

VANČUROVSKÁ PROLEGOMENA

I

Tato přednáška bude věnována Vančurovi-prozaikovi. Poznamenávám úvodem, že jde jen o první náčrt; materiál je sice vybrán, ne však utříděn a sepsán. Je tedy velmi pravděpodobné, že celkový obraz se bude během další práce měnit. Co mohu podat dnes, je spíše výsledek úvah, které doprovázely četbu Vančurova díla, když jsem si umínil napsat o něm studii, úvah namnoze nepřiliš soustavných, kolísajících mezi několika stejně možnými východisky. Snad však právě proto hodí se za podklad debaty.

Proč jsem si vzal právě Vančurovo dílo za předmět práce, jejíž náčrt hodlám přednést, řekl jsem, tuším, aspoň zčásti již při loňské přednášce o próze K. Čapka. Jde v podstatě o pokus zjednat si předpoklady k dějinám české prózy, pokus, který může vyjít jen od českých prozatérů současných. Jednak proto, že toliko současné umění — podobně jako současný jazyk — cítíme stejně jako autor, že je vnímáme na pozadí stejného vývojového stavu jazyka i světa hodnot, a jednak proto, že teprve poválečná próza česká dospěla stavu, v němž je možno zřetelně, bez obtíží znamenat její osobitost. A. Novák napsal v svých dějinách české literatury ve *Vlastivědě* tuto charakteristiku vývoje české literatury v 19. století: „Dodali-li čeští romanopisci — vyjímajíc povídku venkovskou — jenom nepatrný odstín k uniformě běžného průměru evropského, a to spíše látkově než formálně, nelze chloubě české literatury, lyrickému básnictví, upřít silného zdaru při hledání osobitosti výrazové.“ Tato charakteristika je výstižná — netýká se však prózy poválečné. Je ovšem naděje, ba je svrchovaně pravděpodobné, že naučíme-li se vidět prózu jako skutečnou uměleckou

výstavbu na výtvorech současných, najdeme mnohé zajímavé rysy osobitosti i na vývoji předešlém.

Obtíže, které se stavějí v cestu tomu, abychom uměleckou prózu mohli pojmut jako skutečnou strukturu zachovávající totožnost i nacházející se v neustálém pohybu, nezáleží však jen v nedostatečném (ve srovnání s lyrikou) rozvíjení české prózy, nýbrž záleží i v podstatě druhu samého. Básnictví lyrické, jehož vývoj může v každém daném básnictví již dnes být zkoumán beze značných obtíží, je totiž mnohem méně než epický výtvar v próze zatíženo funkcí sdělovací. Jestliže dějiny umělecké struktury jsou, jak bylo řečeno (ruští formalisté opětovně: Tomaševskij, Jakobson), dějinami toho, co činí umění uměním, je právě tato stránka v lyrice mnohem zřetelněji viditelná než v epice, a to zejména v epice prózou psané. Důvodů tohoto rozdílu je několik: v próze chybí organizující moc rytmu, který již sám o sobě stačí k obrácení pozornosti na výraz a k oslabení zřetele k vyjádřenému „obsahu“. Dále má epika souvislý děj, to znamená, že má více o silné pouto vízící ji ke skutečnosti mimobásnické. At epik seřadí motivy ve svém vypravování jakkoli, promítne se jejich sled do vědomí čtenářova v řadě časové, jejíž postup je jednosměrný. V lyrické básni se sled motivů namnoze trpně poddává uměleckému záměru básníkovu: i v ucelené lyrické básni nebývá leckdy nemožno přeradit sled jednotlivých slok bez podstatné újmy na jednotě celkového smyslu. Oba jmenovaná činitelé, nepřítomnost rytmu a časový sled děje, působí, že v próze vždy zápasí o převahu „forma“ s „obsahem“, nebo lépe: směřování k estetické samouúčelnosti se zřetelem sdělovacím. Proto dějiny prózy tak snadno sklouznou v dějiny kulturní nebo něco zcela dějinám kultury podobného: badatel prózu chápe jako sdělení o smýšlení a citění jisté doby, popřípadě i jako dokument o vývoji životních forem atd.

Je však nutno se o strukturní dějiny prózy pokoušet? Není vše podstatné o vývoji slovesného umění řečeno dějinami lyriky a nelze skutečně uměleckou prózu nechat kdesi na okraji strukturního zkoumání literatury? Jde-li strukturalistickému zkoumání literatury o to prokázat, že jediné vývojová linie daná nepřetržitým samopohybem struktury se může stát osnovným nositelem celého vývoje literatury v plně jeho šíři, jsou právě strukturní dějiny prózy pro toto pojetí zkušebním kamenem, a to proto, že próza, silně směřující ke sdělení, má mnohé mimoestetické funkce. Ukáže-li se,

že i próza je přístupna pojetí strukturnímu ve všech svých podrobnostech, bude tím zároveň beze zbytku proveden i důkaz, že zkoumání strukturní není, jak se dosud leckdy říká, zkoumáním literární formy, ale že je nutným postupem při zkoumání literárního vývoje celého, v jakékoliv jeho oblasti.

Jedna věc zdá se být na závalu strukturnímu zkoumání prózy: ta totiž, že v próze, zdánlivě aspoň, zeje mezera mezi prostředkem vyjádření, jazykem, a vyjádřeným „obsahem“, tématem. Struktura ovšem nemůže být jinak viděna než jako celek: ona okolnost se však zdá roztrhovat strukturu vedví. Na rozdíl od epiky bývá lyrika přímo definována jako básnictví jazykové, a jeden z našich prozatérů, tedy těch, jichž se věc přímo týká, napsal nedávno, byť jen v příležitostném článku: „Jazyk má v písemnictví dvojí funkci. U jistých autorů představuje jejich umělecký výraz, je uměleckým dílem jako to, o čem se vypravuje, někdy dokonce je ještě důležitější uměleckou složkou než děj, skladba, postavy i myšlenky. Ale u jiného spisovatelského druhu má jazyk jinou funkci, skoro jen technickou, nemá za účel nic více než přepisovat autorovy myšlenky o ději, a to způsobem, který nemá v sobě nic důležité osobitého.“ Neuvádím tento citát proto, abych s ním polemizoval, neboť v souvislosti, v níž se nachází, nemá jiného účelu než říci, že v hierarchii umělecké struktury prozaického díla může připadat jazykové stránce místo vyšší nebo nižší. Chyba by však bylo, kdybychom toto tvrzení chápali tak, že může existovat umělecká próza, při které jazyku připadá úloha vyměnitelného a celkem lhostejného prostředku vyjádření. Je pravda, že próza jednou napsaná snáší snáze převod do jiného jazykového systému než lyrická poezie. To však se netýká vzniku prozaického díla epického, a mohli bychom naopak uvést vývoj české prózy v 19. století za příklad toho, do jaké míry je vývoj prózy podmíněn vývojem jazyka, který jí slouží za podklad: není náhoda, že mnohé z nečetných vrcholů prózy českého 19. století, jako prozaické dílo Máchovo, Erbenovo (pohádky), Nerudovo, Zeyerovo, vděčí za svůj vznik básníkům-veršovcům. Kromě toho však, a zejména, těsně předválečný a poválečný rozvoj české prózy umělecké je přímo nesen úsilím o zvládnutí jazyka, jeho bohatství slovníkového, jeho schopnosti významového odstínění a především jeho funkčního rozlišení. Až bude jednou podnikána bilance kulturního snažení těchto let (těch dvaceti let, jak se říkává), bude

ono úsilí a jeho plody nutno připočíst k nejzávažnějším kladům tohoto kulturního snažení. Stačí vybrat kteréhokoli z čelných autorů, ať Olbrachta (který dal signál k boji o jazykovou kulturu), ať K. Čapka, ať Vančuru, ať Durycha, aby na jejich díle mohlo být ukázáno, která stránka jazykového výrazu se stala předmětem utváření a do jaké míry je spjata s celkovou organizací básnické struktury.

Zvláštní místo však připadá v této řadě Vl. Vančurovi. Nemám na mysli locus communis, který byl Vančurovi opakovan kritickou do omrzení a vedl nakonec k úplnému zkreslení jeho literární tváře, že totiž u něho je „styl nade všecko“. Nechci o něm mluvit jako o umělci slova tak, abych mu se shovívavým uznáním přisoudil ráz jakési exotické výjimky, které se trpí jistá alotria. Nejsem vůbec kritik. Jde o něco zcela jiného: Vančurův intimní poměr k jazyku, poměr bytostný a nezměnitelný přes všechny vývojové fáze, kterými prošlo Vančurovo umění, je dán tím, že Vančura spatřuje podstatu epiky ve vyprávění; patos jeho uměleckého snažení spočívá v onom nepostižitelném bodě, v kterém se skutečnost předpodstatňuje v slovo. Úkol K. Čapka, máme-li objasňovat poznávané srovnáním se známým, ležel jinde, jeho věčnou chimérou byl epický děj, o němž praví v svém *Maryovi*: „[...] zde však jest mi velebiti děj, cosi napínavého, složitého, neobyčejného a podstatného; děj epický, krvavý, podivuhodný a strašlivý; děj plný záhad, plánů, úkladů, náhod, děsných situací, náhlých příchodů, vražedných nástrah, zázračných obrátů, ztracených listin, tajných dveří, notářů, lásky, odhalení, pustých končin, soubojů, podvržených dětí a únosů.“ A dodejme, vzhledem k samému Čapkovi, děj velkých obrysů, jaký dosud scházel naší epice vycházející ze společnosti omezené na úzkou oblast geografickou a málo sociálně rozvrstvené; děj, který by byl s to pojmout v sebe beze ztráty své epické dynamičnosti závažnou filozofickou (metafyzickou a noetickou) problematiku. To je podstatný úkol Čapkův, a snaha o děj vyprávěný jakoby ústně je u něho jen příležitostná: jejím projevem byly Čapkovy pohádky, a právě v teorii pohádky vyslovil Čapek názor, že „pohádka v své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů“ a že se „rodí z potřeby vypravovat a z rozkoše naslouchat“. Poslechněme si nyní Vančuru, co praví o technice vyprávění v své poslední knize (část jejíhož rukopisu se dostala šťastným nedopatřením do rukou teoretikových). V této české

kronice slyšíme kanovníka Kosmu lát na vypravěče jazykem národním, onou lingua vernacula, jež se ctihodnému klerikovi nezdá důstojným prostředkem literárního vyjádření:

[...] chceš říci [praví příteli Šebířovi — J. M.], že se něco vyrovná krásné mluvě Juvenalově? Chceš říci, že se lze obejít bez krásného členění slov, chceš říci, že dostačí, když někdo vyklopí popletený příběh tak jako neslané těsto? Bůh chraň a uchovej! Vždycky se při podobných příležitostech táži: Kdopak to tak čertovsky vyje? Kdopak to uráží svým hrubým jazykem všechny něžné výhonky a zákruty příběhu, kdopak to směšuje oheň jazyka latinského a řečtiny s tou břečkovou jazyků surových, kdopak to hněte svůj kobylince?

Odmysleme si na chvíli to, co patří k personálnímu zabarvení projevu, a uzmíme autora samého, odvažujícího každé slovo dobře podaného vyprávění; uvidíme jej samého pozorujícího s úžasem zrod epiky ze slova. Chcete ještě další doklad, zřetelnější? Chcete se přesvědčit, že vyprávění je autorovi mnohem víc než pouhé vyjádření, že je samým tvůrčím aktem? Poslyšme tedy, jakým způsobem líčí Vančura přátelské posedění, snad tiché, dvou přátel, Kosmy a Šebíře:

Slova jsou vhodná pro příběhy, ale to, co táhlo myslí těch dvou přátel, bylo jakési dychtění, jakýsi proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov. Podobalo se to trochu hře, trochu moudrosti, trochu bláznivinám a dále žertům i trápení. Ani Kosmas ani Šebíř nemohli krátce vypovědět nic jedinou větou, ale zdálo se jim, že kdesi uvnitř jejich bytosti leží vřetenko slov či nekonečné řeči, jež může obsáhnouti vše, co je hodno lásky a co rudne vášněmi a co se rdí citem a co zní skutky. Zdálo se jim, že svět vypravuje a že oni jsou ústy světa. Zdálo se jim, že časy staré se přelévají do doby novější, zdálo se jim, že skutky knížat lze navlékat na tkanici vypravování, zdálo se jim, že slovo způsobuje, aby strom rozkvétal a stál ve své nádheře.

Tento citát naznačuje o samé podstatě Vančurova vypravovatelského umění mnohé, především to, že vypravování je proces, v jehož průběhu se jednotlivým dějům, činům, věcem i osobám přisuzují jisté hodnoty, podle kterých jsou zařazovány do celku (zde řekl básník mimoděk, jak ještě uvidíme, velmi mnoho i o vlastní technice vyprávění); dále že vypravování je nekonečný proud, že je plné časových přesunů a že se zdá, jako by vyprávěné děje rostly

teprve z aktu vypravování: strom kvete, protože nám slovo o jeho rozkvětu vypráví. Zde je ovšem třeba odstranit možné nedorozumění: mohlo by se zdát, že pro Vančuru je slovo tvůrcem skutečnosti a že pravou skutečností je mu fikce. Nuže, od své první knihy je Vančura zastáncem názoru, že skutečnost mimo člověka existuje, a to skutečnost trvalá. Již v předmluvě k první Vančurově knize, *Amazonskému proudu*, se mimo jiné praví: „Co bylo, jest a bude, bez příčinného vztahu k holé jsočnosti se kupí a z utajeného skládu plynulost dějů vyvozuje tvar: krystaly, organismy a dílo.“ Ještě zřetelněji praví se totéž, a to ve vztahu k poezii, v *Učiteli a žáku*:

Rýmujte bez konce. Uvádějte v novou souvislost všechny věci. Budou trvati tak, jak byly spatřeny za starého času z jeskyně. Proměňujte jejich sled, a přece se budou řaditi tak, jak byly poprvé spatřeny přes okraj kolébky. Jene, Jeničku, což není míra písni odvozena z oddechů spáče a z pohybů lásky? Což nejde vypravování vpřed dupotem divokého koně?

Převédeme-li tuto obraznou řeč v mluvu terminologie, praví tyto výroky: skutečnost trvá věčně, nezávisle na tom, kdo ji kdy pozoruje nebo o ní vypráví. I člověk sám je její součástí, a proto i jeho základní životní úkony jsou stále tytéž. Mění se obrazy, jimiž skutečnost vyjadřujeme, avšak skutečnost sama trvá a projevem její bytostné neměnnosti je řád, jímž člověk obrazy, které tvoří, organizuje: sám rytmus jeho řeči odpovídá svým tvarem nejzákladnějším lidským úkonům, jejich průběhu. Tento přepis Vančurových slov podáváme proto, že je třeba odstranit nedorozumění, které některým kritikům zastřelo a dosud zastírá pohled na básníka. Formule „styl nade všechno“ vůbec neodpovídá obrazu, jaký nám ukázala autorova noetika vyvozená z jeho citátů. Neodpovídá však ani jeho básnickému dílu.

Básnické dílo Vančurovo prošlo velmi výraznou vývojovou drahou, jejíž jednotlivé zastávky vyňaty ze souvislosti se mohou navzájem jevit značně nepodobnými. Povídka *Poslední soud* vzkypěla v samoučelnou hru jazyka, v samoučelnou hru jazykových prostředků, poslední román, vlastně začátek románu *Rodina Horvatova* nejeví po ní stopy. Napohled je tu Vančura rozdílnější sám od sebe než od některých svých spisovatelských vyznavačů; nikdo nemůže tvrdit, že by Vančurův vývoj probíhal pomalu a nezřetelně. Je však něco, co by jeho knihy navzájem spojovalo? Šal-

da charakterizoval Vančurovu prózu (maje před očima již značně vyspělý její vývojový stupeň, *Konec starých časů*) takto: „Forma slovná je u Vančury *prius*, všechno ostatní, děj, postavy, osudy, *posterius*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost do slova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost.“ Tedy: slovo a tvar. Šalda má pravdu, pokud jde o ostré vytčení rozdílu mezi tvorbou Vančurovou a slohovým gongorismem, z něhož byl Vančura neprávem obviňován. Avšak jeho charakteristika je v podstatě toliko negativně omezující: říká, čím Vančurova tvorba není. Pozitivní určení musí jít o krok dále: slovo, ale slovo epické, tvar, ale tvar epický, v etymologickém slova smyslu: slovo vypravěčské, tvar vypravěčský. Říkává se o Vančurovi, že je slovesný kubista; přihlédneme-li k přesnosti, možno říci propočítanosti jeho tvaru, může mít toto tvrzení cosi do sebe. Býval stavěn do pozice blízké moderní poezii lyrické, jeho věta byla po stránce své významové výstavby označena jako lyrická. I na těchto tvrzeních je něco pravdy, jsou ovšem výstižná spíš geneticky než jako trvalá charakteristika. Žádné z těchto tvrzení nevystihuje pravdu celou.

Vezměme například Vančurův poměr k lyrice. Co s ní má společného: zejména smysl pro obrazné vyjádření, vedle toho smysl pro intonační a rytmickou harmonizaci věty. Nebude zároveň nsnadno ukázat nebo aspoň naznačit, že i obraz, i zvuková forma fungují u epika Vančury jinak než v lyrice. Avšak čemu vlastně říkáme próza lyrická? Nazýváme tak zpravidla prózu, kde je hypertroficky rozvinuta stránka „emocionální“ (nálada, popřípadě citový patos) nebo kde svůj stavebný úkol překročují citově zabarvená nebo představově naléhavá líčení. Nuže, oba tyto znaky chybějí próze Vančurově. Vezměme příklad líčení, jeden za mnohé, z povídky *Cesta do světa* v druhé Vančurově knize, *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém*:

Jehlance skal, kužel vrchu, ostroh a na východě stála obloučná země. Pět lomů po paterém zastavení vojska je vbito v skálu a ze zlomeného těla vytéká pramen. Silnice ležela na pěti mostech a u každého z nich byly uvázány nákladní lodi.

To je celé líčení jeviště, na kterém se bude odehrávat děj. Kde jsou popisná adjektiva, docelující názornou představu, či podrobnosti, jichž impresionistické líčení užívá k téměř účelu? Praví-li se na jiném místě o mostu, že „se klene mohutným obloukem z břehu

na břeh, hrdý jako lafeta dělostřelcova a ohyzdný jako kostelnické střevíce“, stává se nedostatek vůle působit dojmem smyslové názornosti zcela jasným: přirovnání spíš odvádějí pozornost od představy mostu, než aby ji k této představě připoutávala. Co se tkne druhého znaku lyrické prózy, emocionálního zabarvení ve smyslu nálady nebo patosu, tu je na každém kroku Vančurův čtenář varován, aby se žádnému vzrušení jistého stálého směru a jisté stálé polohy neoddával. Máme na mysli známé neustálé střídání citového zabarvení, jehož vzorec nám může podat například tento úryvek:

„Hej, starý, co je s vaším kloboukem? Je plný jako cícha, co chcete víc?“ [...] „Jakže, řekl jsem cícha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, člunu a psovi, jenž spí.“

Každé z nahromaděných přirovnání je nejen z jiné oblasti významové, ale i — co je víc — z jiného stupně stupnice emocionální: cícha, hvězdička, člun, pes jsou pro nás netoliko různé druhy představ, ale také různé druhy hodnot podle citové hodnotícího poměru, který k nim zaujímáme. Čtenář je takto udržován ve stálé nejistotě o citovém vztahu, který je třeba k věcem a bytostem zaujímat. A toto je funkce obrazných pojmenování u Vančury: spíše než na rozpoutání citu působí na jeho „brzdění“; spíše než o lyrickém rozechvění mohla by být řeč o Vančurově ironii, nebo snad humoru, chcete-li. Není strohé meze mezi tragikou a komikou; obojího je dosahováno v téže chvíli a týmiž prostředky. Mluvili-li jsme o přesném propočítávání Vančurových tvárných prostředků, zde je na místě toto tvrzení připomenout. Ani v krajních případech, kde obraz nebo přirovnání odvádí čtenáře daleko od věci srovnávané, nelze mluvit, jak se stalo, o nezáměrnosti, o automatické asociativnosti. Právě-li se například o ulovených rybách toto: „Je možno, že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků, a je možno, že se pojídají jako ztracení vepři?“, nemá ovšem dvojí přirovnání ryb, k ptákům na dámských kloboucích a ke ztraceným vepřům, ani v nejmenším působnosti představové; nemá také vpravdě lyrickou působnost citovou (jakou přisuzují svým obrazům lyrikové, počítající s citovou shodou nebo naopak s citovým kontrastem). Je-li možno mluvit o citu, mívá tato přirovnání toliko na cit objektivovaný, hodnotící, a tak se stává, že předmět „ryba“ se před čtenářem zakmitne v dvojím hodnotícím

aspektu: vysokém — ryba jako hodnota estetická, i nízkém — ryba jako prostředek k ukojení animálního pudu, hladu.

Může ovšem někdo namítnout: nejde-li ve Vančurově próze o lyrický poměr k věcem, charakterizuje ji poměr epický? Kde je epická šíře, epický klid, epická objektivita? Nuže nezapomínejme, že, viděna ze stanoviska vývoje české epické tvorby, je Vančurova tvorba *cestou* k epice, stejně jako díla jeho současníků. Odmyslete si přitom, prosím, ze slova *cesta* to, co by snad mohlo naznačovat nehotovost, nedokončenost. Ze stanoviska celkového vývoje je ovšem umění stále na cestě a to, co v něm vzniká, je jenom předchůdcem něčeho vždy dalšího a budoucího. Jsou pak období, a takové je právě přítomné období vývoje české prózy, kdy pocit proměny, přípravy něčeho budoucího se stává zvláště nápadným. Ani tehdy však tím není nikterak znemožněno, aby při této cestě vznikaly hodnoty trvalé — tento fakt, stokrát potvrzený dějinami umění, patří k teoreticky nejneshodnějším problémům filozofie umění. Vraťme se však k dílu Vančurovu. Právíme o něm, že, viděno ze stanoviska vývoje české prózy, jeví se cestou k epice, cestou velmi důsledně sledovanou; řekli jsme také už, že problémem, který Vančura stále ze všech stran obchází, k jehož řešení se také stále těsněji blíží, je problém vypravování.

Nemyslím ovšem nikterak na vypravování ústní; nechci ve vás vzbudit představu vypravěče sedícího v kruhu posluchačů a doplňujícího svá slova gesty, vzbuzujícího napětí netoliko slovy, ale i pauzami mezi nimi, výrazem obličejů atd. Ani tato technika není epické próze nepřístupná, není to však případ Vančurův. Jeho sloh je typicky písemný, a i když často oslovuje své osoby nebo přejímá na sebe úkol vyslovit svými slovy jejich myšlenky, nesvědčí tyto postupy o tom, že by chtěl být pojímán jako ústní vypravěč. Jeho věta je pravý opak věty mluvené: směřuje k architektonické složitosti i po stránce intonační, i po stránce významové. Místo mnohých příkladů budiž mi dovoleno uvést jediný, avšak charakteristický proto, že nám dává nahlédnout do samého vzniku Vančurovy věty. V části rukopisu, který se mi podařilo dostat do ruky, lze na některých místech najít i korektury, některé velmi názorně svědčící o tendenci, jež je vyvolala. Najdeme tam například i toto místo:

Týden co týden stěhoval se na hák nový kus a s ním šest podsvinčat a dvanáct kuřat, a medu a piva, co hrdlo ráčí. Ovšem: nelze zapomenout na víno (neboť to jest koruna hostin), ani na ostatní dary

chlívů a polí a zahrad. Krátce jídla a pití bylo v kapitule dost a dost. Děkan, který dostával dvojnásobný podíl kanovnícký, nemohl si tedy stýskat.

Kromě první věty, jež zůstala nezměněna, jsou zde tři další; tyto tři věty další však byly pro definitivní znění upraveny takto:

Při vypočítávání by se nemělo zapomenout na víno (neboť to jest koruna hostin), ani na ostatní dary boží. ale nedostačí říci, že jídla a pití bylo v kapitule dost a dost a že kanovník kapituly svatovítské si nemohl stýskat?

Nehledíme-li k tomu, jaké změny významové a intonační nastaly tímto stažením, stačí pro náš účel již sám fakt, že tendence nešla od složitějšího útvaru větného k jednoduššímu, jak by se dalo předpokládat při směřování ke slohu ústnímu, nýbrž směrem právě opačným. Nejde-li ovšem o směřování k slohu ústnímu, v čem záleží epičnost Vančurova, v čem jeho zaměření na vypravěčství? Především nezapomeňme, že existuje i vypravování písemné a jeho charakteristický sloh. Pozorujeme-li větu Vančurovu, shledáme v ní přechasto znaky směřující k výslednému dojmu epické šíře; jedním z nejnápadnějších je snaha o větu rozlehlou, architektonicky složitou i po stránce slohové i, a to zejména, po stránce intonační. Opět jediný příklad, a opět z korektur zmíněného rukopisu:

„Když nás rozdělovala neshoda [praví Kosmas Šebířovi — J. M.], stávalo se, že ty ses poptával, čím se zanáším; já jsem naproti tomu vyslyšal všechny posly, kteří přicházeli z mělnického kláštera, abych se dozvěděl, jak se ti daří.“

Tento úsek se skládá ze dvou vět, z nichž druhá je v definitivním znění upravena takto:

„[...] já, abych se dozvěděl, jak se ti daří, jsem opět vyslyšal všechny posly, kteří přicházeli z mělnického kraje.“

Věta účelová (abych...) je při této opravě vložena do věty hlavní, takže s ní tvoří jediný, ovšem diferencovaný intonační celek; ostatně i příklad, který jsme uvedli výše (stažení tří vět tečkou oddělených ve větu jedinou), svědčí svým rázem o téže tendenci: nabytí větného celku o mohutném rozpětí a složitě odstíněné výstavbě. Tak se projevuje tendence k vypravěčství ve Vančurově próze po stránce větné konstrukce.

Ještě důležitějším jejím příznakem je však jiná věc, týkající se stránky významové. Řekli jsme již dvě premisy: především proušim, abyste vzpomněli citátu, kde se mluvilo o vypravování jakožto o jakémsi „proudu citu a vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov“. Zde, zdá se mi, je vyčtena sama podstata epičnosti, jak ji chápe Vančura: každá velká a opravdová epika je víc než pouhá zpráva o událostech — je zároveň soudem nad lidmi, věcmi a událostmi. Proto také skutečně velkou epiku vytvořila období, která měla pořádek ve světě hodnot a byla si jista umístěním jednotlivých složek veškerenstva ve stupnici hodnot. Co scházelo českému kolektivu při vstupu do zcela nedávného období dozrávání, byla jistota o hodnotách. Ukazoval jsem kdysi, ve studii o Šaldovi, jak impozantní byl patos pokolení let devadesátých právě pro tento boj o pevnou hodnotu. Nechyběla však toliko jistota o hodnotách, nýbrž zároveň i ostré rozeznávání mezi jednotlivými druhy hodnot a jednotlivými stupni hodnot. Soudíme-li s Vančurou, že podstatou epiky je soud, vysvitne nám, že tato nejasnost v světě hodnot stála nutně v cestě epické tvorbě, zejména právě oné, která se k svému úkolu blíží ze stanoviska vyprávění a vypravěčova. Tento rozestup mezi hodnotami bylo třeba získat, k němu bylo třeba dojít. To je první premisa. Druhá, námi již rovněž zmíněná, je ráz Vančurova básnického obrazu a pojmenování vůbec. Viděli jsme, a bylo by to možno ukázat na mnohých dalších příkladech, že pojmenování stojí nezřídká ve veliké distanci od věci pojmenované, mnohdy v takové distanci, jaká vůbec nemůže být zvládnuta představou, a to jen proto, aby vynikla přehodnocující moc pojmenování. V podstatě je každé pojmenování hodnocením, avšak tato vlastnost pojmenování byla ve Vančurových začátcích nadsazena; hodnocení zraňováno, aby tímto chirurgickým zákrokem byly jeho orgány oživeny. Že se básník přitom setkal s jistými tendencemi moderního umění? Že jeho zacházení s pojmenováním připomíná kubistu rozkládajícího věc v její různé aspekty? Že se setkává a jde kus cesty společně s poetismem, užívaje k svým účelům jeho kouzelné hry s obrazy? Smysl těchto počinů je však vlastní epice, neboť konečným cílem je vypravování jako sám základ epiky, a české epice zvláště, neboť se zápasí o získání rozestupu ve světě hodnot.

Po této úvaze, která celkem nepřekročila meze obecnosti, bylo by nutno přikročit k detailům, k podrobnému rozboru materiálu, k analýze všech složek básnické výstavby Vančurovy. Proč se tomu dnes vyhýbám, řekl jsem v úvodě: není dosud utříděn materiál, který bych k tomu potřeboval. Všimněme si proto jen jediné věci, a to ještě takové, která nevyžaduje příliš podrobného rozboru. Mám na mysli ráz Vančurových postav. Snad v každé Vančurově próze se najde aspoň jedna postava, která stojí mimo konvence, postava, o které platí slova Šebřova ke Kosmovi: „Musím ti vyjevit, že ty sám jsi člověk uhnětený z všelijakých zálib a že to, co jsi jednou řekl, dlouho neplatí.“ Pravzorem všech takových podivínů může nám být kníže Megalrogov z *Konce starých časů*. Vyskytují se u Vančury často lidé, kteří nejsou nikde doma, tuláci, cikáni, artisté. Jsou opět jiní, kteří unikají konvenci tím, že jsou již ze života vyřadění, tak každý ze skupiny penzistů v *Hrdelní při* nebo strýc Eduard v *Rodině Horvatově*. Jsou takoví, kteří do světa konvencí nikdy nevstoupili, jako slabomyslný čeledín Řeka v *Polích orných a válečných* nebo Rusín Pilipaninec v *Posledním soudě*. Jsou takoví, kteří byli mimo svět konvencí postaveni neštěstím, jež je stihlo a zvrátilo řád jejich života, jako sedlák Kostka ve *Třech řekách*. Vedle ostatních postav působivají jako katalyzátory: stále uvádějí svět v pohyb, proměňují své vztahy ke světu a věcem, a zasahují tak, obyčejně nechtíce, i do osudů svého okolí. Nuže, tyto postavy nejsou v podstatě nic jiného než právě zhmotněná tendence k stálému přehodnocování. Jejich paradox je v tom, že zůstávajíce stále sobě věrni, majíce jistotu o hodnotách všech věcí (ať ze šťastného sklonu povahy, ať z tragické umíněnosti nebo z jiné příčiny), jeví se navenek nestálými, stále se proměňujícími. Vančura pochopil, že není jediná možnost konstrukce postavy držet se zákonů toho, čemu se v literární kritice říká psychologie. Postava u Vančury je konstruována přímo z noetického základu a je konkrétně determinována svými vztahy k postavám ostatním. Zbavila se psychologie a nestala se loutkou, nýbrž je nutností v plánu díla.

(1939)

II

Mluvíme-li o významové výstavbě, máme na mysli způsob, jakým je z významových jednotek budován kontext postupně se rozvíje-

ující, tedy zásady, jakými se v daném případě řídí významová dynamika textu. Rozbor významové výstavby jsme podnikli již několikrát, zejména ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* a ve dvou studiích čapkovských (*Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog, Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*); zásady takového rozboru byly pak vyloženy v pojednání *O jazyce básnickém*. Všechny těchto studií se zde dovoláváme, zejména pak poslední z nich, nechtějíc opakovat, co v nich zásadního bylo řečeno. Třeba toliko připomenout, že nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze předem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších významových jednotek dynamických, jako jsou odstavec, kapitola i celý text. Touto jednotou *sémantického gesta* (tj. jednotné významové intence), řídícího výstavbu textu, je zjednáván plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým a umožňován jednotící teoretický pohled do výstavby díla.

Jaká je tedy nejobecnější vlastnost významové výstavby věty u Vančury? Zdá se, že jí je snaha stěsnat co největší množství dílčích významů do sémantické rozlohy věty. Charakteristická po této stránce je již sama složitost, ke které směřuje gramatická konstrukce Vančurovy věty: sklon k hojnému rozšiřování, rozvíjení větných členů, k využívání podřadnosti vět a větných členů ve větě a v souvětí, hojné užívání participiálních vazeb a vložek (parentezí). Uvedu jen několik málo příkladů, ježto syntaktické stránce Vančurovy věty bude věnována kapitola zvláštní:

Když mnich přešel až k zemanskému hrádku, který se krčil mezi těmi obludnými stavbami, a když s pokorným srdcem děkoval Pánu za to, že ho vytrhl ze Sodomy, přišlo mu na mysl, aby se srovnával s těmi, kdo setrvali na starých místech. (*Obrázky z dějin 2*, s. 366)¹⁾

Nastávala doba směny v dolech, minulo šest pracovních hodin a lezci, to jest ti, kdo dohlížejí na horníky a kdo bez přestání procházejí horami a sestupují až do jejich nejzazších koutů, vyvolávali směnu hlučným voláním. (*Tamtěž*, s. 366)

1) Zde i dále v této stati jsou Vančurovy práce citovány podle *Spisů V. V.* vydaných v Československém spisovatelé (1951–1961). (Pozn. edit.)

Plavá, s ohnutým nosíkem, na nějž se kladl stín, vykružuje lorňon, hbitá, trochu posměvačná, ztepilá a nikoliv bez půvabu i v šatech zhotovených jehlou až příliš rozmarnou, jala se uváděti nepořádek chvíle v jakousi soustavu, a měříc všem stejně, rozdělovala slaninu na spravedlivé dílce, jako kdyby šlo o večeři na předměstí.

(*Poslední soud*, s. 86)

Nadměrnost v užívání participiálních vazeb ukazuje názorně tento příklad:

Ulomiv větev a zrobiv si berlu, dovlekl se ke kmenům složeným na nápravách. Vstával a opět padal, necítě ani valně bolesti, konečně seděl bokem na kulatině a nestaraje se o divoké koně, kam půjdou, zapráskal bičem.

(*Pole orná a válečná*, s. 25)

Ve dvou větách je zde užito čtyř participiálních vazeb, z nichž první je nadměrná zcela zjevně, jak vysvitne, srovnáme-li znění Vančurovo s pravděpodobným zněním „normálním“, jež by bylo buď: „Ulomil větev a zrobiv si berlu, dovlekl se [...]“ nebo: „Ulomiv větev, zrobil si berlu a dovlekl se [...]“

Hojně je u Vančury vkládání parentezí, nejčastěji graficky vyznačených závorkami. Vložky jsou často ze stanoviska dané věcné situace u Vančury nadbytečné, ne ovšem ze stanoviska potřeb umělecké výstavby textu, sloužící tomu, aby významovou souvislost věty co nejvíce vychýlily z linie dané tématem, a zvyšovaly tak vnitřní významové napětí kontextu:

V končinách pivovarské čtvrti v ústavu beze jména (neboť sousední hostinec, podoben samci, který nebyl nikdy trestán, je příliš proslulý, aby snesl poblíž jakékoliv místní určení) žil Weilův přítel, jenž, strádaje mezi výrostky, učil je algebře a příbuzným naukám.

(*Poslední soud*, s. 31)

Gramatická konstrukce větného celku je však pouhým vnějším symptomem vnitřního směřování k maximálnímu významovému rozpětí: vlastní činitelé tohoto směřování musí teprve být zjištěni. Pokusme se o jejich výčet.

Zde je především načase všimnout si podrobněji Vančurových obrazů a jejich funkce v textu. Není sporu o tom, že Vančurova epická próza je obrazy různých druhů prosyncena bohatěji, než bývá zvykem v tomto literárním druhu. Avšak tyto obrazy nesměřují k působení lyrickému, není jejich úkolem posilovat jednotnou emocionální atmosféru textu, jak tomu bývá často s obrazy v oné literární oblasti, kde je jejich nejvlastnější do-

mov, totiž v poezii lyrické. Více než stránka emocionální uplatňuje se u Vančurových obrazů významová kvalita, kterou vyjadřují. Nejsou také pocítovány jako něco zvenčí ke kontextu přistupujícího, ale jako podstatná součást jeho významové souvislosti. Jakým způsobem se těchto jejich vlastností dosahuje? To nám nejlépe osvětlí příklady. Přihlédněme nejprve k přirovnáním, jež se již svou povahou hodí k tomu, aby zjednávala co největší významové rozpětí:

Jeník s Františkem vešli do vrat a dál šli po písničce jako po mostě.
(*Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, s. 76)

Potom přišlo kolozubé nádraží a věž s tepajícími hodinkami v ruce jako lékař.
(*Tamtéž*, s. 103)

Druhý z uvedených příkladů je velmi názorný: do věty, která mluví o nádraží a věži, tedy budovách začleněných do předpokládané věcné situace: město, vstupuje jako její náležitý člen význam „lékař“, tedy význam z věcné oblasti načisto vzdálené. Prostředníkem je tu přirovnání dodávající střední člen: hodiny. Jiný příklad:

Vzhůru, žebráku! Tvoje katedrála je zchystána a největší zvony znejí jako dva troničky v kapsáři.
(*Poslední soud*, s. 8)

Magna componere parvis — dalo by se říci o tomto přirovnání. Prostřednictvím významu „znít“ byla zde nalezena cesta od obrovské katedrály a jejích zvonů k troničkám. Přejít od jednoho významu k druhému, vzdálenému, působí v obou případech dynamicky; přirovnání se tím včleňuje do epického kontextu — proto v něm působí nenápadně, je jeho součástí. — Někdy se nahromadí přirovnání několik najednou a průběh významového kontextu nabývá tím, obrazně řečeno, podoby klikaté linie:

[...] vzal žebrákův klobouk do špetky.
„Jakže, řekl jsem cícha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, člunu a psovi, jenž spí.“
(*Poslední soud*, s. 10)

Jindy opět se pomocí přirovnání dosahuje povlovného posouvání významové dynamiky textu. A naopak jsou také případy, kdy přirovnání se zavěšuje záměrně na nit shody co nejtěsněji, takže nápadně vyniká „skok“, kterého bylo k takovému spojení významů třeba:

„Viděli jste, že by někdo na těchto místech ulovil parmu nebo bělici? Je možno, že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků, a je možno, že se pojídají jako ztracení vepři?“

(*Poslední soud*, s. 60–61)

Aby skok byl učiněn nápadnějším, je zde vynechán druhý člen přirovnání („že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků jako *ptáci*“); ocitá se pak pojednou v bezprostředním sousedství význam „ryba“ a význam „klobouk“.

Jsou ovšem i případy, kdy přirovnání — po způsobu příměrů v bohatýrské epice — rozvine se v samostatný významový kontext, a přerušit tak na chvíli sled kontextu tematického:

Šli mlčky a Weil v nepravé vážnosti zakoušel bezradnost dětské samoty, za níž jste se snažili poznat tvar elipsy na hrdle džbánů, tvar, který se promění, kdykoliv chlapeček zaštká. S jakou péčí obnovujete zapomenuté zvyky a slovíčka, prořeknutá při správě svých hraček. Není to totéž, jako když dítěti bezděčně uniká první zahvízdnutí? Ach, tyto jámy, tyto vrcholky hry, a dřevěný kůň, připomínající kroky dobrodružství modrého jako mladost chlapců a mladost národa! — Není pochyby: Weil o mnoho nezmoudřel. (*Poslední soud*, s. 63)

Jindy obsahuje samo přirovnání epické téma odlišné od epického tématu vlastního, a tak — nepřerušujíc epický tok — velmi účinně převádí významovou souvislost do končin načisto odlehlých:

„Hola, pekaři,“ zavolal na Jana, klada velikou nohu na svoji lavici jako zloděj, jenž se vkrádá do nebe, a podvrhnuv zástěru stojí tam na ní.
(*Pekař Jan Marhoul*, s. 93)

V participiálních vazbách této věty („klada“ a „podvrhnuv“) je obsažena celá národní pohádka.

Básník může dokonce dát i zcela vyzývavě najevo, že přirovnání je libovolné, že pochází z rozhodnutí vypravěčova, že je kontextu zcela cizí:

Židova úzká tvář, v níž nos se podobal zpola zavřenému noži, stála nad pokladnou. Nic nepraví, ledaže se podobá luně. Pak kořalka je noc a srpek měsíce plyne touto nocí, aby požal pijáky.

(*Pekař Jan Marhoul*, s. 108)

Vedle rozvitých přirovnání je možno postavit i alegorie, které, vycházejíce z metonymického pojmenování, rozvíjejí se rovněž v samostatný kontext, začleňující se těsně do hlavního kontextu epického: pomocí alegorie se vkládá epický pohyb do detailu, jež

alegorie zastupuje a jenž sám o sobě by byl pouhým statickým článkem v dějovém řetězci. Místo prostého konstatování, že na Marhoula a jeho rodinu dolehla bída, zahrnuje alegorie celý drobný děj:

Chudoba, psice šílených očí a prašivého zadku, jež od těch dob s nimi líhala, tak jako strach líhá v kostnicích, zavyla před pekárnou a vešla.
(s. 15)

Podobně je tomu i v jiných případech Vančurových alegorií. Je ovšem samozřejmé, že při takovémto postupu vnikají do hlavního kontextu významy, které jsou tematické linii v dané chvíli cizí, například v ukázce právě uvedené významový trs družící se k věci „psice“.

Nadměrné významové rozpětí uvnitř jednotlivých vět i širších kontextů, kterého se všemi dosud vyjmenovanými postupy dosahuje, možno zahrnout pod pojem *významové akumulace*, jež jsme blíže charakterizovali ve studii *O jazyce básnickém*. Budiž nám dovoleno citovat zde příslušné místo z ní: Významová akumulace „zakládá se na dvou okolnostech. První z nich je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržité posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřazeností: vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: a — b — c — d atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v myslí posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá [...] Básnická aktualizace významového nakupení děje se tím způsobem, že se postup akumulace komplikuje a brzdí hromaděním významů navzájem velmi odlehlých uvnitř téhož větného celku: srovnej například větný typ Vančurova *Posledního soudu*, kde tato tendence byla vyhrocena v experiment: „Smál se potruje ramenem, které nosívá střelnou zbraň, jako hospodyně, jež v důvodném veselí roztřeše nad zástěrou kličku tkalounu“ (*Kapitoly z české poetiky* 1, 1948, s. 117–118). Významová akumulace u Vančury má ten následek, že významový proud věty i širšího kontextu, zejména ve spisech, kde je akumulace výrazně aktualizována, probíhá cestou nejsložitější, co nejméně přímou, a to i tehdy, není-li ze své cesty vychylován básnickými obrazy. Viděli jsme to na příkladě z *Posledního soudu* („Plavá, s ohnutým nosíkem, na nějž se kladl

stín, vykružuje lorňon [...]“). Zcela výstižně (byť ovšem s odstínem perzifláže platícím osobě románu, o kterou jde) charakterizoval významovou výstavbu svých vět Vančura sám v románě *Konec starých časů*:

Vnikl jsem v jeho způsob tvoření vět [...] Starého čerta mu sejde po smyslu souvětí. Pokračuje a skončí podle azurné logiky beček či po způsobu, který se vžil za času kadeřavého krále, kdy sedláci snídali kuřata.

Z toho neplyne, že vedl kniže hovory hloupé a nicotné. Naopak, kde kdo v nich nacházel půvab a krásu [...] (s. 80)

Avšak i v celkovém skladu kontextu obráží se táž tendence k akumulaci, jak opět vystihuje básník sám ústy svého vypravěče, knihovníka Sperry, v románě právě jmenovaném:

Chcete sledovati vlnu za vlnou a událost po události v pořádku, jenž je stanoven a dán — avšak mé vypravování mění brzy místo, brzy čas, a pleťe páté přes deváté. — Nicméně popřejte mi ještě chvíli, abych v sedle své posedlosti křižoval sem a tam, lapaje najednou slovíčka několika lidí. Dopřejte mi, abych se vracel a točil po větru a skládal obraz z drobných výjevů. Za tohoto kývání, jež tak hoví mým myšlenkám, za této střidy scén, za střidy strachu pro zlodějský skutek s láskou, za náhlých změn jednání s podvodníky, jež opustíme pro nezměnnou důvěřivost dětí, za tohoto pořívání pirátů a za hlaholu prostinké něhy sledujte čtyři útky jediného provázku. — Že je to spletené? Ovšem. (s. 323)

Připomenutím principu akumulace není však významová výstavba Vančurovy prózy plně charakterizována ve své osobitosti. Osobitá dynamika Vančurovy významové výstavby se projevuje netoliko hromaděním významu, který se snaží plynout cestou co nejsložitější, ale také napětím mezi významovou jednotkou a kontextem, do kterého tato jednotka vstupuje. Ocitáme se zde v oblasti principu polarity mezi významovou statikou a dynamikou. „Je dán tím, že každá významová jednotka ve svazku větném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí věty jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností. Jde tedy o polaritu mezi pojmenováním a kontextem, jež v různých případech může dosáhnout různého vyřešení“ (*O jazyce básnickém, Kapitoly z české poetiky* 1, 1948, s. 118). Jaké je řešení Vančurovo? Podobně, jako jsme svého času (*Genetika smyslu v Máchově poezii, Torzo a tajemství*

Máchova díla, 1938) zjistili u Máchy: „samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování převládá nad soudržností kontextu“, jinými slovy: při přechodu od slova ke slovu nastává často významový přeskok (na to jsme ostatně narazili příležitostně již výše, při Vančurových přírovnáních). Také u Vančury, podobně jako u Máchy, vyskytují se četná zeugmata a významová nekongruence slovních spojení. Třeba ovšem předem podotknout, že tímto konstatováním nemíníme nikterak klást rovnítko mezi sloh Máchův a Vančurův: charakterističtější než zdůrazněná polarita mezi významovou jednotkou a kontextem, která tak nápadně vystupuje u Máchy, je pro Vančuru výše probraná aktualizace významového nakupení. Samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování, ponechána sama sobě, vedla by k oslabení syntaktické soudržnosti věty — a to u Máchy skutečně nastává. U Vančury vyžaduje však převládající významová akumulace naopak zvýšenou syntaktickou soudržnost věty, a princip solidarity mezi významovou jednotkou a kontextem se uplatňuje toliko druhotně, jako moment překvapení při spojování slov.

Pokusme se nyní ukázat, jakým způsobem se polarita mezi pojmenováním a kontextem u Vančury uplatňuje, a to na případech významové nekongruence sousedních slov i na zeugmatech, jež, jak řečeno, zejména jsou Vančurovi společná s Máchou. Podobně, jako jsme to učinili u Máchy, vezmeme za příklad významové nekongruence navzájem sousedících významových jednotek spojení adjektiv se substantivy, a to proto, že ve spojeních tak těsných je významová neshoda mezi oběma členy spojení nejnápadnější:

Kokrhající vesnici měl doposud v patách [...]

(*Pole orná a válečná*, s. 69)

Lepší jest tato těsná a chrápající hodina v sínkách vozu či mezi hlavami koní než širý den haličský.

(*Tamtéž*, s. 93)

Lidé takto nemocní jsou vydáni bloudění i omylům a jejich komolé vjemy se mísí a přecházejí z času do času.

(*Hrdelní pře*, s. 99)

Snad si již dáte zajít chuť a nebudete vystavovat na odiv soudcovský bystrozrak, špinavý žal a pojízdné hoře.

(*Tamtéž*, s. 115)

„Ticho, mlčte,“ pravil vrátný, přinášeje bolestnou harmoniku, „to je pro tebe,“ [...]

(*Poslední soud*, s. 39)

Pro Odettu znamenalo toto setkání malé nepohodlí, avšak přece se usmála uctivými zuby.

(*Tamtéž*, s. 83)

Spokojme se těmito příklady, jež by nebylo nesnadno rozmnožit. V uvedených větách se setkáváme s těmito spojeními adjektiv se substantivy: kokrhající vesnice, těsná a chrápající hodina, širý den haličský, komolé vjemy, pojiždne hoře, bolestná harmonika, uctivé zuby. Jedno z nich, „komolé vjemy“, vzniklo tím, že adjektivum je spojeno s takovým substantivem, s jakým spojováno zpravidla nebývá, neměnic však přitom podstatně svého významu (jsme, aspoň v dnešním jazyce, zvyklí mluvit toliko o komolém kuželu nebo jehlanci); všechna ostatní z uvedených spojení jsou původu metonymického: vlastnost náležící jisté věci přisuzuje se věci jiné, spjaté nějakým reálním vztahem s onou první věcí — kokrhající vesnice, tj. vesnice, kde kokrhají kohouti; těsná a chrápající hodina, tj. hodina, kdy spí chrápající lidé v těsných místnostech; širý den haličský, tj. den v širé haličské krajině; pojiždne hoře, tj. hoře, které se u dané osoby románem projevuje tím, že osoba hledající viníka zločinu, kterým je zarmoucena, podniká cestu; bolestná harmonika, tj. harmonika, která hraje plačtivé melodie; uctivé zuby, tj. zuby odhalené při uctivém úsměvu. S Máchovými spojeními typu „večerní máj“, „pustý strom“ mají tato Vančurova spojení společnou významovou nesourodost adjektiva se substantivem, jiná je však jejich funkce vzhledem k celkovému rázu slohu: Vančurova spojení mají téměř napořád lehké zabarvení parodické, Máchova naopak ráz lyrický: slouží k vyvolání bohatého a zároveň neurčitého shluku významového — srovnej spojení „večerní máj“ s podobným spojením „chrápající hodina“.

Spojení adjektiv se substantivy jsou však jen nejnápadnějším příkladem jevu, jenž je ve Vančurově slohu obecný: i v jiných družích spojování slov nastává u Vančury často významový přeskok, nápadný zejména tehdy, jde-li o „lomení“ ustáleného výrazového klíše. Tak například letní únava se charakterizuje příkazem:

Pokud možno, buďte oděni bíle a sedte váhavě před svým hotelem.
(*Rozmarné léto*, s. 7)

Adverbium „váhavě“ bývá nejčastěji spojováno se slovesem znamenajícím činnost: někdo jde, pracuje, pozdravuje atp. váhavě. Je-li však toto příslovce spojeno se slovesem „seděti“, které znamená neměnicí se stav, pocítí čtenář při přechodu od něho k slovesu významovou nekongruenci takového spojení. Jiný příklad:

Otevřel dveře, sestoupil, zavřel, zamkl a dal se na cestu přidržuje se své myšlenky, jež ho napadla.
(*Rozmarné léto*, s. 103)

Čteme-li „dal se na cestu přidržuje se“, očekáváme jako předmět slovesa „přidrřovati se“ substantivum, jehož význam s cestou souvisí: přidržuje se směru, pěšiny atp.; substantivum „myšlenka“, které je v básníkově textu, je proto pocítováno jako významově nekongruentní.

Jeden ze starců byl stížen neutuchajícím hněvem, avšak druhý se odíval v myslivecký kabát a jeho tvář byla jasná jako paluby ráje [...]
(*Poslední soud*, s. 81)

Po slovese „byl stížen“ čekali bychom předmět „nemocí, dnou“ atp. Je-li místo takového stavu, jenž se náhle dostavuje, dosazena trvalá, vrozená vlastnost: hněv (ve významu „hněvivost“), vzniká opět dojem neočekávaného významového zvratu.

Dopsav, písař protáhl stará záda, a dopouštěje se mnohých uctivostí, předložil svoje dílo k podpisu.
(*Pekař Jan Marhoul*, s. 26)

Sloveso „dopouštěti se“ obvykle bývá spojováno s předměty jako například zločin, lehkomyšlnost, hřích atp., vesměs znamenajícími nějakou vinu: zde však je spojeno se slovem „uctivost“, jehož význam složku „vina“ postrádá: mezi slovesem a jeho předmětem vzniká proto neočekávaný významový přeskok.

Benešovská ulice postoupila pijákům vstříc o dva kroky [...] a hrbatá dlažba jim ukládala o nohy.
(*Pekař Jan Marhoul*, s. 108)

Sloveso „ukládati o něco“ má v současném jazyce možnost spojení velmi omezenou — ukládati o něčí život, někomu o hrdlo, bezžítí, o čest (Váša — Trávníček). Praví-li se tedy v dokladu, že „dlažba jim ukládala o nohy“, nemění se sice podstatně věcný obsah slovesa, ale spojuje se s ním substantivum, které již výsměšně snižuje významový odstín vážnosti nebezpečí, obsažený v obvyklých spojeních výše uvedených.

Jiný příklad:

Před mnoha stoletími král honil prázdnou sklenici uprostřed lesů, jež stály tam, kde stojí nyní Pankrác. Tu síla třesoucí země vyrazila pramen podobný útlé vodárně, v němž tonula rybka.
(*Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, s. 109–110)

Tyto dvě věty obsahují zřetelnou parodii na známou pověst o Karlu IV., jenž na lovu objevil horké prameny. Parodie je uvedena náhlým významovým přeskokem ve větě první: honil král — prázdnou sklenici. Sloveso „honiti“ čtenář chápe spontánně ve významu „loviti, být na lovu“; předmět „prázdnou sklenici“ dodá však zpětně slovesu jiného významu, asi „sahati po něčem“.

Velmi častou formou významových přeskoků u Vančury bývá zeugma, tj. spojení dvou substantiv s jediným slovesem, při kterém dochází k významové nekongruenci mezi oběma substantivy:

„Obědy a účast mne opouštějí“ [praví o sobě osoba, jež jsouc chudá, bývala předmětem dobrodiní a bývala zvána na obědy — J. M. I.]

(*Poslední soud*, s. 13)

Vešel hlubokou branou, znamená blaženou krásu, svatě sochy s kruhem vůní a posléze útěchu.

(*Tamtéž*, s. 97)

„Ach, plovárna a tato číška jsou prázdné.“

(*Rozmarné léto*, s. 11)

Zeugma může nastat i při adjektivu, jsou-li s tímž adjektivem spojena dvě substantiva, z nichž každé je k tomuto adjektivu v jiném významovém poměru:

Na podivuhodné řece Orši leží město dobré pověsti a dobré vody.

(*Rozmarné léto*, s. 9)

Vyjmenovali jsme jen případy nápadného významového přeskoku mezi sousedními slovy (ve spojení adjektiv se substantivy, při „lomení“ ustálených způsobů vyjádření a při zeugmatech), ve skutečnosti však se s významovými přeskoky potkáváme ve Vančurově slohu na každém kroku, a to i tehdy, není-li tento sloh viditelně zaměřen k estetické hře s jazykem. Vezměme si za příklad tuto větu z klidného vypravování:

Trávil celé dny na modlitbách a přčasto se obracel k chrámovému klenutí.

(*Obrazy z dějin* 1, s. 152)

Praví-li se „přčasto se obracel k“, čekáme příslovečné určení „k bohu“; výraz „obracel se k chrámovému klenutí“ nevyovídá ovšem nic, co by bylo v nesouladu se situací a odvádělo nás od ní. Přeskok však je přesto citelný; kdyby měl být odstraněn, musilo by nastoupit jiné sloveso, například „přčasto se zadíval“, „přčasto obracel zrak“.

Zdůrazňovat významové předěly mají za účel i různé slohové prostředky, kterými se vyznačují hranice jednotlivých významo-

vých úseků za sebou jdoucích, tak zejména anaforické opakování spojek, sloves atd. u Vančury tak časté, například:

Když se Jan rozloučil se svým bratrem a když opět našel svůj pluk, nevyházela mu z mysli vzpomínka na Doubravu. Viděl svého otce, viděl Ondřeje a Štěpána s vějířkem vrásek, viděl ten kraj a říčku, jež teče tím krajem.

(*Tři řeky*, s. 221)

Chtělo se mu smát. Chce se mu smát a volá psy, volá milého křepeláka, který s ním chodí do polí. Chce se mu pohladit hlavu, chce se mu přijímat lichotky, chce, aby skákal a vyváděl své skopičiny. Sedlákovi se chce krátce smát.

(*Tamtéž*, s. 318)

Nejde zde ovšem o předěly mezi jednotlivými slovy, nýbrž mezi většími významovými úseky — i významové předěly mezi slovy mohou však být vyznačovány tímž způsobem:

Hans rozložen na hřbetě mohutné klisny broukal si modlitbu a díval se na toulavé psisko, jež čenichajíc zvěřinu táhlo se schýlenou hlavou podle boku jeho koně. Kdesi pod okrajem mračna křičel krkavec a ten pták a ten psík a to mračno vzbuzovaly těžké myšlenky.

(*Obrazy z dějin* 2, s. 124)

Významové předěly, jež takovými anaforami docházejí zdůraznění, nevyrovňají se ovšem svou nápadností oněm, jež jsme z děl období experimentálního citovali výše; rozdíl je však právě jen v této nápadnosti, nikoli v samé podstatě jevu: jestliže Vančura i v dílech vyrovnaného epického toku člení anaforami i jinými prostředky významovou souvislost v úseky navzájem oddělované, je to nepochybně, stejně jako při nápadných významových přeskokcích mezi jednotlivými slovy, projev tendence ke zdůrazňování samostatnosti každé z významových jednotek na úkor plynulosti kontextu, jež se z těchto jednotek skládá. Anaforičnost Vančurova slohu způsobila patrně, že jeho sloh ve spisech čistě výpravných byl označen jako orální. Je pravda, že rozkládání významového proudu ve zřetelně oddělované úseky odpovídá „orálnímu“ slohu podle pojetí M. Jousse v knize *Le style oral des verbomoteurs* (Paris 1925) a že namnoze původem tohoto způsobu vyjadřování je i pro Vančuru základní materiál, jenž Jousseovi tanul na mysli, totiž text biblický, obrážející se u Vančury mnohdy i ve slovním výběru, i jako přímé klišé (žalmy). Přesto však existuje zdůvodnění také a hlavně imanentní: jak jsme viděli, odpovídá způsob vyjadřování pomocí navzájem oddělovaných úseků sémantických

tendenci Vančurova slohu ke zdůraznění významových jednotek, z kterých se kontext skládá.

Jedním z důležitých a pro nás zajímavých prostředků, kterými se u Vančury dosahuje významových přeskoků mezi většími významovými úseky, je vkládání míst pocitovaných v proudu kontextu jako cizí těleso, tedy citátů a přísloví; obojích užívá Vančura se zvláštní zálibou. Vzhledem k okolnímu kontextu se přísloví i citáty, třebaže svou povahou jsou to dvě věci různé, uplatňují stejně, čtenář se cítí přenesen na jinou významovou úroveň, vidí vložený cizí text z jiné perspektivy než okolní kontext. Následkem toho vzniká ovšem na obou rozhraních, i tam, kde citát, popřípadě přísloví, počíná, i tam, kde končí, významový přeskok. Jeho náhlost je u Vančury zvyšována tím, že se citát i přísloví vkládají do textu bez zvláštního označení (uvozovky, dvojtečka), takže čtenář naráží na vložený text bez upozornění, bez přechodu a je jím překvapen. Uvedeme několik příkladů, nejdříve na citáty; třeba předem upozornit, že mluvíme-li u Vančury o citátech, nemáme na mysli zvlášť autorem vybraná a čtenáři nepovědomá místa z autorů jiných (takové citáty bychom u Vančury hledali marně), ale obecně známé verše z písniček atp., jež čtenář právě může pocítovat jako citát bez jakéhokoli grafického upozornění:

Noc byla příliš dlouhá a dveře byly otevřeny; vešlo několik opilců, kteří již nenalezli místa. Bylo jim mluvit ve všech jazycích.

„Nám je to volný, nám je to akorát. To mi nevnuká žádná jiná, jen tak hojka upatlaná. Chlástej, troupe, máš to nahnutý.“

Opakovali jakýsi křápvavý a blbý vtip již podesáté.

(*Pole orná a válečná*, s. 85)

[Umírající vzpomíná:] Bučící stáj, voli s věnečky srsti na čelech, krásnoocí, tvrdoroží, se sloupem dechu, když mrzne. Ouhrove! Zahrado zelená!

František vstával, a zvednuv přezku popruhu, klepal do pružiny vozu, jež nesla plachtoví, klepal bez ustání a konečně pozbyv sil omdlel.

(*Tamtěž*, 168)

Zvolání, které je v tomto výňatku obsaženo, obsahuje zjevnou narážku na národní píseň „Hřbitove, hřbitove, zahrado zelená!“.

Velmi často se u Vančury vyskytuje přísloví, jež kromě toho, že — vloženo do textu — působí v něm podobně jako každý citát svou cizostí, má i významový odstín obecnosti, jenž kontrastuje

s konkrétní jedinečností situace, o které je řeč v okolním kontextu; tím se ovšem posiluje dojem významového přeskoků před počátkem a za koncem vloženého přísloví. Není proto divu, že u Vančury najdeme celou knihu, jež experimentálně zkouší významové efekty, jichž možno příslovími dosáhnout, knihu, jež jméno přísloví nese již v svém titulu: *Hrdelní pře anebo Prísloví*.

Uvedeme několik dokladů jednak z této knihy, jednak z knih jiných.

Vstal, chopil mlýnskou lopatu a držel se jí, jako se ten, kdo tone, drží stěbla. (*Pekař Jan Marhoul*, s. 88)

„Já,“ děl abbé, „zůstanu chvilku na náměstí, rád bych viděl, jak si Arnoštek ustele, jak si lehne.“ (*Rozmarné léto*, s. 73)

Prísloví je v tomto dokladu těsně vloženo do kontextu, takže je tím dokonce změněno jeho původní znění „Jak si kdo ustele, tak si lehne“. To, co je z přísloví citováno, působí v kontextu ovšem jako narážka, jež čtenáři připomene znění původní; kontrast mezi obecným dosahem přísloví a konkrétním jeho užitím v kontextu působí pak tím silněji; podle záměru autorova je toto působení parodické.

Byla již tma a tito dva přátelé [...] se doposud dohadovali. Ach, pravda se zle oře. Každý z nich střídavě vedl klečky. (*Hrdelní pře*, s. 37)

Také zde je přísloví vklíněno do kontextu, a to tak, že obraz jím daný (orání) se v dalším rozvíjí (vést klečky).

„Niméné,“ řekl, „lékařství, které stříhlo velikolepou módu sportu a čistoty, je namnoze samo prasácké. Tak se naplňuje pravidlo, že ševcova žena chodí bosa právě tak jako ten, komu celá ves kupuje boty.“ (*Tamtěž*, s. 64)

„[...] Vím, co mám věřit, ale chce se mi obširných důkazů a veřejného jednání. Chodec je syt, ale možná doposud hladoví.“ (*Tamtěž*, s. 67)

„Budme opět moudří,“ odušil Skočdopole zastavuje se před srnčími jeslemi, „spravil jste to jako vítr mouku.“ (*Tamtěž*, s. 68)

„Mám, kdo by mě bil,“ řekl statkář, „jestliže jsem se nějakým způsobem zúčastnil na vině, dostává se mi odplaty.“ (*Tamtěž*, s. 89)

Vkládání přísloví, jak zřejmo, velmi zřetelně projevuje Vančurovu tendenci k významovým přeskokům. Sluší ještě podotknout,

že nejúčinnějším prostředkem k náhlým významovým zvrátům je forma dialogická. Vančurovy epické prózy jsou ovšem, již podle své epické povahy, převážně monologické — připomeňme si však, jak často Vančurův epický monolog sahá k různým druhům oslovení: Vančurův vypravěč většinou pronáší svůj projev jako „adresovaný“, ač ovšem adresáti se mění — jednou je ten, ke komu řeč míří, čtenář, jednou jedna, jindy jiná z jednajících osob, někdy dokonce i vypravěč sám. Náhlé přeskoky v zaměření řeči k různým subjektům pak poskytují podklad k podobným významovým zvrátům, jaké jsou v dialogu na rozhraní replik (viz o tom naši studii *Dialog a monolog v Kapitolách z české poezie* 1, 1948, s. 129–153). Najdeme však mezi spisy Vančurovými i knihu, kde autor vyzkoušel svou techniku významových zvrátů přímo na dialogu samém; máme na mysli román *Rodina Horvatova*.

Vezměme si za příklad některé charakteristické úseky dialogu z této knihy:

Malý Jan běžel z poschodí do přízemku a křičel na celé kolo:

„Snídaně! Snídaně! Kde je Robina? Viděls Robinu? Kde je?“

„Co, prosím tě, chceš?“ ozval se venku Maximilián. Seděl na vnějším schodišti vydrhnut a učešán, jako by dnes byla neděle.

„Má jít pro snídaní. Snídaně!“ ječel Jan obraceje se na všechny světové strany. „Snídaně!“

Martina se vyklonila z okna a mávala dolů botami, které si navlékla na ruce.

„Jeniku! Jeniku! vidíš?“ křičela, nemohouc utajit překvapení. (s. 105)

Prosté volání malého hochy po snídání je pomocí dialogu rozvedeno v několik významových zvrátů odpověďmi, které přicházejí od různých osob, z různých míst prostoru a jako různé reakce na hochovo volání: Maximilián je nevrlý z vyrušení, odpověď Martiny se týká zcela jiného předmětu než snídaně, o kterou malý hoch žádá: z prostého opakovaného volání vzniká takto malá scéna mající své vnitřní napětí.

Jiný příklad:

„Kdyby tak byla sklenice mléka,“ řekl Horvat, „opravdu, přišla by mi náramně vhod.“

„Počkej, požádám Martinu, nebo kdo je tam? Františka! — Prosím tě, přines trochu mléka! — Ne! Sklenici. Člověk aspoň vidí, co pije.“

Anežka pozorovala krajíčky chleba v malém košíčku.

„Do zítřka okorají, nikdo je nebude chtít. Je to nesmysl, chleba se má krájet z bochníku. Podle chuti.“

„A kde je Josef?“ zeptal se Horvat vraceje se ke stolu.

„Snad na faře, nevěděli jsme, kdy přijedeš.“

„Ano, ale Štěpán byl na nádraží.“

Paní Anežka pokrčila rameny.

„Myslila jsem si to, ostatně vždyť není co dělat.“

„Já vím, ty máš trochu spadeno na ty dva páry; kdyby se to zjara neobrátilo, snad bychom se mohli poohlédnout po nějakém kupci. Ale dal bych je nerad.“

Františka přinášela mléko, v starostlivé péči utřela dno sklenice a s leknutím se ohlížela po misce.

„Jeminkote, takhle se nosí na stůl!“

Potom pádila ze dveří a naležší, co žádala, brala se volně zpátky.

„Prosím tě, co si o tom Křištovi myslíš? Je tu víc než doma a lidé si už začínají povídat kdovíco.“ (s. 229–230)

Celá tato rozmluva muže s ženou je svébytná, beze vztahu (nebo téměř beze vztahu) k hlavnímu tématu kontextu. Teprve poslední slova manželčina (o Křištovi, nápadníku jedné z dcer manželů) se k tématu vrací; vše, co v dialogu předchází, je hra významových zvrátů. Zvraty jsou netoliko na rozhraních replik, ale i uvnitř nich; těchto vnitřních zvrátů se dosahuje tím, že básník umělecky záměrně napodobuje tematickou rozkmitanost rozmluv praktických: „Počkej, požádám Martinu, nebo kdo je tam? Františka. — Prosím tě, přines trochu mléka! — Ne! Sklenici. Člověk aspoň vidí, co pije.“

I Vančurův dialog nese tedy stopy básníkovy směřování k maximu významových zvrátů na rozhraní jednotlivých významových jednotek (popř. úseků). Mohli bychom takto ještě pokračovat k jednotkám stále vyšším: i v samém kompozičním uspořádání epických celků bychom našli projevy této tendence. Tak například v povídce *Poslední soud* je velmi hojně použito prolínání dvojího prostředí, Prahy a Podkarpatské Rusi, v myšlenkách a představách reků — toto prolínání však působí, že při každém přechodu od jednoho prostředí do druhého nastává významový zvrát:

Když Odetta šla, majíc půvabně přehozenou nohu přes nohu, fliadora stála před srubem vystěhovalců, štipajíc dřevo. A sotva zatála sekeru do špalku, Odetta vzhledla k zrcadlu a vzala pudrovadlo. Když se lekvalo nad rozkročeným stříhem pyžama, ukrajinská dělnice střežila oheň. Ale obě byly vydány zuřivým útokům lásky a obě myslyly na Pilipanince. (s. 56)

Podobně i v této pasáži:

[...] Pilipaninec mimo vzrůst a tvář příliš sličnou se podobal ostatním lidem. Nicméně jeho zmatenosti ubývalo jen zvolna. Doposud viděl Podolí, skálu, řeku s lodí a Odettin obraz, jež prolíná ljutský prales a houština utvořená ze stromů nejuživějších. Doposud viděl střídavě liščí stopu a Dejmovy střevíce, v nichž se zračí nedělní péče a schopnost čekat půl dne na smluveném místě. Doposud Odetta bývala zachraňována před kancem, medvědem a divokou kočkou, zatímco bezradný nápadník mizel ve směru ledabyle mu naznačeném. (s. 47)

V povídce *Dobrá míra* je prolínání dvojího prostředí, působící zvraty na rozhraní jednotlivých významových úseků, dáno tím, že se děj střídavě nebo i současně děje na dvojím dějišti: jedno je uvnitř hospody při říšské silnici, druhé, pomyslné, je vytvářeno zvuky, jež zvenku zaléhají do místnosti. „Zvukové“ dějiště vydává ze sebe znenadání a ve chvíli, kdy je to ostatním jednajícím osobám nejméně vhod, osobu, která uvádí děj v pohyb, aby nakonec byla obětí jeho průběhu:

Bylo ticho a v tom tichu krásně slyšeli, že někdo přichází. Štrachal se ze široka a jeho boty hlomozily na kamení a na schůdcích před hospodou. Každý hlupák mohl poznat, že přichází je z řeznického pytle.

(*Luk královný Dorotky*, s. 79)

Napodobené kvičení vepřika vyláká řezníka Kabrhele z hostince (čtenář v té chvíli ví, že vepřik je již podřezán a sněden), aby poznal, že chtěje okrást, sám byl okraden:

A tu se ozval pod okny zvuk, jež vydávají čuníci. Napřed bylo slyšet slaboučké zachrochtání, pak cupot a kvik.

„Hrome,“ děl Kabrhel, „to je můj kanec! Všivák Cyprian pustil z chlívce mého kanečka!“

Sotva to však dořekl, bylo slyšet cikána, jak volá, že je na dvoře zloděj. (s. 91–92)

Ve chvíli, kdy pomyslné zvukové dějiště splývá s dějištěm viditelným, nastává rozuzlení děje:

[...] Kabrhel [...] běhal kolem chalupy, jako by byl pozbyl rozumu. Snad dal Colettě zlaták, aby ho vpustila, snad spadly závory, snad bušil do dveří, až povolily v závěsech, nikdo už neví, jak se věc přihodila, krátce a dobře, Kabrhel vpadl dovnitř hospody a vedl si jak dás. Bil pěstí, řval a opět kvílel pro zboží, jež ztratil. Sliboval cikánovi smrt, až místo hlasu se mu dralo z krku chrčení. Hryzl se do prstů, jako se hryžou ti, kteří jsou stíženi padoucí nemocí, a tak se rozlítl, že se jeho zlost podobala bláznovství.

Když Cyprian slyšel, jak se řezník hrne do schodů, dostal strach a byla v něm hned malá dušička. (s. 93)

I tento postup dosvědčuje tedy důležitost náhlých významových zvratů pro významovou konstrukci Vančurových próz.

Pohlédli jsme tedy již na významovou výstavbu kontextu Vančurovy prózy ze dvou hledisek, z hlediska principu významové akumulace i z hlediska rozporu mezi kontextem a významovými jednotkami, jež kontext tvoří. Tím však není veškerá její složitost zcela vyčerpána a je třeba pohlédnout na ni ještě ze stanoviska samé významové jednotky nejnižší, totiž slova.

Může se ovšem zdát na první pohled paradoxní, že na kontext, plynoucí významový proud, význam rozvíjející se v čase, chceme nazírat ze stanoviska nejstatičtější ze všech významových jednotek řeči, ze stanoviska slova, jehož význam je dán plně ve chvíli, kdy je vysloveno, tedy jedním rázem, mimo časové plynutí. Nezapomeňme však, že slovo je jednotkou skutečně statickou jen potud, pokud je ve slovníku, a že užití slova má povahu aktu, byť jednorázového, aktu, kterým se vyhledává vhodné slovo: „zásobou, z které se přitom vybírá, je celý slovník daného jazyka, se všemi vzájemnými spoji a zvrstveními slov, jež jej protkávají“ (srov. *O jazyce básnickém, Kapitoly z české poetiky* 1, 1948, s. 110). Latentní dynamika slova záleží tedy v tom, že je schopno vyvolat celé trsy slov jiných; jestliže se jí dostane jistého usměrnění, může jediné slovo být zdrojem celého kontextu, asi takto: substantivum vyvolá sloveso, které k němu náleží, to opět další slovo atp. Nejnázorněji vylíčil vznik kontextu ze slova sám Vančura, zachytiv myšlenky, které v něm vzbudila četba českého slovníku:

Zaklepeme-li prstem na hřbet slovníku, změní se velikolepé osamocení významové a přemnohé z těchto slovíček se vztáhne k nějaké souvislosti. Nejčastěji nás vede od slova k slovu (či od slova k příběhu) paměť, zkušenost, zvyk sdružovat pojmy, vzlet, ironie, potřeba reagovat, sklon k literárním tvarům, účelnost, neúčelnost a rozmar. Je tedy jisto, že významy neleží ve svých slovníkových pelíšcích v klidu, ale že směřují k slovesné akci, k soudům a k ději. Krátce: slova mívají epický potenciál a jedno více a druhé méně se jen jen třese za znítí ve svém příběhu.

Bouch, bouchač, bouchačka, Bouchal, bouchanice, bouchar, boucharon — kdopak by přeslechl onomatopoický rozmar těchto slůvek? Kdopak by k bouch nepřičinil pst! či bác (letí do kouta)? Kdopak necítí, že slova bouchač a bouchačka jsou zárodečné látky anekdotické?

Kdopak čta jméno Bouchal nezaletí s autorem k chrámu humorného světa a kdo se nenakazí smíchem, který se line ze slůvka bouchanice? [...]

Bylo řečeno, že ve slovníku je každý význam připíchnut (jako nějaký motýlek) na místo určené abecedním pořádkem a že jen vztahuje určitými směry svá tykadla? — To je snad omyl! Vždyť vidíme, jak skáče a jak se vesele přenáší! — Na stránce 1468 praví profesor Fr. Trávníček toto:

Špičák, -u, m. něco špičatého (tedy nástroj, hora atd.), zub; špičák, -a, m. srnec, jelen s parohy bez výsad; špičáček atd.

Špičatý (-tě, -tost) vybíhající do špice; přeneseno: „špičatý člověk“, dávající špičky, špičaté slovo, „špička“, štipka — atd. atd.

To vše dokládá, že význam je mnohdy jméno spojující podobnosti různého obsahu. Je proměnlivé jako Próteus báje, je přesné v kontextu, nepřesné v izolaci, je živé, odráží a současně přitahuje to, co směřuje proti jeho smyslu (špička, ne pata), rozezvučí všechny kmenové příbuznosti, navodí rým či řadu synonym a zhusta krouží v závratných metaforách. (Řád nové tvorby, 1972, s. 445–446)

Tento obsáhlý citát dosvědčuje velmi zřetelně, jak Vančura pocituje i jednotlivé slovo dynamicky. Slovo je mu potenciálním kontextem, a dokonce i kontextem dějovým, epickým. Je dokonce možno položit si na tomto místě otázku, bývá-li slovo konkrétně inspiračním zdrojem Vančurových vypravování. Bylo by ovšem dosti těžko na ni odpovědět, kdyby nám opět nevyšel vstříc básník sám, výrokem ze *Vstupu k Útěku do Budína*:

U všech všudy, o to teď neběží. Nastává opět jaro, je máj, milenci si leží v náručí, nevidí leč jeden druhého a líbají se, protože jim byla dána ústa.

A špindírům, již vždycy ostrouhali mrkvičku, těm chudáčkům, na které se zpravidla nedostalo, nezbyvá než vypravovati, neboť i jim byla dána ústa [...]

Ach, milenci vidí ve všem důvody k lásce a běhají za svými krasotinkami nelitující času.

Ti druzí zase namáčejí pera v kalamářích a učerněnou rukou píší na papír počáteční písmena nějakých řek a po zádech jim běží mráz. Co tak čmárají a nazdarbůh si kreslí na okraj papíru, přijde jim na mysl vypravování. Padne jen slovíčko, anebo dívčí jméno, a zuřivec se pusťí po stopě. Tak jako klíček otvírá skříň, tak určité slovo otevře hubu těm dobrým chlapíkům. (s. 8)

Zde je řečeno přímo a jednoznačně: slovo — jméno řeky nebo dívčí jméno — jako počáteční východisko vypravování. Je ovšem nutno spokojit se tímto básnickovým vyznáním, neboť spis

samy nepromluví o svém inspiračním zdroji a východisku. Pokud se týče jmen, je pak v této souvislosti nutno poznamenat, že jména, jak osobní, tak i místní, tvoří velmi nápadnou součást Vančurova slovníku a že jejich vyhledávání bylo zřejmě předmětem zvláštní básnickovy záliby. Či není neobvyklé, jmenuje-li se jedna z Vančurových říček Ráno, jiná Přelétavka, potok Paris, nesou-li města jméno Kohouty nebo Lasička, nazývá-li se obora Opojení? Podobně nezvykle, vyzývavě fiktivně zní jména Zazaboucha a Vylampán; na začátku *Konce starých časů* mihne se košíkář (z 12. století) jménem Koketák. — Charakteristický je i Vančurův zájem o původ jmen, neboť původ jména, jsa leckdy celým příběhem, zdůrazňuje dynamičnost aktu, kterým se jména nabývají, i jména samého:

Tato pustina se kdysi nazývala Pole na kose a Brehm koupiv ji přisvojil si i její jméno. Neužíval ho ovšem tak, jak znělo, ale změnil a vnechal vše, co v něm bylo předměstského. Odtud se nazýval Brehmův dům Na kose. (Útěk do Budína, s. 54)

Druhá Horvatova dcera se jmenovala Lucie a třetí Anna. Ta byla nejhezčí a nejmilejší. Jednou, když byla zcela malá, nazval ji Horvat ROBINOU, protože mu připomínala jakési ušlechtilé hříbě toho jména. Odtud se přezdívka opakovala častěji a nakonec nikdo Annu nepojmenoval tak, jak byla pokřtěna. (Rodina Horvatova, s. 11)

Nalezneme i případ, kdy se klade důraz na nahodilý původ jména, na jeho fiktivnost — podobnou fikci básnické:

Nalezenec Řeka, hlupák pohrbený hanou a staletým pohrdáním, ten, jehož jméno je náhoda či báseň úřednická [...]
(Pole orná a válečná, s. 9)

K významové dynamičnosti jména patří i okolnost, že jméno může „vyprávět“ o sociálním zařazení a hodnotě svého nositele:

„Jmenuji se,“ řekl stařec, „Jan a to jest jméno, které se za časů starších dostávalo jen lidem vznešeným a těm, kdo byli ustanoveni ke kněžskému stavu. Jest tedy na mně nějaký odlesk milosti a já — ač nehoden a hříšný — často jsem cítil, že mě Bůh neztracuje. Mohl jsem vždy doufat v ráj a tak, podle přirozenosti, která mi byla vdmychnuta, jsem žil vesele.“ (Obrazy z dějin 2, s. 357)

Najdeme pak u Vančury konečně i přímý doklad příběhu vzešlého ze jména, z jeho dynamiky, příběhu, v kterém bytost ze jména vzešlá, zprvu příznak, mění se v tvora z masa a krve, psa-pudlíka.

Jde o pohádku *Kubula a Kuba Kubikula*. Pohádka, básnický druh, jenž neklade meze básnickově obraznosti, je přímo předurčen k tomu odhalovat umělecké postupy svého původce nezastřeně, v podobě čisté, nedefinované nutností tematické pravděpodobnosti. Ve jmenované pohádce Vančurově vypráví se o strašidle, které si vymyslel medvědář, aby postrašil svého mladého medvědíka. Nejdříve je dáno jen jméno:

Kuba Kubikula zavrtěl hlavou a povídá si sám pro sebe: „Však já na tebe, synáčku, vyzraju. Viš, co udělám, postraším tě m e d v ě d í m B a r b u c h o u.“
(*Občan Don Quijote a jiné prózy*, s. 92)

Když medvědář vypráví, strašidlo se rodí:

Když začal Kuba o medvědí mátoze, odvíjela se z jeho mysli tenoučká nitečka, medvěd poslouchal a bál se. Jak se tak bál, stoupala z jeho kožichu pára. Ta pára, to byl strach. A co se, lidičky, nyní nestalo! Nitka toho vypravování sama od sebe svazuje chuchvalec strachu, tu utáhne, tu jej zase povolí a tak z něčeho nic vám sdrátuje tu mlhu, až z ní je Barbucha! Tady ho máte! Koulí očima, vyplazuje sosáček a dává žihadla.

„Už je to tak!“ povídá Kubikula, „my jsme si toho ošklivce vymysleli!“
(s. 105)

Bylo tedy nejdřív jméno, potom věc. Kde však je původ jména? I na to dává pohádka odpověď:

Rychtář si zakryl oči a levičkou ukazoval na strašidlo. Jekal vám hrůzou a zuby mu drkotaly drdrdrdrdr.
A Barbucha vám říkal stejně rychle barbarbar!
(s. 131)

Jméno je tedy onomatopoeie. Avšak — čeho onomatopoeie? I na to pohádka odpovídá, byť na samém konci:

Najednou však se mu [Kubovi] šustne něco u nohy a náramně rychle to spustí: „Bar, bar, bár!“

Můj ty světe, to je Barbucha! Barbucha, který se stal přízní předříkávačů a zaříkávačů psíkem pudlíkem.
(s. 157)

Jdeme od konce pohádky k jejímu začátku: pudlík — jeho hlas (sdružený v mysli vypravěčově s podobou) — jméno vzniklé z onomatopoeického napodobení hlasu. Přehlédnuta směrem opačným, dává tato řada hlavní obrisy pohádky: jméno — strašidlo jisté podoby a jistého hlasu — proměna strašidla v psíka pudlíka. Jméno, jež je ve skutečnosti posledním členem asociační řady, stává se v pohádce východiskem a záračným tvůrcem skutečnosti.

Všechny uvedené příklady dosvědčují, do jaké míry je právě jméno, osobní i místní, Vančurovi přímo typem slova se silnou potenciální dynamičností. Ptáme-li se, proč právě jméno má potenciální dynamičnosti víc než jiné druhy slov, není nesnadno odpovědět: jméno — označující jedinou věc nebo jedinou osobu — je ve značně volném poměru ke vztahům, jež protkávající lexikální systém drží jej pohromadě. Tak například je mimo pyramidu podřaděností a nadřaděností pojmových, mimo soustavu lexikálních prostředí, mimo oblast věcných souvislostí — aspoň do značné míry. Proto je jméno méně omezeno než slova jiná v navazování vztahů nahodilých a libovolných, které se mohou stát právě podkladem potenciální dynamiky významové — působnost takovýchto nahodilých vztahů zřetelně ukázal poslední z uvedených příkladů. — Bylo by možno dokonce tvrdit, že jména vlastní jsou pólem, ke kterému — vlivem básnické aktualizace — směřuje celý Vančurův slovník. Ukázali jsme již jinde, do jaké míry je Vančurův slovní výběr prosycen hodnocením; hodnocením se však netoliko poukazuje k tomu, kdo hodnotí, ale také se jím pojmenovaná věc individualizuje, odlišuje od jiných věcí téhož druhu. Nežřetelněji se to jeví na nadávkách — právě jako na pojmenováních silně hodnotících. Poukázali jsme již k tomu, jak často se u Vančury nadávky a výrazů jim podobných užívá jako uměleckého postupu. A připomeňme si, že nadávky mají velmi blízko k osobním jménům — jsou to vlastně jména přikládána osobě, která je jimi postížena; charakteristické pro tuto blízkost nadávky k jménu je obvyklé hovorové úsloví „dával mu ta nejhorší jména“. Lze tedy blízkost nadávek k jménům pokládat za prokázanou a s ní i směřování Vančurova slovního výběru k jedinečnosti jmen. Příčinou tohoto směřování je, jak jsme ukázali, snaha o zvýšení a zdůraznění potenciální významové dynamičnosti slova, jeho „tvořivosti“.

Přesvědčení o tvořivé moci slova projevuje se v básnickových prózách co chvíli. Je charakteristické, že první povídka básnickovy první knihy (*Ráj* v knize *Amazonský proud*) začíná takto:

Nad propastí žalu vznáší se slovo a proniká všemi věky až k počátku. Když bylo učiněno skutkem, na arachtuské vysočině vzešly z něho dva ráje, růžový a modrý. Modrý ráj byl dobře oplocená obora a růžový byl sad [...] Záření slova padalo, budujíc sad i oboru, a ráje se neklidně utvářely [...]
(s. 11)

A jinde opět:

Malý Josef stál vedle otce; tento chlapec málem již sedmiletý hrál si s mlýnem jako Hospodin, jenž tvoří svět. Od rána do večera býval na výpravách, hmatáje hranatost věcí, chlad, výheň, řídkost vody, výšku i ostrost nástrojů. Poznává všechny tyto věci, znovu je stvořil k obrazu mocného slova [...]

Slova jsou činy moudrosti a Jan Josef zajisté mluvil mnoho a z cesty. Zde jest suché chrastí a babyka, avšak protože bylo stvořeno pouhé jméno ohně a palivového dřeva, udělám je, tvoře nástrojem a silou lépe než chlap. (Pekař Jan Marhoul, s. 58-59)

Budiž mimochodem k tomuto citátu dodáno, že ostře osvětluje Vančurovo pojetí skutečnosti; mluví-li se v něm o tom, že slovo „tvoří“ věci, neznamena to, že by slovo bylo jejich původem — skutečnost existuje před slovem a nezávisle na člověku (Jan Josef „hmatá“ a „poznává“ věci dříve, než je „tvoří“ slovem). Výraz „tvořit“ znamená zde zjevně přisuzovat věcem určení, uvádět je v zákonitý řád.

Vraťme se však k původní otázce, jež se týkala potenciální dynamičnosti Vančurova slova jako významové jednotky napohled statické. Usuzovali jsme dosud na tuto potenciální dynamičnost nepřímou, z básnickových výroků. Můžeme ji zachytit i přímo, můžeme zjistit její přítomnost i v samé významové výstavbě básnickových textů? Do jisté míry jsme ji zahlédli, pojednávajíc o jménech vlastních a jejich básnickém využití. A lze na ni usuzovat ještě ze dvou symptomů, jimž hodláme nyní věnovat pozornost. Jsou to jednak rozvinuté obrazy vzešlé ze slova samého, jednak působení zvukové stránky slova na rozvíjení okolního kontextu; v obou těchto případech je slovo, samo o sobě statické a jednorázové, činitelem, který má vliv na význam rozvíjející se posloupně, v čase.

Přihlédněme nejdříve ke slovu jako základu rozvinutého básnického obrazu:

Tito čtyři se obořovali do všech písniček a táhli je šenkovkami jako řezník dobytče na porážku. (Pekař Jan Marhoul, s. 40)

Přirovnání „jako řezník dobytče [táhne] na porážku“, obsahující náznak děje, vzešlo ze slovesa „táhnout“ prostřednictvím (nevýřčeného ovšem) obratu „táhlá melodie“.

Do pozdního večera hnal se stroj a dostihnou noci, ustal.

(Pole orná a válečná, s. 58)

Sloveso „hnáti se“ vyvolává sloveso „dostihnouti“, které je ovšem již obrazné — jde o stroj „zahalený kouřem až po jícen a nepohnutý ve věčném soumraku jízd“ (s. 54). Ze slova „hnáti se“ vyrůstá tak zdání děje, vyplňujícího automatické uplývání pracovního dne: nehybný stroj „dostihuje“ noc.

V těchto a podobných případech zastihujeme aspoň zčásti při práci potenciální dynamiku slovního významu: vyvolávajíc významy sdružené nějakým způsobem se svým významem vlastním, stává se slovo zdrojem kontextu. Náraz, vycházející ze slova, může však mít původ i v pouhém jeho zvuku: kontext se pak rozvíjí po linii aliterací k slovu, které je počátkem řady. Velmi názorný příklad toho nacházíme v *Hrdelní při* na místě, kde domnělý vrah vypráví svou životní historii:

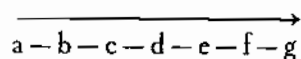
„[...] Náš otec zemřel a stál jsem před r a k v í jako rarach před rameny kříže. Zdrán, zježen, a trna strachy jako ztracený syn, kterému nedobrá práce zvrátila ruku a zdrála bok. Litost, od níž není léku, mi přecházela kostmi. Ach, tato smrt! Viděl jsem kradí krátkou zbraň a tratoliště krve. Bylo to k ránu, kdy se ukracují noci. Král krásy rázem srazil můj krok. Viděl jsem průsečík času, který vzrůstá, a času, který se ztrácí. Hurá, mí chrochtající chrapouni, viděl jsem chrám, který chátrá, zřel jsem mráz, který stravuje. [...] Ó deště času a krůpěje krve! Ó králičino, ó kraviny krasoduchů, které ukrajují z útrob krajíc po krajici, nerozeznávajíc těla! [...]“ (s. 21-22)

Slovo „rakev“ svou skupinou hlásek *ra-* udává počátek řady: mnohá z následujících slov tuto skupinu v sobě zahrnují a na některých místech kontextu je přímo a vyzývavě dáváno najevo, že zvuková asociace slov je jediná pohnutka, proč se slova k sobě řadí (např. „Král krásy rázem srazil můj krok“, anebo konečná skupina apostrof: „Ó králičino [...]“). A tak i seskupování slov podle zvuku je nám symptomem potenciální významové dynamičnosti slova u Vančury.

Prošli jsme významovou výstavbou Vančurova kontextu a pokusili se zjistit principy, kterými je řízena; jsou tři: zdůrazněná akumulace významových jednotek uvnitř významového celku, zdůraznění přechodu od významové jednotky k jednotce následující a využití potenciální dynamičnosti slova. Přihlédli jsme ovšem dosud hlavně jen k jazykové stránce kontextu a zbývá nám nyní probrat výstavbu tematickou. Jde o epickou prózu, a otázka po významové výstavbě jejího tématu se tedy zblízka týká samých

základů epičnosti. Význačným rysem Vančurovy epiky je zvýšená aktivní účast vypravěčského subjektu na průběhu děje a jeho podání. Zde však nám jde o to poznat, jakými zásadami se u Vančury řídí průběh děje sám o sobě, bez zřetele k vypravěči.

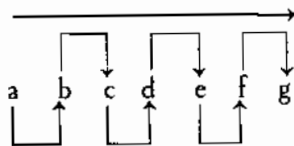
Vyjďeme proto od základů — a nemysleme zprvu na vypravování umělé, literární, nýbrž na prosté vyprávění, jakého jsou plny naše denní hovory. Představme si například člověka vyprávějícího o příhodách, které zažil při cestování, na výletě atp. První a nezákladnější předpoklad je ten, že vypravěč mluví a druhá strana mlčky naslouchá — vyprávění je v zásadě projev monologický, a zůstává jím i tehdy, když například několik lidí živého temperamentu zaživších společně jisté události vypráví je společně tak, že jeden druhému skáče do řeči: jde pak o monolog pronášený střídavě různými osobami, ale činící si přesto nárok na souvislost, jak vysvítá z okolnosti, že mluvčí, jenž byl druhým přerušen, projevuje ihned snahu znovu se ujmout slova. Další nezbytná podmínka — nutná při jakémkoli vypravování vůbec — je ta, aby posluchači byla podána řada faktů *časově následných*: bez pocitu časové následnosti není monologický jazykový projev vypravováním, ale čímsi jiným, například úvahou, líčením. I naopak zase platí, že časová následnost sama o sobě stačí učinit z jazykového projevu projev epický — jak je tomu právě v případě vypravování cestovních příhod. Naznačíme-li si graficky sled vyprávěných faktů schématem



(v němž šipka značí jednosměrnost časového sledu), můžeme říci, že důvod, proč po faktu *a* následuje právě fakt *b* a nikoli jiný (např. *e* nebo *f*), je jen ten, že ve skutečném čase šly tyto fakty za sebou tak a nejinak. Zaznamenává-li například Mácha v svém *Denníku na cestě do Itálie* (3, s. 24): „Čekali. Šli pomalu. Lidé z poutí. Čtli. Brána na pomezí“, pak lze si zcela dobře představit i nejrůznějšími způsoby zpřeházený sled vyprávěných faktů. Lze si také bez obtíží pomyslet, že by místo některého z faktů uvedených ve vypravování nastoupil jakýkoli jiný. Výběr i pořádek faktů ve vypravování tohoto typu jsou zcela nahodilé — jen pocit časového sledu je spíná v jakousi jednotu.

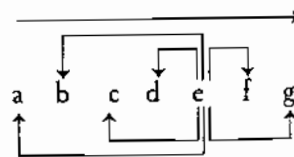
Představme si však, že ve vypravování stále ještě cestovatelským budou události zavěšeny na sledu denních dob nebo na ob-

vyklém pořádku jistých úkonů (např. vstávání — ranní koupel — snídaně atd.) nebo na jiných podobných, zkušeností utvrzených následnostech. Zde budeme již po etapě *a* očekávat etapu *b*, po té pak etapu *c* atd. Schematicky může být tento pořádek naznačen takto:



Kdyby se některý z očekávaných faktů nedostavil, bude posluchač překvapen. Běžným termínem lze říci, že ve vypravování tohoto druhu je každý fakt kromě faktu počátečního *motivován* faktem předchozím. Ježto pak motivace tohoto druhu postupuje vždy od faktu předchozího k bezprostředně následujícímu, můžeme ji nazvat *motivací postupnou* (progresivní).

Konečně třetí druh vypravování je ještě složitější předešlého. Jako jeho nejběžnější model představme si vypravování nějaké „příhody“. Pojmenování „příhoda“ (také „událost“) označuje již samo soubor faktů, který se podává, jako pevně spjatou významovou jednotu; vyprávění události pak předpokládá výběr faktů — ne všechno, co bylo v dané době na daném místě možno vidět a slyšet, tvoří součást události. Jednota události pak je dána tím, že jistý fakt v řadě převáží nad ostatními: vzniká dojem, že vše, co se stalo před ním, bylo jen přípravou k němu, vše pak, co po něm, jeho nutným důsledkem. Graficky bylo by lze vyjádřit schéma vypravování o „události“ takto:



Fakt *e* (podle termínu aristoteléské poetiky *peripetie*: „změna události v pravý opak“) mění *dodatečně* smysl všeho předchozího. Již od počátku vypravování — třebaže neznám — je očekáván tento fakt *e* (Čechov: byl-li na začátku vypravování zatlučen do zdi hřebík, musí se na konci vypravování někdo na tom hřebíku oběsit — Tomaševskij, *Teorija literatury*, 1927, s. 145). A všechno, co se

přihodí, je vzhledem k tomuto očekávanému faktu hodnoceno. Čím více se kupí fakty hodnocené jako předpoklady peripetie (tedy fakty a — b — c — d podle našeho schématu), tím více stoupá *napětí* posluchačovo; budiž jen mimochodem připomenuto, že vypravěč může toto napětí zvýšit tím, že ponechává posluchače co nejdéle v nejistotě o rozestavení těchto faktů vzhledem k očekávané peripetii. Motivace jednotlivých faktů tvořících vypravování je zde tedy jiná než při předešlém (druhém) typu vypravování: uskutečňuje se teprve *dodatečně* v té chvíli, kdy je znám rozhodující fakt, jenž fixuje smysl celého projevu. Důkazem toho je například okolnost, že teprve ve chvíli rozřešení se mohou ukázat některé z faktů dříve uvedených jako „nemotivované“, tj. nemající vztahu k rozřešení: byly vypravěčem uvedeny do vypravování jen proto, aby pozornost posluchačova byla svedena z pravé cesty a tak zvýšeno napětí. Vzhledem k *dodatečné* působnosti motivace závislé na peripetii možno tento druh motivace nazvat *motivací zpětnou* (regresivní).

V teorii literatury byla za skutečnou, vpravdě uměleckou motivaci pokládána do zcela nedávné doby toliko motivace regresivní; k motivaci progresivní a k vypravování na ní založeném nebylo přihlíženo vůbec. Tak je tomu například ještě v Tomaševského *Teorii literatury* (1925). Teprve R. Petsch v knize *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934) v paragrafu Die Vorformen der Erzählkunst pojednává aspoň zcela zběžně o epických útvarech, jako je vzpomínkové vypravování nebo zpráva, pokládaje je ovšem za pouhé předstupně básnictví. Skutečnost je však jiná: všechny tři vyjmenované typy vypravování, typ bez motivace, založený jen na časovém sledu faktů, typ s motivací postupnou i typ s motivací regresivní jsou vzhledem k básnictví rovnoprávné. Pro všechny z nich bychom našli v dějinách literatury doklady a každý z nich by se v jistých dobách a za jistých okolností ukázal dominantní: jestliže teorie literatury dávala, jak řečeno, donedávna přednost typu s motivací regresivní prohláshující, že „jsou-li motivy nebo komplexy motivů nedostatečně včleněny do díla, tedy daný komplex ‚vypadává‘ z díla — dílo se ‚rozpadá‘“, byl i to zjev dobový. A naopak ovšem ani vypravování „neliterární“, to, jež žije v spon-tánním jazykovém úzu (neomezujíc se samozřejmě na ústní předávání literárních látek, nýbrž zmocňujíc se žiznivě stále plynoucího životního dění), neomezuje se nikterak na první dva typy

(typ bez motivace a s motivací postupnou), nýbrž dovede velmi dobře zacházet i s motivací regresivní. Bylo by dokonce možno říci, že všechny tři typy jsou potenciálně přítomny ve vypravování každém — jen ovšem pokaždé některý z nich převažuje; bylo by však leckdy velmi nesnadné, ba i nemožné v daném případě se školskou přesností vypreparovat z daného vypravování například účast motivace postupné a odlišit ji schematicky od účasti motivace zpětné.

Přistupme nyní — po této odbočce — k próze Vančurově, abychom si položili otázku, který z typů vypravování u našeho básníka převažuje. Pravíme hned předem — hodlajíce své tvrzení doložit v dalších odstavcích — že ve Vančurových vypravováních převládá směřování k *motivaci postupné*. Experimentálně je tento postup odhalen v povídkách knihy *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Jde zejména o povídku titulní a povídku *F. C. Ball*. Všimněme si podrobněji první z obou povídek. Průběh děje v ní nesměřuje k žádnému cíli, zvraty dějové jdou za sebou v nejnahodilejším sledu, jsouce mnohdy odhaleny dány jen čistou hrou významů, které už nic neodpovídá v předpokládané situaci:

„Hurá!“ vykřikl Dlouhý, „dálka nabíhá na nás jako letící světlo. Sedlejme aeroplán či létající koberec, obkrochte mě a připoutejte se mi k pasu, abych se s vámi vznesl nad obě Indie, nad střední Čínu a řeky kalifornské [...] Vzhůru, držte se pevně a vzletněme!“ (s. 118)

Slyšíme rozkaz k letu — a dovídáme se, že se čtyři muži na tento rozkaz vznesli. Schází však úplně nezbytný střední člen. Na čem se mužové vznesli? Rozhodující muž dává na vybranou „aeroplán či létající koberec“; při letu se mužové „opírají o křídla Františka Dlouhého“. Na čem tedy letí a jak se vznesli, je ponecháno v nejistotě, ba nejisté je, zda se vůbec vznesli a zda další vypravování o letu je skutečnost či hospodská rozprávka skládající se z výmyslů. Tímto postupem a jemu podobnými je zdůrazňována postupnost motivace, neboť překvapení čtenáře se neodkládá kamsi do předu, nevzbuzuje se v něm přesvědčení, že to, co mu zůstalo v seřadění faktů nejistého, dojde vysvětlení teprve v budoucím průběhu, nýbrž dává se mu nezahaleně najevo, že děj se ubírá od náhody k náhodě — a že přitom každá z těchto náhod je samostatně překvapení, vzházející z vůle a ze zvůle vypravěčovy bez ohledu a nároku na jednosměrnost dějového průběhu; každý z dějových obrátů takto vyvolaných vzbuzuje sám o sobě napětí,

nezávisle na tom, co předcházelo a co bude následovat, napětí téhož druhu jako každý významový přeskok založený na hře významů. I ukončení povídky je dáno takovýmto samostatným významovým přeskokem. Chasníci, kteří po celém světě hledali oslici náležející jednomu z nich, vrátí se konečně do hospody, odkud vyšli —

[...] avšak tu Bystrozraký zhlédl, že kapsa tovaryšova vzdouvá se rostoucí knižkou, a přihlédná blíže, poznával uprostřed ní obraz oslátko.

„Přisámboh, Havraní křídlo, tvůj osel je v knize!“

Chasník se rděl, ale vzali mu knížku a vyskočilo z ní oslátko, jež rostouc a hýkajíc, vyrazilo z hospody rovnou do vnitřní Prahy.

„Vzpomněl jsem si,“ řekl Havraní křídlo, „že jsem kdysi napsal básničku o oslici. Pitomé ženské ji kdákaly, jako by byla pro ně, a tlustý spisovatel mi ji ukradl. Tu básničku jsem napsal na památku jednoho správného filmu u Ponrepa. Nebylo to zvíře trefené a nebylo jako živé?“

(s. 124)

Tento konečný obrat nevysvětluje nic z toho, co předcházelo — má jen sám o sobě hodnotu zázračné přeměny věci v obrazový znak; aby pak byl zcela znemožněn pocit, že tato proměna je jistým shrnutím všeho, co předcházelo, ruší se okamžitě: z knihy vyskočilo oslátko, jež vyrazilo z hospody do vnitřní Prahy: malovaná oslice dala život mláděti.

Vzpomeneme-li nyní na to, co bylo řečeno výše o složitých cestách, kterými se ubírá u Vančury kontext, i o stálých významových přeskocích působených tím, že každá významová jednotka projevuje směřování k samostatnosti, vidíme, že převaha postupné motivace nad zpětnou je v úplné shodě se jmenovanými postupy.

Experimentální období Vančurovy tvorby však toliko výrazně odhalilo tendenci, která provází Vančurovu tvorbu i v oněch obdobích dalších, kdy zjevná hra s významem ustupuje. Nechceme ovšem tvrdit, že by u Vančury nebylo vůbec próz s motivací zpětnou — řekli jsme již výše, že všechny tři typy prózy jsou vlastně vždy přítomny zároveň —, vždy však by mohla být zjištěna aspoň převaha motivace postupné, a mnohdy velmi zjevná. Vezměme například spis po této stránce velmi charakteristický — *Konec starých časů*. Je zde ovšem fakt, který má do jisté míry platnost peripetie: šermířský souboj knížete Megalrogova s mladým Lhotou. Avšak ve skutečnosti je to jen stupňovaná varianta mnoha předchozích, stále se opakujících významových zvrátů, podmíněných protiklad-

ností povahy hlavní osoby („Vznešený, drzý mluvka a přece nikoho nezrazující, výsměšný a shovívavý, nestálý a věrný, lhář mluvící pravdu, řemeslný dlužník, vyděrač, kurvář, podvodník a současně vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní.“). Tato „peripetie“ není tedy dodatečným vysvětlením všeho, co předcházelo, je toliko obratem v ději vzhledem k tomu, co následuje: v důsledku tohoto šermířského utkání odchází kníže z Kratochvíle. Kniha jako celek je však vybudována převážně na motivaci postupné: na stálých významových proměnách situace, daných povahovou protikladností hlavní osoby.

V posledních knihách Vančurových pak dospívá technika postupné motivace k vytvoření nového vypravěčského druhu — zejména v povídce *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*. Jde zde o kombinaci techniky postupné motivace s motivací zpětnou. Proplétají se zde osudy celé řady osob, každá kapitola tvoří samostatnou povídku s vlastní peripetií (má i vlastní název), avšak zároveň je kapitola s kapitolou spojena na základě motivace postupné; tak hned v první z povídek, *Nepravý mnich*, končí:

Příhoda s kovářem a s mnichem se zběhla v místě, kde později vyrostly domy Starého Města. Je to slavný kus země, ale tehdy byl nesličný a měl pověst leda mezi kramáři a kupci.

Jeviště povídky je tedy nevalné, děj nicotný, postavy bez významu. Z těch příčin přerušme vypravování a obraťme pozornost ke knížeti a ke králi!

Kovář nechť zatím poctivě živí svou ženu a Bernard nechť putuje za českou hranici!

(*Obrazy z dějin 2*, s. 16)

Prolínání několikerych osudů je podtrženo tím, že nositelé těchto osudů představují dvě navzájem velmi různá prostředí, „vysoké“ a „nízké“, královský dvůr a lid z vesnice přerozující se v hlavní město; tato dvě prostředí se ve vypravování střídají (viz citovaný konec povídky: „přerušme vypravování [o mnichu a kováři] a obraťme pozornost ke knížeti a ke králi“), jindy pak se v povídce setkávají (srov. povídky *Dvě dětička* a *Úzkost*). Toto střídání prostředí vysokého s nízkým má půvab střídavých pohledů do blízka a do dálky, na věc malou a velikou, pohledů z výšky a zdola; bylo by možno říci, že se podobá střídavému zužování a rozšiřování zorného pole. Tím je pro postupnou motivaci, která spojuje navzájem jednotlivé povídky, zjednáván moment

překvapení, pokaždé znovu se obnovující. Dosahuje se tak toho, že vypravování plyne tokem nepřetržitým, v němž se epická iniciativa stále obnovuje novými nárazy. Není to vyprávění „kronikářské“. Při „kronikářské“ technice totiž, jejíž vzory najdeme například v literatuře memoárové, jsou jednotlivé příhody spojeny toliko nití časové posloupnosti, „kronika“ je tedy reprezentantem prvního z typů vypravování námi vyjmenovaných, vypravování bez motivace. Ve Vančurových *Několika příbězích z doby, kdy se v Čechách zakládala města* prolíná se však několik souvislých lidských osudů a každá příhoda každého z nich poukazuje k něčemu, co předcházelo, i k něčemu, co bude následovat. Vzniká tak vypravování o mnoha těžištích, či lépe s těžištěm stále přesunovaným, nový zajímavý útvar spojující druhý a třetí z našich typů (vyprávění s motivací postupnou a s motivací regresivní zároveň).

Probravše dva krajní body dosavadního vývoje Vančurovy epické prózy, přihlédneme nyní k některým z děl ostatních, vyplňujících časovou prostorou mezi nimi. Především *Pekař Jan Marhoul!* Jedna příhoda za druhou skládající Marhoulův úpadek — z každé z nich vyjde hrdina o něco více ponížen a ochuzen vzhledem k stavu předešlému, a v tom je motivace progresivní, jež udává celkový smysl vyprávěného dění. Není však v celém vypravování zvratu, který by dodatečně měnil smysl toho, co předcházelo, ba sama tísnivá a beznadějná tragika děje je v tom, že takového zvratu není — schází tedy motivace regresivní. A tak je tomu i v jiných Vančurových dílech. Povídka *Hrdelní pře* je ovšem přímo montována na schématu povídky detektivní, tedy nejvyhraněnějšího epického útvaru s motivací regresivní; než rozluštění záhady, obrat děje, který by měl dodat všemu, co předcházelo, dodatečně nový, neočekávaný smysl, se nedostavuje. Poslední slovo o vraždě, která byla stíhána a ze které se jednotlivé osoby navzájem obviňovaly, zní: „Nevidím důvodu, pro nějž by kdokoliv směl býti podezříván z činu tak děsného.“ Vyprávění pokračuje pak ještě dalšími dvěma kapitolami (z celkového počtu jedenácti), aby se dokonale ukázalo, že vypravování nezáviselo na očekávaném (a nedostavivším se) rozřešení zápletky. I tato kniha vyznívá jako soubor příhod, jejichž celkový smysl je idylická oslava přátelství a domácího života. Někdo by ovšem mohl namítnout, že některé knihy jiné, z nich pak zejména *Markéta Lazarová*, souvislý děj skutečně vyprávějí. Nezapomeňme však, že tento děj má několik

navzájem rovnoprávných pramenů, které si v okruhu čtenářovy pozornosti a zájmu vzájemně konkurují: příběh Kozlíkův a jeho synů, osudy Markéty Lazarové a jejího milence Mikoláše, osudy Alexandry a Kristiána — nehledíme-li k figurám stojícím poněkud v pozadí, jako je Kristiánův otec. Žádná z těchto tří hlavních nití osnovy není méně důležitá než ostatní a také nejsou nijak navzájem odděleny, nerozcházejí se téměř ani na chvíli, takže tvoří souvislý, ovšem složitý proud. Žádné z osob neposkytuje vypravěč toho privilegia, aby důsledně nebo aspoň většinou hleděl na něj a jeho prostředí z jejího stanoviska — naopak často dává najevo svůj odstup od osob. Jmenuje-li se román *Markéta Lazarová*, je toto jméno spíš symbolem významového ovzduší románu než vyznačením protagonistky. Ježto se tři dějové prameny vypravování neustále navzájem protínají, nabývá tím každá epizoda rázu samostatné příhody, a tak i při celkové souvislosti děje není tu jednotného spění k nějakému vrcholu, který by ukázal v novém osvětlení vše, co se stalo předtím. Kdybychom měli jmenovat vrcholný okamžik celého děje, octli bychom se v rozpacích: je jím zajetí Kozlíka, nebo smrt Kristiánova (popřípadě Markétin odchod do kláštera), či konečně poprava Kozlíka a Mikoláše? Autor dokonce dává najevo, že si nepřeje, aby některý z obrátů děje působil na čtenáře jako překvapení, jako nenadálý obrat, který by dodával nového smyslu událostem předcházejícím, zkrátka jako zpětná motivace. Tak se například ve čtvrté kapitole popisuje (při bitvě loupežníků s královským vojskem) smrt malé dcerky Kozlíkovy těmito slovy:

Ach, odvratte se, vážení pánové! Skoro padesát lidí bylo tehdy zabito, padesát vojáků a loupežníků, ale není truchlivější smrti nad smrt tohoto dítky. Bylo štáto. (s. 81)

Čtenář však ví o osudu této dcery již z první kapitoly, kde výčet dětí Kozlíkových končí takto: „[...] Drahomiř, jež byla štáta v devátém roce svého věku“ (s. 12).

Ještě nápadnější je případ dvojitého vyprávění téhož děje, jež shledáváme ve třetí, čtvrté a páté kapitole tohoto spisu. Ve třetí kapitole se totiž vypráví, jak Kozlíkův syn Mikoláš přepadl vojsko královského hejtmána, zabil hraběte Kristiána a rytíře Lazara a dovedl je k otci, jenž Lazara pustil na svobodu. Čtvrtá kapitola přenáší čtenáře do středu vojska královského hejtmána a vypráví

obširně o bitvě, kterou hejtman svede s vojskem Kozlíkovým; čtenář se dovidá i o výsledku bitvy — porážce loupežníků Kozlíkových. Pátá kapitola vrací se však opět ke chvíli zajetí Lazara a Kristiána, pokračuje ve vypravování dále k bitvě Kozlíkovy družiny s královským vojskem a líčí celou bitvu znovu, tentokrát hlavně ze stanoviska, z jakého ji mohl pozorovat hrabě Kristián. Tento návrat k událostem již vypravovaným je opětovaně zdůrazňován vypravěčem. Na začátku páté kapitoly se praví: „Pozornost, kterou skýtáte těmto příhodám, nechť se znovu vrátí do bitvy k onomu okamžiku, kdy Mikoláš se svými lidmi přepadl část hejtmanova vojska.“ A uvnitř kapitoly, když se počíná líčení vlastní srážky, praví se opět: „Vypravování se vrací k tomu, co již bylo řečeno. Nyní se stane vše, co se stalo“ (s. 117). Jaký je následek takového postupu? Ten, že moment překvapení, napětí je při druhém vyprávění téhož děje eliminován, čtenář sleduje průběh vypravování progresivně, neočekává s napětím chvíli, kdy by děj nenadálým zvratem změnil dodatečně celý svůj smysl. Jde tedy velmi zjevně o potlačení regresivní motivace. Jakého typu vypravování dobírá se takto Vančura? Poslechněme básníka samého:

Slova jsou vhodná pro příběhy, ale to, co táhlo myslí těch dvou přátel [tj. Kosmy a Šebíře — J. M.], bylo jakési dychtění, jakýsi proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov. Podobalo se to trochu hře, trochu moudrosti, trochu bláznivínám a dále žertům i trápení. Ani Kosmas ani Šebíř nemohli krátce vypovědět nic jedinou větou, ale zdálo se jim, že kdesi uvnitř jejich bytostí leží vřetenko slov či nekonečné řeči, jež může obsáhnouti vše, co je hodno lásky a co rudne vášněmi a co se rdí citem a co zní skutky. Zdálo se jim, že svět vypravuje a že oni jsou ústy toho světa. Zdálo se jim, že časy staré se přelévají do doby novější, zdálo se jim, že skutky knížat lze navlékat na tkanici vypravování, zdálo se jim, že slovo způsobuje, aby strom rozkvétal a stál ve své nádheře.

(*Obrázky z dějin 1*, s. 253)

Bylo by lze mnoho zajímavého najít v těchto výrociích, které, popisující poetiku vypravěče Kosmy, nejsou jistě daleko od poetiky svého vlastního původce, Vančury. Tak například je zde velmi zřetelně vyřčeno, že podstatou vypravování je hodnocení („proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje“). Na tomto místě je

však pro nás nejdůležitější to, co se praví o vypravování jako o řadě slov řízených souvislým záměrem, o tkanici vypravování, na kterou se navlékají skutky, i o „vřetenku slov či nekonečné řeči“. Vypravování je tu charakterizováno jako nepřetržitá, stále pokračující řada — to je právě možné jen tehdy, předpokládá-li se krajní omezení motivace regresivní a klade-li se důraz toliko na motivaci progresivní, spojující v řadu, ale nespínající v pevně uzavřený celek. Postup tohoto druhu jeví se Vančurovi samým principem básnivosti:

Není pochyby, že měchatá veřejnost a baby obojího pohlaví lají podivuhodným kouzelníkům, kteří chodí v pustinách a na křižovatce točí kloboukem [...] „Majore, nejste přesvědčen, že vše, co vzniká, jest z hravosti a z odvahy těchto lidí tčejících v poli, kteří nerobíce ani knih ani věcí užitekových, mají dosti pokdy, aby blábolili jako bůh a řadili věci v překvapující sled?“ [...] „He,“ řekl abbé utíraje si čelo šátkem, „vám se, Antoníne, mění povaha, neboť pozoruji, že mluvíte pro básnictví.“
(*Rozmarné léto*, s. 43–45)

Vypravování osnované tímto způsobem, podle pravidel poetiky takto vymezených, klade přirozeně důraz na nahodilost svého sledu, bez ustání navozovanou. I v doslovu k *Markétě Lazarové* praví básník s jistou vyzývavou skromností (oslovuje přítom básníka jiného, kterému je kniha připsána, Jiřího Mahena):

Můj básníku, tot příběh sestavený málem zbůhdarma. Vždyť jej tak dobře znáš! Vypravoval jsem jej bez umění a stěžl si zasloužím tvou chválu. Což naplat. Proutek proutkařův se stále ohýbá nad těmito spodními vodami. Nenalezl jsem pramen, vyhlub sám na popsaném místě jámu a vykruž cisternu, z níž pijí jehničky.

Rozumíme-li dobře tomuto výroku na základě toho, co bylo řečeno o Vančurově vypravovatelské technice, neznamenají tato slova nic jiného než ostré vytčení protikladu mezi vypravováním s regresivní motivací, dobře uzavřeným (jako obezděná studna), a vypravováním s motivací toliko progresivní, neohrazeným, nesvedeným v jediný bod a mnohopramenným (jako spodní vody).

Vypravování tohoto druhu je stálým předmětem Vančurova zájmu, a jeho různé obměny i možnosti vypracovává celý básníkův vývoj počínaje knihou *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Vančurovo experimentátorství (lze-li je tak nazvat) není experimentování bez předpokladů nebo dokonce vedcné snahou všem předpokladům uniknout, nýbrž je stálým hledáním nové formy vyprávění,

ukázněné a přece oproštěné od pouta regresivní motivace. Inspi-ruje-li se jednou básník hrou asociací slovních i věcných (v období svého tzv. dadaismu), jindy technikou široce se rozlévajících hrdinského zpěvu (v *Markétě Lazarové*), jindy opět formou memoárovou (*Konec starých časů*), jindy vypravováním kronikářským (*Obrazy z dějin*), i jinak a jinak ještě — jsou to všechno jen různé tvářnosti a aspekty stejného směřování vývojového, které není jen záležitostí osobního vývoje básníka, ale zároveň i vývojovým výbojem české prózy, jež se ve Vančurovi ze svých osobitých předpokladů a svým způsobem dobírá téže možnosti širokého, monumentálního vyprávění nezadýchaného spěchem směřujícím k rozuzlení, jakého se současně dobírají i jiné literatury ve svých vrcholných zjevech (srov. román Th. Wolfa *K domovu pohled, anděle*).

Není bez zajímavosti okolnost, že ve chvíli, kdy se Vančura dopracovává — v druhém díle svých *Obrazů z dějin* — hotového útvaru „nekonečného vypravování“ (v povídce *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*), přichází jiný český básník s podobným typem vypravování v celém široce založeném románě — máme na mysli Bassův *Cirkus Humberto*. Nechceme ovšem nikterak ztotožňovat tyto dvě silné individuality, z nichž každá jde svou cestou, tím méně předpokládat jakoukoli filiaci: právě v tom, že různými cestami a z různých předpokladů docházejí k výsledkům, které se sice navzájem velmi různí, ale shodují se v základní tendenci k „nekonečnému“ vypravování, chtěli bychom vidět důkaz své teze, že zde česká literatura, sice souběžně s literaturou světovou, ale ze svých předpokladů, uskutečňuje jistou nadosobní vývojovou nutnost.

Epická technika Vančurova, jak jsme ji vylíčili, má své důsledky pro významovou výstavbu Vančurových próz i v jednotlivostech. Pokusíme se to ukázat na několika dílčích problémech, a to na otázkách vypravěče, postav a popisných prvků ve Vančurových prózách.

Stran vypravěče jde o to ukázat, že jeho zvláštní postavení uvnitř výstavby Vančurova díla zapadá dokonale do epické osnovy založené na motivaci postupné a postrádající motivace zpětné. Zpětná motivace, „napětí“, vyžaduje, aby veškerý zájem čtenářův byl soustředěn na děj, vypravěč, je-li dán viditelně, musí rovněž být plně dějem zaujat — ať pasivně či aktivně —, jinak by byl na

závadu stálému stupňování napětí. Vančurův vypravěč si však na- pořád udržuje vůči ději nadhled, dává najevo, že stojí nad osobami, že má nitky děje v ruce atp.; tím ovšem záměrně odnímá čtenáři iluzi, že výsledek dění by mohl být nepředvídaný — tato iluze je však základní a nezbytný předpoklad napětí.

Všimněme si nyní způsobu, jakým Vančura konstruuje své postavy a jak s nimi zachází. Nápadná je především okolnost, že hrdinové Vančurových románů nemají „vývoj“ v kladném ani záporném slova smyslu: Jediný román (*Tři řeky*), kde zdánlivě jde o vývoj ústředního hrdiny, končí vyznáním tohoto hrdiny: „Chtěl jsem být lékařem, chtěl jsem být umělcem, chtěl jsem být námořníkem, mlynářem, stavitelem, muzikem a opět lékařem.“ „Dost o tom, co už bylo, pověz mi, čím budeš,“ praví se mu; hrdinova odpověď pak zní: „Tím, čím jsem.“ Ostatně, celé dlouhé bloudění hrdinovo po světě bylo v jistém slova smyslu jen k tomu, aby si otec, který se k tomuto svému dítěti nechtěl hlásit, uvědomil, že ten, který se ze světa vrací, je jeho syn:

Tvůj nejmiadší, tvůj zapomínaný syn, ten bolavý a něžný synáček, na něhož jsi hleděl se sykotem bolesti, ten malátný student se vrátil. Jde s tebou, jde stejným krokem, jako kráčíš ty, má týž hákovitý nos, má tutěž bradu, táž neústupnost zvedá jeho ramena, táž síla zvedá jeho hlavu. Což nevidíš? Kam jsi dal oči? Vždyť jsou to všichni tvoji synové. (s. 318)

Hrdina zůstává tedy, čím je — a je věrnou podobou svého otce; není třeba dalšího důkazu o tom, že i zde Vančurův rek zachovává svou zásadní — bezvývojovost. Mohl by někdo ovšem uvést ještě Marhoulu, jehož příběh by mohl zcela dobře nést kosmákovský titul „sláva a úpadek“. Avšak v čem záleží hybná síla příběhu? Nikoliv ve vývoji rekově (ani ve vývoji záporném), ale právě naopak v tom, že rek zůstává neustále stejný, vždy týž „andělský dobřák“, jehož „duch byl rozestřen nad celým světem a jenž každým hněvem a každou ranou zraňoval sebe sama“. Ani Marhoulův případ není tedy v rozporu s tezí o nevývojovosti Vančurových postav. Neznamená to však nikterak jejich neproměnnost: naopak, každá z Vančurových postav stojících v popředí je tím či oním způsobem ustrojena tak, aby její jednání stále střídalo své směry a aby se následkem toho postava jevila mnohoznačnou. Uvedli jsme doklady toho již dříve, tam, kde byla řeč o zvratech hodnocení jako uměleckém postupu u Vančury. Mnohosměrnost jednání

jednotlivých hrdinů je u Vančury v různých dílech motivována různě: u Marhoula tím, že člověk s psychologii dobrého podřízeného pracovníka je životem stále nucen stát na místech, kde se má rozhodovat samostatně, u Řeky v *Polích orných a válečných* duševní zaostalostí nalezence, u Černohuse tím, že v něm současně žijí a působí dvě jeho postupná zaměstnání: je to bývalý tulák, jenž se stal čeledínem; v Pilipaninci z *Posledního soudu* sváří se vliv Podkarpatské Rusi, odkud přišel, s Prahou, kde je nucen žít; kníže Megalrogov z *Konce starých časů* střídá bez ustání aspekt dobrodruha s aspektem šlechtice starého rodu; Kozlík a jeho rodina v *Markétě Lazarové* střídají zbujnou násilnost loupežníků s něhou. Každé dílo má aspoň jednu postavu tohoto druhu. Činy takovýchto postav, zavdávající vypravěči i čtenáři podnět k hodnocení stále se proměňujícímu, jsou právě zdrojem dynamiky stále se obnovující postupné dějové motivace, neboť jejich sled mění směr od etapy k etapě.

Jiná konečně vlastnost Vančurových postav je jejich poměrně značná souřadnost. Jsou u Vančury některá díla, jež jsou přímo založena na celém souboru rovnoprávných postav (přátel), tak zejména *Rozmarné léto* a *Hrdelní pře*; *Pole orná a válečná* vyrovnávají postavy navzájem tím, že je činí představiteli různých stránek téhož kolektivního dění, *Poslední soud* posunuje všechny postavy stejnoměrně do popředí tím, že je jako skupiny činí představiteli dvou protichůdných, příležitostně se prolínajících prostředí, velkoměsta a lesní pouště, Prahy a Podkarpatské Rusi; v *Rodině Horvátové* je jediným celistvým rekem, jak již titul naznačuje, rodina — jednotlivci pak se jeví spíše jako její dílčí, čtenáři navzájem stejně blízké aspekty. Velmi průkazný je případ *Obrazů z dějin*, zejména jejich stavebně nejsobitější povídka *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*. K základním pravidlům historického románu a povídky patří totiž poučka o rozdílném charakteru pozadí a popředí: v pozadí bývají umístovány postavy historické, jejichž pevně dané osudy se jeví málo přístupnými básnické fabulací, v popředí pak hrdinové nehistoričtí, fiktivní, kteří nesou děj románu. Tato poučka však u Vančury neplatí: postavy historické i nehistorické jsou na téže úrovni, třebaže jejich prostředí zůstávají navzájem odlišena (vrstva vládnoucí a lid). Prolínání a střídání těchto dvou různých prostředí tvoří pak účinnou složku postupné motivace: osciluje-li například děj v části této povídky

mezi královským hradem a chaloupkou chudého kováře v končinách pozdějšího Starého Města pražského, působí každý přechod z jednoho z těchto prostředí do druhého jako umělecky účinné přehodnocení situace i osob. A tak i vyrovnání poměrné důležitosti osob ve stavbě Vančurových próz osvědčuje se jako prvek související se sklonem k postupné motivaci.

Přístupme nyní k další složce básnické výstavby Vančurovy prózy, k líčením. Také jejich podoba i funkce se shodují s celkovým rázem významové výstavby Vančurova díla, s jejím sklonem k postupné motivaci. Vezměme si za příklad dvojí líčení ze začátku *Posledního soudu*:

Je čtvrtá hodina zrána a čtyřnásobné křídlo můry se zavřelo jako kniha. Spí. Mlékař hartusí nad svými džbány, je den. Ulicemi projde jitřní hlídka, sklepení ticha se otevře a na čapku Mostecké věže padá rosa.

Ranní stráž, hlídka o dvou mužích, hlídka hřmotící botou a klením, se zastavila v hlubokém znepokojení, slyšíc svá jména [...]

Nastalo ráno, do oken opět viditelných sype se záření, prach jitra padá a sněží, krajkoví záclon se chvěje a tanečnice oděná perlami zkřížila ruce nad stolem, u něhož se nejdá. (s. 7-8)

Pravíme: líčení, máme však dojem děje; není tu jediného detailu, který by nebyl podán jako činnost. Je to náhoda? Uvedme líčení scény z počátku *Markéty Lazarové*:

Za časů povídky byla země žírná a louky věčně zelené. Sekáčům vykukovala z trav sotva hlava. Avšak hrdlořeza nic nepřiměje, aby se obrátil k líbezným polím. Dvě či tři krávy s plytkým vemenem prohánkami jsou již více uzpůsobeny k běhu než k popásání se. Bezpočtukrát měly plnou hubu pupenců a travnatého pýří, když je divouští pacholci Kozlíkovi za hrozného povyku schytali a horempádem vlekli k vozu. A již je opět uvazují za rohy! (s. 12)

Přes rozdílnost techniky je i zde líčení převedeno v děj: sekáči, kteří kosí, zpupní Kozlíkovi pacholci, kteří projíždějí krajinou, krávy, jež se pasou a jsou náhle odháněny! — A opět jiné líčení:

[Král] káže a hned je vyhotoven list. Jeden z písařů jej předá nádhernému zbrojnoši. Zatím Kristián čeká před řadami rytířů. Hle, zlato kotrkalů a zlaté nitky v čabrakách. Na převysokých kopích, na kopích, která se hodí k lovu na orla, se třeptí praporce. Na brní a na mečích se blýská slunce. Mráz a slunce. Kristián přejal list a odchází s pochýlenou hlavou. (s. 53)

Líčení královského rytířstva je vloženo do vypravování; jeho funkce je zřejmě vyplnit pro čtenáře chvíli hrdinova čekání, jako pro hrdinu samého byla tato chvíle vyplněna pozorováním rytířů. Již touto svou funkcí nabývá líčení zabarvení dějového. Má je však také — a zejména — proto, že jeho details, útržkovitě podané (viz dvě neslovesné věty), vyvolávají dojem synekdochického pojmání.

Často bývá líčení synekdochické proto, že je výslovně podáno ze stanoviska jednajících osoby:

Nezbývalo mi než dívat se [při sanici — J. M.] směrem jízdy přes hřbet koní, na jejich svalnatý zadek a krásný tvar kopyt, jež obracejí za něžných pohybů vzhůru podkovou. Díval jsem se na stříhající uši a proud vzduchu vycházející z jejich nozder, a co se tak dívám, zmíraje touhou stisknouti podruhé ruku své sousedky, spatřím, jak se v zátočině cesty mihne jakýsi chlapík, jak se smeká podle koní a s chvatem se vrhá k saním. *(Konec starých časů, s. 164)*

Nebo:

Vévodkyně poslechla. Zůstala sama ve světnici málem prázdné. Zůstala tiše stát. Venku se lil vlahý déšť a bubnoval na okenní skla. Vévodkyně poslouchala, jak zní. Poslouchala, jak ticho padajícího deště se šíří v nesmírný kruh a jak se opět úží v znějící paprsek.

Potom zaslechla hlas. Klidný a odměřený hlas člověka, jenž koná svou práci. Poznała hlas skaličského chirurga a uchvátíla ji nesmírná vděčnost. *(Tři řeky, s. 60)*

Vlivem všech vyjmenovaných prostředků, své dějovosti, synekdochičnosti, svého zabarvení stanoviskem osoby, jež se účastní jednání, i pomocí jiných ještě postupů se líčení stává u Vančury integrující součástí vypravování. Protiklad mezi statickými a dynamickými součástmi textu je stlačen na nejmenší míru (s ním ovšem i retardační funkce, tak často připadající — vzhledem k uplývání děje — motivům popisným) a řada motivů spjatých postupnou, vždy znovu navozovanou motivací jde před očima čtenářovými bez přerušení. I popisy odpovídají tedy svým vnitřním ustrojením a svým postavením vůči ostatním epickým částem textu celkovému principu výstavby Vančurovy prózy.

Při rozboru významové výstavby Vančurových epických próz se tedy ukázalo, že výstavba je řízena především záměrem nakupit co největší množství významu na dané rozloze: proto Vančurova věta směřuje k vybočování ze souvislosti dané tématem, vyhledává významové „zacházky“ na cestě k cíli — totéž platí i o kon-

strukci větších úseků. Druhý princip výstavby — ostatně souvisící s prvním — je snaha dosáhnout co největšího množství významových zvrátů při přechodu od významové jednotky k jednotce následující; významovou jednotkou může být stejně slovo jako větší významový úsek. Vančurova próza vyhledává tak stále přehodnocování skutečnosti — významové zvraty přivozují totiž přehodnocování skutečností, o kterých se mluví: významovým zvratem se nepatrná věc pojednou monumentalizuje, významná znepatrnjuje, vážné se dodává odstínu komičnosti i naopak. Co se tkne Vančurova způsobu vyprávění, je v úplné shodě s principy právě vyjmenovanými: Vančurovy epické prózy jsou založeny na motivaci postupné; nevyhledávají napětí stoupající až k jistému vrcholnému bodu (třebaže se mu ovšem ani úplně nevyhýbají), nýbrž upoutávají pozornost čtenářovu neustálými zvraty na rozhraní jednotlivých etap děje, zvraty stále se obnovujícími. Touto technikou dodal Vančura nové možnosti české epické próze a dospívá jí — ostatně ve shodě s vývojovým směřováním současné prózy vůbec — k novému epickému útvaru, který je mezi „kronikou“ a tematicky jednotným románem, jak jej vytvořilo 19. století, nejsa ani jedním z nich.

(druhá polovina 40. let)