

První moderní próza česká

MOJ M Í R O T R U B A

Tímto označením, „první moderní próza česká“, ohodnotil Julius Fučík *Obrazy z okolí domažlického od Boženy Němcové*.¹ Ačkoliv si Fučík všímá i těchto črt převážně z toho hlediska, které sleduje celou svou studií, to jest z hlediska společenské aktivity díla a osobnosti Němcové, a nemůže tedy podrobněji argumentovat právě tento soud, je přece v literární historii první, kdo na zvláštní umělecké kvality *Obrazů* upozorňuje a kdo je takto vyzvedá.

Pro současníky Němcové nebyly *Obrazy* z hlediska žánrového novum; řadily se námětově i tvarově do velmi širokého, romantickou literaturou preferovaného žánru „obrazů“, také u nás již ve třicátých a čtyřicátých letech se udomácňujícího, a obohacovaly látkově i způsobem podání „dopisovatelskou tradici“;² kterou v beletristických časopisech budoval hlavně Tyl. Pozdější literární historie buď jen redukovala význam *Obrazů* na jejich poznatkový přínos (především folkloristický) a na ten fakt, že se tu Němcová jako prozatérka poprvé dostala do styku přímo s životem lidových vrstev,³ nebo vedle hodnoty poznatků oceňovala zvláštní vyprávěčský půvab podání,⁴ nebo konečně všímajíc si i některých rysů umělecké metody *Obrazů* studuje v nich převážně díla průpravné etapy, jakoby „etudy“ pozdějších prací povídkových, a shledává tu pak v prvé řadě zárodky toho, co se má v dokonalejší, rozvitější podobě projevit v povídkách z let padesátých.⁵

Ve Fučíkově označení chápeme samozřejmě slovo „první“ tak, jak bylo míněno, to jest jako „jedna z prvních“ moderních českých próz. V následující úvaze nám nepůjde ani o diachronické sledování toho, jak se *Obrazy* B. Němcové vyjímají vedle ostatní české předbřeznové prózy, popřípadě jen vedle jiných prací téhož žánru, ani nám nepůjde o zjišťování toho, jak si Němcová

¹ Julius Fučík, *Božena Němcová bojující*, Praha 1950, s. 19—23.

² *Dějiny české literatury* II, Praha 1960, s. 573 (kap. „Božena Němcová“ napsaná F. V o d i č k o u).

³ Např. Julius Heidenreich-Dolanský v studii *První česká vyprávěčka (Z doby Boženy Němcové* II, Brno 1945, s. 16—17) mluví o *Obrazech* jako o popisných pracích, které však i „přinášejí plno svědectví, jak si Němcová nahromaděnou látku probírá, zhušťuje, hněte a přetváří, dobývajíc z ní pravé perly vypravovatelského umění“.

⁴ Např. V. Tille ve své monografii *Božena Němcová*, Praha 1911.

⁵ Felix V o d i č k a v zmíněné monografické kapitole akademických *Dějin* II.

časopiseckými črtami otvírala cestu k svým povídkám, které již nepochybně jsou jedním z uznaných základů moderní české prózy. Problém první je záležitostí literárního procesu, tedy záležitostí, v níž dílo Němcové hraje jen jeden part; odpověď na druhou otázku je v podstatě již obsažena ve zmíněné pasáži Vodičkovy monografické kapitoly o Němcové v akademických Dějinách české literatury. Aníž budeme znovu opakovat to, co marxistická literární věda zjistila o zaměření a ideovosti *Obrazů*, chceme se pokusit — provokováni soudem Fučíkovým i několika jeho bystrými postřehy, o něž tento soud opírá — o analýzu metody *Obrazů* a o zjištění toho, do jaké míry tu skutečně jde o metodu umělecké prózy novověké, tedy prózy „moderní“.⁶

Čtenářský dojem z črt Němcové byl vyjádřen obrazem, že v těchto prózách „plyne vyprávění samozřejmě jako proud řeky, jednou protékající úzkým řečištěm a nepravidelnými zákruty, jednou zpěněné o kameny, jindy klidněji tekoucí v širokém korytu“.⁷ Obraz proudu jistě odpovídá pocitu čtenáře, který je podmaněn vyprávěčskou spontaneitou a plynulostí. Přitom ale již zběžné čtení nás upozorňuje na to, že pocíťovaná plynulost není podmíněna hladkými přechody mezi větami nebo motivy, postupně pokračujícím rozvíjením příběhu či námětu ani jakýmikoli jinými prostředky snadno otvírajícími cestu nepřetržitému toku vyprávění. Vidíme naopak, že se v *Obrazech* — zdánlivě protismyslně k dojmu plynoucího vyprávěčského proudu — velmi často setkávají v těsném sousedství jevy buď přímo protikladné, nebo alespoň značně vzdálené; ukazuje se nám tedy nápadně jakoby nesourodost toho, z čeho jsou *Obrazy* vybudovány.

Hned například promiskuita relací o skutečnosti objektivní a subjektivní. S poznatkovým charakterem *Obrazů*, s jejich záměrem „informovat“ souvisí popisy, pozorování a údaje různého druhu, v první řadě o životě venkovského lidu: tradiční zvyky, způsoby bydlení, odívání a výroby, hmotné životní podmínky, zábavy, vztahy mezi lidmi, duševní obzor, pověry, úsloví, lidová frazeologie a terminologie apod. Těsně vedle výpovědi o tom, co existuje objektivně, nezávisle na subjektu autorově a jeho vztahu k tomu, jsou v *Obrazech* zpodobeny spisovatelčiny jedinečné zážitky, události, které se jí přihodily, vyjadřují se tu její subjektivními pocity, názory, domněnky, úvahy — a to do té míry, že se také autorův subjekt stává látkou vyprávění. Úmyslně tu mluvíme o lidské jedinečnosti spisovatelky jako o látce vyprávění. Nejde totiž o romantickou stylizaci vyprávěcího subjektu, které bývá často právě v žánru *obrazů* užíváno, např. jako prostředku kompozičního (u nás v Tylových črtách). Tato autobiografická věrohodnost jde v *Obrazech* tak daleko, že si

⁶ Náš výklad se týká především obou řad *Obrazů* z okolí domažlického; umělecká metoda, kterou tu analyzujeme, uplatňuje se s větší či menší důsledností i v ostatních časopiseckých črtách z této doby. Viz jejich vydání ve svazku *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech*, Spisy Boženy Němcové, sv. 3, Praha 1951. K tomuto vydání se vztahují i naše stránkové odkazy.

⁷ M. O t r u b a, *Božena Němcová*, Praha 1962, s. 66.

Václav Tille mohl v své monografii při líčení domažlického údobí Němcové vytvořit převážně jen pomocí jejích črt obraz toho, kam kdy Němcová docházela, jak se rozšiřoval okruh jejích venkovských známostí, — zkratka z *Obrazů* si mohl vypreparovat chronografii a topografii počátků pobytu Němcové mezi venkovany na Chodsku.

Tato nesourodost látková — připomeňme si: registrujeme zatím jen první markantní pozorování! —, kdy se na stejnou rovinu dostává látka vlastního předmětu vyprávění i látka vyprávějíciho subjektu, má ještě další projevy. Na jedné straně jsou tu četně zastoupena nepopíratelná, objektivními kritérii ověřitelná fakta; odborné historické a folkloristické zhodnocení *Obrazů* nás dokonce přesvědčuje, že v črtách Němcové je uložen značný poznatkový přínos.⁸ Na druhé straně si všimněme alespoň ve dvou příznačných ukázkách toho, jak se tato fakta (v obou případech jde o detailní výčet) prezentují:

„Dříve nosily červené punčochy (ty mají posavad), střevice s koženou mašlí; jako mají na Plzeňsku zelené mašle, tak měly tu převislo širokou kůži, potom černou širokou sukni, jen jednu sice, ale tak tuhou, že se ani ohnout nedala, ta se notně škrobila a sklem pak vyhladila. Zástěru měly černou...“ (*Obdobně pokračuje dlouhý popis dále i o oblékání mužů a končí*) „Jinde ale nosili také široký klobouk s černými pentlemi, jako u Plzně. — Tak mi to selka všecko vypravovala a pak si stěžovala, že má němé děvče.“ (S. 12 — kurzíva M. O.)

(*V Dopisech z Lázní Františkových při popisu síni chebského zámku:*) „Dlážďena je síň kulatými cihlami z mramoru a z ní vedou opět dva stupně do síňky nad dolejší, která má však jen jednu poboční komůrku, a to na levé straně. Prostor je ta sama co dole, ale na místě pravé komůrky je v této síňce výklenek, a v tom stojí uprostřed krásný, bílý mramorový sloup. Jak je hlava sloupu ozdobena, nemohu Ti vypsát, an okénkem zbarveného skla, které též tvar hvězdy má, málo světla padá. Prostředek je okrášlen prohlubenými žlábkami, které se hadovitě od noh nahoru vinou.“ (S. 85 — kurzíva M. O.)

Podobných příkladů bylo by lze uvést mnoho. Ze všech stejně by bylo patrné, že relace o předmětné skutečnosti (o chodském lidu, o životě ve Františkových Lázních) je stále omezována skutečností vyprávějíciho podmětu, tedy tím, co spisovatelka může dosvědčit z autopsie, co viděla, kam dosáhla, o čem se přesvědčila, co sama slyšela. Přitom tento způsob podání jednak omezuje úplnost — zůstává jen u toho, co může vyprávěč doložit z vlastních poznatků —, jednak i spojuje věci obecné (v první ukázce: oděv venkovanů) s jedinečně konkrétní situací (v téže ukázce: o odívání vyprávěla selka, matka němého děvčete).

Obdobně těsný dotek různorodých momentů můžeme prima vista pozorovat i v jazyce *Obrazů*. Vedle lexika, skladebních postupů nebo stylistických prostředků, které nevzbudí naši pozornost, protože celkově nevybočují z jazykově stylového charakteru daného žánru anebo jsou alespoň příznačnými jevy dobového psaného jazykového projevu (všimněme si např. citované poslední ukázky z *Dopisů*), setkáváme se nezřídka i ve vyprávěčských partiích

⁸ V studii Jaroslava Krámařika *Práce Boženy Němcové o Chodsku a její význam v dějinách našeho národopisu, Český lid*, 1951 až 1953.

(o přímých řečích nemluvě) s jazykovými fenomény, které jsou charakteristické pro mluvený projev a které také v době Němcové do literárního jazyka ještě běžně nepatřily. Než si uvedeme několik příkladů, připomeňme předem věc snad samozřejmou, že mezi jevy příznačnými pro mluvený a psaný projev neprobíhá tu zřetelná hranice, obojí se opět těsně dotýká nebo mísí.

„Mezi řečí povídal nám tatík, že si koupil takovou hezkou písničku a že se s ní celou neděli těšil. I ptám se, jakou a kde.“ (S. 50.) — „Jenom u nás bývá někdy jednotvárnost až k umdlení, nic než planina a holé role, nikde stromku, nikde křoviny. Když to na některých stranách za Prahou nic jinak nevypadá.“ (S. 41.) — „V pondělí byla podívána! Šli jsme rovnou cestou do hospody.“ (S. 16.) — „Ať si dudy jak chtějí skřípají, oni mají takt v nohou; tu není slyšet ani o krok více ani o krok méně, jak jeden přestane, přestane i druhý. A což polku! Tu vám tak pěkně tančejí, že je radost se podívat na ty nohy v punčochách a střevíčkách, jak opravdu elegantně vypadají.“ (S. 17.) — „Dnes je Smrtná neděle! — Kam se poděly časy, když jsem s děvčaty smrt vynášela, když jsem se těšila na svátky! — Ty Boží hody, co ty chovaly v sobě radostí pro nás děti! Ale nejvíc velikonoce. Na vánoční svátky přišlo Jezulátko, byly štedrovky, lilo se olovo, spouštěly se na vodu svičičky a byla koleda štěpánská. Na svatodušní se stavěly jen máje. Ale na velikonoce bylo ještě více radovánek pro nás a začaly se hned na Smrtnou neděli s vynášením smrti. Za mlýnem u stodoly jsme ji strojily; to bylo fáborů, to bylo šátků a dělaných kytek na ní, dost a dost.“ (S. 51—52.)

Výběr ukázek je jen namátkově ilustrativní a pro účel naší studie také postačí konstatování, že právě ty prostředky, které jsou příznačné pro mluvenou formu jazykového projevu (např. vnitřní deixe ukazovacího zájmena, jednočlenné věty jmenné, apozice, elipsy, střídání préterita s prezentem historickým, parataktická forma při významové podřazenosti vět v souvětí, emocionálně zabarvené paranteze), často vyvolávají v čtenáři akustický dojem, vynucující si představu fonetické realizace. Někdy dokonce nelze pochopit správný význam textu, než přihlédneme-li k intonaci jako k významotvornému činiteli:

„V celém okolí mají ti lidé řeč, zlatý poklad, já poslouchám jako u vidění.“ (S. 9.)

Velmi blízko u této „akustické“ podoby psaného textu je jiný nápadný rys Obrazů, a to způsob vytváření kontextu, navazování a rozvíjení myšlenek, motivů či pozorování a popisů. Uvážíme-li, že Obrazy nejen vypovídají o tom, jak lidé na Chodsku žijí, ale že obsahují i autorčino hodnocení této skutečnosti, její úvahy, podněty, výzvy, závěry vyplývající z pozorovaného, budeme předpokládat, že takovýto postup — od prvního empirického poznání k uvědomění si souvislostí a důsledků — bude hledat oporu v myšlenkově logické konstrukci výpovědi. Ale pravý opak. Vyprávění volně přeskakuje z času do času, z předmětu na předmět, z jednoho místa na jiné, nehledí na logické principy třídění a posloupnosti, až vzniká celkový dojem volného, proměnlivě se pohybujícího sledu různorodých pozorování, podnětů, úvah, vzpomínek, nápadů, výzev, výjevů.

„Mohla bych začít o těžkém srdci, když jsem Prahu opouštěla, ale to je píseň se známou notou, tu zná každý, kdo se s drahou matkou loučil. Mně se zdá, jako bych byla třemi kroky celou vlast přeměřila; ze slezských hranic přes Prahu až k bavorskému pomezí, to jsou tři

obrazy a také tři gramatiky, u severu se chodí ‚ulicej‘, v Praze se ‚unterhaltujou‘ a na západě řekne sedlák ‚já jsu bul‘ a dostal od toho jméno bulák. Jak jsme přijížděli ku Plzni, byla již silnice plna selského lidu v překrásném bohatém kroji. Selky byly k líbání. V Plzni jich stálo jako makovic, ale mezi všemi ani jedna blondýnka. Za Plzni jsme se octli mezi Němci; ačkoliv jsme měli kočího z germánského pokolení, musel přece hospodu podle zeleného věníku hledat, poněvadž tamějším Teutonům nerozuměl. Srdce mi okrálo, když jsem přijela na místo, kde mne domácí paní oslovila: ‚Až budou chtít maso, tak jim pro ně pošlu.‘ Tento čtvrtý pád středního pohlaví je jako svaté přikázání lásky k lidu našemu, který nám milý jazyk mateřský v celé neporušenosti zachoval. V celém okolí mají ti lidé řeč, zlatý poklad, já poslouchám jako u vidění. Kde se jich dotknete, jako by zlaté jiskry pršely. Tuty dny byla u mne stará žena a povídala, že zde často hoří. Já se ptala na příčinu, a ona pravila: ‚To je tím, zlatá paní, že se nedává božímu ohni pokrm.‘ — ‚A jak to myslíte?‘ — ‚Od každého jídla, co na stůl přijde, má se dát něco ohni, a když něco vykypí, nemá se nikdy hubovat; to patří ohni. Když se pak plaménky sejdou, ptá se jeden druhého: Jak se ty máš, a jak ty; a tu říká ten chudý oheň, že se má zle a že se musí vystěhovat. A oheň se stěhuje a zapálí stavení.‘ — Takových pověr je více a lid to se vši upřímností vypravuje.

Vy nevěříte, jak hluboce ten rozpor národního života uráží, jemuž se ani ve vlastní rodině vyhnout nemůžeme. V kuchyni stojí selka, povídá o své rodině, o domácnosti, mluví, jak by tiskl, že by učeného pána zahanbila, a slova její: ‚Mám holku, je jako větríce, musím ji dát do města, aspoň se naučí studu — snad aby ho pozbyla,‘ s tím klasickým dativem znějí mi ještě v uších: tu se strhne v pokoji křik a pláč, můj vlastní synáček hořekuje, že má jít do školy — s německým slabikářem. Já jsem si ale vzpomněla na dobrou radu a citovala pana Laube: ‚Man muss sie bilden!‘ Hoch tomu nerozuměl, ale mlčel, jako by měl uděláno.

Každý zvyk obrátí si tu lid buď v legendu nebo v pohádku. Ve vsi Milovči práská pastýř bičem, kdežto jinde obyčejně troubí. To prý vzalo původ, když sv. Vojtěch, putuje do české zemi, přišel na vrch ke vsi a tam umdlen usnul. Tu vyháněl pastýř stádo a troubením sv. Vojtěcha ze sna probudil. Za trest uložili prý si, že od té doby budou bičem práskat. — Za pěkného času sešla jsem si do Petrovic k známé selce. Byla churava, i ptám se jí, co schází. ‚Duch, milá paní, — duch! Co mi umřel syn, scházím hořem. Kdybyste ho byla viděla, kterak byl pěkný jako růže, vzrostlý jak panna, zrovna jak by ho vymaloval. A žádný lík nepomohl, musel umřít.‘ Tak pokračovala v samých obrazech a na mně bylo učit se a poslouchat. A ti učení sousedé chtějí, abychom ten poklad mateřský pochovali a od lidu se odvrátili?! — Místo dlouhý říká se tu dlůhý, také kút, klobúk, pak já jsu bial a já jsu bul, od toho povstalo jméno bulák, bulka, bulský kraj. Zdá se, od nich že vzal původ kraj selský a že to byli ti nejstarší osadníci, protože vůbec sedláci z jiných vesnic, kteří kraj svůj změnili, jmenují bývalý kraj bulský.“ (S. 9-10.)

Považovali jsme za nutné uvést celou první, vstupní kapitolu Obrazů, abychom si bez zdlouhavého popisu připomněli charakteristickou kompozici vyprávění v črtách. Tato úvodní kapitolka vypovídá o jazykové a národní zachovalosti kraje, do něhož se spisovatelka právě dostala, o osobitosti jeho obyvatel a varuje před agresivní germanizací; přitom nemá přesně vytčenou osnovu, improvizuje, přeskakuje z motivu na motiv, vyličí scénku nebo postavu, porovnává, připomíná souvislost nebo odbočuje k úvaze. Volně, bez nanačteného přechodu vplývá jeden motiv do druhého.

Ještě než si položíme otázku, co spojuje jednotlivé motivy či „záběry“ — když tu zřejmě neexistují nějaká vnější logicky myšlenková pravidla uspořádání —, a než se zeptáme, jaký je tu pořádkující činitel, uveďme si dva příklady jiné:

„K večeru přijel také pan velkovévoda výmarský na návštěvu k své paní, která třetího dne své narozeniny slavila. By svoji úctou najevo dali, ustanovili chebští pánové na předvečer téhož dne ohňostroj. Druhý den, vybravše si pohodlné místo, odebrali jsme se záhy do horního parku, později bychom ani vlastní židle neměli kam postavit. Vprostřed parku, zrovna naproti hlavní ulici je široká, prázdná cesta, po stranách jsou řadami kaštiny, pod nimiž stojí stoly a židle, na ten den jich bylo mnoho z bytů přinesených. Na některých sedí vyšňořené dámy a zabývají se tělesnou prací, u některých stojí sloužící a hlídají, aby žádná na ně nesedl. Starší z naší společnosti žůstali sedět na stráži, mladší jsme šli na procházku. Po ulicích chodí množství selských a městských lidí, kteří se přišli podívat na ohňostroj. (*Odstavec*). Nejvíce jich sedělo okolo Františkova zřídla; po třech rourách vytéká voda ze zřídla ven do malého vodojemu a z toho pryč. Tři stupně vedou z cesty dolů; tam stojí pořád lidí dost, plníce vodu do lahvic a roznášejíce ji. Zvlášť ale nedělního času tam najdeš množství selských, kteří k zřídlu tomu jako na pouť putují. Číšník v kulatém kobouku a kazajce nabírá do hrnečků, sklenic a lahvic vodu a podává od jednoho k druhému; člověk by myslil, že tam pouhé šampaňské teče, s jakou chutí každý pije. (*Odstavec*.) Postavy zdejšího selského lidu, jak mužských, tak ženských, jsou silné, hřmotné, rys tváří dlouhý a hrubý. Šat mají nejvíce černý, a selka z chebského okršlku velmi smutně proti našim strakatým selkám vyhlíží a liší se as jako červená makovice od smutné stračí nožky. Vtom, co se na ně díváme, zakmitne se kol nás čtvero ladných isabelek, pěkná to sprež velkokněžny výmarské. Ona sama sedí s knížetem v moderním kočáře, za ní jede komonstvo. Vrátivše se do parku, nalezli jsme všude plno...“ (S. 91—92.)

„Bývá-li ve vsi jako po vyhoření, všude ticho, jen že někde z chalupy zpěv zaznívá anebo pasák si hvízdá, rozléhají se po městě zpěvy bez přestání. Ti kalounkáři při stavech celý boží den ani ústa nezavrou, a je tu písní, až není možná. — (*Odstavec*.) Nevím, bylo-li by opatrovny kde tak potřebí jako zde. Co se tu dětí potuluje, které na svého otce prstem ukázat nemohou! Ty rostou jako dřevo v lese. Co jsou staří lidé, ti jsou zdraví a zachovalí, ale ten dorůstek je již dlouhým seděním u stavů mnohem zakrnělejší.“ (S. 15.)

V prvé ukázce vypráví autorka, jak se večer dívala na slavnostní ohňostroj. Uvnitř příběhu odbočuje vyprávění náhle k něčemu zcela jinému: jak obvykle (nikoli tedy ve chvíli slavnosti) vypadá provoz u zřídla a jaký je běžný zjev zdejších venkovanů. Po této odbočce, která je příběhem jen navozena, ale nesouvisí s ním a ani není vzhledem k němu nutná, vrací se vyprávění zpět k události ohňostroje. Kdybychom si tu formální postup při rozvíjení výpovědi znázornili graficky, musili bychom linii vyprávění přerušit dvěma houbovitými výrůstky; ovšem podněcovatelem těchto výrůstků nejsou činitelé uvnitř příběhu (motiv, děj, postava), nýbrž souvislosti věčné: při zmínce o zřídlu odbočí („houbovitě vyrůstá“) vyprávění o obvyklém provozu, a protože „zvlášť ale nedělního času“ tu bývají i venkované, je vykreslena jejich příznačná podoba. Kdybychom pak chtěli graficky vyjádřit i výsledek této formální „neukázněnosti“ či „nepravidelnosti“, volili bychom nejspíše podobu kružnice, která s jedinečnou událostí (ohňostrojem) uzavře do plochy kruhu i prostřední. V něm se pak — bez ohledu na volnější či těsnější souvislost s vyprávěnou událostí — několika jen naznačenými, bodovými vymezeními zachytí to, co v tomto případě svědčí o běžném vzhledu lázní: domácí měšťanská honorače, provoz u zřídla, centra a stimuly zdejšího života, venkovani, cizokrajné panstvo. Sama kružnice (nikoli kruh) se přitom blíží tomu, co jsme zde dříve nazvali látkou subjektivní.

Druhý příklad nás uvádí ještě blíže k poznání toho, co spojuje jednotlivé záběry. Mezi motivem zpívajících kalounkářů a úvahou o potřebě opatrovny je silný přerýv, přímo skok z jednoho do druhého, ničím nemotivovaný. Totiž ničím nemotivovaný pro nás, dnešní čtenáře, a dotud, dokud se nepoučíme o historických reáliích. Ve zmíněné již Kramaříkově studii (viz zde pozn. 8) se dočteme, že právě v době předcházející pobytu Němcové na Domažlicku prodělalo tu kalounkářství velký úpadek — a souvislost mezi těmito kalounkáři a potřebou sociálních zařízení pro mládež, pro jejich děti, se nám hned ukáže zcela evidentní. Opět tedy souvislost mezi jedním a druhým motivem (která se na první pohled zdála nahodilou, nelogickou, skokem) je dána vztahem věcným, přičemž vědomí spisovatele je tu činitelem prostředkujícím, v něm se vytvářejí daná spojení.

Hledáme-li tedy toho činitele, který řídí sklad jednotlivých motivů - „záběrů“ uvnitř kapitol *Obrazů*, najdeme ho nejspíš ve zvláštní metodě asociování: pojmenování jedné věci, odkrývající za jazykovými znaky samu skutečnost, vyvolává zpětně ve spisovateli představy konkrétních souvislostí v určitém okruhu reality — uvnitř toho kruhu, jehož poloměr je dán spisovatelovými vztahy, zájmy, zážitky, záměry. Jevy, které objektivně i subjektivně spolu souvisejí rozmanitými závislostmi a vztahy, jsou pak v bezprostředním sledu asociací zachycovány, zaznamenávány, naznačovány, aniž vždy bývají relace mezi nimi přímo vyjádřeny. Ani přitom však vyprávění odbočující či přeskakující v čase, místě, v předmětu nepozbývá jednoty, ba naopak, všechny odbočky, přeskoky, přistavky, volná napojování tím spíš zdůrazňují jednotící moment, jednotu vyprávějícího subjektu.

Až dosud jsme víceméně vycházeli z toho, co je v *Obrazech* čtenářsky nápadné na první pohled. Mísili jsme přitom jevy z kategorie obsahové s jevy formálními, nejčastěji jazykovými. Jednak z toho důvodu, že se v čtenářově vnímání jevy těchto dvou kategorií také od sebe ostře neoddělují (nejsouce odděleny ani v uměleckém díle), jednak proto, že se to i ono neustále pohybovalo kolem autora výpovědi.

Dospěli jsme zatím k několika zjištěním. Zážitky spisovatelovy jsou v *Obrazech* nejen jednou z užitých materiálů, ale přímo poznání všeho, co je vně subjektu a co je de facto účelem vyprávění a k čemu míří i autorův ideový záměr, je nápadně a zdůrazněně prostředkováno tímto činitelem. Když jsme potom chtěli vysvětlit zdánlivý nesoulad mezi tím, že *Obrazy* na jedné straně působí dojmem plynulého toku vyprávění a že jsou na druhé straně jednotlivé jejich motivy nebo „záběry“ k sobě řazeny nahodile, skokem, bez viditelné a provedené motivace, dospěli jsme opět k subjektu spisovatele jako k složce převážně obsahové. Viděli jsme dále, že v črtách, které přece jsou psaným literárním textem, zůstává autor výpovědi přítomen jako člověk, který právě o svých zážitcích živě vypráví; proto také je jazyk črt tak silně ovlivněn mluveným slovem. Zbývá i tu postoupit o nezbytný krok dále a říci, že zatím v této

souvislosti nejsou ani tak důležité jednotlivé, dílčí jazykové prostředky příznačné pro mluvený projev; důležitější — totiž tomu nadřazená — je složka kompoziční: kompozice výpovědi se tu v základním plánu ztotožňuje s výstavbou výpovědi při živě bezprostředním, mluveném vyprávění.

Mám tu na mysli zjištění lingvistů, že význam a výpovědní hodnotu mluveného projevu (i monologického) můžeme zjišťovat, přihlédneme-li nejen k mimojazykovým prostředkům sdělení, ale především k celkové situaci projevu, který se uskutečňuje v určitém prostředí, době, za určitých subjektivních i objektivních vztahů mezi promlouvajícím a posluchači, na pozadí určitého kontextu. Izolována od tohoto logického celku situace jeví se pak vlastní jazykově-významová výstavba jako „nelogická“, jako nedotvořená, nesoustředěná, tedy diskurzivní. Takováto diskurzivnost převládá i v kompozičním plánu *Obrazů*.

Přitom je ovšem nutno mít na paměti, že v mluveném projevu je jeho diskurzivnost nejen podmíněna jeho situováním, ale že také negativní důsledky (snížená výpovědní hodnota vlastního jazykového projevu) jsou náležitě kompenzovány, protože samo situování má tu funkci významotvornou. V mluveném projevu je diskurzivnost nejen běžná, ale i organická a funkční. Co však nastane při přesunu z jedné formy do druhé, to jest užijeme-li kompozičního prostředku tak specificky vlastního mluvenému projevu v textu psaném, zbaveném průvodní situace a zbaveném tedy důležitého významového činitele? Obecně vzato, může se stát a pravděpodobně se stane jevem neorganickým, nefunkčním, či ještě spíše disfunkčním. Tak je tomu s diskurzivností hned například v dopisech jazykově a stylisticky neškolených pisatelů.

Také v *Obrazech* se projevuje tato disfunkce, ovšem jiným směrem a s jiným výsledkem. Jestliže se zde ten kompoziční princip, který je příznačný a který je organický v mluveném projevu s prostou funkcí sdělovací, tak výrazně uplatňuje, stává se zároveň jedním z prostředků, které umožňují přesun v kategorii funkcí.

Bylo by ovšem příliš zjednodušené a nepravdivé tvrdit, že sám tento jeden prostředek organizuje výpověď *Obrazů* jakožto výpověď uměleckou. Můžeme zatím konstatovat jen toto: Subjekt spisovatele má ve složce uměleckého tvaru přímo svou konkretizaci, to jest vyprávěče. Souhrn všech těch prostředků, které jsme personifikačně pojmenovali vyprávěčem, to je vlastní vyjádření subjektivnosti těchto próz, vlastní proto, poněvadž je přímo realizováno v materiálu, s nímž literárně umělecký obraz pracuje, to jest v jazykových prostředcích. Protože se pak tento vyprávěč uplatňuje v psaném projevu, vystupuje o to markantněji sám fakt vyprávění jakožto záměrného vytváření skutečnosti nové, relativně uvolněné od souvislostí a vztahů platných pro realitu života objektivně nebo konvencionálně. Tím se splňuje i jedna podmínka nutná pro jakýkoli druh uměleckého zobrazení: relativní svébytnost, samostatnost „světa“ v uměleckém díle.

Řekli jsme, že v mluveném projevu jsou odbočky vyprávěčovy, jazykovým

vyjádřením neprostředkovaná spojování různých motivů, prolínání odlišných časových rovin, náhlé přechody z předmětu na předmět scelovány a kompenzovány situací nebo kontextem. Psanému textu se při užití téhož kompozičního principu evidentně nedostává takovéto jednoznačné významové kompenzace v tom, co se uplatňuje vně jazykového projevu. Text pak neposkytuje čtenáři dotvořený obraz celkový, naopak jej podněcuje k účasti, k tomu, aby na pozadí svého osobního „kontextu“ domýšlel a dotvářel to, co čte. To se zcela týká *Obrazů*, které si i vyžadují účast vnímatele i jsou plně konkretizovány teprve jeho dotvářející součinností.

Působí zde tedy několik faktorů současně. Samotnou podobu textu *Obrazů* (diskurzivní podoba kompozice, nápadné jazykové prostředky mluveného projevu) i obsahem se neustále připomíná subjekt autora, který popisuje, vzpomíná, uvažuje a nabádá. S jedinečností tohoto vyprávění se průběžně vynořují pohledy na nejedinečnost, na obvyklost té životní reality, o níž se vypráví. Dotvářející účast čtenářova a jeho spoluprožívání textu je intenzivnější, než bývá aktivita posluchačů při vyprávění. Jednak proto, že při vztahu vyprávěč — posluchači je situace či kontext věcí samozřejmou, jež ani zcela neprochází uvědoměním, zatímco čtenář *Obrazů* dotváří „kompenzující“ a „kontextové“ složky svým vědomím. Jednak i tím, že se sám autor nestaví před čtenáře jako reproducens takzvaně objektivní skutečnosti, jejíž podoba je neproměnně dána, nýbrž podává svou relaci o ní, své vidění, zpřítomňuje ji jen v rozsahu a hloubce svého poznání; čtenářova aktivita se pak stupňuje, protože i on se nutně účastní procesu, kterým je objevována a nově poznávána skutečnost. Můžeme snad v souběžném působení všech těchto složek spatřovat i důvod toho, proč *Obrazy* vyvolávají dojem podmanivého proudu, to jest zaujetí obdobné tomu, jaké vyvolává epika dějová. Můžeme snad i předběhnout sled výkladu a shrnout první část již na tomto místě: v *Obzích* mizí pozice „vševědoucího“ autora, příznačná pro předromantickou prózu (klasicistickou); obraz skutečnosti je přiznaně omezen okruhem autorova zájmu a jeho subjektivního poznání, realita se tudíž nejeví jako něco jednou provždy objektivně a nezměnitelně daného; neexistuje-li „vševědoucí“ autor, neexistuje ani pasívní čtenář, dílo si vynucuje vnímatelovo aktivní spoluprožívání. I v tom se ukazují rysy příznačné pro prózu novověkou, „moderní“.



Na Chodsko, odkud psala své *Obrazy*, odjížděla Němcová po tříletém pobytu v Praze, po údobí svého velkého a všestranného přerodu, kdy se za poměrně krátkou dobu zorientovala v názorovém a ideovém světě české inteligence, kdy se ztotožnila s jejím uměleckým i vlasteneckým úsilím, kdy přijala za své demokratické ideje předbřeznové éry a kdy také byla svědkem toho, jak se zájem inteligence ve zvýšené míře obrací k venkovskému lidu jako k zdánlivě nejzachovalejšímu a v sociální i národnostní struktuře domněle nejcelistvějšímu jádru konstituujícího se národa. Črty B. Němcové byly určeny pro

Květy a pro Českou včelu, pro beletristické časopisy, jejichž základní čtenářský kádr měl zhruba ty společenské zájmy, s nimiž se Němcová sžila za svého pražského pobytu, a své představy o životě a podobě českých venkovských lidí si vytvářel rovněž pod vlivem obecné romantické idealizace venkova.

I kdybychom neznali tato historická fakta a tyto determinanty stojící vně Obrazů, nemůžeme přehlédnout to, co je z nich fixováno přímo v textu. Již v první kapitole Obrazů — kterou jsme pro názornost výkladu přetiskli svrchu v této studii — spojují se s vyprávěním zážitků partie úvahové, narážky na širší souvislosti a hodnotící poznámky; stejně je tomu v ostatních kapitolách a črtách. Mezi těmito dvěma komponentami — mezi složkou reflexivní a reálně zážitkovou — jsou různé vztahy. Nasnadě a nejnápadnější je ten vztah, který přímo souvisí s okolnostmi geneze díla. Obrazy, črty čerpané z autorčiných zážitků a poznatků při pobytu mezi chodskými venkovany, vznikají na pozadí obecnějšího společenského a uměleckého zájmu o venkov, a nutně se tedy vyrovnají s oběma rovinami, to jest jak s představami vlasteneckých kruhů o venkovu (které apriorně určily spisovatelčin přístup k tématu), tak se skutečností života na venkově (která se před autorkou novými zážitky otevřela). Dochází ke konfrontacím jednoho s druhým a reflexivní partie často fungují jako prostředník mezi oběma rovinami.

Porovnání toho, jak skutečně vypadá život českých venkovských lidí, a vžitých představ o něm jsou někdy v Obzích vyjádřena verbis expressis a taková vyostřená prolnutí dvou rovin bývají většinou účinným prostředkem toho, kam směřuje autorčin agitační záměr, odhalovat oprávněnost demokratických a národních práv venkovských pracujících a účastnit se zápasu o změnu jejich existenční situace. I v jiných případech, kdy se takto zjevně a naplno ona konfrontace neprojevuje (a kdy také nebývá prostředkována hodnotícím soudem nebo úvahou), zůstává ovšem přítomna; její dobová a situační platnost se pak rozšiřuje a nabývá podoby střetávání toho, jak se věci jeví svým konvenčně ustáleným povrchem a jaké jsou v své podstatě. (V následujícím ilustračním dokladu všimněme si toho, že i v takovýchto případech konfrontace dvou rovin objektivní skutečnosti má subjektivnost — toho druhu a v tom smyslu, jak jsme ji zde interpretovali — hlavní podíl na jejím uměleckém ztvárnění a zobrazení.)

„Slunce hrálo jako v letě a vábilo ven z pokoje. Kolikrát jsem zvána byla od známého jednoho sedláka, abych přišla „hejtu“, i umínila jsem si krásného dne použít a k němu zajít. Byl právě pátek a selky se hnaly do města na kázání; tu šlo několik mladých selek v tmavomodrých sukních, bílých zástěrách s bílými kalouny, tu zase stará bulka v dlouhém řebíčkovém kožichu s holým krkem, peřinkou na prsou, mošinkou na ruce. Jak jsem již dříve psala, nosí zde selky celý půst tento smuteční šat. Ze silnice sešla jsem na polní stezku a podle potoku vedla mne k vesnici jménem Bořice, která leží pěkně na vršku, jako by ji tam zavál, malé půl hodinky od města. Předemnou šel žebrák a nedaleko sedlák síl. „Obrod' vám Pánbůh,“ přál žebrák, když jsme přišli blíže. „Dej' to Pánbůh i vám,“ odpověděl sedlák. „Mně neobrodí,“ usmál se trpce žebrák. (S. 56.)

Jak již z předchozího výkladu o kompozici Obrazů vyplývá, nedostávají se partie zobrazující konkrétní životní realitu s partiemi reflexivními do vztahu názorné ilustrace (nebo doprovodné složky) a teze (nebo hlavní významové složky). Do tohoto jednoznačného vztahu nejsou uváděny ani celkovým způsobem významové výstavby, ani samotným obsahem jedné i druhé složky. Úvahové partie se někdy odpoutávají od reálných souvislostí, jimiž byly popřípadě vyprovokovány, a jdou dál nebo jinam, než kam dosahují „záběry“ životní skutečnosti; častější je ovšem případ opačný, kdy je zobrazení životně konkrétních jevů svým významem daleko bohatší než „teze“, než úvaha nebo výzva, jež si svým zobecněním všímá jen výše.

Vzhledem k tomu, jak jsou Obrazy komponovány, všechna ta místa, kde autorka přímo hodnotí, polemizuje, poukazuje k souvislostem národní a sociální situace nebo se obrací na čtenáře s tím, oč by se měl i on postarat, mají zvláštní roli. Všechny tyto reflexe spočívají totiž svou konečnou bází na tom, co je společné autorovi i čtenáři, na tom, v čem si jejich (jinak možně odlišné) vědomí koresponduje, a fungují tedy uvnitř vyprávění i jako opakovaná připomínka společných kódů. Vedle toho, čím si čtenář nutně konkretizuje text svým individuálním vědomím a prožitkem, je zde tedy podnícena i určitá konkretizace tím, že jsou v textu fixovány nebo navozeny určité rysy vědomí nadindividuálního, společenského. Subjekt spisovatele, který se tak významně uplatňuje v Obrazech, neztrácí tím nic na své individuální jedinečnosti; subjektivnost v obsahu těchto črt nelze však chápat jako nahodilou libovolnost — představuje se zároveň jako určitý směr obecně existujícího společenského zainteresování. Jedinečný zjev spisovatele prostupující Obrazy a svým vyprávěním ozvlášťující skutečnost lidového života na Chodsku reprezentuje současně jednu sféru dobového společenského vědomí.

Princip, který jsme tu nazvali „vyprávěčem“, má tedy několikerou funkci a je i nositelem několikerého významu. Tím, že váže výpověď k jedinečné osobě autorově, postihuje mimo jiné i to, co je v osobnosti nejedinečné a obecné. Nechá váje vystupovat subjektivním rysům, vyjevuje v nich také to, co spadá na vrub určitým momentům objektivně daným. Obrátme proto nyní pozornost opačným směrem, než kudy se ubírala dosud, a podívejme se, zda se v črtách B. Němcové ještě jiným způsobem realizují další nějaké objektivizující tendence. Řečeno jinak, zda se vedle „vyprávěče“ nebo proti němu uplatňuje v metodě Obrazů princip jiný a podstatně odlišný.

Již v první kapitole Obrazů jsme si mohli všimnout, jak často jsou reprodukována (a to nejen přímou řečí) vyprávění a projevy chodských venkovanů, autorčiných přátel nebo náhodných známých. Takovéto reprodukce tvoří kvantitativně podstatnou část Obrazů a pomocí nich se často nejhloběji postihuje životní ovzduší kraje a lidového světa. Například Obrázek z okolí domažlického (vyprávění o výletu na Čerchov) bývá v odborné literatuře oceňován pro to, jak jsou tu plasticky vytvořeny postavy dvou venkovských

žen, sběračky jahod a babky kořenářky. Přitom se ovšem popis, ať již v souvislém autorském vyprávění nebo v uvozovacích větách přímých řečí, uplatňuje minimálně; pokud jde o postavu sběračky jahod, jsou to tyto věty:

„Na cestě přidružila se ke mně žena, která též s košem na jahody šla, avšak na výdělek, ne jako já pouze pro vyrazení. “—, ...odpověděla žena a kráčela přede mnou přes kořeny a kameny. Najednou, když se prodrala vysokými ostružinami, zůstala stát a volala nazpátek: “— „Nyní sundala žena koš se sebe, klekla na zem a oběma rukama začala hbitě trhat, jako by hrál. Než já několik hrstiček natrhala, měla ona plnou zástěru. “—, ...smála se mi. “—, Mezi tou řečí jí bylo hodně jahod do koše přibylo; po chvilce, nabravši si jich trochu do klína, sedla na pařez, vytáhla z kapsy kousek tuze černého chleba a začala snídat. “—, ...řekla. “—, Když byla žena s trháním hotova, vrátily jsme se spolu do města. Když jsme vyšly z lesa, šly jsme po mezích a žena neustále něco vypravovala. Tak např. jdouce okolo pole, ukázala na širší brázdu, než ostatní byly, a povídá: “—, ...ptala se jí moje průvodkyně. “—, ...ptala se žena, co se mnou šla. “—, ...ozvala se na to druhá žena. “—, Mluvná babička odešla a my se braly dále; na cestě mi žena o ní mnoho chvalitebného povídala. “—, Skoro mlčky došly jsme k sadům na cestě ležící vesnice, u nichž skoro z každého záhonu konopě naseto bylo, aby nemuseli sedláci provazy kupovat, jak mi žena povídala. “—, ...začala po malé přestávce. “—, Tou řečí došly jsme k fabrice u města a žena, rozloučivši se ode mne, vešla tam.“ (S. 103—108.)

Když jsme takto vytrhali ze souvislostí ty věty autorského vyprávění, které se přímo vztahují k jedné postavě črty, ukázalo se nám, že jednak jsou to jednoduché, obsahově chudé věty uvozovací, jednak jsou to motivy udržující dějovou souvislost celku, jednak je jimi postiženo několik, víceméně nasnadě jsoucích rysů a vlastností postavy. Popis si už dál ani nevšímá vnějšího vzhledu a chování postavy, jejího oblečení, stáří atd. Její běžný život, způsob obživy v zimě a v létě, názory, představový a citový svět, tedy momenty podstatné pro „plastiku“ postavy, nejsou vyjádřeny popisem, nýbrž tím, co postava o sobě a o svém okolí sama vypráví. Stejný postup je i v proslulé Selské politice. Zpodobením toho, že vyhlášení konstituce není důvodem radosti pro pracující lid, dosahuje črta — po několika situujících popisných větách úvodních — přímým rozhovorem dvou dělníků.

Vedle přímých řečí jsou v črtách časté i jiné formy reprodukce toho, co autorka slyšela vyprávět; jednou je to třeba obšírnější podání, jak se traduje historie o Kozinovi, jednou třeba — jako například v ukázce zde na str. 9 — jen poznámka, že to, co je v črtě popisováno, slyšela autorka vyprávět. Nad tendencí zpodobovat viděné převládá tedy orientace směrem k slyšenému, zmíněné „záběry“ jsou vytvářeny pomocí materiálu s charakterem spíše akustickým než optickým.

Tím, že poukazujeme na charakter reálné matérie sloužící k vytváření jednotlivých „závěrů“ a na to, jakými smysly je postižitelný, neradi bychom sváděli pozornost například k tomu, zda se Němcová v Obrazech projevuje jako auditivní či vizuální typ, nebo kamkoli jinam, než kam směřuje naše otázka. O reálný, poznatkový, výchozí materiál nám jde také až druhotně, v první řadě nás zajímá, jak s ním pracuje umělecké dílo a co z něho vytváří.

Postavy čtenáři individualizovaně přiblížené samy v črtách vyprávějí (což je i prostředek jejich individualizace), jindy individuální postava ustupuje do pozadí a zůstává jen to, co bylo řečeno, co se říká či vypráví, jak bývá skutečnost pojmenována, jaký příznačně zvláštní jazykový jev charakterizuje příznačnou zvláštnost reality. V úvodu první kapitoly *Obrazů* jsme si mohli všimnout, že tři prostředí, jimiž v krátké době prošel život spisovatelčin, jsou obrazně připomenuta synekdochou tří místně příznačných jazykových jevů, trojí „gramatikou“. Jindy zase při srovnání venkovských tanečních zábav s městskými — které v malém obraze celkovou odlišnost životních stylů — jsou dvě odlišná prostředí zpřítomněna také výrazy příznačnými pro lexikon jednoho i druhého:

„...To jde všechno tak čerstvě a pořádně, že se vám zdá, jako by šest větének jedním kolečkem se točilo. Vzpomněla jsem si na pražské bály, co tu výborů, tanečních pořádků, prób a bůhví co všechno; a zde v té nabouchané krčmě šlo to bez výborů tak pořádně jako sotva v kterém sále. A proč? Protože tu platí méně přikázání a více dobré vůle. Toaleta byla na dvoře, kde mužští přístup měli.“ (S. 18.)

Do téže souvislosti pak patří užívání obvyklých lidových frází, úsloví a přísloví, lidové terminologie i uplatnění anekdotických, legendárních nebo zvykových vyprávění. I když tu jde v jednotlivých případech a z užšího hlediska jazykového o jevy různé, zůstává tu z hlediska uměleckého využití společný základ sémantický, totiž výpověď o skutečnosti pomocí toho, co je již fixováno v jazyce a v jazykové tvorbě lidí této skutečnosti, obyvatel kraje a prostředí, o němž se vypráví. Demonstrujme si tento rys dále.

„Když jsme jeli nazpátek po těch do oblak sáhajících vrchách, bylo nebe plno hvězd a dole z oken roztroušených chalup kmitaly se rudésvětýlka plápolajících loučí. Nedivím se, že si staří na těch vrchách zámky stavěli, nedivím se, že tu lid na d o m á c í n e m o c trpí. Horalovi je v dolině ouzko, jen na milých horách je mu volno.“ (S. 22.)

„Společnice vedla mě do vsi, kde nás dcera její přívětivě uvítala. Seděla u kolovratu a předla. Povšimla jsem si hned pěkné přeslice. Byla červeně a modře malovaná (*následuje několik věz popisujících přeslici, pozn. M. O.*).. uprostřed je kvítek z granátů a všechno dohromady tuze hezky vypadá. — ‚To máte od sedláka?‘ ptám se mladé ženy. — ‚Ne, to mám od milého, kterého jsem dříve měla ráda,‘ dala mi za odpověď a vypravovala s upřímnou důvěrností o hořkém tajemství srdce svého. Ona je též obětí selské š p e k u l a c e! Jak se ty nejkrajnější meze někdy sbíhají! U nejnižšího a u nejvyššího bývá srdce často pravým pastorkem. Jaká to zlá věc, že je sedláku dítě jako nedítě, když se tu jedná o živobytí nebo statek. — ‚Co říká váš milý, když vás teď potká?‘ ptala jsem se jí, když dokončila. — ‚Ušklíbne se a zapálí až po uši,‘ odpověděla a oči se jí zalily.“ (S. 40.)

Postavili jsme vedle sebe dva typově odlišné „záběry“, první je líčení, druhý scénka. Postavili jsme je vedle sebe pro rys, který mají společný, v obou „záběrech“ se hodnotí skutečnost, jednou pozitivně, jednou negativně. Oba mají své významové těžiště v tomto autorském hodnocení, tedy ve složce subjektivně reflexivní — a přitom se objeví jednou pojem „domácí nemoc“, podruhé „selská špekulace“, tedy lidová pojmenování jednou důsledku jevu (citového vztahu k přírodě), jednou jevu samotného, v obou případech pojmenování,

s nimiž se pojí stejný hodnotící vztah, jaký je vyjádřen v úvaze spisovatelově. Uvedme si ještě příklad další, typově opět jiný „záběr“, než byly dva poslední.

„Malý kousek za městem na jihozápadní straně je vrch, s něhož je rozkošná vyhlídka na celé okolí. Za starodávna jmenoval se vrch ten vůbec Veselá hora, co je ale na něm kostelíček ke cti sv. Vavřinci vystavěn, říká se i vrchu na svatém Vavřinci; jen v několika dále od města ležících vesnicích užívá se starodávné jméno. Praví se, že byl kostelíček ten založen ke cti sv. Vavřinci od knížete Boleslava na poděkování za vítězství, které obdržel dne 10. srpna 955 v šumavských lesích nad Mařary, utíkajícími s Lešského pole, kde poraženi byli od císaře Otta I. Dříve prý obětovali na Veselé hoře pohanští Čechové svým bohům. Vedle Veselé hory táhne se lesem pokrytý vrch Ermut. Tam jsem zamířila k osamělé myslivně, bych si u starého myslivce a jeho přívětivé starušky odpočinula a před deštěm se ukryla, který byl nablízku.“ (S. 70—71.)

Ačkoli jsme nyní uvedli nejen typově jiný „záběr“, ale i příklad na užití jiného jevu jazykové reality, jde v podstatě o totéž. Tak jako se v prvních dvou případech při autorově hodnocení skutečnosti vynořily pojmy lidového jazyka, jejichž obsah je spojen se stejným hodnotícím vztahem k dané skutečnosti, tak se v poslední ukázce s popisem krajiny vynořuje celý shluk toho, co se z lokální jazykové reality k ní vztahuje: s časem a místem mění se jméno vrchu, krajová vyprávění o historických i prehistorických událostech. (Tyto odkazy na jazykovou realitu jsou ještě zvýrazněny bohatou frekvencí sloves dicendi: ...jmenoval se vrch... říká se i vrchu... užívá se starodávné jméno... Praví se... prý.)

Protože pak ve všech třech naposledy citovaných ukázkách shledáváme stejnou formální „neukázněnost“ či „nepravidelnost“ v postupu rozvíjení výpovědi (líčení, scénky, popisu), s níž jsme se setkali již dříve, můžeme jednak doplnit předchozí výklad o zvláštní metodě asociování, jednak — a to především — zpřesnit to, co bylo řečeno o vztahu mezi skutečností jevovou a jazykovou. Pojmenování jedné věci, odkrývající za jazykovými znaky samu skutečnost, vyvolává zpětně představy konkrétních souvislostí v určitém okruhu reality — a právě tak se s představou určité skutečnosti (například hmotné) vynořuje s ní související široká oblast reality jazykové, zahrnující nejen jazykové znaky vlastního jevu a jevů blízkých atd., ale i mnohem autonomnější sféru, jako jsou například úsloví a přísloví nebo tradovaná vyprávění. Pojem reality se v různých směrech rozšiřuje o tu zvláštní oblast, která existuje jen v jazykové podobě. Každá skutečnost se také současně „polidšťuje“; připomínkou charakteristické lokální jazykové reality se vše spojuje s člověkem, který žije v tomto prostředí.

Nejde však jen o tuto stránku věci. Různě se projevující a různě uplatňovaná reprodukce toho, jak lidé na Chodsku mluví, o čem mluví, jak pojmenovávají věci a jevy kolem sebe, jaká si vytvořili úsloví, zkazky a vyprávěnky, zkrátka reprodukce toho všeho, co bychom mohli metaforicky (a pomocně) nazvat „mluvící realitou“, směřuje k přímému postižení skutečnosti. Naproti tomu, co je v Obrazech jakkoli poznamenáno jejich subjektivností, uplatňuje

se tu i sama objektivní lidská skutečnost tak, jak existuje ve specifické podobě svého jazyka. Protože se tu lidé představují právě v zrcadle svého jazyka, tedy pomocí kulturní hodnoty vznikající kolektivní tvorbou a obrážející opakující se jevy a nadindividuální vztahy atd., jde potom zmíněné postihování životní reality převážně za tím, co je možno přijmout jako objektivní, co je totiž v těchto lidech obvyklé a obecně příznačné.

Již na začátku jsme mluvili o „akustické“ podobě črt Boženy Němcové a měli jsme přitom na mysli jen to, že se v psaném textu bohatě uplatňuje jazyk mluveného projevu; tento jev jsme také až dosud spojovali jen se subjektivností Obrazů. Nyní vidíme, že se na „akustické“ podobě nepodílí jen „vyprávěč“, ale i druhý, stejně významný princip umělecké metody, „mluvící realita“.

Každý z těchto principů je projevem jiné tendence. Na jedné straně je to tendence zpřítomnit autora (a v něm vyhraněný vztah ke skutečnosti) a dále zpřítomnit i sám jedinečný proces subjektivního poznávání či ozřejmování skutečnosti. Na druhé straně — v principu „mluvící reality“ — se projevuje tendence postihnout objektivní skutečnost v její obvykle příznačné podobě, tedy zbavenou i toho, co na ni mohl nanést jakýkoli apriorní předpoklad. Vyzdvihneme-li z jedné tendence její subjektivační rys a z druhé objektivní, vyzdvihneme zároveň i to, čím jsou navzájem protikladné. Také dva principy umělecké metody jsou si značně vzdáleny v tom, jaký směr určují uměleckému zobrazení. Oba principy však nejen jsou bezprostředně konkretizovány jazykem díla, ale dokonce se v této konkretizaci setkávají na společné bázi, na úrovni mluveného jazyka. Ta pak — uplatněna v literárním textu — umožňuje nikoli snad jejich sblížení, nýbrž neustále postupující a obměňované konfrontování; do přímo vyslovených i do nevyslovených vztahů se tak dostávají jakoby dvě hlavní postavy díla, autor (který je i jedinečnou modifikací čtenáře) a lidový kolektiv z Chodska; potom se i jednotlivé výjevy, příhody, scénky, pozorování atd. sumují na jedno společné dějové pásmo, jímž je jak proces poznávání skutečnosti, tak i postup sebeuvědomování.

Přihlásili jsme se k Fučíkovu výroku o modernosti črt Boženy Němcové a cestu k tomuto problému jsme hledali v analýze jejich umělecké metody. Jako je na jedné straně možné, že by některá naše zjištění mohla být užitečná též pro širší otázku společných rysů v umělecké metodě celého prozaického díla Němcové, tak je na druhé straně zřejmé, že „moderní“ charakter Obrazů bychom mohli spatřovat i v jiných kvalitách, které při tomto přístupu zůstaly stranou. Nadto jsme nechtěli pojem modernosti chápat ve velké šíři, třeba tak, že bychom v Obzích shledávali jednotlivé rysy, které nám dnes moderní umění nějak aktualizovalo, ovšem v jiných celkových souvislostech; i některé takové rysy se ovšem v průběhu výkladu objevily. Šlo nám především o „první moderní prózu českou“ (rozuměj: o jednu z prvních), o dílo z poloviny čtyřicátých let 19. st. O prózu příznačnou pro situaci, kdy se již — po nedávném

otřesení starých představ a jistot — literatura nově orientuje jak v nové společenské skutečnosti, tak i v člověku jedinci a v jeho vztazích k tomu, čím je obklopen. Nepřetržitá oscilace mezi tím, kdo takto poznává, a tím, co je ozřejmováno, je příznačná pro tuto fázi počátků „moderní“ literatury; pro fázi, která stejně ukazuje směrem k budoucímu realistickému umění, jako je blízká romantismu. Konkrétní podobu toho jsme se snažili v črtách Boženy Němcové analyzovat a také vysledovat, jak se přitom dostávají do pohybu a jak se modifikují základní umělecké postupy prózy. Pozorovali jsme konečně i jeden podstatný výsledek umělecké metody Obrazů: jak se na jedné straně vytváří relativně svébytná epická skutečnost a jak se na druhé straně a souběžně s tím navazuje neustále kontakt se skutečností stojící vně uměleckého zobrazení, což vyvolává trvalé napětí mezi jedním a druhým. Výsledné napětí mezi imaginární skutečností uměleckého díla a objektivní realitou přiřazuje pak Obrazy jistě k „moderní“ próze, protože toto napětí je pro veškerou moderní uměleckou prózu charakteristické.