

Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy

— Jiří Koten —

S Karlem Hynkem Máchou vstoupil do dějin české literatury nový autorský typ. Proto není divu, že literární badatelé věnovali pozornost snad každému z jeho textů. Výjimkou pochopitelně není ani epická próza. Největší osobnosti české literární vědy a kritiky ji podrobili pečlivému zkoumání, takže je těžké přijít s něčím, co by dosud uniklo pozornosti. V tomto příspěvku budu usilovat o obecnou charakteristiku Máchových prozaických vyprávění, přičemž vyjdu z dosud učiněných poznatků, které se budu snažit kriticky přezkoumat a znovu vyložit prostřednictvím terminologie, již poskytuje současná literární teorie, zvláště teorie vyprávění.

V „Genetice smyslu v Máchově poezii“, úvodní studii sborníku *Torso a tajemství Máchova díla* (1938), hovoří její autor Jan Mukařovský o tom, že Máchova díla vyvolávají dojem „filmového efektu“. Autor studie tento termín používá v souvislosti s líčením statických scén, v nichž vypravěč zastavuje vyprávěný čas, a také v souvislosti se syžetovou výstavbou, kterou přirovnává k montáži a charakterizuje ji jako řazení působivých obrazů (srov. Mukařovský 2001: 348–349, 355–359). Domnívám se, že zmíněnou „filmovost“ nemusíme nutně omezit jen na

popsané jevy; pokusím se doložit, že použitý termín vystihuje povahu Máchových próz.

Máchovy příběhy: smíšená povaha dějových jednotek

Ve snaze důkladněji prozkoumat působení, které Mukařovský přiroval k montáži obrazů, zacílím pozornost nejprve k příběhovým strukturám. Podle úsudku Jana Mukařovského nejsou u Máchy „jednotlivé motivy [...] řaděny toliko podle zřetele chronologického, nýbrž jsou záměrně seskupovány s ohledem k básnické působivosti sledu, k významovým účinkům vznikajícím při jejich setkání: nasvědčuje tomu např. způsob, jakým jsou do řady vkládány motivy popisné“ (ibid.: 356). Prozkoumáme-li výstavbu Máchových příběhů pozorněji, páteř jeho zápletek často netvoří události tradičně sepnuté časovostí a kauzalitou, nýbrž události řazené převážně jen v následnosti. Iluze časovosti tím sice zůstává zachována, logika, která následnosti vtiskává zdání příčin a následků, však bývá oslabena.

Na první pohled by se mohlo zdát nepatřičné, že pojednám lyrizující prozaickou miniaturu „Večer na Bezdězu“ (napsáno 1833, vyd. 1834) společně s rozsáhlejšími narativními útvary jako *Křivoklad* (1834) či *Cikáni* (1835, vyd. 1857). „Večer na Bezdězu“ se skládá ze tří částí: první je reflexí o pomíjivosti lidského života, jehož konec je stejně neodvratný jako příchod noci na konci dne. Druhou část tvoří deskriptivní pasáž zachycující zříceniny Bezdězu a okolní krajinu, v níž se právě nalézá vypravěč-poutník. Teprve ve třetí části se poutník stává účastníkem výjevu, jenž může být chápán jako náznak příběhu – setkává se se ženou nesoucí v nůši dětskou rakev. Ihned poté se omylem ocitá na hřbitově. Následují stručné informace o tom, že vypravěč později našel hostinec, druhý den znovu vystoupal na Bezděz, ale o ženě již „neslyšel nikdy více“.

Jak je to tedy s dějem v případě „Večera na Bezdězu“? Využijme nyní terminologický fond, který naratologie vypracovala k popisu zápletky. Například Roland Barthes rozlišuje po vzoru systémových návrhů Tomaševského a Proppa dvojí typ narativních jednotek: *funkce* a *indicie*. Základní funkce (Barthes je nazývá *jádry*)¹ jsou nezbytné pro zachování narativní logiky a tvoří páteř zápletky; indicie jsou statické moti-

1 Vedle *jader* Barthes vyčleňuje i *katalyzátory*, které pouze vyplňují prostor mezi jádry, jsou to události, jež lze vypustit, aniž by se změnil smysl zápletky.

vy „týkající se postav, informace o jejich identitě, záznamy o ‚atmosféře‘ atd.“ (srov. Barthes 2002: 19). Vrátime-li se k „Večeru na Bezdězu“, třetí část sice zobrazuje narativní událost, avšak tato událost nerozvíjí děj, který tak zůstává pouze ve stadiu náznaku.² Noční setkání nezakládá zápletku a neprohlubuje svůj funkční potenciál. To znamená, že tato událost nemusí být chápána jako dějová jednotka, nýbrž mnohem spíše jako jednotka smíšená, přičemž nepochybně dominuje funkce indiciální: výjev odkazuje k ponuré atmosféře, vyvolává truchlivý dojem, který zesiluje vyznění meditací z úvodu.

Situace, kterou jsme nastínili pro případ „Večera na Bezdězu“, je pro Máchovy prózy typická. Pro vyprávěné události platí, že bývá jednak oslabena narativní kauzalita, jednak jednotlivé události nefungují výhradně jako dějové jednotky. Neuplatňují se totiž pouze ve výstavbě děje, ale mají rovněž silně indiciální význam. Doložme si to několika dalšími příklady: v *Křivokladu* do děje opakovaně zasahuje zbrojnoš Honza Nebojím se. Hrdina patří ke královým nepřátelům, v příběhu má funkci škůdce. Vždy jakmile se tato postava objeví, očekáváme, že se rozvine dějová sekvence, v níž bude Honza pro krále představovat překážku. Proti všem očekáváním vždy okamžitě následuje akce, která má za následek odstranění škůdce. Když Honza zasáhne do děje poprvé, král ho svrhne z koně do propasti. Podruhé zkříží cestu králi a katovi při úprku z Křivokladu, tentokrát ho již kat usmrtí. Do třetice Honzova mrtvola málem převrhne člun, v němž král s katem přelouvá Vltavu. Z hlediska narativní logiky obsahují sekvence, v nichž vystupuje postava Honzy, jednotky děje, i když v tomto případě jde o *katalyzátory* – kdybychom epizody s touto postavou vypustili, příběh by se nezměnil. Avšak tytéž dějové jednotky mají nezastupitelný význam indiciální: jejich prostřednictvím jsou především jedinečně charakterizovány postavy krále a kata. Obě postavy jsou konfrontovány se zbrojnošem, avšak ze srovnání vycházejí jako osoby zcela výlučné v rámci světa příběhu: jestliže ani Honza – fyzicky nejsilnější ze všech nepřátel – nepředstavuje pro krále a kata žádnou překážku, posiluje se sémantický kód jejich vznešenosti, ale i osamělosti a hrůzostrašnosti. Dějové sekvence s Honzou Nebojím se tedy mají v *Křivokladu* podobnou funkci jako popisy, o nichž hovořil Mukařovský: dominantní úloha těchto jednotek nespočívá v rozvíjení příběhu, nýbrž ve vytvoření

2 Příběhovou mikrostrukturu v řazení událostí snad přeci jen můžeme nacházet, neboť bezprostředně po setkání obou poutníků následuje vyprávění o bloudění na hřbitově, které lze vyložit jako důsledek silného dojmu, který na poutníkově žena nesoucí mrtvoulku nemluvněte zanechala. Přesto jde o příběh velmi fragmentární.

nezaměnitelných hrdinů a „kulis“ příběhového prostředí, tj. ve smyslově podmanivé atmosféře vyvolané vzájemnou interakcí narativních existencí.

Zvláštnosti příběhové struktury najdeme i v *Cikánech*. Také zde nechybí sekvence vykloubené z logiky zápletky. Mladý cikán a židovská dívka Lea se stávají milenci. V příběhové logice nepředchází žádná událost, která by lásku odůvodnila. Opět se zesilují analogie, působivá krajina, zříceniny zašlých časů, potomci rozprášených národů – láska obou postav vyplývá z jejich spřízněnosti. S trochou nadsázky bychom mohli tvrdit, že kauzalita děje ustoupila analogii postav a že se řád zápletky podřizuje celistvosti romantické atmosféry. V *Cikánech* se dokonce objevuje cosi jako „kauzalita naruby“; mladý cikán na Leu žárlí, přestože k tomu nemá žádný důvod. Žárlivé scény mají opět indiciální funkci, odkazují k cikánově horkokrevnosti, Leu poprvé stavějí do role oběti. Žárlivost se však sledem událostí ospravedlňuje jako předtucha, když vyjde najevo, že dívku prodal vlastní otec a zneuctil hrabě z Borku. Zápletka je v tomto případě podřízena logice tragického syžetu. Odhalení tajemství přitom má opět silně indiciální charakter; tragičnost osudů navíc podtrhuje líčení bouřky, jež souzní s hrůzou atmosférou celého výjevu.

Shrneme-li tedy závěry předchozích odstavců, souhlasíme s Mukařovským, že Máchovy syžety jsou oslabené a že je narušena plynulost a vzájemná spojitost jednotlivých událostí a motivů. Dodáváme ale, že významový účinek Máchovy prózy nevzniká jenom „neočekávanými srážkami motivů významově různorodých“ (srov. Mukařovský 2001: 359), nýbrž zejména zmnožením funkčního významu dějových jednotek. Události Máchových příběhů totiž nejsou pouze články narativního řetězce (v plánu syntagmatu), ale zároveň se zvláště intenzivně podílejí na výstavbě postav a prostředí, slibují rozvinout evokativní účinky (v paradigmatickém plánu). Zmnožení funkce dějových jednotek ve vyprávění je sice jevem běžným, u Máchy se v žádném případě nesetkáváme s ojedinělým typem narativu, pro jeho prózu je ale zcela signifikantní dominance indiciální funkce nad dějovou. Obraznost a vyvolání působivé atmosféry odsouvá celistvost příběhové struktury do pozadí.

Vyprávění: dramaticčnost Máchovy prózy

Druhý aspekt, u kterého se chci stručně pozastavit, je dramatický charakter Máchovy prózy. Přítomnost dramatického prvku v Máchově

próze je obecně známým jevem, například v povídce *Křivoklad* vyprávění plynule přechází v dramatické dialogy (srov. např. Šalda 1973: 272). Mimoto jsou dobře známy Máchovy znalosti dramatu, jeho dramatické pokusy i vágní vztah k dodržování druhových a žánrových paradigmat.

Abych nezavdal příčinu neporozumění, budu-li hovořit o dramatickém aspektu Máchova vypravěčského umění, budu mít důsledně na mysli prvky typické pro dramatický literární druh (tj. výpůjčky z dramatu), nikoliv dramaticnost ve smyslu přítomnosti mimetických prvků v narativních promluvách. Hovoříme-li o narativním umění v době Máchově, jsme daleko před obratem prózy k realistickému dialogu či k subjektivizované promluvě vypravěče (k tomuto obratu dochází od druhé poloviny šedesátých let 19. století).

Když píše Felix Vodička v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) o touze autorů obrozené prózy přiblížit se ideálu zosobněnému Walterem Scottem, konstatuje, že šlo o ideál nedosažitelný, neboť v Čechách vyžadovaly tehdy panující estetické normy artistní básnický jazyk, zatímco historická próza potřebuje nepřetížený vypravěčský styl (srov. Vodička 1994: 304–305).

Máchova próza dobu svého vzniku nepředbílá. Podle Vodičky „[j]e zřejmé, že Mácha nemůže býti zařaděn mezi iniciátory nového vypravovatelského stylu, nevytváří lehkou, pružnou a tvárnou větu poddajnou k cílům sdělení a přitom ‚přirozenou‘ a klidnou. Naopak lze o jeho próze tvrdit, že v ní vyvrcholuje zápas o větu, vstupující v zápas v konkurenci s veršem [...]“ (ibid.: 358). Podobně o Máchovi už před Vodičkou uvažoval i Šalda. Ve studii „O krásné próze Máchově“ si povšiml, že „[v] Máchově próze najde se veliké množství vět velmi složitých, na první pohled temných a zavilých, velmi umně zroubených a zvětvených, které působí někdy až dojmem rébusů nebo šarád“ (Šalda 2003: 85). Zvláštní pozornost kritik věnoval dialogům, všiml si, že snaha o artistní styl přechází i do replik postav, které nejsou plynulou konverzací, nýbrž „stylovou monumentalizací“ (ibid.).

Přetížené a nevěrohodné dialogy jsou pro Máchu typické, pásma promluv postav se u něj stylově téměř vůbec neodlišují od pásma vypravěče. Například v „Marince“ promlouvá titulní postava v milostném rozhovoru s vypravěčem následovně: „Ó, jak blaze by mi bylo,‘ mluvila dále, jít s tebou; tam v klínu přírody, v stínu nebenosných hor, při spádu jarých vod, neb ve věčné tichosti říší po straně tvé vidět planoucí zoře mladého jitra, aneb spatřiti, jak v růžových červánkách umírá mdlý den, rozesílaje růžové věnce po zsinalých čelách mrtvých

velikánů –“ (Mácha 2008: 99–100). Promluva Marinky je básnická, doslova je proscena hojností epitet a metafor, včetně tropů typických pro Máchův repertoár. Podobně nevěrohodná je například i následující situace v *Křivokladu*; Honzovi Nebojím se kat „vehnal meč v hruď [...], [v]elikán tento bez vzdechnutí se svalil [...]. V tom se blížila matka Stivínova [...], a vidouc ho umírajícího, počala náramně naříkati. / ‚Nevřešti, babo!‘ těšil ji Honza, ‚což jest umírající zbrojnoš v času našem něco tak podivného?‘“ (ibid.: 144). Tímto úryvkem již ale nehodlám dokládat „stylovou monumentalizaci“ promluvového pásma postavy, zvolil jsem ji proto, že také ideálně vystihuje dramatický charakter Máchovy narace. Kat probodne Honzu, který „bez vzdechnutí“ padá k zemi, přesto po chvíli jako umírající plynule promlouvá. Tato situace je jako vystřižená ze staršího dramatu, v němž umírající postava – aby nenechala publikum na pochybách, že je s ní doopravdy konec – naposledy pronáší monolog. Honzův monolog má opět indiciální význam (charakterizuje dobu, kdy je smrt zbrojnoše na denním pořádku). Podíváme-li se na něj důkladněji, jde o řečový akt se zdvojeným komunikačním cílem: postava jednak promlouvá k jiné postavě ve fikčním světě, jednak ale autor tou samou promluvou informuje čtenáře, že postava doopravdy umírá a že její smrt v této době není ničím neobvyklým. Monolog zbrojnoše není jen nevěrohodný, ale také silně dramatický: nesnaží se, ba nedokáže zakrýt, že má i adresáta mimo fikční svět, tedy že je namířen k (čtenářskému) publiku.

Podobných případů bychom u Máchy našli celou řadu; například v *Cikánech* postavy promlouvají redundantně, tj. sdělují si více, než je třeba. Starší i mladší cikán tak zmiňují fakta o svém národě či události ze společné minulosti, přestože jim obojí musí být dobře známo a není důvod o tom náhle hovořit. Komunikační záměr těchto promluv nespočívá ve vzájemné konverzaci mezi fikčními postavami, modelový autor ve skutečnosti chce prostřednictvím těchto promluv informovat publikum. A to je rovněž efekt známý z dramatu.

Dramatická ale nejsou jen dialogická pásma. Zvláštní pozornost si zaslouží samomluvy zobrazující vědomí fikčních postav. Narativní literatura v Máchově době pochopitelně nezná techniky vnitřních monologů (ať už v první osobě nebo polopřímou a smíšenou řečí), a tudíž se musí spoléhat na psycho-narativní vyprávění vševědouceho vypravěče nebo na hlasité samomluvy, v nichž se postavy zpovídají ze svých stavů, pocitů a emocí. Přestože v *Křivokladu* a v *Cikánech* autor pracuje s autorskou vyprávěcí situací, psycho-narativního postupu využívá zřídka. Chce-li vyprávět vnitřní život postav, spoléhá se na dramatické

samomluvy. Takto například v *Křivokladu* hlasitě vyjadřuje své myšlenky postava Václava IV.: „Co tato dívka –,‘ hovoří dále sám s sebou... [...]‘; ‚Či mne zná již dávno? Či mne miluje? – Či možno mne milovati? – Milovati!‘ – povzdech hlasiť; [...] trápení své projevoval slovy: ‚Mne milovati? Kdo mi rozumí?‘“ (ibid.: 131). Stejnou technikou evokující dramatický projev vyslovuje své myšlenky i kat: „zdlouhavým krokem odcházej, sám s sebou rozprávěl: ‚Miládo, nadarmo usilování tvoje!‘“ (ibid.: 137). Dlouhé samomluvy zobrazující vědomí postav často nacházíme i v *Cikánech*; za všechny případy např.: „Valdemar Lomecký [...] v pustou noc vzdychal [...]: ‚Angelino, prorokovaná pomsta přichází – já to cítím – tak ouzko mi – tak těžko – vše na mne doléhá“ (Mácha 1928: 56).

Dramatické samomluvy opět nejsou ničím výjimečným v próze doby Máchovy, najdeme je jak v povídkách, tak i v knížkách lidového čtení. Zvláštností Máchovy prózy je však jejich důsledná dominance, vypravěč téměř nevyužívá svého postavení mimo příběh a vzdává se možné vševědouce. Proto setrvává v pozici externího focalizátora, jenž raději detailně zaznamenává projevy postavy „navenek“, než by se „zanořil“ do jejího vědomí. Jakmile třeba jen naznačí, že by nitro postavy mohl znát, rychle se znovu vrací k dialogickým scénám: „Starší [cikán] se stavěl, jako by byl uvěřil, leč docela jiné myšlenky vystupovaly v jeho duchu. / ‚A proč ty jsi mě sem vedl?‘ tázal se mladšího...“ (ibid.: 49).

Důvod nepřístupnosti fikčních myslí můžeme vysvětlit tím, že postavy skrývají tajemství, které by bylo vzhledem do jejich vědomí odhaleno předčasně (např. by vyšlo najevo, že kat je potomkem Přemyslovců nebo že cikán v kraji hledá svůdce své milé). Proto zůstává často pouze na čtenáři, aby se dohadoval, co se děje v nitru hrdinů. Vypravěč zaznamenává odraz duševního života výhradně ve vnějších projevech: „Cikán hleděl hluboko zamyšlený, zrovna před sebe nepohnuté hledě v šero noční; smutná vzdychání a nesnesitelná slova střídala se z jeho úst“ (ibid.: 37). Fragment „Valdice“: „Setník pak sám vystoupiv na pahorek a na prsou založiv ruce, hleděl smutně v rozmanitou krajinu. / Tesklivé muselo to býti upamatování, které bylo s to, aby tak hluboký smutek uvedlo v tak jaré srdce a takový zármutku výraz v tak květoucí tvář“ (Mácha 2008: 114).

3 Samozřejmě to neznamená, že u Máchy příznaky vševědouceho vyprávění nenajdeme. Přesto bychom – alespoň u autorsky zprostředkovaných vyprávění – čekali hojnější využití této techniky.

Abych se konečně dostal k závěru přítomné úvahy, Máchova narače kombinuje dramatické prvky s vyprávěním externího fokalizátora, který se vyhýbá pohledu do vědomí postav. Mácha se doslova zříká možnosti využívat vypravěče způsobem, který by překonal možnosti dramatické promluvy, téměř ignoruje výsady epiky. Vyhýbá se dokonce i explicitní vnitřní charakteristice. U Tyla například, jakmile se v *Dekretu kutnohorském* (1841) objeví postava Jana Husa, vypravěč ihned charakterizuje jeho povahu: „mistr Jan náležel k oněm vzácným, silným a vytrvalým duchům“ (Tyl 1928: 48). Máchův vypravěč naproti tomu charakterizuje výhradně zvnějšku, takže když vstupuje Hus do děje v Křivokladu, vypravěč se soustředí pouze na deskripci jeho vzeštění. Metodu založenou na důsledné externí fokalizaci naratologie nazývá vyprávěním oka-kamery. Máchovo vyprávění se metodě oka-kamery v mnohém přibližuje, protože je převážně dramatické a nezpřístupňuje vědomí postav. Vyhýbá se vnitřní charakterizaci postav a spoléhá se na vnější deskripci.

Obloukem jsme se tedy dostali na samý začátek, k Mukařovského přirovnání účinku Máchových děl k filmovému efektu. Snad se nám touto stručnou analýzou podařilo doložit, že jde o přirovnání výstižné. Dojem filmovosti, který dnes čtení Máchy vyvolává, neplyne pouze z oslabování kauzality zápletky a bujení popisných motivů, jak si všiml Mukařovský, nýbrž i ze zapojení elementů děje do budování celkové atmosféry, čímž mám na mysli dynamický vztah mezi předmětnou realitou díla a jejím působením na čtenáře. Efekt filmového vyprávění posiluje také převaha externě fokalizovaného vyprávění – podobně jako v dramatu na jevišti a ve filmu nevidíme do nitra postav a jsme plně odkázáni na vnějškové projevy jednajících osob.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1928 *Cikáni* (Praha: L. Mazáč) [1857]

2008 *Prózy*, eds. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

TYL, Josef Kajetán

1928 *Dekret kutnohorský* (Praha: L. Mazáč) [1841]

Literatura

BARTHES, Roland

2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, přel. Jaroslav Fryčer, in Petr Kyloušek (ed.): *Žnak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 9–43 [1966]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in idem: *Studie 2*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 305–375 [1938]

ŠALDA, František Xaver

1973 „Karel Hynek Mácha a jeho dědictví“, in idem: *Boje o zítřek, Duše a dílo* (Praha: Melantrich), s. 246–289 [1913]

2003 „O krásné próze Máchově“, in Jiří Kudrnáč (ed.): *Česká literární kritika v dotyku se strukturalismem 1880–1940* (Brno: Host), s. 81–94 [1937]

VODIČKA, Felix

1994 *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H & H) [1948]

Film effects in Karel Hynek Mácha's prose narratives

This essay inquires into the general characteristics of Karel Hynek Mácha's narrative fiction. It starts from the well-known analysis written by Jan Mukařovský. In the paper “Genetika smyslu v Máchově poezii” (Genetics of meaning in Mácha's poetry, 1938) Mukařovský claims that Mácha's works produce something of a cinematic effect. According to Mukařovský this is due to the interruption of narrated time (the dynamic plot is brought to a stop – up to a static scene), as well as by virtue of a technique reminiscent of a montage of impressive images. We consider this term pregnant, because it describes other characteristics of Mácha's fiction: the dramatical nature of narration and the fact that actions linking the storyline simultaneously serve as indices which evoke the impressive atmosphere. Even though Mácha uses authorial narration, focalization is mostly external and fictional minds aren't transparent. The narrator also stays out of explicit characterization. The narration comes close to the technique which is well known as camera-eye narration.

Keywords

narrative fiction, Karel Hynek Mácha, cinematic effect, dramatization, external focalization