

Alice JEDLIČKOVÁ

DOI: 10.14746/bo.2020.3.2

Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky

Krajina jako atmosféra Co mě naučila Jarka Janáčková

Jaroslavě Janáčkové k jejímu jubileu

Keywords: Jaroslava Janáčková, Alois Jirásek, novel, narrative, plot, landscape, pictorial model

Klíčová slova: Jaroslava Janáčková, Alois Jirásek, román, vyprávění, děj, krajina, piktorální model

Abstract

Literary historian Jaroslava Janáčková has been inquiring into Czech literature of the 19th century for several decades. In order to pay homage to her substantial contribution to the knowledge of the period and development of fiction poetics on the occasion of her birthday, the author of the paper summarizes some of the crucial approaches of Janáčková's research to apply them further in analyzing a novel by Alois Jirásek, on whose work she focused mainly in the 1980s.

Literární historička Jaroslava Janáčková zkoumá českou literaturu 19. století již řadu desetiletí. Se záměrem ocenit u příležitosti jejích narozenin její podstatný přínos k poznání tohoto období a vývoje poetiky prózy shrnuje autorka příspěvku některé klíčové přístupy v bádání Jaroslavy Janáčkové a následně je uplatňuje v analýze románu Aloise Jirásky, na jehož dílo se jubilančka soustředila hlavně v osmdesátých letech.

Článek připsaný jubilantce by měl být prodchnut autorskou skromností. Jistá neskromnost mého záměru spočívá v tom, že se vedle badatelských výsledků jubilantky budu podrobně zabývat analýzou jednoho literárního textu. Ale je to text, který patří k podstatné oblasti jejího zájmu, a pokusím se jeho prostřednictvím ukázat, čemu jsem se

od své učitelky profesorky Janáčkové naučila. V tom bude můj žakovský hold a příležitostně v něm promluví i z pohledu osobní zkušenosti. Dovolím si proto vybočit z akademického diskurzu a namísto neutrálního odkazu přijmením kladu důvěrné oslovení „Jarka”, na němž jubilančka trvá a které k ní neodmyslitelně patří. Zdá se mi, že jarní motiv v jejím jméně i jeho rázné kolokviální zkrácení ji dobře vystihuje jako osobnost: energickou a se spoustou nápadů, pilnou – a bez ulpívání na vlastní důležitosti.

Nejprve zrekapituluji některé nálezy, které jsme při předchozím polokulatém jubileu učinily s kolegyní Stanislavou Fedrovou (Fedrová, Jedličková 2015); že se přitom budu trochu opakovat, je nevyhnutelné a snad tedy odpustitelné. Část výzkumu věnovanou korespondenci vynechám i proto, že se jím Jarka Janáčková prezentuje v tomto čísle. Pokusily jsme se tehdy o vystižení metodologií, o něž se badatelka opírá, inspiruje se jimi, vytváří k nim vlastní alternativu nebo je aplikuje takřka intuitivně. To je adjektivum, které by mnozí z badatelského prostoru nejspíš vykárali, ale pokusím se jeho oprávněnost obhájit. A to nejen ve vztahu k „literární a metodologické intuici” autorčině, ale hlavně k dobovým okolnostem. Zkusme si pamětnicky připomenout nebo představit uzavřené hranice nejen mezi státy, ale i mezi badatelskými kulturami, státem kontrolovanou distribuci vědní a rozdělený svět bez internetu. V aktuálním kontextu těchto měsíců možná bude představa takové uzavřenosti a jejích důsledků přístupnější i pro mladé badatele. Začnu postupně, vlastní zkušeností z první poloviny devadesátých let: mé doktorské práci o adresátovi vyprávění vytkl zahraniční kritik, že nereflktuje teorii fikčních světů. Práce vznikala na „přelomu časů”; brzy po něm se mi podařilo vycestovat do Rakouska a posbírat během šesti týdnů všechnu aktuální literaturu, kterou bylo možno nalézt v lístkovém katalogu vídeňské univerzitní a národní knihovny pod hesly adresát či čtenář. Publikace k teorii fikčních světů jsem nehledala, protože jsem v roce 1990 prostě nevěděla, že něco takového existuje.¹ Dnes naopak všeobecná dostupnost

¹ Monografie Thomase Pavla *Fictional Worlds* vyšla roku 1986.

vědění vede k proměně literárněvědné a kritické komunikace: průběžné odkazování k bohaté literatuře předmětu často narušuje koherenci výkladu, obsáhlé citace rozmývají čtenářovu orientaci v tom, jaké poznatky vlastně přináší autor sám; recenzenty vědeckých statí zase vybízí k tomu, aby vytykali autorům absenci reflexe nebo i pouhé přítomnosti toho či onoho sekundárního textu, byť ho ve výkladu možná vůbec nepotřebovali. To není jen pohled konzervativního škarohlída na současný vědecký diskurz: je to také vhodný předmět srovnání, chceme-li vyjádřit povahu Jarčina vědeckého psaní. A nyní se zkusme vrátit ještě hlouběji do minulosti, do situace téměř absolutního, jen místy „děravého“ a jednotlivými publikacemi či ineditními badatelskými výstupy „podloudně“ prolamovaného uzavření společnosti v sedmdesátých letech, kdy západní teorie byly šmahem ideologicky diskvalifikovány jako nežádoucí škodlivé vlivy, a to aniž by větší na domácího publika měla příležitost je poznat. Základ teoretické diskuse a systémové opory tehdy tvořila domácí tradice (resp. její ideologicky přijatelné části), ze světa to, co již dávno bezpečně absorbovala, a na druhém místě vědecké kultury, s nimiž bylo možno komunikovat na jedné straně železné opony. Právě ta polská představovala nejen pro Janáčkovou, ale pro české bádání vůbec významný prostor dialogu a inspirace.

S tímto vědomím zkusme shrnout přístupy, které Jarčinou prací chronologicky procházejí a kombinují se, a metodologie, z nichž vycházejí nebo kterým se blíží, a to s jednotlivými exemplifikacemi jejich užití. Zaprvé je to pojetí literárního díla jako jedinečného významotvorného celku na průsečíku žánrových konvencí, literární komunikace i šířeji pojatého literárního provozu; východiska tu představují česká strukturální analýza literárního díla, dějiny české recepce žánrových prototypů z velkých literatur; německá recepční estetika a polská teorie literární komunikace². Jarčino studium okolností psaní a publi-

² Ráda zde připomenouti tituly, jimiž právě polská literární věda přispěla v této oblasti podstatnými podněty bádání českému: například Sławińskiego *Dzielo – język – tradycja* (1974) či Głowińskiego *Stylie odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* (1977).

kování do jisté míry předjímá i pojetí literatury jako historicky podmíněného sociálního systému – byť se nenoří do ekonomicko-mocenských mechanismů literárního provozu, resp. nečiní je vlastním předmětem zkoumání, ale přihlíží k nim jako k podstatnému parametru zkoumání literární produkce. To platí pro jednotlivé studie i monografické práce.

Na Jarčině výzkumu vyprávění, který se vždy děje v rámci pozorování vývoje autorské poetiky a jejího vztahu k dobovým uměleckým normám, respektive prozaikovy snahy účastnit se na jejich formování vlastní tvorbou, lze snadno demonstrovat výsledky bádání skutečného s dobově limitovaným teoretickým zázemím. V monografii *Arbesovo romaneto* (s podtitulem *Z poetiky české prózy*, 1975) čerpá hlavně z poznatků ruské formální školy (Tomaševskij 1970), novější polské genologie (Głowiński 1968) a tehdy relativně čerstvé slovenské monografie Nory Krausové *Rozprávač a románové kategorie* (1972), v níž shledává podněty k jednodušší konceptualizaci typů vypravěče. Nedávno jsem – s aktuální zkušeností z projektu věnovaného diachronní poetice českého vyprávění – oceňovala Jarčinu pronikavou analýzu reprezentační, introspektivní a komunikační funkce vypravěče v 1. osobě³ v této monografii. Dnešní jubilatka vpravdě skromně namítala: „To víte, ale my jsme tehda neměli ty nástroje, co máte dnes z té obří naratologie”.

To je sice pravda a na terminologickou pluralitu dostupné teorie vypravěče ostatně Jarka obezřetně upozorňovala už v monografii – zdaleka ovšem tehdy nemohla tušit, kolik zčásti se překrývajících i navzájem si protirečících termínů tato disciplína ještě dokáže vyprodukovat. Podstatné je však to, že na její funkční analýze narativních jevů ve vztahu k žánrové i jedinečné povaze díla by znalost novější naratologie mnoho nezměnila. Pokud by autorka dnes knihu znovu vydávala, z úvodu by patrně vypustila úlitbu marxistické literární

³ V textu *přímý vypravěč* dle pojmosloví Krausové, tj. takový vypravěč, který vypráví ze své vnitřní perspektivy o sobě, o ostatních postavách spíše zvenčí (vypravěč *homodiegetický*, dílem *intra-*, dílem *extradiegetický* v terminologii Genetově).

vědě. A byť nejsou jejím zásadním zdrojem, s dobovými okolnostmi souvisí jedna podstatná vlastnost textu. Předložila jsem jubilatce svůj dojem, že koherence výkladu se mi jeví jako výsledek obdivuhodného soustředění na materiál i psaní samé. A připomněla jsem kontext současného psaní, v němž rozsáhlé syntetizující texty vznikají ve chvílích vyšetřených mezi grantovými podáními, evaluacemi a sebeevaluacemi a množstevní produkcí studií pro klasifikované časopisy. Jarka zamyšleně dodala: „No ano, v tom byla ta badatelská izolace vlastně pozitivní...” Snad tedy můžeme dodat také to, že nálezy v její narativní poetice kromě analytického myšlení, které dovoluje vystačit si s omezeným pojmovým aparátem, pramení z výjimečného soustředění, jehož kořeny sice nerostou jen z dobové situace, ale přinejmenším se trochu napájí i z jejich negativních aspektů. Plynulost výkladu nepramení jen z toho, že ho neohrožovalo množství odkazů: vystává z jasné myšlenkové linie a Jarčiny výjimečné schopnosti podání, jehož vypravěčská dikce byla popsána a oceněna už v citovaném článku (2015). Zároveň je toto psaní esencí hluboké znalosti celého Arbesova díla, respektive toho, co Janáčková v rozhovoru s Danielou Iwashitou bilancujícím její badatelskou kariéru nazvala přečtením „naskrz” (Iwashita 2014, s. 59).

Taková znalost vytváří vynikající předpoklady pro metodu, kterou jsme s kolegyní nazvaly *genetickou transformační poetikou*: vyvstala už v průběhu sedmdesátých let jako autorská varianta takřka souběžně se formující francouzské genetické kritiky a pracemi Jarky Janáčkové postupuje průběžně. Názorně ji ukazuje už rozsáhlá studie *Svět Jiráskova umění* (1978), jež obsahuje průzkum užití pramenů díla a jejich literární transformace, komparaci postupů v díle zrajícím a zralém, ale také sleduje proměny textů v pozdějších autorských úpravách spisů, tedy pod působením dalších činitelů literárního života. A v neposlední řadě i poetiku vyprávění: pozorování Jiráskových vypravěčských rolí na cestě od poučeného vykladače k tichému pozorovateli. Zvláště princip umělecké transformace pramenů Janáčková později opakovaně uplatní i při zkoumání poetiky žánrů (idyla, povídka, obraz ze života, vesnická románová kronika), ve vztahu k autorské tvorbě

i v konfrontaci s dobovou programovou formulací uměleckých nároků (*Román mezi modernami*, 1988, zvláště obě raisovské studie, obsáhlé vědecké komentáře k vydání *Babičky*, 1999 a 2017, a *Roku na vsi*, 2011, v *České knižnici*). A podíváme-li se na samotný *Svět Jiráskova umění* v perspektivě genetické, pak vidíme, že představuje jádro autorčina dalšího jiráskovského bádání, které se rozrostlo ve dva objemné plody: Zprvce jsou to *Živé prameny. Vznik Jiráskovy kroniky U nás* (1980). Podrobný rozbor už nebudu opakovat, připomenu jen v bodech, proto, aby bylo toto dílo nadále vedeno v patrnosti v rámci aktuální obnovy zájmu o genetickou kritiku: „živé prameny” nejsou jen metafora, vztahují se totiž i k pamětníkům a Jiráskovým současníkům, a také k tomu, že živý, totiž lidský, či ještě přesněji experienciální rozměr budoucího literárního časoprostoru *U nás* si autor postupně podkládal vlastní turistickou a pozorovatelskou praxí. A připomenu ještě jeden zásadní moment: Jarka svou interpretaci zakládá i na perspektivě implicitně intermediální,⁴ když ukazuje, jak Jirásek do tvůrčích transformací zdrojů, zachycujících na jeho žádost přírodní jevy (sestřiny dopisy například) či vlastních pozorování, promítá vizuální principy současného výtvarnictví, například omezuje nebo tlumí barevnou paletu. – Aspekt vizuality Jiráskových reprezentací nemohu opominout, bude totiž důležitý i v připojené analýze. – Byť spisovatel všechny svoje zdroje, zvláště „dopisovatele” nepřiznal, jak autorka připomíná v úvodu *Živých pramenů* (1980, s. 14), a prameny všeho druhu subsumoval pod metaforu „paměť starců”, nelze než přiznat mu uměleckou sílu skloubit množství zdrojů ve fascinující výsledek. Troufám si vyslovit hypotézu, že „nová kronika” *U nás* právě díky této narativní syntéze a sugestivitě svých reprezentací⁵ zůstává dílem, které má, byť třeba ne v plném rozsahu, šanci také na nové čtenáře.

⁴ Integraci intermediálního pozorování do metody J. Janáčkové v monografii o G. Preissové, jíž dominuje pozorování „transgenerických procesů”, tj. žánrové transformace a s nimi související proměnu literární komunikace a publika, analyzovala v citované studii z r. 2015 Stanislava Fedrová.

⁵ Některým aspektům sugestivity jsou věnovány rozborů v monografii *Viditelné popisy* (Fedrová, Jedličková 2016): Ve světle svíce. Literární portrét, který už jsme

O čtení a čtivosti, respektive pouhé čitelnosti „Jiráska“ (znalci vědí, jak zkreslující tato synekdocha je v případě autora, jehož dílo se rozpíná v takovém životním a žánrovém rozsahu) se v poslední době znovu mluvilo v médiích, a to nikoli snad v souvislosti s výročím autorova úmrtí, nýbrž spíše s vydáním monografie Petra Čorneje *Jan Žižka. Život a doba husitského válečníka* (2019). Synekdocha „Jirásek“ se totiž nezdá zužuje na husitskou trilogii, kterou si čtenáři nad třicet let věku mechanicky spojují s neoblíbenou školní četbou. Tím se dostáváme k fenoménu předsudečných školských zprostředkování a ideologických nánosů, jimiž bývají díla klasiků znepřístupněna mnohem víc, než jak to údajně působí jejich zastaralý jazyk, vždy znovu připomínaný v aktuálních diskusích o četbě. Nebo „epická šíře“, vlastnost vyprávění, jejíž označení je dnes nadáno převážně negativními konotacemi, a většina uživatelů si jeho obsah ztotožňuje s délkou textu a nudnou mnohomluvností, aniž by tušila, že epická šíře je ve skutečnosti kus vypravěčského řemesla či umění. Jarčino přečtení díla „naskrz“ samozřejmě neznamená v její řeči čtení synekdochické; znamená také „pročtení“ se oněmi nánosy a patří k němu i to, co bych si troufla konceptualizovat jako „pročtení se textem kultury“.

Stačí podívat se na tituly podkapitol její obsáhlé monografie *Alois Jirásek* (1987). Zjistíme například, že výklad možných, spíše myšlenkových podnětů než tvarových vlivů vyplynulých z četby Hugova románu *Devadesát tři* (1874, č. téhož roku) na tvorbu mladého Jiráska zahrnuje i úvahu o možném kanálu recepce a přechází v obecnější popis podmínek čtenářského přijetí aktuálních děl velkých literatur i komerčních možností prosazení jejich českých překladů. Tato sonda je součástí obsáhlé kapitoly „Deset let pro román“, soustředěné na léta 1875–1885 jako období Jiráskova usilování o románový tvar. Díla zde sledovaná často tematizují lidovou vzpouru, a poskytují tak zřetelnou zápletku, současně však vyžadují ujasněné pojetí selské postavy.

někde viděli, 2016, s. 185–189, „Alle Spur des schönen ist vernichtet...“ Piktoriální model jako zdroj atmosféry, s. 207–221, Od vidění k pozorovateli, zvláště s. 244–247, a další.

V opozici k Hugovu obrazu drsného prostého venkovana je to u Jiráska postava člověka nadaného organizační energií a pronikavým myšlením; a byť je polemika s Hugem spíše vedlejším podnětem než zdrojem této koncepce, je jedním z neopominutelných faktorů Jiráskova díla. Ten další vzchází z dobové žánrové normy: Jiráskův akcent na postavu a prostor, vysvětluje Jarka, má v polovině sedmdesátých let příznak odporu vůči převládající doktríně dějovosti historického románu (1987, s. 144). Tuto vývojovou fázi Jiráskovy tvorby uzavírají romány *Skály* (knižně 1887) a *Psohlavci* (časopisecky 1883–1884, knižně 1886) – uplatňují se v nich sice postupy ověřené už v předchozím psaní (například chronotop idyly), zároveň však už představují doklady Jiráskova uměleckého zrání.

Psohlavce autorka opět vykládá na průsečíku nejrůznějších aspektů vzniku, kritické recepce i další kulturní cirkulace díla: její pozornost se i zde pohybuje mezi studiem historických pramenů, pretextů, povahy románu samého, nakladatelské praxe, pozdějších úprav díla⁶ i efektů, které vyvolalo. Jeden z předobrazů Kozinova příběhu se nabízel v pověsti, již Božena Němcová ve svých *Obrazech z okolí domažlického* (časopisecky 1846) reprodukuje z vyprávění místní stařenky. Zatímco spisovatelčině památce připsal Jirásek celý román, stařence pamětnici možná vzdal malou poctu v dovětku k vyprávění, v němž se stylizuje jako návštěvník kraje a setkává se s jakousi její dvojnicí. Ta ovšem nevypráví, to už učinil vypravěč: jen vyřkne to nejvyšší ocenění hrdiny v očích prostého lidu. Když zabydluje svět

⁶ V prvním vydání bylo nářečí využito jako prostředek individualizace řeči postav; v důsledku pozdějšího tlaku národopisců a ctitelů Chodska v 90. letech Jirásek přistoupil na lingvisticky důsledné zobrazení nářečí (Janáčková 1987, s. 195). Tato zvnější vyžádaná diferenciaci řeči postav a vypravěče vedla také k zvýraznění epického charakteru díla. Dodejme, že právě na tomto příkladu je zřetelné, jak ošidná může být Lubomírem Doleželem ražená představa „klasického epického díla“, jasně dělicího obě pásma řeči. Přiblížení k tomuto modelu, o patnáct let mladší než originál (*Psohlavci* vyšli nejprve v „Květech“ 1883–1884, 1886 knižně, první vydání v jazykové úpravě 1898) je tu výsledkem literární, ba spíše kulturní komunikace, nikoli výchozího autorského konceptu.

příběhu, pracuje Jirásek s historickými protějšky svých postav i fikcí, byť třeba založenou právě jeho vlastní empirií z Chodska: to platí například pro hostinského Matěje Příbka, který Jiráskovi inspiroval k vytvoření eponymní postavy silného bojovného vůdce chodských povstalců. V tomto případě, vysvětluje Jarka, nevstoupil jen aktuální svět do fikce, ale také obráceně: Hostinský se následně stylizoval do role potomka románem proslaveného vzbouřence, a to zvláště v souvislosti s tím, jak se celý příběh promítl do dobové kulturní sebeidentifikace Chodska, totiž v pořádání slavností hrdě připomínajících dávnou krajevou minulost a zároveň apelujících na celonárodní současnost.

Nad rekapitulací dalšího života díla si uvědomíme také proměnu jeho postavení v kultuře: Janáčková připomíná, že román byl do roku 1938 vydán třicetkrát a jeho popularita srovnávána s *Babičkou* Boženy Němcové. Čtenářské vydání, které záměrně cituji, je dotisk 23. vydání v sebraných spisech ve Státním nakladatelství z r. 1936 a moje maminka si ho podepsala písmem ještě ne zcela vypsáným, tedy nejspíš jako školní četbu.⁷ Dnešní čtenář dílo možná nemá ani zabalené v oněch „obalech“ výkladů a odtažitých představ, a v jeho povědomí zbývají už nanejvýš parodické variace Kozinova výroku. Přesto tu vidím možnost, jak k některým vlastnostem díla přitáhnout pozornost čtenáře poučeného, znalého nejen synekdochy, ale i „dalších Jirásků“ a tedy i různých žánrových a vypravěčských poloh jeho psaní. *Psohlavci* totiž (odhlédneme-li od některých jejich přežitých vlastností, jako je jednoznačné hodnotové dělení a s ním související explicitní identifikace všeho špatného s „německým“⁸) jsou z hlediska požadav-

⁷ Znamená to také, že je to čtenářské vydání s dodatečnými autorskými úpravami jazyka postav, viz předchozí poznámka.

⁸ Pochybení německých postav je vždy dáno zlovůlí a nešvarem (opilí vojáci zmrzačí starého Řehůrka) či bezohledností a mocichtivostí (Lamminger), zatímco Chodové sami také někdy pochybí, avšak jen z nedostatku soudnosti (masopustní rej, který se změnil v protest s inscenovanou smrtí utlačovatele) nebo z unáhlenosti ve spravedlivém rozhořčení (záměr zaútočit na zámecké panstvo a úředníky po oznámení ztráty práv, který se Kozinovi spolu se strýcem Hrubým podaří zvrátit; přesto je

ků anglosaské teorie na „umění románu“ či „vypravěčské řemeslo“ román *dobře napsaný*. Vypomoci si můžeme formulací z jiného zdroje: když Zdeněk Pešat ve slovníkovém hesle rekapituloval aspekty vyzrání Jiráskova romanopisce a konstatoval, že dominantním reprezentativním modelem románu se stává děj vyprávěný vypravěčem, který „svazuje v jednotný dějový tok historické dění, individuální osudy postav, popis prostředí i obraz vnitřního světa hrdinů“ (1993, s. 544), dospěl vlastně k obecným charakteristikám „dobře napsaného“ románu. Provázanosti složek příběhu a okrajově i textové koherence si všimnu v následující analýze; zatímco dějová koherence je podstatným předmětem zájmu literárních vědců, té textové věnují na rozdíl od lingvistů pozornost jen výjimečně. V diachronním výzkumu poetiky vyprávění se tak vynořuje důležitý předmět pozorování: můj pohled je zostřen aktuální zkušeností z analýz prózy 19. století, které ukazují, že ani koherence děje, ani narativního diskurzu v ní dlouhá desetiletí není samozřejmostí a patří tudíž k podstatným parametrům dobového stavu poetiky.

Z hlediska konceptu generativní poetiky vyprávění bychom s Wolffem Schmidem (2004) mohli říci, že Jirásek učinil šťastnou volbu, když si z obsáhlé množiny *dění* vztahujícího se k Chodsku a jeho právům vybral časový úsek s relativně propojeným řetězcem událostí, z něž vyvstal Kozinův příběh. Přehledné vyklenutí dějových fází popisuje ve svém rozboru Jarka Janáčková a není třeba ho zde opakovat (1987, s. 180–183). Romanopiscovo narativně konstrukční úsilí odhaluje v uspořádání kapitol i ve zrychleném tempu vyprávění v závěru příběhu. Upozorňuje také na výchozí idylické nastavení světa příběhu⁹ a konflikt jedinice coby člena rodiny s úlohou politického zástupce

obviněn jako původce vzpoury). Jarka Janáčková také připomíná, že oproti masivnímu užití chodského nářečí Jirásek u německojazyčných mluvčích využil epické konvence národní bezpříznakovosti jazyka vyprávění a ani v náznaku do jejich řeči nezavedl němčinu, nejen proto, že tehdejší venkovský čtenář jí nevládl, ale také proto, že ji nechtěl nijak zvýrazňovat (1987, s. 195).

⁹ Idylickou maticí autorka shledává u Jiráskova zpravidla na počátku povídkových příběhů zvláště v rané fázi tvorby (Janáčková 1987, s. 97 a 176).

společenství. Troufám si ovšem dodat, že idyla v expozici *Psohlavců* představuje pouze vhodně nastolenou miniaturizaci žánrového schématu, které sice připouští ohrožení či dokonce narušení stavu, ale předpokládá jeho obnovu v závěru. Právě tento mechanismus naplňuje obraz vichřice utišené ženskou rukou, jež do ní vhodí něco mouky: v malém je tu znovunastolen klid, a tuto mikroudálost můžeme interpretovat jako obraz naznačující, že nepřekročit domácí práh nebo za sebou alespoň rychle zavřít okno zajišťuje rodině bezpečí. Expozici Jirásek zahajuje konvenčně, panoramatickým zobrazením Českého lesa tíženého hustými mračny a zmítaného prudkým vichrem, od nějž postupně zužuje zorné pole ke statku „u Kozinů“; do opozice staví vnější temnotu s prudce vířícím podzimním listím, a klidné teplé světlo uvnitř. Právě v této pasáži můžeme pozorovat rozvíjející se vypravěčovu schopnost názorného zobrazení, jež v sobě chová folkloristickou informaci, respektive nenápadné vysvětlení pověry, a současně ve vztahu ke světu příběhu jen naznačuje, a tím přitahuje čtenářskou pozornost:

Jen na okamžik bylo viděti tu siluetu – ted' okno se pootevřelo. Nahé, ženské ruce vystrčily ven do tmy nevelkou mísu a v ten už okamžik se z ní bělostně zaprášilo. Mrak jako padlý sníh náhle z ní vystoupiv, náhle se rozplynul ve větru, jemuž byl obětován. Nařikavá Meluzina pohlívši hladově naráz mouku z mísy danou jí na utišení, zastenala ještě jednou a hnala se tmou dále (Jirásek 1936, s. 15).

Zatímco celou expozicí prolíná ve variacích zobecnění venkovní atmosféry („nehostný nastal | panoval čas, ozývala se | hučela bouře“, Jirásek 1936, s. 14, 15, 16, 17), zde máme před sebou výjev ve světelném výřezu, „právě teď“, v detailním záběru, který se vzápětí rozšíří o pohyb větru zviditelněný moučným oblakem; pasáž uzavírá sice konvenční, ale logiku pověry stvrzující personifikace. Ovšem chválím-li tu poprvé Jiráskova tvůrce názorné představy atmosféry, musím mu vzápětí vytknout, jak tento sugestivní náběh „zkazí“, když pokračuje fádním popisem zevnějšku hospodyně:

[...] mladá, pěkné postavy, pěkného obličej [...] nos táhlý a rovný (Jirásek 1936, s. 15)

– a světe, div se, na sobě má sukni! Toto povinné deskriptivní „představení“ postavy je pro mě ovšem i jejím „obrazem“: Kozinova žena Hančí zůstává pouhým prototypem oddané manželky a pečlivé maminky (forsterovsky řečeno, postavou plochou).¹⁰ Do jejího vztahu k muži Jirásek nevložil – a možná ani nechtěl nebo nedokázal – ani záblesk jedinečné přitažlivosti¹¹ či specifický důkaz duševní a emocionální blízkosti. Platí to i obráceně: také projevy Kozinovy náklonnosti k dětem či ženě nebo výčitky svědomí ze zanedbávání a ohrožení rodiny se mi jeví spíše jako stvrzení výchozího idylického nastavení, respektive jako naplnění podmínky čtenářského přijetí hrdiny (mravně silný hrdina přece nemůže nebýt dobrým otcem!) než jako jeho bytostná vlastnost. Všimněme si, že introspekce Koziny poprvé zatčeného po konfliktu se správcem nesměřuje zprvu ke starostem, ale

¹⁰ Tato prototypnost se funkčněji uplatňuje u zobrazení hybatelů děje, a svazuje jejich postoje, způsoby jednání a fyzis s tradičními konceptualizacemi síly a zrady a činí z nich postavy symbolické: tak třeba Matěj Příbek, zobrazený v úvodu čtvrté kapitoly, když čeká na příchod Koziny s Jiskrou Řehůrkem, je sošným, ba monumentálním ztělesněním silného Choda (osamělá, vysoká a silná postava v podzimních polích, s ostře tesanými rysy a ve větru povívajícími vlasy atd.), Lammingerův studený pohled a rezavé vlasy vidí Chodové ve shodě s tradicí jako znamení zla: „Každá šelma svůj cejch má“ (Jirásek 1936, s. 65).

¹¹ Zdá se, že Jirásek obecně nebyl mistrem komplikovaných milostných vztahů; pro jeho příběhy jsou příznačné spíše vztahy ohrožené zvenčí než zevnitř. Snad jediný, tlumeně žitý i tlumeně podaný, avšak nastavením vnějších okolností (vdaná paní a farář) i vnitřních předpokladů (zdánlivě jen koketní, dobově příznačně povrchně vzdělaná žena na jedné, a konstruktivně myslící intelektuál na druhé straně) problematizovaný a v té tlumenosti intenzivně působící vztah je zobrazen v druhém dílu *U nás* (1899), ve vzplanutí paní důchodňové k Regnerovi Havlovickému. Ten nejprve považuje pozornosti půvabné dámy za rozmar, pak jejímu kouzlu dočasně podléhá a musí důsledně pracovat se svými reakcemi na signály přitažlivé ženy. I ona si je samozřejmě vědoma aspektů situace, a svůj sílící cit, zprvu projevovaný společensky přijatelnou koketérií, postupně obezřetně vtěluje do opisů v rozmluvách i do věčných symbolů; nedokáže se ho však vzdát. Dokladem pravé povahy a síly její lásky je nakonec to, že nakažena cholerou a kromě služky všemi opuštěna odmítne ve strachu o Regnerovo zdraví jeho návštěvu, i když tuší, že by mohla být jejich posledním setkáním.

k povzbudivému zjištění a sebeujištění: totiž že se mu podařilo nejen aktivně vstoupit do ochrany chodských práv, ale také získat důvěru starších komunity, ba i blízkých (to, že jej matka spolu se strýcem nepřizvali k ukrytí chodských listin, jej hluboce ranilo). Tato úvaha – jak v dané fázi příběhu, tak ve zpětném pohledu – působí přesvědčivěji než její pokračování, koncentrované v závěrečném „obrázku“ kapitoly. Další procesy hrdinovy mysli jsou totiž podány konvenční kinetickou metaforou jako její oddělení od vězněného člověka a putování volným prostorem:

[...] až stanula u lože pod nebesy prostě malovaného, na němž dvě rozmilé děti, klouče boubelaté a plavovlasé děvčátko, nad nímž sklání se mladá žena, pozorující blaženě svá dvě poupátka (Jirásek 1936, s. 86).

Slovo obrázek jako klasifikaci pomyslného výjevu jsem užila záměrně: jako by tento popis byl ekfrází některé z perokreseb Jiráskova přítele Mikoláše Alše zobrazujících důvěrné domácí štěstí.¹² Protiargumentem vzatým z textu samého by mohlo být oprávněné tvrzení, že tato vize je zkrácenou variací podrobněji rozvinutého domácího výjevu z expozice románu; v tom svoji roli hraje nejen vizuální zobrazení, ale i pro Jiráskova příznačné zachycení zvuků (zpěv ukolébavky, šuškáni a smích synka laškujícího s tátou). Z hlediska významového utváření románové postavy účinnější, byť ne psychologicky přesvědčivější, se mi jeví zvnějšnění Kozinova rozpolcení člověka rodinného a politického ve dvou blízkých postavách: jeho domácké ženy na jedné, a matky, neústupné obrádky chodských privilegií na druhé

¹² Ostatně vysoký energický muž, pohledná milá žena a dvě děti (čilý starší chlapec a roztomilá dívenka) dodnes přes všechny společenské změny představují „modelovou“ rodinu. V prázách 19. století, jež dětské postavy staví alespoň dočasně na úroveň jednajících dospělých hrdinů, pozorujeme často konstelaci starší chlapec, mladší, jemu podřízená a se podřizující dívenka, ať už jde o vztah sourozenecký, přátelský či budoucí milostný (tak například u Háalka a Tyla). Ještě ve dvacátých letech 20. století na přípomínku historika Františka Roubíka, že mladý Kozina si vzal o sedm let starší ženu a měl s ní šest dětí, reagoval Jirásek tím, že tyto údaje mu sice v době psaní nebyly známy, ale že jeho fikce nebyla v rozporu a s duchem doby, nýbrž v souladu se svobodou beletristického podání (Janáčková 1987, s. 193).

straně. Tato opozice se poněkud oslabuje za dlouhého Kozinova věznění, a teprve těsně před jeho smrtí je překlenuta matčinou pokornou prosbou o odpuštění, adresovanou synovi i snaše. Naopak dosud tichá Hančí, jež marně sebrala největší odvalu svého života, aby v slzách a s mizivou nadějí prosila Lammingerovu paní za přimluvu, projeví před mužovou popravou hrdost v zoufalství. Když cestou na popraviště klesá slabostí a musí se posadit, plzeňští měšťané jí házejí do klína peníze:

Chtěli dáti tak útrpnost najevo, či myslili dáti náhradu ubohé selce? Sáhla prudce po penězích, vyhodila je jako řeřavé uhlí nebo ošklivý hmyz a vykřikla: „Dejte mi mýho muže!“ (Jirásek 1936, s. 310).

Scéna je nejen citově působivá, ale také významově dovršuje jisté vyrovnání postojů mezi tchýní a snachou.

Moje námitky proti možnému přeceňování idylického schématu však nevycházejí jen z parciality či miniaturizace jeho uplatnění, respektive nedostatečné individualizace některých jejích nositelů, nýbrž hlavně ze zásadně opačného dějového půdorysu *Psohlavců*: zatímco idyla, jak už bylo řečeno, pracuje ke znovunastolení rovnováhy, bohatý děj románu se skládá z celé řady závažných a hlavně nezvratných událostí. Tím se dostávám k povaze narativního diskurzu. Srovnám-li Jiráskovo podání například s vyprávěním Václava Beneše Třebízského, vidím odlišné obsahové celky a syžetové postupy – Beneš Třebízský, práv žánrovému požadavku atraktivního děje, často pracuje se spleťtí událostí rozestřených v času a prostoru, a děj posouvá díky náhlým objasněním minulosti (jako je například odhalení dosud utajovaných identit nebo příbuzenských svazků v důsledku nečekaného setkání či příchodu svědka), kdežto u Jiráskova je spění děje vpřed výsledkem aktivního jednání již nastaveného spektra postav. Ale vidím také odlišný narativní diskurz. Benešovo vyprávění je prostoupeno četnými vysvětlujícími a upřesňujícími retrospektivami z úst postav, ať už účastníků či svědků; dokonce i událost, která nesahá do prehistorie příběhu a mohla by být podána hlavním vyprávěčem v rámci chodu děje, bývá vyprávěna retrospektivně postavou. Kdežto Jirásek dovede účelně pracovat se sumarizací čerstvé události v po-

dání svědka na jedné straně, a na straně druhé s rozfázováním akce v živém podání vypravěče v roli zpravodaje (boj Chodů s vojáky v 23. kapitole!), tedy s častým užitím deiktik odkazujících k situaci jako aktuální. Právě toto vypravěčské ovládnutí probíhajících událostí mu pak dovoluje nezatěžovat řeč postav dějovými informacemi, jak se namnoze děje ještě u Beneše, nýbrž ponechat jí komunikačně logičtější funkci vyjádření postojů, výzev a rozkazů, které nepopisují, ale řídí. Zvláště v perspektivě utváření podob historické prózy čtu proto řeč postav *Psohlavců* jako přesvědčivou řeč v akci, nikoli řeč o akci, jak často bývalo u Jiráskových předchůdců či vrstevníka Beneše Třebízského. Jinak řečeno: řeč postav je tu mnohem více řečí postav mezi nimi samými, *funkcí světa příběhu, nikoli prostředkem vypravěčových záměrů*.¹³ Snad bude zřejmější, co tím míním, ve srovnání s příkladem ze starší historizující prózy s vlasteneckým záměrem: například u Tyla postavy nezřídka sice reagují na podnět jiných, hlavním *adresátem sdělení* je však čtenář. Kromě toho, že Jirásek si osvojil vlastnosti běžně mluvené řeči, je řeč postav *Psohlavců* blízká ekonomii skutečného dialogu v jednání také díky informační nasycenosti vypravěčského podání děje.

Podrobné zprávy očitých svědků Jirásek využívá jen tam, kde plyne z logiky věci a jde o svědectví výlučné – jako když měšťan Just podává starším chodského společenství zprávu o svém jednání ve Vídni. Potřebuje-li vypravěč něco dovysvětlit v retrospektivě, vytvoří si pro to vhodnou příležitost: když například Kozina zaskočí za dudákem Jiskrou Řehůrkem, hned se otočí a spěchá dál. Starého Řehůrka, Jiskrova otce, to rozmrzí. Vypravěč vysvětluje, že Kozinu má rád a navíc ho ctí jako svého zachránce: před lety ho přepadli a zmrzčili dva opilí němečtí vojáci ze zámku a jen díky Kozinovu zásahu vyvážl životem. (Tato epizoda je opět jednou z ilustrací na ideologické ose „vše zlé má německý původ“.) Snad je z těchto nálezu zřejmé, v čem spočívá ono

¹³ Tato interpretace je samozřejmě posílena i faktem výraznějšího rozlišení pásma řeči vypravěče a postav oním důsledným zavedením nářečí v pozdějších vydání (viz pozn. 6), ale původní znění s řečí pouze nářečně zabarvenou ji nevyvrací.

vypravěčské svázání dějů minulých i právě probíhajících, dlouhých procesů i drobných výjevů: ve vypravěčském ovládnutí jednotlivé akce i celého děje, ve vyjasnění, resp. účelné redukci komunikační funkce řeči postav a její ekonomii.

Kromě toho tu jako pojivo působí realizace vztahu, který Jarka Janáčková v monografii samozřejmě neopomíjí a věnovala mu pozornost i v dalších svých rozborech: vztah *krajiny a děje, krajiny a postavy*. Ve výkladu *Psohlavců* se soustředila na motivy, které jsme poznali v expozici první kapitoly: mračna, víchra a bouře. Vychází přitom z konvenčních uměleckých konstelací postavy a exteriéru: bouře ohrožuje zdar výpravy, ba i život poutníka, bezpečně ukrytému zase připomíná hodnotu střechy nad hlavou, bývá obrazem zkoušky, která člověka může rozdrtit, nebo z ní vyjde očištěn. Tuto konvenční metaforu ostatně Jirásek používá v úvodu již zmiňované pasáže o Kozinově prvním uvěznění:

V nitru jeho se uhostil klid. Klid rozhodnutí a hotové události. Vyjasnilo se mu. Zmizelať nejistota a dusná tíseň blížící se bouřky. Uhodilo, ale tím také zmizel mrak, jenž dlouho tížil mysl mladého muže, dbajícího své cti. Očistilť jej dnešek a ukázal, jaké je pravé jeho smýšlení, že není tím, zač jej všude měli, i vlastní matka” (Jirásek 1936, s. 85).

V *Psohlavcích* tyto motivy v četných variacích také nabývají různě odstíněné významotvorné funkce: předjímají nebo doprovázejí chmurnou náladu, zesilují napětí. Jarka Janáčková postihuje ještě jeden důležitý aspekt jejich zobrazení: míra jeho rozvinutí souvisí s tím, nakolik vypravěč potřebuje stav věcí posunout po časové ose. Je logické, že v obsáhlé monografii se interpretace soustřeďují k dominantním složkám a frekventovaným prvkům díla. Zde k tomuto průzkumu přidám dva body: zatímco autorka v ní pracuje spíše se vztahem krajinné atmosféry k naladění či jednání Chodů jako kolektivní postavy, navrhuji zaostřit pohled na vztah vnějšího prostředí a individuální postavy, tak jak to autorka sama činí podrobně ve studii *Krajina v posledních románech Terézy Novákové* (Janáčková 1988, zvláště s. 44–57). Právě díky ní jsem si uvědomila specifikaci pravidla, že v literárním díle je důležité nejen to, co se říká, ale i to co se neříká: Pro reprezenta-

ci krajiny to znamená, že je důležité nejen to, jak je vztahována k postavě v narativním diskurzu (tedy ve vypravěčské interpretaci příběhu) a jak se k ní na úrovni příběhu vztahuje postava sama – ale také to, že se k ní nevztahuje nijak. Nemluvě o významu situací, v nichž je tento vztah podán jako změněný: například když se někdejší nevšimavost čínorodého člověka spěchajícího za duchovním posláním mění v pohledu na přírodní dění v rozjímání nad bolestným chodem života, jako to platí pro Kvapila, smutného pokrokaře z románu Terézy Novákové *Děti čistého živého* (časopisecky 1907, knižně 1909). Příklad z díla vzniklého v prvním desetiletí 20. století tu neuvádím do anachronického vztahu s textem sledovaným, nýbrž jako doklad toho, po čem se vyplatí pátrat (srov. Janáčková 1988, s. 38–54).

Ve 14. kapitole *Psohlavců* najdeme situaci, v níž si ustaraný Kozina ani nevšimne jiskřivé krásy mrazivého dne, který, jak se zdá, působí pozitivně na celé okolí („I černé lesy jako by se probraly ze svých dům a ze svého smutku: veseleji se promodrávaly jasným vzduchem“, Jirásek 1936, s. 147), ne však na spěchajícího chodce. Ten míří do Postřekova, v němž se rozbíhá divoká masopustní zábava, a rozumný Kozina se oprávněně obává, že sedláci právě v nadějně době jednání o právech vyprovokují svým bujným chováním represí ze strany panstva. To se také stane po tom, co se rozjařený masopustní průvod vydá k Trhanovu a v zámeckém rybníce utopí slaměného jezdece-Lammingera, který svou symbolickou smrt rozhořčeně sleduje za okny v přímém přenosu. Popis čím dál hlučnějšího a divočejšího maškarního reje přechází v tzv. „němou scénu“ (termín Borise Uspenského, srov. 2008, s. 88-89): v davu zprvu jen chvílemi zahlédneme Kozinu, téměř vlečeného a horlivě promlouvajícího k sousedům; pak útržkovitě zaslechneme jeho přemlouvání, až se nakonec od uchechtaného Čtveráka dozvíme, že maškary se chtějí vypravit za Lomikarem (na) „hejtu“ (besedu, návštěvu, posezení). Kapitulu uzavírá doznívání marného Kozinova křiku a výjev, v němž v zářivé atmosféře vyniká symbolický motiv smrtky:

Ječivá hudba, pronikavé výkřiky střízlivých i podnapilých utlumily jeho hlas a daleko zvučely čistým, mrazivým vzduchem. V něm nad pestrým zástupem, jenž se

dal na pochod a Kozinu s sebou jako prudká voda strhl, vynikala smrt v bělostné plachtě, držíc zhoubnou, vztyčenou kosu, blýštící se v paprscích zimního slunce (Jirásek 1936, s. 151).

Atmosféra tu vyvstává z dvou faktorů: slunečného a mrazivého, a tedy jiskřícího dne v zasněženém podhůří, jehož pozitivní náboj přenáší vypravěč i na personifikované (jindy temné, „zamlklé“¹⁴) lesy a vytváří dojem radostné nálady. Ta by byla v souladu s vyvrcholením masopustu, kdyby průběh oslav nevyvolával v protagonistovi obavy. Přírodní atmosféra se tu dostává do několikanásobné významové hry s lidským chováním, zvyklostmi a jejich znaky.

Tato ukázka by mohla vyvolat dojem, že zůstaneme ve sféře znakovosti a prostorových opozic. Ale není tomu tak: úvody kapitol naznačují, že stav přírody, počasí a světelné poměry jsou často nosičem informace o čase, o jeho chodu v rámci roku i jednoho dne (kapitola 1., 7., 10., 12., 27.), a tedy způsobem překlenování delších časových úseků anebo změny prostoru v důsledku nevyhnutelného přesunu jednání do jiného místa. Právě tak je tomu v kapitole sedmé: v závěru té předcházející odvádějí kyrysníci sedláky do vězení ve větrném a pochmurném soumraku; osaměvší Kozinová přemáhá hrdostí smutek nad vyloupeným úložištěm vzácných chodských listin. Kapitola sedmá začíná panoramatickým rozhledem po horách, z jejichž hřebenů mračna mizí a postupně je zalévá měsíční světlo, aby nakonec dospělo až k trhanovskému zámku a ozářilo jeho bílé zdi v kontrastu k červenavě probleskujícím oknům, za nimiž plane oheň. Od zklidnění přírody a zdůvěrňujícího krbu pak pozornost přechází k Lammingerovu jednání se správcem nad chodskými listinami; v jeho závěru šlechtic odolá pokušení vhodit jednu z nich do ohně. Návaznost na předchozí kapitolu je dějová – Lamminger zvažuje, jak s právě získanými listi-

¹⁴ Úvod kapitoly 10.: „Od oné studené noci, kterou strávili oujezdští Chodové na zámku trhanovském v šatlavě, mrazy nepovolovaly. Zima se hlásila doopravdy. Vítr na dole ještě sfukoval poprašek sněhový, na výšinách však bělostný povlak se již nehnul. [...] od nich pak splývaly po lesnatých svazích a stráních sněhové závoje, kterými proráželo tmavé modro hlubokých, zamlklých hvozdů“ (Jirásek 1936, s. 99).

nami i lidovými odpůrci naložit; dále je to návaznost motivická, zprostředkovaná rozléváním měsíčního světla. Ucelenost kapitoly vyvstává i z podvojného užití motivu ohně. Kontrastováním studeného měsíčního a teplého interiérového osvětlením získává atmosféra její vstupní části působivost sama o sobě.

Příklad, kdy atmosféra je sice spojena se zobrazením postavy a s jejím postojem, nikoli však přímo s dějem, a tím spíše si získává pozornost jako taková, najdeme v kapitole dvanácté. Ta je zahájena „překlenovacím časovým gestem“, které už známe z desáté kapitoly:

Advent přešel i čas vánoční. Mrazy, zvláště v prosinci tuhé, nepovolily ani počátkem nového roku (Jirásek 1936, s. 121).

V záplavách sněhu se celý kraj i trhanovský zámek jeví

[...] jako osiřelý. Ticho, pusto kolem a tišeji ještě v jeho prostorách. Svit jasného dne k západu se klonícího ozařoval jednu z komnat jeho, nevelikou, než úpravnou a útulnou. Kazetovaný dřevěný strop sice již potemněl, na dubovém však táflování zdi proti oknu chvělo se zlato posledních paprskův, ozařujíc clavicembalo na nohách pěkně vyřezávaných, stojící poblíže stěny. U clavicembala seděla Marie, Lammingerova mladší dcera. Ve světle se strany proudícím zazářily na temeni jejím plavé, husté vlasy i několik lehounkých zlatých kadeří nad týlem, k nástroji pochýleném. Ve světle tom jasněji odrážel se ležatý límec s krajkami i bělostné tacle od tmavozelené barvy dlouhých šatův (Jirásek 1936, s. 122).

Ticho prolomí slečna přednesem dvou skladeb, ani jednu však nedokončí, spustí ruce do klína a s výrazem „vzdorné omrzlosti dětské“ v půvabné tváři se zahledí do okna:

Hleděla na stromy, jejichž každou větvičku již znala, hleděla na prožluklou nehybnou lesní stráň, sněhem zasypanou, věčně stejnou, zamezující všecken výhled, hleděla, ale nepozorovala. Její myšlenky bůhvíkam zabíhaly. Nevšimla si ani, že s táflování smekly se zlaté pruhy na parkety, a že také s těch už zmizely. Od ztemnělého stropu spouštěl se závoj zimního soumraku, jenž poněnáhlu zahalil kouty, stěny, clavicembalo pozastřel i zamyšlenou dívku u něho (Jirásek 1936, s. 123).

Už víme, že výjev je zasazen do období, jemuž dominuje spíše trvání než změna. Sám je však situován do nedlouhého časového úseku, v němž jsou zvláště dobře pozorovatelné změny osvětlení a s ním

i atmosféry: pozdního zimního odpoledne. Zvuky hudby a poté už jen pohyb světelných paprsků vnáší do strnulosti jakési dění a s ním vědomí plynutí času. To platí ovšem pro čtenáře, nikoli pro slečnu, která sama vnímá jen ono ustrnutí. Nasměrováním jejího takřka nevidoucího pohledu za okno vyprávění mění instanci pozorovatele, a hodnocení vyjádřené slovem „prožluklý“, které jako by nenápadně proklouzlo do řeči vypravěče, nakonec vede ke zřetelnému průniku perspektivy postavy.

Atmosféra má dvojí vztah k postavě: jednak poskytuje příznivé nasvětlení jejího atraktivního zevnějšku, jednak otvírá cestu k méně příznivé nepřímé charakteristice: poté, co vstoupí laskavá matka, začne si slečna plačtivě stěžovat na samotu, nedostatek rozptýlení a nudu. Matka mírní její rozhořčení a prosí ji, aby nežádala od otce zdůvodnění, proč setrvávají v izolaci jen kvůli možným, ne však aktuálním nepokojům mezi poddanými. Nakonec se doberou čerstvé informace, že chodští sedláci odmítají sloužit panstvu na lovech. Slečnu však vnější okolnosti nijak nezajímají, když vidí, že nedosáhne svého. Dívka, jejíž portrét zprvu vyvolal představu něžné muzikální bytosti, se najednou ukáže jako bytost hudbou neosvěžená, nýbrž rozladěná, sebestředná, k okolí lhostejná. Snad můžeme postavu interpretovat jako další obraz v rámci ideologické intence: zatímco její matka z rodu Lobkoviců projev alespoň náznak soucitu s lidem a dostane se kvůli tomu i do sporu s mužem, jehož zajímá jen moc, jejich potomka, slečnu Marii, zajímá už jen povrchní zábava. Postava slečny je spíše (vizuálně atraktivní) ilustrací stavu věcí, pro děj postradatelnou.

Této hypotéze nasvědčuje zobrazení jejího protipólu, Příbkovy dcery Manky, jež po otci zdédila energii a odolnost a přidala k ní rozvahu. Je krásná jako venkovská princezna, a přitom rázná děvče, které má v čase ukrývání v lese chuť přidat se k mužským v boji, statečně se přemáhá v čekání na ženicha, uprchlého po vzbouření za hranice, a radí mu k vytrvalosti; nakonec je to on sám, kdo nevydrží a vydá se úradům, aby si raději odsloužil trest a vysloužil tak svou princeznu. Se slečnou sdílí Manka půvab plavovlásky, který vypravěč zprostředkuje

v opačné části dne, ve chvíli, kdy ranní paprsky pronikají „nevelikým okénkem“ do dívčiny komůrky a zvyšují zář jejich zlatavých kadeřavých vlasů, jež „div že na paty nesahaly“ (tamtéž, s. 53). Děvče se v očekávání milých hostí, zvláště svého ctitele

[...] tak horlivě strojilo, že nevšimlo si ani, jak venku na holý keř před okénkem usedl si vrabčik, jak kolébaje se na haluzce větrem rozhoupané hlasně zacvrlikal. Zato hned zpozorovala, že naproti přes síň dveře vrzly, že někdo vyšel ze světnice. Právě byla červenou sukni v četné varhánky složenou přes sebe přehodila. Teď ji tím kvapněji uvazovala (Jirásek 1936, s. 123).

Nebudeme tu zbytečně přikládat význam opozici interiér – exteriér; nemá ho totiž. Jejich propojení je jen názorným a vtipným oslím můstkem, jímž se vypravěč od obdivné vizualizace postavy přes její vlastní audiální vnímání přesune k dějové informaci, totiž k příchodu důležitých hostí. Připomeneme-li si onu obehnanou výtku „epické šíře“, pak platí v tom, že Jiráskova reprezentace postavy dosahuje názornosti i obšírnosti, a tak se dočasně nasouvá do popředí (tedy alespoň pro čtenáře, který čte se „zainteresovaným zálibením“). Není však vytěsňena, nýbrž jednoduchým trikem propojena s dějovým kontextem; podobně jako rozmrzelou slečnu probere ze zadumání matčin dotyk, Manku přiměje ke spěchu sluchový vjem. Postavy, jež obráceny do sebe fungovaly hlavně jako svá vlastní zobrazení, vypravěčem zálibně rozvedená, jsou takto „vráceny“ světu ostatních. A čtenář může ocenit i trik, který Jirásek nachází pro plynulý přechod z jednoho modu zobrazení do druhého.

Viděli jsme také, že podstatná, v zobrazení slečny Marie dokonce zásadní pozornost je věnována světlu. Nepochybně o něm jiní autoři také píšou (v místnosti byla skoro tma, hrdinu oslnilo slunce...) – ale Jirásek mění světlo v *nasvětlení*, *nasvícení*, a pracuje s ním ne coby literát jako s jedním z předmětů, nýbrž jako *s prostředkem zobrazení*, *a imituje tak malíře*. Slečna skloněná nad clavicembalem je nejprve popsána jakoby při pohledu zezadu či ze strany, kdy jí není vidět do skloněné tváře, zato v posledních paprscích zimního slunce vynikne šíje a jemné vlasové chmýří v týle; límec a rukávce odpovídají dobové módě, zobrazeny jsou však opět hlavně jako odrazová plocha světla

dopadajícího oknem. Pokud tato konstelace něco připomíná, asociuje (srov. Fedrová, Jedličková 2016, s. 185–189) pak je to tím, že „portrét“ slečny Marie má charakter *piktoriálního modelu* (Yacobi 1995), tj. aplikace ustáleného typu výtvarného zobrazení na verbální reprezentaci individuální postavy. Pokud by snad někdo – stává se to – namítl, že může jít o pouhé promítnutí čtenářské představy do textu samého, lze to vyvrátit závěrečnou větou pasáže, kterou jsem si pro tento účel vyšetřila:

Jen její hlava plavovlasá v bělostném límci a ušlechtilé, bílé ruce jasněji pronikaly jako z temného pozadí starého, zašlého obrazu (Jirásek 1936, s. 123).

Ano, bylo to ode mne trochu nefér, schovat si takový důkaz nakonec. Ale mohu přidat i další, skryté v popisu samém. Jirásek si totiž pro svou práci se světlem vybírá „po způsobu starých mistrů“¹⁵ i vhodné objekty: táflování a vyřezávané nohy cembala tu nejsou jen jako předvídatelné rekvizity zámeckého pokoje, ale také proto, že členitá leštěná plocha je zdrojem řady světelných efektů.

Nejspolehlivějším argumentem v této interpretaci je ovšem fakt, že v Jiráskově poetice nacházíme práci se světlem, jakož i volbu časového přechodu mezi denním světlem a nastávajícím soumrakem už od osmdesátých let; v devadesátých letech se druhý jmenovaný rys navíc ukazuje v souladu s preferencemi dobového výtvarného umění. Variace a funkce těchto postupů ve vztahu ke světu příběhu (například jeho umístění do rokoka v *Zahořanském honu*, 1888) a k vyprávění jsme se Stanislavou Fedrovou podrobně popsaly v monografii *Viditelné popisy* (2016).¹⁶ Shledaly jsme přitom, že nejčastějších průmětnou piktoriálního modelu jsou popisy ženských postav. Výjimkou není ani na převážně na „mužské jednání“ soustředěný román *Psohlavci*. Je však možná prvním románem, do něž jsou nejen singulárně užitý pikto-

¹⁵ Jak víme ze vzpomínek, byl jejich ctitelem už v mládí; v drobné epizodě jmenuje například Reniho, Rubense a Fragonarda (Jirásek 1980, s. 189).

¹⁶ Svěbytnému postavení v textu a uplatnění piktoriálního modelu jako zdroje atmosféry v druhém dílu nové kroniky *U nás* (Novina 1899), pojednaném v širším kontextu domácí i evropské kulturní tradice se věnuje Fedrová (2014).

riální model, ale i další vizuálně sugestivní výjevy využívající světelných proměn umně zapracovány v epický celek. O krajinářských či atmosférických úvodech kapitol můžeme dokonce říci, že svou frekvencí (jež se obezřetně drží pod hranicí jednotvárnosti) patří k složkám zklidňujícím chod vyprávění, naplněného spory a jednáním. Relativně statické interiérové výjevy, ale i konfrontace „venku mráz a vítr | uvnitř teplo a klid“, v nichž figurují jak hlavní jednající, tak vedlejší ilustrativní postavy, stabilizují – byť ve vztahu k událostem namnoze nakrátko – svět příběhu, jeho na postavách neodvislé trvání.

Další aspekt Jiráskových reprezentací krajiny lze jen stěží vztáhnout k literárním konvencím či jedinečné tvorbě významů. Z hlediska literárního na nich vlastně není nic zajímavého, pracují dokonce se zcela banálními konstatováními („Na tmavomodrém nebi zářily hvězdy“, Jirásek 1936, s. 230). Jen přicházejí v pravou chvíli (tj. přesněji řečeno na správném místě textu) a jejich přesvědčivost pramení ze suggestivity, ze schopnosti aktivovat recipientovu smyslovou zkušenost. Spíše než reprezentacemi krajiny jsou proto evokacemi atmosféry. Platí to pro 21. kapitolu, v níž oujezdští prchnou před vojskem do lesů, ženy s dětmi, stařečky a domácími zvířaty se utáboří, zatímco muži chystají válečné plány. Postupně se vše zklidňuje:

Letní soumrak snesl se na všecku krajinu a houstl víc a více. Na tmavomodrém nebi zářily hvězdy. Bylo vlažno a hluboké ticho. Letní nocí ozýval se každý zvuk jasně a zřetelně, i dusot kyrysnických koní na tvrdé cestě, i z lesa temné bučení dobytka. Chvillemi bylo slyšet volání stráží vojanských i chodských (Jirásek 1936, s. 230).

Z čeho pramení suggestivita pasáže? Vždyť v tomto popisu není nic nápadného ani nápaditého! Je to tím, že Jirásek nepopisuje, nýbrž jednoduše vystihuje atmosféru, především v zachycení zvuku, který se nese čistým nočním vzduchem v hvězdném jasu jinak, výrazněji než za dne. V tomto smyslově názorném zobrazení není žádný specificky literární nástroj; jeho síla spočívá v tom, že nejspíš není přeneseno odnikud jinud než ze smyslové zkušenosti svého původce. Literární mistrovství autorovo pak spočívá v tom, že tuto atmosféru zařadí ve chvíli, kdy jeho „kolektivní postava“ spočine v napjatém očekávání. Dointerpretování přídatných významů (jsou-li tu nějaké) nechám na

čtenáři v naději, že si třeba kapitolu vyhledá, aby věděl, jaké je vyústění situace. Popřípadě aby si ověřil, co předcházelo zvolání:

Lomikare! Do roka budeme spolu stát před súdnú stolicí boží, hin se hukáže, hdo z nás – (Jirásek 1936, s. 312).

V jiráskovské monografii přisoudila Jarka Janáčková krajině *Psohlavců* především funkci projekčního plátna chodu času a naladění sdíleného kolektivní postavou. Snad se mi podařilo ukázat, že neméně důležitý je také jejich vztah k smyslové nebo kulturní¹⁷ zkušenosti vnímatele, tedy vlastnost, kterou Jirásek bohatě rozvine v pozdějších dílech. V případě interiérových scén je prostředí úzce svázáno se zobrazením postavy, někdy opět na pozadí ustálené kulturní matrice.

I tento článek je tak trochu vyvzdorován na videokonferencích a evaluacích; dosáhnout koherence výkladu nebylo snadné. Je ovšem třeba přiznat, že důkladnému pramennému studiu jsem se ve svém tíhnutí k poetice a teorii literatury (a přiznávám, lenosti) od Jarky Janáčkové nenačila. Ani umění vyprávět. To je dar. Ale osvojila jsem si ono čtení „naskrz“ pod kontrolou dvou čtenářských horizontů, autorské poetiky, žánrového pole a tvorby předchůdců; začala jsem poučeněji oceňovat vlastnosti textů v jejich historicitě. Naučit to někoho není málo. Milá Jarko, děkuji vám.

Prameny

Jirásek Alois, 1936, *Psohlavci*, Praha: Státní nakladatelství.

Jirásek Alois, 1973, *U nás II., Novina*, Praha: Odeon.

Jirásek Alois, 1980, *Z mých pamětí. Poslední kapitoly k nové kronice U nás*, Praha: Mladá fronta.

Literatura

Fedrová Stanislava, 2014, *Figura moderní melancholie a její inventár: intermedialní interpretace jednoho Jiráskova obrazu*, „Slovenská literatúra“ 61, č. 5, s. 410–428.

¹⁷ Tu v ranějších dílech aktivoval poučující a vysvětlující rétorický vypravěč.

Fedrová Stanislava, Jedličková Alice, 2015, *Zvětšeniny z metody Jaroslavy Janáčkové*, „Česká literatura” 63, č. 5, s. 746–762.

Fedrová Stanislava, Jedličková Alice, 2016, *Viditelné popisy. Vizualita, suggestivita a intermedialita literární deskripce*, Praha: Akropolis.

Głowiniński Michał, 1968, *O románu v první osobě*, přel. Miroslav Červenka, „Česká literatura” 16, č. 3, s. 289–297.

Głowiniński Michał, 1977, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Janáčková Jaroslava, 1975, *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*, Praha: Univerzita Karlova.

Janáčková Jaroslava, 1978, *Svět Jiráskova umění*, „Acta Universitatis Carolinae, Philologica Monographia” LXXIV, Praha.

Janáčková Jaroslava, 1980, *Živé prameny. Vznik Jiráskovy nové kroniky U nás*, Hradec Králové: Kruh.

Janáčková Jaroslava, 1985, *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha: Československý spisovatel.

Janáčková Jaroslava, 1987, *Alois Jirásek*, Praha: Melantrich.

Janáčková Jaroslava, 1988, *Román mezi modernami*, Praha: Československý spisovatel.

Janáčková Jaroslava, 1999, *Komentář*. In: Božena Němcová, *Babička*, Praha: Nakladatelství lidové noviny, s. 269–344 [2017 2., přeprac. vyd., Brno: Host, s. 225–292].

Janáčková Jaroslava, 2011, *Komentář*. In: Mrštíkové, Alois a Vilém, *Rok na vsi II*, Brno: Host, s. 411–432.

Janáčková Jaroslava, 2014, *Ze své výminkářské lavičky potřebuju vědět, která bije. S literární historičkou Jaroslavou Janáčkovou o dětství v Havlíčkově Borové, o ideálech a iluzích, o Felixi Vodičkovi a Boženě Němcové, o četbě a čítankách*, rozmlouvala D. Iwashita, „Souvislosti” 25, č. 3, s. 59–86.

Janáčková Jaroslava, 2015, *Gabriela Preissová: Realismus v intermediálních transformacích*, Praha: Academia.

Krausová Nora, 1972, *Rozprávač a románové kategorie*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Pavel Thomas, 1986, *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press.

Pešat Zdeněk, 1993, *Alois Jirásek*. In: *Lexikon české literatury, 2/I, H–J*, Praha: Academia, s. 543–549.

Schmid Wolf, 2004, *Narativní transformace*, přel. Petr Málek, Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Sławiński Janusz, 1974, *Dzielo, język, tradycja*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Tomáševskij Boris Viktorovič, 1970, *Teorie literatury*, přel. Karel Štindl, Renáta Štindlová, Praha: Lidové nakladatelství.

Uspenskij Boris, 2008, *Poetika kompozice*, přel. Bruno Solařík, Brno: Host.

Yacobi Tamar, 1995, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, „Poetics Today” 16, č. 4, s. 599–649.