji právě na specifika neexplicitního vyjadřování na úrovni věty), za druhé ve zvolené metodě (autorce se daří vytvořit vlastní koncepci syntaktické elipsy, jež je jasně vymezená a přesně definovaná) a konečně za třetí v práci s autentickým materiálem vhodně vybraným jak z mluvených projevů neprofesionálních mluvčích, tak z původní a překladové literatury. Díky všem těmto aspektům se text stává nejenom materiálem přínosným pro studium syntaktické a textové roviny autentických textů, ale také inspirativním východiskem pro podobně zaměřený srovnávací výzkum dalších slovanských jazyků.

Kapitola věnovaná pojetí elipsy ve stávající ruské odborné literatuře je poměrně rozsáhlá, v žádném případě ale nejde o samoučelnou excerpici dosavadních syntaktických výzkumů, neboť autorka předkládá komentovaný přehled cíleně směřující k postizení podstaty daného jevu a sumarizace vývoje názorů na implicitnost ve větné skladbě ruštiny napomáhá zasadit problematiku do odpovídajícího teoretického rámce. Zvláštní pozornost je věnována rovněž pojetí elipsy v kontextu české lingvistiky. I zde je záběr autorky velmi široký a využity jsou i starší práce Gebauerovy, Ertlovy, Mathesiovoy či Trávníčkovy. Ve vývoji poválečné lingvistiky se v práci neopomíná v podstatě žádná významnější syntaktická koncepce a práce jsou komentovány v kontextu podobně orientovaných výzkumů německých, francouzských, slovenských ad. Komentovaný přehled zpracování širěji pojatých výpovědních modifikací (terminologie viz Grepl-Karlík 1998, s. 389–409) je přínosný hned ve dvou aspektech; ukazuje totiž jednak na potřebnost podobně zaměřené práce, která by v tomto aspektu systematicky a s využitím korpusů popsala a klasifikovala eliptické a modifikované konstrukce v současné

¹ VYCHODILOVÁ, Zdeňka (2011). *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta.

mluvené češtině, jednak vybízí k propracování daného jevu na bázi gramatikalizačních teorií (podnětná je v tomto smyslu např. starší studie M. Grepla nebo novější práce M. Friedové, výběrově viz seznam literatury).

Jádro vlastního výzkumu pak představuje kapitola, v níž autorka vytváří vlastní koncepci syntaktické elipsy. A právě v tomto oddíle se jí daří velmi dobře zúročit informační bázi starších podobně zaměřených prací. Aby mohlo být vytvořeno nové pojetí syntaktické elipsy, je nejprve třeba vyřešit vztah mezi formou a obsahem v autentických verbálních komunikátech, což předpokládá především přijetí a aktualizaci rovinného přístupu ke studiu syntaxe. Při komparaci typově příbuzných jazyků je rovněž důležité neopomíjet i diachronní hledisko výzkumu. A do třetice se může potenciálním zdrojem problémů stát i rozkolísané a vágní „determinologizované“ užití pojmu elipsa. Všechny tyto problémy se ale autorce v práci daří vyřešit a pro další výzkum pokládáme za klíčové především pojetí elipsy jako jevu zařazeného jednoznačně do oblasti parole a přísně odlišeného od tzv. nulové formy syntaktického znaku. Vytvoření těchto východisek pak autorce umožňuje klasifikovat elipsu i na pozadí dalších příbuzných jevů a dospět k jejímu jasnému terminologickému vymezení (viz s. 82n).

V samostatném oddíle pak autorka sleduje, jakým způsobem fungují syntaktické elipsy v jazykovém užití a jak se v tomto ohledu liší ruština, čeština a slovenština. Jako přínosné se nám jeví využití autentických příkladů, které autorka získává z vlastní praxe, a právě v tomto ohledu bychom pokládali za přínosné možné další materiálové rozšíření výzkumu o doklady ze stávajících korpusů mluvených jazyků. Rovněž komparace autentických vyjádření z původní a překladové literatury svědčí o autorčině snaze o poctivé zpracování a reprezentativní exemplifikaci daného problému.

Systematické zpracování podobných jevů převážně mluveného jazyka pokládáme za přínosné zejména s ohledem na pragmatizaci lingvistického výzkumu. Další využití práce například v oblasti překladatelské a tlumočnické praxe je nesporné, ale uvědomění si odlišností v konkrétních typech vžitých větných struktur mezi typově příbuznými jazyky je klíčové i při zvládnutí cizího jazyka na základní komunikační úrovni.

Literatura

- FRIED, Mirjam (2010). Ke zrodu české modální částice jestli z pohledu gramatikalizační teorie. *Bohemica Olomucensia*, roč. 2. č. 3, s. 52–65.
- FRIED, Mirjam (2013). Pojem konstrukce v konstrukční gramatice. *Časopis pro moderní filologii*, roč. 95, č. 1, s. 9–27.
- GREPL, Miroslav (1989). Partikulizace v češtině. *Jazykovědné aktuality*, č. 3 a 4, s. 95–100.

GREPL, Miroslav – Karlík, Petr (1998). *Skladba češtiny*. Olomouc: Votobia.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka (2011). *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta.

Mgr. Jindřiška Svobodová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
jindriska.svobodova@upol.cz

O historickém románu nadnárodně a invenčně

Erik Gilk

Žánr historické prózy se v současné době netěší příliš velkému čtenářskému ani badatelskému zájmu. Proto lze jedině přivítat, že Ústav svetovej literatúry Slovenskej Akadémie vied se sídlem v Bratislavě se rozhodl tomuto nedostatku čelit a ve dnech 5. a 6. února 2014 uspořádal v prostorách Poľského inštitútu konferenci *Súčasná stredoeurópska podoba historického románu*. Zástupci slovenské, maďarské, polské a české literární vědy se v ní snažili z různých hledisek znovu ohledat žánr a tváří v tvář postmoderním uměleckým postupům jej redefinovat.

Podnět vzešel od badatelky pořádající instituce a hlavní organizátorky Judit Görözdi, která je jako slovenská hungaristka dobře obeznámena s výsledky nového genologického průzkumu fenoménu historické prózy v Maďarsku. Právě maďarští reprezentanti byli na konferenci zastoupeni nejpočetněji. Na prvním místě je třeba zmínit předního znalce tohoto žánru profesora Mihály Szegedy-Maszáka, který konferenci otevřel. Jeho příspěvek úspěšně vyvrátil přetrvávající tezi, že zakladatelem žánru historické prózy je skotský romantik Walter Scott, a s dostatečnou argumentací prokázal, že jeho kořeny je třeba hledat ve francouzské literatuře 17. století. Uznávaný slovenský literární vědec Peter Zajac se v následujícím referátu zabýval existenciálním rozměrem historického románu ve slovenské próze po roce 1945, především v prozaickém díle Jána Johanidesa. Třetí hlavní referát pronesl autor tohoto článku na téma alternativního historického románu, který se v posledních letech těší v českém prostředí značné popularitě nejen prostřednictvím překladů z cizích jazyků, ale i díky literární tvorbě domácích literátů.

Pravidelnou výhodou mezinárodních konferencí bývá skutečnost, že badatel zabývající se konkrétní uměleckou oblastí v jediném národním prostředí může svoje poznatky konfrontovat s pohledy jinonárodními a závěry svého výzkumu revidovat. Zásluhou pořadatelů se podařilo tento potřebný korektiv nabídnout nejen prostřednictvím živých diskusí, ale často v rámci jediného komparativního příspěvku. Tak kupříkladu maďarská badatelka Magdolna Balogh pojednala fenomén současné polské literatury, tzv. gdaňskou literaturu, Nitran Kristián Benyovszky srovnával maďarskou a českou historickou detektivku, organizátorka konference se věnovala snad nejvýznamnějšímu prozaikovi současné maďarské literatury Péteru Esterházymu, její kolega Roman Mikuláš zase podal klasifikaci historického románu současné rakouské literatury. V této souvislosti je zapotřebí

vyzdvihnout, že nejčastěji jmenované texty v posledních příspěvcích i v následné diskusi, totiž Esterházyho opus magnum *Harmonia caelestis* a román *Vyhnání z pekla* Roberta Menasseho, vydalo loni v české mutaci nakladatelství Academia.

Českou literární vědu vedle autora článku reprezentovali za absentujícího Pavla Janouška jeho mladší, teoreticky zaměření kolegové z pražského Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Jiří Koten se pokusil o dialogickou interpretaci obrozenské tetralogie Vladimíra Macury *Ten, který bude*, Vladimír Trpka doložil na první pohled překvapivou přítomnost velkých dějin v díle navýsost postmoderního prozaika, jakým je brněnský Jiří Kratochvíl.

Organizátorům se během dvou dnů podařilo vytvořit vskutku tvůrčí setkání, z něhož neodjízďel snad ani jediný účastník neobohacen či snad dokonce zklamán. Jednací bloky nebyly časově náročné, a tudíž ani únavné, diskuse následovala po každém příspěvku a předsedající měl nejednou problém ji kvůli dalšímu programu zastavit. Jakkoliv se debatovalo plamenně a inspirativně, jednalo se vždy o diskusi věcnou, nezaměřenou nijak osobně. Leckdy se přitom hranice žánru porušovaly a přestávaly plnit limitující funkci, což někteří účastníci kvitovali, jiní žánrovou relativizaci nepřijímali snadno.

Příjemným zpestřením byl společný oběd ve vyhlášené bratislavské restauraci, kde byly účastníci počastováni slovenským národním jídlem, jak jinak než brynzovými haluškami. Jen škoda, že pořadatelé nemysleli také na večerní společný program, který by umožnil vzájemné bližší poznání účastníků a třeba i navázání vědecké spolupráce. Nejednen badatel vnímá totiž podobná setkání nejen jako obohacení svého výzkumu, což se v Bratislavě naplnilo vrchovatě, ale také jako společenskou událost.

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
erik.gilk@upol.cz

Zemřel docent Janko Báčvarov (1942–2014)

Radoslav Večerka

4. dubna 2014 zesnul v Sofii význačný bulharský bohemista Janko Báčvarov. Roku 1967 absolvoval na univerzitě v Sofii slovanskou jazykovědu se zaměřením na obor bohemistika. Tuto oborovou orientaci zastával na své alma mater už trvale. V roce 1972 se na ní stal asistentem, poté docentem. Vyučoval češtinu nejen prakticky, nýbrž i teoreticky. Přednášel o synchronní gramatice, historické mluvnici, technice filologické práce, ba i o češtině hovorové. Publikoval přes 200 vědeckých prací, participoval pod redakcí prof. Svetomira Ivančeva na dvojdílném česko-bulharském slovníku a zpracovával i krátký česko-bulharský slovník slovní zásoby nespisovné. Od roku 1976 až do své smrti spoluredigoval revue *Săpostavitelno ezikoznanie*. Z Báčvarovovy iniciativy byl založen akademický Bohemia klub, jehož se stal prvním předsedou a vedoucím jeho edičních řad *Homo bohemicus*, *Malá česká bibliotéka* a *Velká česká bibliotéka*. Od roku 1980 byl členem Svazu překladatelů v Bulharsku.

Jeho vztah k češtině byl nejen odborně vědecký, ale i osobní. Žil v manželském svazku s českou básnířkou a překladatelkou Ludmilou Kroužilovou. Proslovil na českých univerzitách (i mimo ně) řadu dílčích referátů a přednášek a to v Praze, Brně, Olomouci, Mariánských Lázních a Liblicích, vedle podobných partikulárních vystoupení v Bulharsku (Plovdiv, Velké Tárnovo, Šumen, Varna, Burgas) i jinde v zahraničí (Bratislava, Varšava, Minsk, Moskva). V Hradci Králové byl od roku 2008 členem redakčního kolegia časopisu *Češtinář*. Byla mu udělena čestná medaile Josefa Dobrovského za zásluhy ve filologických vědách, kterou uděluje Akademie věd ČR. Odešel s ním nejen doyen bulharské bohemistiky, ale i slovenský komparatista a mezinárodně uznávaný bohemista.

Autor tohoto nekrologu by ještě na závěr chtěl připomenout některé osobní vlastnosti zesnulého. Byl to člověk laskavý a empatické povahy. Byli jsme skuteční přátelé a konec osobního i aktuálně písemného kontaktu s ním prožívám jako těžkou ztrátu.

prof. PhDr. Radoslav Večerka, DrSc.
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arna Nováka 1
602 00 Brno

Bohemica Olomucensia

roč. 6 (2014)

č. 2

Redakce:

PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.

Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.

doc. PhDr. Karel Komárek, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Technické zpracování: Jitka Bednaříková

Příspěvky prošly dvojitým anonymním recenzním řízením.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

e-shop: www.e-shop.upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tel.: 585 633 173

e-mail: ondrej.blaha@upol.cz

Olomouc 2014

MK ČR E 18600

ISSN 1803-876X

Vychází 4× ročně