

BOHEMISTYKA

3/2026

Rocznik XXVI – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny
MIECZYŚLAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji
GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)	Margerita MLADENOWA (Sofia)
Cristine BRAGONE (Pavia)	Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Marie ČECHOVÁ (Praga)	Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Žoržeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)	Robert PORTER (Glasgow)
Liudmyła DANYLENKO (Kijów)	Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Xavier GALMICHE (Paryż)	Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Anna GAWARECKA (Poznań)	Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Lubomír MACHALA (Ołomuniec)	Svatava URBANOVÁ (Ostrawa)
Alena MACUROVÁ (Praga)	Józef ZAREK (Katowice)

Wydawca: Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adres: ul. Aleksandra Fredry 10, 60–701 Poznań, tel. 61 829 4517

E-mail: bohemistyka@amu.edu.pl
mieczyslaw.balowski@amu.edu.pl

ISSN 1642–9893
ISSN (online) 2956–4425

BOHEMISTYKA

3/2026

Rocznik XXVI – ISSN 1642–9893

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY I STUDIA

František V š e t i č k a, <i>Výstavba «Kšaftu umírající matky Jednoty bratrské»</i>	333
Martin Schacherl, <i>Sentences and clauses in Jan Neruda's Tales of the Lesser Quarter: a stylometric analysis</i>	343
Eliška S m u t n á, <i>Otázka «českosti» «Popelky» Otakara Hostinského</i>	371
Zuzanna K e m p i a k, <i>Manifestacja archetypu cienia w utworach «Román» Manfreda Macmillena oraz «Scarabeus» Jiřego Karáska ze Lvovic</i>	393
Ivo H a r á k, <i>«Zlomky nepravého deníku» a «Postrádečky» – nad dvěma současnými literárními ego-dokumenty</i>	411
Klára B ř e z i n o v á, <i>Aplikace filozofické antropologie Dominika Pecky v jeho autorských prózách</i>	430
Piotr G i e r o w s k i, <i>Outsiderki portret własny: Helena Skalická – Pavel Novotný «A to si pak můžeš říkat, co chceš». Literatura faktu czy współczesna czeska pikareska?</i>	449

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Milan H r d l i č k a, <i>Za pět minut dvanáct (k využití číselných výrazů v ustálených spojeních)</i>	467
--	-----

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Jindřiška S v o b o d o v á, <i>Region v nás, my v regionu</i>	473
--	-----

KRONIKA

Kamila W o Ź n i a k, <i>35-lecie filologii czeskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Jubileusz i konferencja naukowa</i>	479
--	-----

CONTENTS

ARTICLES & RESEARCHES

František V š e t i č k a, <i>The Composition of «Kšaft umírající matky Jednoty bratrské»</i>	333
Martin Schacherl, <i>Sentences and clauses in Jan Neruda's Tales of the Lesser Quarter: a stylometric analysis</i>	343
Eliška S m u t n á, <i>The Question of the «Czechness» of Otakar Hostinský's Cinderella</i>	371
Zuzanna K e m p i a k, <i>The Manifestation of the Shadow Archetype in Manfred Macmillen's «Novel» and Jiří Karásek ze Lvovic's «Scarabeus»</i>	393
Ivo H a r á k, <i>«Zlomky nepravého deníku» and «Postrádečky» – on two contemporary literary ego-documentaries</i>	411
Klára B ř e z i n o v á, <i>Application of Dominik Pecka's Philosophical Anthropology in His Prose Works</i>	430
Piotr G i e r o w s k i, <i>Outsiders' Self-Portrait: Helena Skalická – Pavel Novotný «A to si pak můžeš říkat, co chceš». Nonfiction or a Contemporary Czech Picaresque?</i>	449

FROM THE PHENOMENON OF MODERN CZECH LANGUAGE

Milan H r d l i č k a, <i>Everywhere At the last minute (the consideration of the usage of numerals in fixed phrases)</i>	467
---	-----

BOOK REVIEWS & DISSCUSIONS

Jindřiška S v o b o d o v á, <i>The Region in Us, Us in the Region</i>	473
--	-----

CHRONICLE

Kamila W o Ź n i a k, <i>35 Years of Czech Studies at the University of Wrocław: The Anniversary and the Academic Conference</i>	479
--	-----

Výstavba *Kšaftu umírající matky* *Jednoty bratrské*

The Composition of *Kšaft umírající matky Jednoty bratrské*

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Olomouc

E-mail: fvseticka@seznam.cz

Abstract: Komenský divided *Kšaft* into twenty paragraphs and four parts, i. e. into architectonic tetrad. The work contains three types of paragraph: starting, structural and common. The composition of *Kšaft* is based on the climax. Word chains and finale in the form of a cento belong to the particularities of this prose utterance.

Abstrakt: Komenský rozvrhl *Kšaft umírající matky Jednoty bratrské* do dvaceti paragrafů a zároveň do čtyř částí, tj. do architektonické tetrády. Dílo obsahuje tři druhy paragrafů: výchozí, osnovné a běžné. Kompozici *Kšaftu* založil Komenský na klimaxu. K zvláštnostem této prozaické výpovědi patří také slovní řetězce a finále v podobě centa.

Keywords: Komenský, Kšaft, architectonic tetrad, paragraphs, word chins, cento

Klíčová slova: Komenský, Kšaft, architektonická tetráda, paragrafy, slovní řetězce, cento

Devátého února 1650 byly v Norimberku projednány ratifikační smlouvy vestfálského míru, uzavřeného necelé dva roky předtím. Dosah těchto smluv byl pro český národ a českou emigraci katastrofální, neboť švédská strana ani v nejmenším nepřihlédla k požadavkům exulantů a potřebám českého národa. Snad nejotřesněji dolehla zpráva o ratifikačních smlouvách na bratrský sbor v polském Lešně a na jeho biskupa J. A. Komenského. Na něj dopadla patrně nejtěživěji proto, poněvadž si plně uvědomil význam smluv, které znamenaly porobu českého národa, konec české věci v zahraničí a zánik Jednoty bratrské. Pod tímto tíživým a zdrcujícím dojmem napsal, a ještě téhož roku vydal jedno ze svých vrcholných děl – *Kšaft umírající matky Jednoty bratrské*.

Tématem *Kšaftu* je odkaz. Jednota bratrská v něm svým nejbližším odkazuje nejlepší duchovní a kulturní hodnoty, jež během své dvousetleté existence vytvořila. Rozdává všechen svůj duchovní majetek, neboť v jeho předání vidí nejdokonalejší formu přetrvávání a pokračování vlastního myšlenkového bohatství.

Komenský rozdělil *Kšaft* do dvaceti architektonických jednotek, jež nijak pojmově neoznačil. Do podobných jednotek jako v *Kšaftu* rozvrhl i některé rozpravy souboru *Opera didactica omnia*, kde je jednoznačně označil jako paragrafy. Lze tedy podle způsobu v tomto encyklopedickém díle pojmenovat architektonické jednotky *Kšaftu* jako paragrafy.

Co je obsahem jednotlivých paragrafů? A jaká je kompoziční osnova *Kšaftu*?

V paragrafu 1. podává Komenský své filozofické východisko; opíraje se o bibli konstatuje, že „jedno pomíjí, druhé nastává“ (Komenský, 1970). V par. 2. toto filozofické východisko konkretizuje tím, že je aplikuje na Jednotu: „vidím, že poslouživši já za svého věku vůli Boží, usnouti mám“. Myšlenkové východisko *Kšaftu* výstižným způsobem charakterizoval Arne Novák, který o něm v letech první světové války – kdy se Komenského odkaz stal znovu navýsost aktuálním – napsal:



Dokud byl Komenský mlád, vracíval se rád k pomyslu nepřetržitého kolotání, teď oddává se ideji stále pomíjejícínosti všeho tvorstva, zahlubává se do představy vadnutí a odumírání, dumá nad melancholickým zákonem odvěké proměny, kde organismus ustupuje organismu, forma formě (Novák, 1940, s. 22–23).

Paragraf 3. se od předchozích dvou odlišuje tím, že filozofická abstrakce je v něm nahrazena konkrétním (zároveň však alegorickým) obrazem matky, která chce promluvit a učinit závěť.

Par. 4. je potom jedním z nejdůležitějších, neboť se v něm podává osnova dalšího výkladu. Hned na začátku matka naznačuje, že nejprve bude hovořit ke čtyřem houfům Jednoty („Rozdělím pak sobě vás na čtyři houfy...“), a pak k jiným církvím, zejména evangelickým („a promluvě k vám, jednomu každému zástupu, co potřeba, obrátím řeč svou k jednotám jiných církví“).

První čtyři paragrafy tvoří úvodní celek, introdukci, která se skládá z filozofického východiska (par. 1. a 2.), obrazu matky (par. 3.) a osnovy dalšího výkladu (par. 4.).

Počínaje par. 5. promlouvá matka k příslušníkům Jednoty. Čtyři odstavce paragrafu naznačují možnost, že hovoří o čtyřech houfech, ale není tomu tak; Komenský zde rozlišuje pouze částečně, náznakově.

V par. 6. promlouvá k věrným:

Vás posavád věrné, a v té věrnosti stále trvající, a již i konce víry své dobíhající, potěšuji potěšením...

Věrní představují první houf; v paragrafu to sice není řečeno (podobné upřesnění není ani v dalších paragrafech), ale s přihlédnutím k par. 4. lze věrné za první houf pokládat.

V paragrafu 7. hovoří matka k bázlíivým:

Kteréhož potěšení nad svět dražšího [...], že ste se zbavili, vy bázlíivi, a průby své nevystávše, klesli ste, plačte a naříkejte nad sebou.

Tito představují druhý houf.

V par. 8. promlouvá matka k „jiným ostatkům lidu Jednoty“. Tuto skupinu Komenský přesně nevymezuje. Vedle par. 8. jí věnuje i další tři paragrafy, z jejichž obsahu se dá usuzovat, že adresátem této čtveři-

ce jsou nevěrní, tj. ti, kteří se zpronevěřili („Nebo někteří ste se mně a Otcí duchů, kterémuž sem vás zplodila, zpronevěřili, nevytrvavše se mnou v mých pokušeních, ale mne opustivše“ – stojí v par. 5., kde se o jednotlivých skupinách Jednoty hovoří ještě obecně). V pořadí představují nevěrní třetí houf. Par. 8. tak tvoří protějšek k par. 6., v němž matka promlouvá k věrným.

Nevěrní jsou pro matku jedním z nejožehavějších problémů, proto se na ně obrací i v dalších třech paragrafech. V devátém jim odkazuje pláč, v desátém pokání a v jedenáctém nápravu.

V par. 12. promlouvá matka k Jednotě polské, kterou oslovuje „dcerko milá“. Ona vlastně tvoří poslední houf, neboť v par. 13. se matka znovu obrací ke všem příslušníkům Jednoty. K celé Jednotě bratrské hovoří tedy na začátku a na konci části jí věnované, tj. v par. 5. a 13.

V dalších pěti paragrafech promlouvá matka k ostatním církvím, zejména evangelickým. V par. 14. se obrací k církvi římské, kterou označuje za bývalou matku a macechu („Matkous nám byla, ales se nám v macechu, nýbrž v zubřici, dítek svých krev střebající, proměnila“). V par. 15. hovoří (prozatím obecně) k evangelickým církvím, jež nazývá milými sestrami. V par. 16. promlouvá k Jednotě německé, nejmilejší sestře (tj. k luteránům); v par. 17. k Jednotě helvetské (tj. ke kalvínům). V par. 18., který tuto část uzavírá, se obrací ke všem křesťanským církvím:

Všechněm pak spolu jednotám křesťanským odkazuji...

V posledních dvou paragrafech promlouvá matka Jednota bratrská k českému národu, v jehož budoucnost pevně věří. Na začátku prvního z nich stojí známá věta, tolikrát při slavných i tragických okamžicích našeho národa citovaná:

Věřímť i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu, hříchy našimi na hlavy naše uvedeného, vlada věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český.

Par. 19., v němž se tato věta nachází, představuje kulminační (a proto nejrozsáhlejší) paragraf, který se jako jediný rozpadá do několika složek – konkrétně do šesti odkazů.

Architektonika *Kšaftu* se tedy skládá nejen z dvaceti paragrafů, ale také ze čtyř částí: první část, zahrnující introdukcí, tvoří par. 1. až 4.; druhou, obsahující promluvy k příslušníkům Jednoty, par. 5. až 13.; třetí, zahrnující promluvy k jiným církvím, par. 14. až 18.; a čtvrtou, obsahující řeč k národu, par. 19. a 20. Komenského *Kšaft* má tedy tvar architektonické tetrády.

Architektonický postup, při němž je rozsáhlejší text rozvržen do čtyř částí nebo do většího počtu menších paragrafů, nebyl Komenskému nijak cizí. Rozdělení do čtyř částí uplatnil ve velkém např. ve *Zprávě a naučení o kazatelství*, v *Truchlivém* a v souboru *Opera didactica omnia*; v malém je zase užil, dokonce dvakrát, v posledním dopise *Listů do nebe* (Všetička, 1976, s. 5–13). Půdorys *Kšaftu* se tímto dílům připodobňuje tím, že má podobu architektonické tetrády, do níž nakonec numericky zapadá i počet paragrafů ($4 \times 5 = 20$). *Kšaft* je tedy tetrádou ve dvojím slova smyslu.

Rozvržení do většího počtu menších paragrafů uplatnil Komenský v kompendiu *Opera didactica omnia*, ve *Smutném hlasu* a v *Unum necessarium*. Ve *Smutném hlasu* použil tohoto rozvržení nejdůsledněji, neboť každý číslovaný paragraf v něm ztotožnil s odstavcem.

Podle funkce obsahuje *Kšaft* tři druhy paragrafů: výchozí (celkem tři), osnovné (rovněž tři) a běžné (všechny zbývající). Výchozí paragrafy zahrnují filozofické a obrazné východisko, osnovné určují osnovu skladby a běžné tuto osnovu naplňují. Z hlediska kompoziční výstavby jsou nejzávažnější paragrafy osnovné a výchozí.

K trojici výchozích paragrafů patří par. 1., 2. a 3. První dva paragrafy obsahují filozofické východisko, které je v par. 1. vyjádřeno obecně a v par. 2. konkrétně.

V par. 3. se poprvé představí postava matky, nepřímě (oslovením např.) se s ní čtenář seznámí už v prvních dvou paragrafech. Postava matky je alegorií a personifikací zároveň. Obraz církve jako matky má v náboženské literatuře dávnou tradici, avšak obraz církve jako umírající matky je u Komenského původní. Autor se do svého alegorického obrazu vžívá a ztotožňuje se s ním; míra ztotožňování je dokonce tak velká, že přerůstá v autostylizaci. Je to autostylizace, která je oprávně-

ná nejen hierarchicky (Komenský – biskup Jednoty bratrské), ale především duchovně (Komenský – její největší zjev).

Osnovné paragrafy jsou rovněž tři, tvoří je par. 4., 8. a 15. Z toho par. 4. je hlavní, poněvadž podává osnovu celého výkladu; par. 8. a 15. jsou vedlejší, jelikož určují toliko dílčí osnovy.

Par. 4. podává osnovu celého výkladu. Komenský v něm nastiňuje, že nejprve bude hovořit ke čtyřem houfům Jednoty, a pak k církvím ostatním. O výzvě k národu a vlasti se autor nezmiňuje; je docela možné, že původně promluvit k národu ani nezamýšlel a že tak učinil teprve dodatečně. O tomto postupu je přesvědčen zejména Stanislav Souček, který o rozporu mezi původní osnovou a vlastním obsahem díla napsal:

[...] nad obvyklou logickou přesností stavby zvítězila láska k vlasti; nad suchým rozumem, něčím pozdě se vyvíjejícím a co chvíle nás opouštějícím, zvítězilo něco daného narozením a končícího se smrtí, hlas přibuzenství krve. – Chvat, s kterým *Kšaft* byl napsán a vydán, zapomněl odklidit rozpor mezi dispozicí a skutečným obsahem díla. Mohl jej odklidit snadno. Ale chladná zákonitost nevyváží dojem vášnivého vzplanutí, třebas porušujícího nějakou normu (Souček, 1927, s. 176).

Skutečnost, že se Komenský o úmyslu promluvit k národu předem nezmiňoval, mohl být ovšem také vědomý záměr, který počítal s čtenářovou nepřipraveností – ta se totiž mohla spolupodílet na umocnění závěrečného odkazu.

V par. 8. odkazuje Komenský „jiným ostatkům lidu Jednoty“ pláč, pokání a nápravu. Tím je dána osnova pro par. 9. až 11., v nichž je tento odkaz rozveden.

V par. 15. se Komenský obrací k evangelickým církvím – k Jednotě německé a helvetské. Toto obecné oslovení osnovného rázu konkretizuje pak v par. 16. a 17.

Osnovné paragrafy mají vždy obecný ráz; paragrafy, jež jejich osnovnost naplňují (tj. paragrafy běžné), mají pak ráz konkrétní. Do obojích paragrafů se tak promítá Komenského výkladová metoda, založená na postupu od obecného ke konkrétnímu.

Osnovné paragrafy svědčí také o autorově důrazu na metodiku výkladu a na jeho přehlednost. Tento důraz byl u Komenského tak

velký, že k mnohým svým knihám, u nichž mu na přehlednosti a posloupnosti výkladu záleželo, přikládal schematickou osnovu celého díla – tak je tomu např. v *Retuňku proti Antikristu*.

Kompozice v užším slova smyslu je v *Kšaftu* založena na klimaxu, nejvýznamnějším kompozičním principu, jehož Komenský v tomto díle používá. Význam a dosah tohoto prostředku si Komenský velmi dobře uvědomoval, neboť jej jako jeden z nejúčinnějších doporučoval bratrským kazatelům; ve *Zprávě a naučení o kazatelství* o něm napsal:

Climax aneb gradacie jest jako po stupních jíti, když se vždycky následující sentencie od posledního slova předcházející začíná (Komenský, 1983, s. 89).

Kšaft zahrnuje tři stavebné klimaxy – klimax celkový, závěrečný a dílčí. Největší význam má klimax celkový a závěrečný, avšak ani třetímu z nich nelze upřít jistou závažnost.

Celkový klimax je dán posloupností výkladu; matka Jednota promlouvá: (1) k příslušníkům Jednoty, (2) k jiným církvím a (3) k českému národu. Výklad *Kšaftu* postupuje tedy od jednotlivců k národnímu celku, od jednoho společenství národa k národu celému.

Součástí celkového klimaxu je posloupnost od výchozí stísněnosti k naději národa, který zůstane a musí zůstat „ratolestí rostoucí, ratolestí rostoucí podlé studnic, ratolestí vycházející nad zed“. Tato Mojžíšova slova tvoří součást posledního paragrafu, o němž Arne Novák v citované studii řekl:

Vyjmajíc vznešenou přisnost Dantovu a okřídlené nadšení Petrarcovo, není před romantickou dobou v literaturách evropských odstavce, jenž by se mohutnou velebností národního cítění a náboženským patosem mesiášské naděje mohl vyrovnat závěru *Kšaftu*, avšak psali-li oba Vlachové své apoteosy na úsvitě nového času slibného pro národ, věstil Komenský, usedaje mezi blínem a bodláčím na zříceninách vlasti (Novák, 1940, s. 24–25).

Závěrečný klimax z par. 19. je trojstupňový, podobně jako klimax celkový. Zahrnuje: (1) odkazy týkající se věcí božích, jež jsou vyjádřeny v odkazu prvním až čtvrtém; (2) odkaz vztahující se k rodnému jazyku, vyslovený v odkazu pátém; (3) odkaz týkající se mládeže,

nastupujícího pokolení, jež bude pokračovat ve věci boží i v péči o otcovský jazyk, čili v odkazu prvním až pátém.

Dílčí klimax z par. 8. se vztahuje k „jiným ostatkům lidu Jednoty“, jimž Komenský odkazuje: (1) pláč, (2) pokání a (3) nápravu. Klimaxová tendence zcela zjevně postupuje od pasivního projevu k činné akci.

Vedle stavebných klimaxů zahrnuje *Kšaft* řadu klimaxů stylistických. Viz např.:

[...] pokaňte se, napravte se a na cestě pravdy, pokud na cestě pravdy jste, ustanovte se (par. 7.).

[...] s postem a s pláčem i s kvílením (par. 10.).

Všechněm pak spolu jednotám křesťanským odkazují roztoužení se po jednomyslnosti a smíření se a spojení v víře a lásce k jednotě ducha (par. 18.).

K těmto příkladům třeba přiřadit také výše citovaný výrok z *První knihy Mojžíšovy* v posledním paragrafu. Závislost na biblické předloze je pro Komenského příznačná, neboť bible mu byla inspiračním zdrojem nejen ve sféře myšlenkové, ale také v oblasti stylistické.

Všechny výše uvedené příklady svědčí současně o Komenského stylistické zvláštnosti, jíž jsou tzv. slovní řetězce, jak je označil a podrobně se jim věnoval Dmytro Čyževskij (Čyževskij, 2017, s. 37–58). Komenský se k nim přiklání dosti často, jak ukazuje např. par. 13.:

[...] a skrze to můj rád, kázeň, posloupnost a všechno přísluhování církevní přestane-li.

[...] prostřední přímou cestou kráčeli, jedněm proti druhým nepochlebovali a ku potvrzování podešlého mezi nimi ruznění užívatí se nedali.

[...] ale raději lásku, svornost a všechno společné dobré v církvi, v lidu pak sobě svěřeném.

[...] tj., kteříž vás neučí na zemi sobě dělati mistrů, otců, vůdců, ale k tomu jedinému, kterýž na nebi jest, Mistru, Vůdci, Otcí vedou.

Poslední výrok přechází do citace biblické, čímž je v podstatě naznačen zdroj, jenž byl autorovi *Labyrintu světa* celoživotním vzorem.

Stavební klimax završuje v závěru *Kšaftu* rozsáhlé cento, tj. větší textová plocha složená z doslovných nebo mírně obměněných biblických výroků, úsloví a výrazů (ve světské slovesnosti složená z veršů, citátů a aluzí jiných literárních tvůrců). V daném případě použil Komenský zejména obrátů z proroka Mojžíše. Dvakrát je v závěrečném paragrafu obsáhle citován vůdce a zákonodárce, skrze něhož Bůh vyvedl Hebreje z nepřátelského a nehostinného Egypta; a nejen vyvedl, ale zároveň z nich vytvořil národ. Cítoval-li Komenský v tomto centonu muže takového významu a dosahu a byl-li v těchto citacích jmenován Izrael, pak nejen tehdejší čtenář si za slova o Izraeli dosazoval tehdejší země české. Komenský vybírá ze stvořitele dávného národa to, co v dané dějinné chvíli plně platí, či by mělo platit, o jeho pokořeném národě:

Přijdiž čas tvůj, aby říkali národové: Blahoslavený jsi, Izraeli, kdo jest podobný tobě? Lide vysvobozený skrze Hospodina, jenž jest pavéza spomožení tvého a meč důstojnosti tvé. Tvoji zajisté nepřátelé padnou a ty po vyvýšenosti jejich šlapati budeš.

Komenský žehná, smíruje se, ale zároveň pevně věří ve znovuzrození svého národa a jeho božských práv. Tvůrce *Kšaftu* Mojžíše nejen cituje, ale navíc se s ním jako zákonodárnou a stvořitelskou osobou ztotožňuje. Cesta k znovuoobnově není podle něj plně zatarasena, je naopak stále otevřena „až k končinám pahrbků věčných“ (cituje Komenský z *První knihy Mojžíšovy*).

Centa jako stylistického a zároveň tektonického prostředku používal autor *Kšaftu* běžně, deset let po tomto díle ukončuje jiné a rozsáhlejší cento *Smutný hlas*, čtvrtý díl *Truchlivého*.

Z předchozích poznatků vyplývá, že kompoziční výstavba *Kšaftu* je přehledná, jasná a v podstatě jednoduchá. V porovnání např. s ranými *Listy do nebe* je *Kšaft* daleko jednodušší a střízlivější. Jeho stavebná střídmost je dána třemi činiteli, jež spolu navzájem úzce souvisejí.

1) Je určena a determinována formou závěti, která zahrnuje řadu rad a napomenutí někdy až jednotejně vyznívajících. V *Kšaftu* tedy nejde o umělecké dílo v užším slova smyslu (jakým jsou např. *Listy*

do nebe nebo *Labyrint světa a ráj srdce*), ale o zvláštní druh testamentu, který se nezříká odpovídajících uměleckých prostředků.

- 2) Obsah *Kšaftu* si vyžadoval nehledaný a přímočarý stavební tvar; složitá výstavba by v tomto případě komplikovala a znesnadňovala skutkovou podstatu odkazu. Přes všechna tato omezení vtiskl Komenský svému *Kšaftu* základní podobu architektonické tetrády.
- 3) Stavební jednoduchost byla nepochybně ovlivněna i krátkou dobou vzniku. Text *Kšaftu* vznikl ve spěchu a chvatu, byl okamžitým výronem citů a stavu mysli, nehledanou a bezprostřední výpovědí, vědomě a záměrně koncipovanou tak, jak byla prožita a procítěna. Ne tedy umělecké dílo zrající v nezbytné a potřebné pohodě, ale okamžitá reakce na katastrofickou situaci. Elementární situaci v něm proto odpovídají elementární a jednoznačné postupy.

Prameny

- KOMENSKÝ, J. A. (1970). *Dvoji poselství k českému národu*, k vydání připravil, doslovem a poznámkami opatřil Ant. Škarka. Praha: Vyšehrad.
- KOMENSKÝ, J. A. (1983). Zpráva a naučení o kazatelství. In *Dílo Jana Amose Komenského 4*. Praha: Academia.

Literatura

- ČYŽEVSKÝJ, Dm. (2017). *K Labyrintu světa*. Praha: Filosofie.
- NOVÁK, A. (1940). Čtvero poselství Jana Amose Komenského. In A.N. *Zvony domova – Myšlenky a spisovatelé*. Praha–Brno: Novina.
- SOUČEK, St. (1927). Komenského Kšaft. *Pedagogické rozhledy* 37.
- VŠETIČKA, Fr. (1976). Kompozice Komenského Listů do nebe. *Studia Comeniana et historica*, 6(13), 5–13.

Sentences and clauses in Jan Neruda's Tales of the Lesser Quarter: a stylometric analysis

MARTIN SCHACHERL

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2719-8075>
E-mail: schacherl@pf.jcu.cz

Abstract: The study provides a quantitative syntactic analysis of Jan Neruda's *Povídky malostranské* (*Tales of the Lesser Quarter*) and seeks to empirically verify the traditional literary-historical characteristics of his style. Using stylometric indicators, it examines sentence length, the ratio of simple sentences to compound sentences, the relationship between the narrator and the characters, the degree of parataxis and hypotaxis, and the horizontal structure of the text. The results demonstrate the stability of Neruda's syntactic model across the collection. Parataxis is the dominant principle, while hypotaxis serves more as a means of semantic differentiation. The differences between simple sentences and compound sentences are mainly quantitative in nature. The horizontal division of the text does not manifest itself as a factor of syntactic fragmentation, but rather as a means of compositional organisation and thematic clarity. The stylometric data thus corrects the idea of the fragmentary nature of Neruda's syntax and confirms its structural coherence.

Keywords: Jan Neruda; Prague Tales from the Lesser Quarter; quantitative stylistics; syntax; sentence and clause structure; authorial style; 19th-century Czech prose



Bohemistika, 2026 (3) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

This study focuses on the language and style of *Povídky malostranské* [*Tales of the Lesser Quarter*] by Czech writer Jan Neruda (1834–1891), specifically on the syntactic level of the text with regard to simple sentences and compound sentences. Its aim is to objectify traditional assessments of the poet's language and style and to empirically verify the degree of stylistic (in)consistency of the collection by comparing quantifiable linguistic parameters, i.e. situations where stylistic features in the text function comprehensively – either in harmony with each other (the style of the text is consistent) or in contrast (the style of the text is unintentionally or intentionally inconsistent). Stylometric analysis aims to verify claims about the author's individual style and to assess the extent to which they are based on verifiable features of the syntactic structure of the text. The basic research question of the study is whether the syntactic structure of *Povídky malostranské* creates a stable authorial model of sentence construction, or whether the individual texts show more significant stylistic variability. The analytical starting point is the quantification of selected linguistic features of Neruda's composition; the study does not attempt a comprehensive analysis of sentences and clauses, but focuses on selected aspects of the topic under investigation within the limits of contemporary stylistic research. Quantitative stylistics methods were used to achieve the set objectives; the QuitaUp application was used to capture selected text features, which allows the calculation of stylometric indicators that quantitatively express selected text features. Frequency analyses of parameters for simple sentences and compound sentences were performed manually by the author.

The collection *Povídky malostranské* (1878; hereinafter PM) belongs to the canonical works of the golden fund of Czech literature, to texts with time-tested aesthetic quality and a permanent presence in the national educational tradition. It consists of thirteen prose works in which Jan Neruda thematises the environment of Prague's Malá Strana in the first half of the 19th century as a socially and linguistically differentiated microcosm. The narrative focuses on everyday life in a bourgeois environment and on distinct characters, whose charac-

teristics are developed through their actions and individualised language, which is clearly reflected in the sentence and clause structure of the text. Compositionally, the collection alternates between relatively closed novella structures and episodic, mosaic-like compositions. The texts were written gradually and were first published in magazines (*Národní listy*, *Lumír*, *Květy*, *Podřipan* in 1875–1877); the older short story *Týden v tichém domě* (A Week in a Quiet House, 1867) was also included in the book edition.

The language and style of Neruda's prose have been the subject of systematic attention from literary critics and historians since the beginning of its reception, mainly as part of broader literary-historical syntheses (Novák, 1910, 1919; F. X. Šalda, 1934; Polák, 1947; Arbes, 1952; Haman, 1968, 2014; Křivánek, 1983; Mocná, 2012), less often as a separately defined subject of stylistic or linguistic analysis (Stich, 1974; Hausenblas, 1977, 1984; Bartůňková, 1985; Macurová, 1991; Králík, 1995; Plecháč & Flaišman, 2017). The symptomatic nature and interpretative relevance of selected aspects of Neruda's work have been repeatedly discussed, but mainly at the level of evaluative judgements rather than systematic quantitative analysis. Emblematic in this respect is the statement by F. X. Šalda (1937, p. 122), characterising the form of Neruda's prose as "mostly negative, destructive" and "unconstructive", giving the "impression of a pile of gravel", because his prose "is not epic, it is not malleable, it is not constructive". Aleš Haman (1968, pp. 33–34) takes the opposite view, arguing that syntax is "the dominant component of the textual layer" and at the same time "the bearer of the basic principle – the conflict between subject and object – on which the poetic quality of Neruda's prose is built". These extreme examples illustrate, on the one hand, the polarity in the assessment of the significance of the poet's sentences and clauses and, on the other hand, their broad interpretative potential in the interpretation of Neruda's prose.

Aleš Haman identifies two characteristic features of Neruda's composition: *paratacticity* and *parentheticality*. He interprets paratacticity as "free composition", i.e. a tendency to divide sentences into

smaller segments (often using dashes and semicolons). According to Haman, in these cases the expected boundaries between sentences and clauses are blurred: "where we would expect first-degree breaks (at the end of sentences and clauses), the break is often less pronounced (compare the frequent use of semicolons, which is completely different from the structure of classical periods in Mácha or Palacký), and conversely, breaks are often less prevalent than breaks in places of greater intonational significance". Neruda's tendency towards paratactic diction is also supported by Oldřich Králík, who describes Neruda's narrative style as a "paragraph technique" (Králík, 1995, p. 294): the sentence is not a fully autonomous unit, but is functionally subordinate to a higher compositional unit, the paragraph.

According to Haman, the second distinctive feature of Neruda's composition is his tendency towards parentheticality. Haman describes this tendency towards parentheticality as "the most important and enduring syntactic feature of Neruda's sentences"; in places, he argues, this feature is so prominent that it "gives the impression of an insertion even where this syntactic phenomenon is clearly not the case" (2014, p. 41). He characterises this tendency as a disruption of the immediate syntactic context through parenthetical insertions and inserted constructions. The parenthetical disruption of linear connection does not weaken the cohesion of the text, but rather leads to its internal differentiation and a denser semantic structure; in the context of *Povídky malostranské*, this approach is interpreted as one of the means of creating a multi-layered, functionally contrasting picture of reality (Haman, 1958, p. 55). The boundaries of sentence units are thus weakened in favour of a distinct internal structure, which is reflected in a fragmented intonation line. The cause of this effect lies in the syntactic structure based on the frequent use of parentheses, apposition constructions and free attributive combinations, which – both in terms of punctuation and their position in the linear chain – initiate the need for more pronounced horizontal division. Neruda's expression therefore gives the impression of being interrupted; Haman sees its source in the effort to continuously refine and deepen the content of the message by

inserting new aspects and details into the basic semantic idea. The result is a “combined multiple deepening of the basic idea” (Haman, 2014, pp. 41–42). A similar emphasis on the breakdown of a continuous storyline can be found in Arne Novák, who believes that Neruda remained a “master of distinctive detail” (1919, p. 35), as he consistently breaks down the narrative into a sequential list of static motifs instead of developing them continuously.

It follows from the above characteristics that the paratactic and parenthetical structure of the sentence became established in contemporary and later reflections as a key feature of Neruda’s composition. These characteristics, which have so far been formulated mainly in interpretative terms, form the starting point for the analysis presented in this study. Its aim is to empirically refine and comparatively verify traditional claims about Neruda’s syntax by quantifying selected identifiers of his singular style at the linguistic level examined in *Povídky malostranské*. The study seeks to objectify intuitively named stylistic dominants by systematically measuring the following indicators: linear sentence and clause length, the ratio of hypotaxis to parataxis, the distribution of the narrator’s and characters’ speech, the degree of activity and descriptiveness of the text, the frequency of parentheses, and the size and internal structure of paragraphs. The analysis examines how the declared tendency towards paratacticity (free composition) and parentheticality (decomposability, fragmentation) is reflected in the specific construction of simple sentences and clauses, as well as in the hierarchisation of syntactic relationships.

The comparisons also take into account the genesis of individual Little Quarter stories, their thematic, genre and stylistic differentiation, and examine the possible linguistic conditioning of the phenomena under investigation, i.e. whether changes in syntactic structure are linked to the time of the text’s creation, the type of material or the narrative perspective. Special attention is paid to the possibility that the selected parameters of the composition reflect elements of journalistic style, in other words, the “fusion of fiction and journalism” (Mocná, 2012, p. 32) that is often associated with Neruda’s work. The analysis

therefore does not only look at the isolated values of individual indicators, but also their mutual relationships and configurations within specific texts. The aim is to demonstrate whether and how the traditionally cited features of Neruda’s composition – a tendency towards paratacticity and a propensity for parentheticality – are systematically reflected in the syntactic structure of simple sentences and compound sentences, whether they are actually and regularly realised at the linguistic level and whether they are quantitatively verifiable and statistically measurable, or whether they remain predominantly an interpretative construct of the literary-critical tradition; or whether they show developmental dynamics or stylistic variability within the corpus.

Analysis of selected stylometric indicators¹

Lemmata N = 21740–3071–2215–1639–3182–1956–1722–1501–649–3683–4885–3243–19996; V = 4703–1086–891–685–1130–793–729–648–344–1309–1669–1137–4029; TTR = 0,216–0,354–0,402–0,418–0,355–0,405–0,423–0,423–0,53–0,355–0,342–0,351–0,201; 1) Hapaxy = 2887–712–624–474–744–535–487–452–237–868–1113–727–2445; 2) H = 9,651–8,723–8,544–8,303–8,677–8,49–8,476–8,296–7,747–8,828–9,051–8,701–9,389; 3) VD = 5,284–6,179–5,512–5,886–5,05–5,731–5,615–6,338–5,465–6,142–5,098–5,245–4,631; 4) Q = 0,624–0,558–0,622–0,571–0,637–0,571–0,58–0,586–0,565–0,539–0,621–0,613–0,696; 5) D = 0,376–0,442–0,378–0,429–0,363–0,429,42–0,414–0,435–0,461–0,379–0,387–0,304; 6) TC = 0,0357–0,0845–0,101–0,0721–0,034–0,0667–0,0638–0,0892–0–0,0031–0,0193–0,0379–0,0328.

¹ The QuitaUp application was used to calculate stylometric indicators that quantitatively express selected text characteristics. The specific outputs are: word token frequency (N) expresses the total number of all tokens in a given text (a token is a graphic word, i.e. a sequence of characters separated by spaces), word type frequency (V) expresses the absolute frequency of all types in a given text (a type is an abstract unit and a token is its concrete realisation. The number of types therefore corresponds to the number of different words in the text) and the ratio of types to tokens (TTR) expresses the concentration of the vocabulary of a given text (this is a basic index of so-called lexical richness). Language characteristics monitored: 1) Frequency of hapaxes (legomenon), i.e. words that appear only once in the text (the ratio of hapaxes to tokens expresses how large a proportion of the text is made up of hapaxes. This value depends on the length of the text – the longer the text, the

The collection *Povídky malostranské* comprises thirteen short stories with a total length of 208,446 tokens.² The longest texts are *Týden v tichém domě* (21,740 tokens) and *Figurky* (19,996 tokens), which are significantly longer than the other stories in the collection. The third longest story is *Jak to přišlo* (4,885 tokens). The shortest text is *U Tří lilií* (649 tokens), followed by the stories *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (1,501 tokens) and *O měkkém srdci paní Rusky* (1,639 tokens). The average length of a short story in PM is 5,345 tokens. The collection thus includes short and medium-length prose, with a considerable range between individual texts. However, there is no direct correlation between the length of the text and its final composition, nor between its length and its inclusion in the collection. The short sto-

smaller the proportion of hapaxes), 2) Entropy (H) is generally understood as a measure of the uncertainty of a system. We understand entropy as a value expressing the degree of diversity of the vocabulary – the higher the entropy value, the more diversified (i.e. less concentrated) the vocabulary is, so a high entropy value is a sign of great lexical richness. The entropy value depends on the length of the text, 3) Verb distance (VD) is the arithmetic mean of the number of tokens between two consecutive verbs in the text, excluding auxiliary words, 4) Activity (Q) expresses the degree of action in the text, in contrast to descriptiveness. It is the ratio of verbs to the sum of verbs and adjectives that occur in the text. 5) Descriptiveness (D) expresses the degree of descriptiveness of the text. It is thus the inverse value of activity (see above). 6) Thematic concentration (TC) expresses the degree to which the text focuses on the main theme or themes, with the central theme being detected using so-called thematic words. In addition to the TC value, QuitaUp also displays individual thematic words and their weights (TW). Comparisons were made for case-sensitive (distinguishes between upper and lower case letters), case-insensitive (does not distinguish between upper and lower case letters) and lemma forms. Due to the limited scope of the study, only the results for lemma are given.

² *Týden v tichém domě* [A week in a quiet house]; *Pan Ryšánek a pan Schlegl* [Mr Ryšánek and Mr Schlegl]; *Přivedla žebráka na mizinu* [She Brought the Beggar to Ruin]; *O měkkém srdci paní Rusky* [About Mrs Rusky's Soft Heart]; *Večerní šplechty* [Evening Gossip]; *Doktor Kazisvět* [Doctor Kazisvět]; *Hastrman* [Hastrman]; *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* [How Mr Vorel Smoked a Foam Pipe]; *U Tří lilií* [At the Three Lilies]; *Svatováclavská mše* [St. Wenceslas Mass]; *Jak to přišlo* [How It Happened]; *Psáno o letošních dušičkách* [Written About This Year's All Souls' Day]; *Figurky* [Figurines].

ries were originally published in magazines, and their length was apparently not determined by any uniform editorial restrictions. Nor does it show any relationship to the chronology of their creation. The longest texts frame the entire collection: *Týden v tichém domě* (1867) is the oldest text and was added to the book edition later,³ while *Figurky* (1877) is the youngest text. The difference between the two prose works may have contributed to the final order of the stories within the cycle; however, it cannot be interpreted as a factor determining the genesis or final form of the individual texts. Arne Novák (1919, p. 39) speaks of the compact nature of the collection, which is for him “a unified work, arranged cyclically”.

In order to objectify stylistic differences, we therefore use quantitative analysis of syntactic parameters. The first quantified stylistic indicator is linear sentence length (VD). This parameter represents a potential stylistic characteristic: statistical data on sentence length allow us to partially characterise the text, the author and the stylistic domain. In Czech, there is considerable variability in sentence length, which reflects the systemic possibilities of the language, the thematic focus of the text, the norms of the relevant stylistic sphere, and the individual author's disposition. The informative value of this indicator is limited, as the statistical characteristic of sentence length always captures only one aspect of style. The average VD value in the corpus is 5.552 tokens. The highest value is achieved by *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (6.338 tokens), the lowest by *Figurky* (4.631 tokens); the difference between the extreme values is 1.707 tokens. Texts with higher VD values also include *Pan Ryšánek a pan Schlegl* (6.179 tokens) and *Svatováclavská mše* (6.142 tokens). On the other hand, lower values, besides *Figurky*, are shown by *Večerní šplechty* (5,050 tokens), *Jak to přišlo* (5,098 tokens) and *Psáno o letošních dušičkách* (5,245 tokens).

³ Mocná deduces from Neruda's correspondence that Neruda first considered including this story in the PM cycle, even though he “still does not feel it is part of the Malá Strana cycle (this is evidenced by the fact that, from a genetic point of view, this prose is simply not a Malá Strana story” (Mocná, 2012, p. 52).

A comparison of linear sentence length shows that SL is a relatively stable style indicator in the analysed corpus; the deviations from the average do not indicate a developmental trend. In the case of *Figurky*, the lower SL value is probably related to their genre stylisation (notes, diary and epistolary character). The short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* is atypical in this respect: the deviation from the average here is caused by a higher frequency of linearly longer simple sentences, reflecting the author's specific intention. The differences found thus result more from the specifics of individual texts than from a systematic change in Neruda's sentence structure.

The summary data on VD can be supplemented by a detailed quantification of sentences and clauses in one of the short stories, specifically in the text with the highest VD value, *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*⁴, and for verification of the results also by comparison with the short story *Hastrman*⁵ from the same period and of similar length.

⁴ The story shows a slight predominance of compound sentences over simple sentences (47 simple sentences; 40.87%, and 68 compound sentences; 59.13%). The average length of a simple sentence is 8.78 graphic words in the narrator's section (narrator's speech) and 3.2 graphic words in the characters' section (character speech), with a sentence equivalent of 2.5 graphic words in character speech. Within compound sentences, coordinate constructions predominate over subordinate ones (79.41% compound sentence; 20.59% complex sentence). The average linear length of a subordinate compound sentence is 20 graphic words in narrator's speech with an average number of 2.91 sentences; in character speech it is 13.5 graphic words and 2.5 sentences. Coordinate clauses have an average length of 17.14 graphic words and 2.78 sentences in narrator's speech; in character speech, they have an average length of 9.5 graphic words and 2.25 sentences. The text is characterised by a predominance of parataxis, most often in two- to four-sentence units. Subordinate clauses are less frequent, but on average longer than coordinate clauses. The average length of a simple sentence remains relatively high in relation to the length of a compound sentence: a simple sentence reaches 46.95% of the length of a compound sentence (simple sentence 8.78 words; sentence 18.7 words). In the character range, this ratio decreases to 21.77% (simple sentence 3.2 words; sentence 11.5 words).

⁵ The analysis yields different results: here, simple sentences slightly predominate over compound sentences (94 simple sentences; 56.29%, resp. 73 compound

A comparison of the two analysed short stories confirms that the frequency distribution of simple sentences and compound sentences is not invariant throughout the entire corpus, but rather depends on the text. Compound sentences predominate in the first short story (59.13%), while simple sentences predominate in the second (56.29%); but in both cases, the representation of both syntactic types is relatively balanced. A stable feature is the predominance of coordinate clauses over subordinate clauses (79.41% compound sentence; resp. 64.38% compound sentence), i.e. the systematic dominance of parataxis regardless of the overall proportion of clauses in the text. The average linear length of clauses and the average number of sentences in a clause are close in both stories, which indicates the relative stability of the syntactic structure of multi-sentence units. Although subordinate clauses are less frequent, they systematically have a higher average length than coordinate clauses. The most significant difference between the texts is in the ratio of the length of simple sentences to the length of compound sentences: in the first story, simple sentences account for 46.95% of the length of compound sentences, while in the second, they account for 26.82%. While the first text shows a low linear distance between the two syntactic units, the sec-

sentences; 43.71%). The average length of a simple sentence is 7.43 graphic words in narrator's speech; 3.84 graphic words in character speech, and 2.08 graphic words in sentence equivalents. Here, too, coordinate constructions predominate over subordinate ones (64.38% compound sentence; 35.62% complex sentence). The average length of a subordinate clause is 17.25 graphic words per 2.65 sentences in narrator's speech; 13.33 graphic words and 3 sentences in character speech. Coordinate clauses have an average of 14.98 graphic words and 2.71 sentences in narrator's speech; 16 graphic words and 2 sentences in character speech. Parataxis also predominates in this story, most often in two-sentence units; subordinate clauses are less frequent and on average longer than coordinate clauses. The average length of a simple sentence is significantly shorter than that of a compound sentence: a simple sentence is 26.82% of the length of a compound sentence (simple sentence 5.64 words; sentence 15.39 words), in the range of characters 20.75% (simple sentence 3.84 words; sentence 14.67 words). In the short story *Hastrman*, there is a more pronounced contrast between the linear length of simple sentences and compound sentences.

ond works with a more pronounced length contrast between simple sentences and compound sentences.

The variable parameter remains primarily the frequency ratio between simple sentences and compound sentences, while the dominance of parataxis, the average number of sentences in a compound sentence, and the differences between the narrator's and characters' speech remain stable. In the case of the short story *Hastrman*, the quantitative centre of gravity is in simple sentences, which are linearly shorter and more frequent. In the short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*, on the other hand, compound sentences predominate, linearly longer and mostly coordinate, not broken down into a higher number of sentences (on average less than three sentences, similar to the short story *Hastrman*). The variability therefore appears to be a functional modulation within a stable syntactic model, rather than a manifestation of a different authorial style. Neruda's composition is capable of changing the distribution of basic sentence units while maintaining the same organisational principles. This finding is confirmed by frequency analyses of other short stories (e.g. in the short story *U Tří lilií*, the ratio of simple sentences to compound sentences is 49.11% to 50.89%). Neruda's syntactic structure has a dual character: flexibility in the distribution of basic sentence units and, at the same time, stability in their organisational principles.

The statistical data obtained on VD can be further compared with values from works of similar time period and genre, especially prose by representatives of the same literary generation: Vítězslav Hálek (1835–1874), Jakub Arbes (1840–1914) and Karolína Světlá (1830–1899). Such a comparison allows us to place Neruda's sentence structure in the broader context of the syntactic norms of artistic prose of a single poetic generation.⁶ The average VD value for Neruda

(5.552 tokens) is higher than for Hálek's short stories (*Muzikantská Liduška* 4.162; *Na statku a v chaloupce* 4.523 tokens). Karolína Světlá's values are at a similar level (*Černý Petříček* 5.423 tokens), while those for the novel *Kříž u potoka* are slightly lower (4.945 tokens). The average VD for Jakub Arbes, on the other hand, is higher (*Svatý Xaverius* 6.359; *Ukřižovaná* 6.312; *Newtonův mozek* 6.466 tokens) and approaches the extreme value of Neruda's short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (6.338 tokens).

Compared to Hálek, whose prose tends towards linearly shorter sentences and more pronounced segmentation (characterised by linearly shorter simple sentences and less developed compound sentences, which in places resemble the dynamics of spoken diction), Neruda's sentences appear more compact and are more often constructed on a paratactic chaining of relatively autonomous utterances. In relation to Arbes, Neruda's VD ranges in the middle values: Arbes has a higher frequency of simple sentences, works with linearly longer sentences, often expanded by the accumulation of developing sentence elements. Neruda, on the other hand, achieves a more balanced ratio between the linear range of the sentence and syntactic complexity, so that his sentence structure does not appear significantly condensed or excessively branched. The closest to Neruda's values is the prose of Karolína Světlá, in which, however, hypotactic modelling of the utterance plays a more significant role. The comparison thus shows that Neruda's sentences represent a middle type within the generational production: they do not exhibit extreme values in terms of linear sentence length or significant syntactic complexity expressed by the number of sentences or the number of dependencies in compound sentences. Rather, a characteristic feature is structural balance and relative stability across the Malá Strana stories. The linear length

⁶ The comparison included Hálek's short stories *Muzikantská Liduška* (1861, 9,310 tokens) and *Na statku a v chaloupce* (Nsach, 1871, 30,990 tokens), the prose work *Černý Petříček* (ČP, 1871, 28,705 tokens) and the novel *Kříž u potoka* (KuP, 1868, 83,957 tokens) by Karolína Světlá, and Arbes's novellas *Svatý Xaverius* (SX,

1873, 23,095 tokens), *Ukřižovaná* (U, 1876, 37,094 tokens) and *Newtonův mozek* (NM, 1877, 21,071 tokens). The compared texts are more extensive than the PM collection, but they correspond to the 1860s and 1870s, i.e. the period of their creation.

of sentences in Neruda's work is thus not a significant individualising feature, either in the diachronic development of the corpus under study or in relation to his contemporaries.⁷

The linear length of a sentence is often linked to the distribution of speech between the narrator and the characters. The highest proportion of character speech is found in *Večerní šplechty* (68.16%), *Týden v tichém domě* (46.59%) and *Figurky* (34.35%), while the lowest is in *Svatováclavská mše* (0.57%), *U Tří lilií* (4.93%), *Mr Ryšánek and Mr Schlegl* (6.15%) and *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (7.79%). The highest difference between the VD values in the narrator's range (narrator's speech) and the characters' range (character speech) is found in *Svatováclavská mše* (6.142 / 3.5 tokens), *Doktor Kazisvět* (5.731 /

⁷ The comparative perspective of the presented analysis can be extended by the results of the study *Sentences and Clauses in J. Arbes, A. Jirásek, and J. Zeyer* (Schacherl, 2022, pp. 337–352), which quantifies selected parameters of sentence structure in three authors of the second half of the 19th century. The study includes the texts *Il Divino Boemo* (novella, 11,273 words) by Jakub Arbes, *Balady z Rokoka* (ballad, 4,548 words) by Alois Jirásek, and the text *Inultus* from the cycle *Tři legendy o krucifixu* (legend, 5,963 words) by Julius Zeyer. The inclusion of this data allows the results obtained for Neruda to be placed in the broader context of contemporary prose, transcending generational affiliations, and to be compared with different authorial and genre models without the need to expand the analytical corpus itself. Although the differences between individual authors appear less pronounced in quantitative terms, they are significant in terms of singular style and allow us to capture the distinctive features of their syntactic organisation, with a possible overlap into more general characteristics of authorial style. A comparison with the singular style of *Povídky malostranské* shows that Jan Neruda's sentences and clauses occupy middle values within the quantitative linguistic characteristics studied, both in terms of frequency and linear length. With his predominance of parataxis, Neruda is similar to Alois Jirásek and Julius Zeyer, while the higher frequency of simple sentences and their linear length show a similarity to the syntactic model of Jakub Arbes, although Neruda is functionally flexible in this respect. From a comparative perspective, Neruda's syntactic profile thus represents a balanced type in quantitative characteristics, oscillating between a paratactic tendency and a more developed simple sentence, thus moving between the more extreme poles represented by Arbes's hypotactic expansion and Zeyer's and Jirásek's paratactic dominance.

4.225 tokens) and *Pan Ryšánek a pan Schlegl* (6.179 / 4.844 tokens). Conversely, the lowest differences are found in *Figurky* (4.631 / 4.633 tokens), *Večerní šplechty* (5.050 / 4.940 tokens), *Přivedla žebráka na mizinu* (5,512 / 5,361 tokens) and *Týden v tichém domě* (5,284 / 5,120 tokens); the linear length of the sentence is almost equal to the values in the narrator's range in the characters' speech. *Figurky* are the only text in the collection in which the VD in character speech is slightly higher than in narrator's speech. The differences found are mostly small and do not indicate a systematic trend across the collection. Therefore, it is not possible to prove a direct dependence between the linear sentence length and the vertical structure of the text; the degree of representation of the characters' speech does not in itself determine the differences in verb distance values between narrator's speech and character speech. VD thus does not appear to be a parameter determined by the distribution of communication bands.

The values of activity (Q) and descriptiveness (D) usually correlate with the average sentence length; however, this correlation does not apply unconditionally in *Povídky malostranské*. The highest activity value is shown by *Figurky* (Q = 0.696), which also has the lowest VD. This is followed by *Večerní šplechty* (Q = 0.637), *Týden v tichém domě* (Q = 0.624) and *Přivedla žebráka na mizinu* (Q = 0.622). The highest descriptivity values are achieved by *Svatováclavská mše* (D = 0.461), *Pan Ryšánek a pan Schlegl* (D = 0.442) and *U Tří lilií* (D = 0.435). The highest activity values are shown by two mixed-genre texts together with the short story *Večerní šplechty*, where the dynamics are reinforced by inserted texts and a higher proportion of direct speech. It is noteworthy that the probable authorial intention diverges from the linguistic structure of the text: Neruda apparently sought a different stylistic effect than that suggested by the quantitative results based on the stylometric indicators monitored.⁸ The plot of the short story *Přivedla*

⁸ He told me that he was writing something special. That it would be a story completely without any plot, without any intrigue, and that only the characters or figures, as he put it at the time, would be and should be the main thing (Quis, 1908, p. 135).

žebráka na mizinu may be surprising in this context; however, here too, Neruda supports the dynamics of the text with the characteristic representation of parts of speech and a longer average sentence length in the characters' speeches. The short stories *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* and *Hastrman*, analysed in more detail, fall within the range of average values across the collection (Vor: Q = 0.586; D = 0.414; Ha: Q = 0.580; D = 0.420). The data show that the activity and descriptiveness of the text are not realised exclusively through the differentiation of average sentence length across the collection. Neruda's syntactic structure is also characterised by a relatively low contrast between the linear length of simple sentences and compound sentences, so that the differences in Q and D values cannot be reduced to a mere variation in the length parameter. It is more appropriate to interpret these phenomena as the result of a more complex configuration of syntactic and lexical factors. Activity and descriptiveness are therefore not isolated quantitative parameters, but contribute to the complex organisation of the semantic structure of the text.

Aleš Haman explains the relatively lower values of activity (Q) and higher values of descriptivity (D) in Neruda's work with the concept of so-called internal action; F. X. Šalda speaks in a similar sense of internal discursivity. According to Haman, "on the surface, not much happens in Neruda's prose – in contrast to the external dramatic action of Světlá's stories; but beneath this seemingly motionless surface, hidden dramas unfold and a hidden life pulsates intensely. In a single scene, Neruda manages to concentrate the diversity and multiplicity of his fictional world" (Haman, 2014, pp. 191–192). Stylometric data indirectly support this characterisation: lower Q and higher D do not mean an absence of dynamics, but rather its shift from the level of external action to the level of internal semantic differentiation.

A comparison with authors of the May generation confirms this picture. In the short stories of Vítězslav Hálek, the values of Q reach 0.785 (ML) and 0.787 (Nsach), while D is 0.215 (ML) and 0.213 (Nsach). Compared to Neruda's texts, they are characterised by significantly higher activity and lower descriptiveness, which also corre-

sponds to a shorter average sentence length. For Karolína Světlá, the values are VD 4.945 (KuP) and 5.423 (ČP), Q 0.712 (KuP) and 0.651 (ČP), and D 0.288 (KuP) and 0.359 (ČP). The sentence length is slightly shorter than in Neruda's work, but the more significant difference is in the parameters of activity and descriptivity: the texts are more active and less descriptive. Jakub Arbes's short novel (SX 23,095 tokens, U 37,094 tokens, NM 21,071 tokens), comparable in length to the longest Little Quarter story, has values of VD 6.359 (SX), 6.312 (U), 6.466 (NM), Q 0.565 (SX), 0.547 (U), 0.543 (NM) and D 0.435 (SX), 0.453 (U), 0.457 (NM). Arbes's sentence is comparable in length to the highest values in Neruda's work, or slightly exceeds them; however, in terms of the Q and D parameters, his texts are less active and at the same time slightly more descriptive.

The comparison thus shows that Neruda's position within the generational context is specific: his syntactic structure combines relatively longer sentences with little contrast between the linear length of simple sentences and compound sentences with a balanced, central position on the axis of activity and descriptiveness. A lower Q value here therefore does not imply staticity or a lack of action, but rather signals that the dynamics of the text are not primarily based on an action sequence of events. The plot impulse shifts from the level of external action to the realm of semantic relationships, situational condensation, and subtle shifts in characterisation. Stylometric indicators thus quantitatively capture what literary-historical interpretation refers to as "internal plot": not a dramatic escalation of external action, but an intensification of the semantic structure within a relatively stable syntactic framework.

While the analysis so far has followed the macrosyntactic parameters of sentence structure, the next part focuses on the means of internal structuring of the utterance, which literary history associates with the characteristic "looseness" of Neruda's syntax. The second parameter observed, which literary-historical reflection repeatedly associates with Neruda's prose, is parentheticality. Scholarly interpretation links the decomposability or fragmentation of Neruda's syntax to

the fact that, in addition to basic graphic symbols (full stop, question mark, exclamation mark), the author also makes significant use of the dash and semicolon. The dash (–) does not only serve as a separator, but also signals an interruption or retardation of the flow of speech, delimits parenthetical expressions and opens up space for the insertion of secondary segments into a linearly constructed sentence structure. The graphic segmentation of the text thus becomes a visible correlate of the parenthetical principle, i.e. the internal loosening of tight syntactic bonds. The semicolon (;) is a punctuation mark that stands between a comma and a full stop: it indicates a greater degree of separation than a comma, without making the statement fully independent like a full stop. It is used mainly in longer sentences between coordinately connected main clauses or when separating closely related statements where it is necessary to preserve their semantic coherence and at the same time clearly differentiate them. Its functional load thus corresponds to a syntactic model combining coordination with internal segmentation and can be interpreted as another level of realisation of the parenthetical tendency.

The occurrence of sentences and clauses divided by a dash or semicolon, which has been repeatedly pointed out by literary history and criticism, occurs 12 times in the short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (13.8% of all sentences and clauses). Of this number, 9 occurrences are dashes (10.35%) and 3 are semicolons (3.45%). Four cases are simple sentences (1.88% of all simple sentences), eight are compound sentences (5.44% of all compound sentences), specifically one subordinate clause (7.1% of all subordinate clauses) and seven coordinate clauses (3.5% of all coordinate clauses). Here, the dash separates a separately highlighted sentence element in the preposition (*Druhý, třetí den – no však to ještě půjde!*) and postposition (*Staříčkou vdovu odvezli před čtvrt rokem do Košíř a teď – nač jen ten krám!*); it can introduce a separate statement within a sentence (*Tak krásně nakouřenou pěnovku jsem ještě neviděl – podívejte se!*) or incorporate an interjection into a sentence (*Sklenky kolovaly – paní hospodská měla v celé zásobě své jen dvě sklenky vinné –, ale žádná nezavadila o pana*

Vorla). The semicolon is used to separate closely related statements less emphatically, both in relation to a compound sentence and a subordinate clause (*Bylo tomu právě také tak asi čtvrt roku, co se pan Vorel byl přistěhoval do Ostruhové ulice; přicházel odněkud z venkova*), as well as between two clauses (*Nevěděli o něm ničeho, než že je synem mlynáře; snad by jim byl sám pověděl víc, a to ochotně, ale neptali se ho*). Constructions with dashes and semicolons are used in both the narrator's and the characters' speech. Their frequency is relatively low, which confirms that they are a rather rare device, albeit stylistically striking.

Verification of this data in the short story *Hastrman* yielded structurally comparable results. A total of 18 instances of the observed horizontal division were recorded in the text (10.87% of all simple sentences and compound sentences), of which 16 were realised with a dash (9.58%) and two with a semicolon (1.2%). The use of the semicolon corresponds to the principle already documented in the previously analysed short story, i.e. a less emphatic separation of closely related sentences while maintaining their semantic and continuity. Neruda also uses the semicolon repeatedly within the same compound sentence (*Kdo šel právě Ostruhovou ulicí, zůstal stát; kdo stál právě tak podomácku venku, zavolal honem něco dovnitř domů; z krámů vybíhali lidé*), thereby strengthening its internal segmentation while maintaining the coordinate relationship between the individual parts and linearly extending the statement. Here, too, it is a means that is limited in frequency and stylistically marked. In the case of the dash, as in the previous text, two basic functions prevail: the delimitation of an insertion (*My děti jsme sobě vypravovaly, že když u Šajvlů – tak se nazývali ti páně Rybářovi příbuzní – se myje podlaha, posypávají ji místo pískem samým natlučeným cukrem*) and the signalling of a pause in speech. At the same time, the dash allows the speech to be segmented into several rhythmically separated sections, both in the narrator's section (*Neviděl nic určitého, vše se třpytilo jako rozpuštěný dým, vše se vlnilo – až k samému oknu – až do jeho oka – moře – moře!*), and in the characters' speech (*Pak zašeptal, dívaje se upřeně k*

Petrínu: „*Nemá to ceny – obálky –*“). A comparison with the previous text confirms, in this case too, the low but stable presence of these devices, whose function is primarily to extend the linear length of the statement, increasing its internal segmentation and rhythmic structure, but not changing the basic syntactic model of its construction.

Neruda uses both of the observed means of horizontal division in accordance with the features of his diction, as defined above. The semicolon separates mainly coordinate, semantically closely related sentences; graphically, it thus marks a higher, internally structured whole that transcends the boundaries of individual sentences without completely separating the statements. It thus creates a segment with a higher degree of internal cohesion than would be implied by separation with a full stop, and at the same time with a more pronounced break than that provided by a comma. The dash signals an interruption or delay in the flow of speech, marks a pause between characters' lines, and delimits parenthetical remarks within a sentence. Its function is primarily to highlight internal segmentation and the rhythmic structure of speech. The frequency of both devices remains relatively low, with semicolons being rare. Quantitative data thus suggest that although their functional characteristics correspond to interpretations by literary critics and historians, their position in the overall organisation of the text is not dominant. However, their stylistic conspicuousness may lead to an interpretative emphasis on their significance.

The more pronounced horizontal division of the text in *Povídky malostranské* does not appear in the analysed corpus as a factor of fragmentation or syntactic incoherence, but rather as a means of continuous organisation and internal differentiation of the statement. This effect is particularly noticeable at the level of paragraph composition. The situation can be illustrated by the example of the story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (1,501 tokens), which is divided into 24 paragraphs; the average length of a paragraph is 4.79 sentences. The short story *Hastrman* (1,722 tokens) contains 43 paragraphs with an average length of 3.89 sentences. The higher number of shorter paragraphs in the second text thus corresponds to a finer segmentation of the nar-

rative for a comparable text length. The validity of these findings can be reinforced by extending the comparison to include the shortest short story, *U Tří lilí* (649 tokens), and the longest text in the collection, *Týden v tichém domě* (21,740 tokens). The former is structured into 56 paragraphs, the latter into 654 paragraphs, with an average length of 3.5 and 2.45 sentences, respectively. The length of the paragraphs correlates with the average linear length of the sentences in the individual stories; the most pronounced paragraph segmentation is evident in the story *Týden v tichém domě*. Another characteristic feature of the collection is the tendency to begin a paragraph with a simple sentence, which often serves as a thematic sentence: it names the main theme of the paragraph or defines it in more detail. This approach enhances the rhythmic clarity of the text — the thematic sentence at the beginning of the paragraph creates a clear entry point for the thematic section, which may be followed by a more syntactically complex development. In terms of its structure, this principle is reminiscent of the concept of *paragraph writing*, i.e. the strict compositional organisation of paragraphs in the Anglo-Saxon essay tradition. The introductory sentence is developed by supporting sentences, which further specify the main idea and elaborate on it with arguments; the concluding sentence of the paragraph then often serves as a summary or transitional formulation. The established structure of the paragraph increases the comprehensibility of the text: the main ideas are presented in a timely, clear and concise manner. This technique is probably related to Neruda's long career as a journalist. The horizontal division does not disrupt the continuity of the text, but rather gives it an organised rhythm and greater compositional variability while maintaining structural cohesion. In the short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*, 12 of the 24 paragraphs (50%) begin with a simple sentence, and in the short story *Hastrman*, 26 of the 43 paragraphs (60.47%) begin with a simple sentence.

In addition to syntactic parameters, stylistic stability can also be observed at the level of lexical diversity. Entropy values, i.e. the index of lexical richness, demonstrate the lexical stability of Neruda's prose

in *Povídky malostranské*. This is confirmed by similar values in the framework stories *Týden v tichém domě* (1867; H = 10.965–10.741–9.651) and *Figurky* (1877; H = 10.691–10.397–9.389), the two most extensive texts in the collection, which show very similar results. Comparable values are also achieved by stories of similar length from 1875 and 1876: *Mr Ryšánek and Mr Schlegl* (H = 9.620–9.470–8.723; 3,071 tokens) and *Psáno o letošních dušičkách* (H = 9.674–9.479–8.701; 3,243 tokens). Analogous stability is also evident in the shorter texts *O měkkém srdci paní Rusky* (H = 9.114–8.969–8.303; 1,639 tokens) and *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* (H = 8.979–8.849–8.296; 1,501 tokens). The lexical richness index therefore shows no significant fluctuations either in diachronic comparison or when taking into account the genre, thematic or stylistic specifics of individual texts, which testifies to the stability of lexical diversity across the entire corpus.

A comparison of the linguistic characteristics of short stories identified by literary history as having thematic or compositional similarities did not reveal any systematic linguistic conditioning. A comparison of texts with predominantly journalistic features (*Pan Ryšánek a pan Schlegl, Přivedla žebráka na mizinu, O měkkém srdci paní Rusky*) and short stories with a predominantly fictional character (*Doktor Kazisvět, Hastrman, Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku*) does not show significant differences in the quantitative indicators of sentence structure. Even in texts with autobiographical features (*Večerní šplechty, U Tří lilií, Svatováclavská mše*), no symptomatic similarities or deviations were found within the analysed parameters. In contrast, stylometric analyses of thematic concentration link certain groups of texts on the basis of frequency similarities of so-called thematic words. The short stories *Týden v tichém domě, Večerní šplechty* and *Figurky* are linked by a predominance of frequent adverbs (*už, tak, pak*), non-meaningful verbs (*být, mít*) and forms of address (*pan, pane*). The second group consists of the short stories *Doktor Kazisvět* and *Přivedla žebráka na mizinu*, where the thematic axis is created by a lexicon associated with the central character (*doktor, Kazisvět, pan,*

Vojtíšek). The stylistic indicators of Neruda's syntactic structure do not show any significant diachronic changes. In the analysed corpus, the first and last texts (*Týden v tichém domě, Figurky*) differ significantly in length; However, in terms of the language parameters studied, only *Figurky* stands out more significantly, with a lower average linear sentence length, a higher linear length of utterances in the character range compared to the narrator range, and an increased representation of direct speech. The short story *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* has the highest average linear sentence length and, at the same time, a less pronounced horizontal division of the text into a smaller number of linearly longer paragraphs, which is reflected in a higher degree of narrative continuity. The linguistic structure of the collection is thus characterised by a high degree of stability and relative autonomy from thematic, genre and autobiographical factors. The stylistic identity of the collection is thus shaped primarily by the internal organisation of linguistic means, rather than by the thematic or compositional differentiation of individual texts.

Discussion

The analytical findings can be interpreted in the broader context of the literary-historical evaluation of Neruda's prose. The stylistic dominants of Neruda's composition – paratacticity and parentheticality – are understood in the present analysis as empirically verifiable syntactical phenomena. These phenomena can be operationalised through selected stylometric identifiers, in particular verb distance, parameters of text activity and descriptiveness, quantification of parenthetical expressions, the degree of interruption of immediate syntactic links, and the extent of internal segmentation of sentence units. The results of stylometric analyses show that Jan Neruda's prose is characterised by a slight predominance of compound sentences over simple sentences in terms of sentence structure. Within compound sentences, coordinate constructions predominate over subordinate constructions, which are less common, but their average linear length is greater than that of coordinate sentences; hypotactic constructions

are therefore not structurally marginal, but functionally reserved for more complex units of meaning. Paratactic compound sentences most often consist of two to four sentences, which confirms the tendency towards relatively compact syntactic segmentation without significant expansion into multiple hierarchical structures. These features apply regardless of the length of the individual stories, their chronological order, or the degree of representation of the characters. The prominent position of clauses and the predominance of parataxis are therefore not text-dependent deviations, but rather a systemic feature of the author's syntactic organisation. The results of the analysis do not suggest that Neruda breaks down his diction into a larger number of small sentence units.

The average linear length of a simple sentence is approximately half the length of a compound sentence; however, the difference between the two units is relatively small. Simple sentences exhibit relatively high lexical saturation and are functionally similar to shorter compound sentences. The contrast between simple sentences and compound sentences is therefore mainly quantitative, not fundamentally structural. This is also reflected in the low range of values for sentence linear length within the corpus, which does not indicate any developmental trend or systematic differentiation between texts. An analysis of the narrator's and characters' registers did not reveal a direct correlation between the proportion of direct speech and the linear length of sentences. The differences between the two registers are minor in most cases; only in some texts is there a more significant shortening of syntactic units in the characters' register, which is reflected in an increase in text activity values. Even a high proportion of dialogue passages does not automatically lead to a reduction in the linear length of the sentence. The vertical division of the text is therefore not a determining factor in the basic parameters of sentence structure; the syntactic model remains structurally consistent in both bands, so that the differences between the bands are not of a systemic stylistic nature.

The use of dashes and semicolons represents a specific level of syntactic organisation. Sentences and clauses divided by these punctuation marks constitute a relatively low proportion of all syntactic units (approximately 10–14% in the analysed texts); it is therefore a means that is limited in frequency but stylistically striking and symptomatic. The dash is significantly more frequent than the semicolon in *Povídky malostranské* and serves to delimit parenthetical expressions, signal a pause in speech, and segment utterances. The semicolon separates closely related sentences and signals a medium degree of syntactic and semantic autonomy. Both devices act as a factor prolonging the linear length of the sentence and at the same time reinforce the dominance of parataxis; they also represent an important tool for internal articulation and rhythmisation of the utterance within a predominantly paratactic model. The horizontal division of the text, realised through paragraphs, shows a clear tendency in Jan Neruda's work towards relatively short, compositionally compact units. These are often initiated by a simple sentence or a linearly shorter compound sentence, which serves as the thematic core and explicitly formulates the basic statement or initial idea of the following section. As a rule, the paragraph thus has a stable internal structure: the introductory thematic sentence introduces the main theme, the middle part consists of sentences that develop and support the argument or narrative, and the conclusion serves a summarising or transitional function, linking the given section with the following text. This compositional regularity reinforces the rhythmic organisation of the statement and contributes to its segmented clarity. The stability and functional coherence of the paragraph is in many ways reminiscent of the model of the thematically oriented paragraph known from the Anglo-Saxon tradition of *academic writing*, in particular its emphasis on the early explicitation of the main idea and its systematic development. In the context of Neruda's prose work, this phenomenon can also be interpreted as a structural reflection of his long-term journalistic practice, which favours semantic economy, thematic transparency and reader-friendly text organisation. The paragraph technique is thus not only a formal

compositional device, but also an important factor in textual cohesion and comprehensibility: key ideas are exposed early on, formulated explicitly and then systematically developed, which supports interpretative stability and the reader's comfort.

The length of the individual stories – from very short prose to more extensive compositions – does not imply a fundamental structural change in sentence construction. The variability in text length therefore does not imply a structural change in sentence construction. The parameters of activity (Q) and descriptivity (D) range within a relatively balanced band of values; their higher values are linked to specific texts, not to systemic differentiation in the corpus as a whole. The relationship between Q/D and linear sentence length is not direct: a higher degree of descriptivity does not automatically mean longer syntactic constructions. The dynamics of the text are thus realised through semantic differentiation and internal segmentation rather than syntactic expansion, which supports the conclusion that the basic syntactic model is stable.

A general comparison with the prose of authors of a similar generation (e.g. Vítězslav Hálek, Jakub Arbes, Karolína Světlá) suggests that Neruda's sentences and clauses occupy a middle position in terms of the quantitative characteristics studied. They show neither significant hypotactic expansion nor a tendency towards reduced, short sentences. The specific stylistic dominants of Neruda's prose – a tendency towards paratactic and parenthetical structures – are thus not manifested in extreme quantitative values, but rather in structural organisation within a relatively stable range.

In summary, it can be said that the syntactic structure of *Povídky malostranské* is based on the stable dominance of parataxis, a relatively balanced ratio of the linear length of simple sentences and compound sentences, a frequency-limited but stylistically marked horizontal division of the text, and structural continuity across texts of varying length and compositional organisation. Quantitative data thus define Neruda's sentence organisation as systemically consistent and modifiable within individual texts, but without significant fluctua-

tions in basic syntactic parameters. These findings also relativise interpretative stereotypes that characterise Neruda's syntax as significantly fragmentary or loose. Empirical data rather support the conclusion about the stability and internal discipline of his syntactic model, which is evident across the entire set of analysed texts.

Conclusion

The presented analysis allows us to summarise the main findings regarding the syntactic organisation of the collection. Stylo-metric analysis of sentences and clauses in Jan Neruda's *Povídky malostranské* (*Tales of the Lesser Quarter*) demonstrates the existence of a stable syntactic model that is consistently applied throughout the entire collection. The dominant organisational principle is parataxis, while hypotaxis appears as a means of semantic differentiation rather than as the basic structural framework of the text. The difference between a simple sentence and a compound sentence is mainly a difference in scope rather than a qualitatively different syntactic strategy.

The basic parameters of sentence structure remain largely invariant regardless of the length of the text, the degree of dialogue or the thematic variability of individual prose works. The indicators monitored – linear sentence length, degree of verbosity and nominality, verbal distance and frequency of means of higher punctuation articulation – vary within a relatively narrow range of values and do not indicate any developmental trend or significant stylistic differentiation between texts. Punctuation devices, especially the dash, do not function as a tool of syntactic expansion, but rather as a means of internal segmentation and rhythmisation of paratactically organised utterances.

The analysed corpus does not show signs of diachronic experimentation in the area of sentence organisation, but represents the realisation of an already established authorial model. The variability between individual stories is mainly evident at the thematic and compositional level, not in the basic model of syntactic construction. Stylo-metric data here serve only as an illustrative supplement to interpretative judgements, rather than as their empirical support and corrective.

Neruda's sentence organisation thus appears to be a structurally consistent, paratactically oriented and balanced system that is resistant to intra-corpus variability.

Literature

- ARBES, J. (1952). *O Janu Nerudovi* [On Jan Neruda]. Prague: Melantrich.
- BARTŮŇKOVÁ, J. (1985). Funkce stylizované verbální komunikace v povídkách Jana Nerudy (K 150. výročí narození) [The Function of Stylised Verbal Communication in Jan Neruda's Short Stories] (On the 150th Anniversary of His Birth). *Naše řeč*, 68, 124–135.
- CVRČEK, V., ČECH, R., & KUBÁT, M. (2020). QuitaUp – a tool for quantitative stylometric analysis. Czech National Corpus and University of Ostrava. Available from: <https://korpus.cz/quitaup>.
- HAMAN, A. (1958). *Neruda prozaik* [Neruda as a Prose Writer]. Prague: Odeon.
- HAMAN, A. (2014). *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera* [Three Pillars of Modern Czech Prose: Neruda, Čapek, Kundera]. Prague: Karolinum.
- HAUSENBLAS, K. (1977). Řeč o řeči v Nerudově povídce *U tří lilií* [Language about Language in Neruda's Short Story *At the Three Lilies*]. *Slovo a slovesnost*, 38(4), 336–339.
- HAUSENBLAS, K. (1984). Nad jazykem a stylem prózy Jana Nerudy [On the Language and Style of Jan Neruda's Prose]. *Literární měsíčník*, 1(1), 68–73.
- KRÁLÍK, O. (1995). Nerudovy Povídky malostranské [Neruda's *Tales of the Lesser Quarter*]. In *Liberated Words* (pp. 256–307), edited by Jiří Opelík. Prague: Torst.
- KŘIVÁNEK, V. (1983). *Jan Neruda*. Prague: Horizont.
- MACUROVÁ, Alena. (1991). Reflexe smíchu a smích jako prostředek reflexe člověka a světa (Poznámka k Nerudovým Povídkám malostranským) [Reflection on Laughter and Laughter as a Means of Reflecting Man and the World (A Note on Neruda's *Tales of the Lesser Quarter*)]. In *Proudý český umělecký tvorby 19. století. Smích v umění* (pp. 101–106). Prague.
- MOCNÁ, D. (2012). *Záludný svět Povídek malostranských* [The Insidious World of *Tales of the Lesser Quarter*]. Prague: Academia.
- NOVÁK, A. (1910). *Jan Neruda*. Prague: SVU Mánes.
- NOVÁK, A. (1919). *Studie o Janu Nerudovi* [Studies on Jan Neruda]. Prague: F. Topič.
- PLECHÁČ, P., & FLAIŠMAN, J. (2017). Problém Barák–Neruda z pohledu současné stylometrie [The Barák–Neruda Problem from the Perspective of Contemporary Stylometry]. *Česká literatura*, 65(5), 743–769.

- POLÁK, K. (1947). *Nerudovy Povídky malostranské* [Neruda's *Tales of the Lesser Town*]. Prague: J. R. Vilímek.
- QUIS, L. (1908). *O Janu Nerudovi*. Prague.
- SCHACHERL, M. (2022). Sentence Structure in the Works of J. Arbes, A. Jirásek, and J. Zeyer. *Bohemistika*, 22(3), 337–352.
- STICH, A. (1974). Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury [Jan Neruda as a Theorist and Practitioner of Linguistic Culture]. *Naše řeč*, 57(5), 225–242.
- ŠALDA, F. X. (1934). Neruda poněkud nekonvenční [Neruda Somewhat Unconventional]. *Šaldův zápisník*, 6(10–11), 320–345.

Otázka „českosti“ *Popelky* Otakara Hostinského

The Question of the “Czechness” of Otakar Hostinský’s Cinderella

ELIŠKA SMUTNÁ

Masarykova univerzita

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6361-7982>

E-mail: 450929@mail.muni.cz

Abstract: This study examines the libretto by Otakar Hostinský for Josef Richard Rozkošný’s opera *Cinderella*. The libretto is situated within the broader nineteenth-century interest in fairy-tale themes, with particular attention given to other adaptations of the Cinderella story, both literary (Czech and international) and operatic. In light of the attempts in the second half of the 19th century to articulate a specifically national character in the opera, the libretto is also considered in this context, with reference to its contemporary reception.

Abstrakt: Studie je zaměřena na libreto Otakara Hostinského k opeře *Popelka* Josefa Richarda Rozkošného. Libreto je představeno v kontextu dobového zájmu o pohádkové látky, přičemž je pozornost věnována zvláště dalším zpracováním příběhu o Popelce, a to jak literárním (českým i zahraničním), tak i operním variantám. Jelikož v druhé polovině 19. století docházelo ke snaze hledat v opeře národní charakter, libreto je za využití dobové recepce sledováno také v těchto souvislostech.

Keywords: libretto, fairy-tale libretto, Czech opera, Cinderella, Otakar Hostinský

Klíčová slova: libreto, pohádkové libreto, česká opera, Popelka, Otakar Hostinský

V roce 1885 byla v Národním divadle uvedena opera *Popelka* Josefa Richarda Rozkošného na libreto kritika a estetik Otakara Hostinského. Zatímco v době uvedení oceňovali kritici, že Hostinský zpracoval „všeobecně známou a v pravdě národní tuto báchorku naši“ (Anonym, 1885a, s. 2), John Tyrrell o Hostinském později uvedl, že „nevěřil, že českost tkví ve specifických námětech“ a že „je příznačné, že obě jeho dokončená libreta, *Nevěsta messinská* a *Popelka*, byla provokativně nečeská v době, kdy českost byla módou“ (1991–1992, s. 285).

Cílem studie je představit libreto Otakara Hostinského v kontextu soudobých diskusí o „českosti“ oper a zároveň vzít v potaz způsob využití pohádkových látek, zejména oblíbeného příběhu o Popelce, v divadelním prostředí během 19. století.

Literární kontext

V průběhu devatenáctého století rostl zájem o pohádkové látky a mnozí autoři se začali věnovat sběratelství, protože lidová slovesnost pro ně představovala nejen „studnici estetických a mravních hodnot“, ale také „doklad starobylé kulturní a dějinné tradice národa“ (Šmahelová, 1989, s. 12–13). Pohádky se začaly více objevovat nejen v divadelním, ale i operním zpracování. Autoři oper často zpracovávali témata, která byla divákům dobře známá – pohádky lidé znali z vyprávění už od dětství, a tak se ukázaly jako vhodné náměty k adaptaci.

Na českém jevišti se pohádky objevují už od počátku devatenáctého století. Nejříve se jednalo o původní pohádkové hry – dramatické báchorky, určené dospělému divákovi (Richter, 2004, s. 76). Nejvýraznějším představitelem tohoto žánru na jevišti byl Josef Kajetán Tyl, z jehož tvorby jsou dosud všeobecně známy báchorky *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* nebo *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*.



Pohádkové opery vznikaly v českém prostředí až během posledních tří desetiletí devatenáctého století. Alexandr Stich ve své studii věnované Dvořákově *Rusálce* uvádí, že je „podstatné“ a zároveň „krajně překvapivé“, že pohádkové motivy pronikaly do operního prostředí jen pomalu a s obtížemi, jelikož se pohádka „stala jedním z konstitutivních prvků české obrozenské prózy a po jistou dobu dokonce žánrem přinášejícím novodobé české literatuře základní vývojové podněty“, což vrcholí v próze dílem Němcové a Erbena a v dramatické tvorbě již zmiňovaným Tylem (1992, s. 14–15).

Jako první česká pohádková opera bývá uváděn *Zakletý princ* (1872) Vojtěcha Hřimálého na libreto Jindřicha Hanuše Böhma a pak *Popelka* (1885) Josefa Richarda Rozkošného na libreto napsané Otakarem Hostinským. Mezi známé české opery s pohádkovým motivem pocházející z devatenáctého století patří také *Čert a Káča* (1899) Antonína Dvořáka. Autor libreta, Adolf Wenig, se inspiroval stejnojmennou pohádkou Boženy Němcové a *Balladou o nebohém d'áblu* Ladislava Quise. Právě Dvořáka uvádí Stich jako „objevitele“, na kterého „pravá česká operní pohádka čekala“ (Ibid.).

Popelka jako knižní, filmový a divadelní námět

Příběh o Popelce je všeobecně známou, oblíbenou a opakovaně užívanou pohádkovou látkou. Důkazem pro to je i velké množství knižních zpracování, mezi nimiž lze zmínit například verzi Charlese Perraulta (1697 v souboru *Contes de ma Mère l'Oye*)¹ nebo bratří Grimmů (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812)². Z českých textů pak lze

¹ Česky *Pohádky matky Husy* (1972). Vybrané pohádky – včetně Popelky – ale vyšly česky také např. ve výboru *Pohádky* (1960) nebo *Francouzské pohádky* (1990) v překladu Františka Hrubína. Ačkoliv je první datovaný český překlad Perraultova zpracování příběhu o Popelce až z 60. let 20. století, Perraultovy pohádky jsou zmiňované už v *Ottově slovníku naučném* (1902, s. 517) a jejich vliv v českém prostředí dokládá i anonymní verze z roku 1872 zmiňovaná v této studii.

² Česky jako celek vyšly poprvé pod názvem *Německé pohádky* až v roce 1961, ale výbory pohádek bratří Grimmů vycházely od 20. let 20. století. Jednotlivé pohádky

připomenout pohádku Boženy Němcové (*Národní báchorky a pověsti*, 1845) nebo Karla Jaromíra Erbena (*Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*, 1869).

Oblíbenost pohádky pokračuje i za rámcem 19. století – v českém kontextu vzniklo například veršované zpracování Jana Pilaře (1947) nebo verze Františka Hrubína ze *Špalíčku veršů a pohádek* (1957).

Existují také další příběhy, které se Popelkou inspiřují a variují původní děj, jako například v případě parodické pohádky *O Popelákově Josefa Lady* (*Nezbedné pohádky*, 1946), v níž má titulní postava naopak největší nohu ze všech, takže je jeho střevíc všem ostatním při zkoušení naopak příliš velký.

Jak je z této ukázky různých zpracování příběhu o Popelce zřejmé, jedná se o dlouhodobě oblíbený námět.³

Popelka v opeře

Jak již bylo naznačeno, pohádka o Popelce byla oblíbená i v operním prostředí a vzniklo hned několik oper zpracovávajících tento námět. První takovou operou byla jednoaktová *Cendrillon* z roku 1759, jejímiž autory byli skladatel Jean-Louis Laruelle a libretista

byly překládány již v průběhu 19. století. Jiří Polívka ve své stati uvádí, že první přesvědčivé důkazy o vlivu pohádek bratří Grimmů lze u českých autorů pozorovat zhruba od poloviny čtyřicátých let devatenáctého století – Polívka zmiňuje konkrétně Karla Jaromíra Erbena a Jakuba Malého (Polívka, 1920, s. 141–142). Lze proto předpokládat, že v době vzniku opery *Popelka* (1885) byly pohádky bratří Grimmů součástí dobového recepčního horizontu.

³ Stále atraktivním tématem je pohádka o Popelce také pro film. V českém prostředí patří mezi nejznámější verze příběhu filmová pohádka *Tři oříšky pro Popelku* (1973) s Libuší Šafránkovou a Pavlem Trávníčkem v hlavních rolích. Mezi dalšími lze zmínit animovaný film *Popelka* od Walta Disneyho (1950), dále stejnojmenné verze z let 1997 a 2015 nebo další českou filmovou pohádku z roku 1969. Variacemi na tento pohádkový příběh jsou také *Cindy* (1984), *Věčný příběh* (1998), *Moderní Popelka* (2004), *Zakletá Ella* (2004), *A zase jedna Popelka* (2008) a mnoho dalších. Mezi divadelní představení čerpající z popelkovského motivu patří známý balet Sergeje Sergejeviče Prokofjeva uvedený v roce 1945 nebo muzikál Andrewa Lloyd Webbera (premiéra 2021). Popelka bývá uváděna i jako muzikál na leď.

Louis Anseaume (Loewenberg, 1978, s. 143). Následovala známější francouzská opera, taktéž uváděna pod názvem *Cendrillon*, jejíž libreto napsal Charles-Guillaume Étienne a hudbu k ní složil Nicolas Isouard. Premiéru měla v roce 1810. Na stejný text zkomponoval v témž roce operu i německý pianista a skladatel Daniel Steibelt (Loewenberg, 1978, s. 333).

Asi nejznámějším operním zpracováním je pak *La Cenerentola* (1817) Gioacchina Rossiniho na libreto Jacopa Ferrettiho. Ten se inspiroval známou pohádkou Charlese Perraulta (1697; Hostomská a kol., 2018, s. 148). Při tvorbě libreta se inspiroval také již zmíněnou Isouardovou francouzskou operou (Loewenberg, 1978, s. 349). Premiéra se nesetkala s úspěchem, ale záhy se *La Cenerentola* stala velmi oblíbenou, byla inscenována na mnoha světových scénách a v dnešní době patří mezi Rossiniho nejhranější opery (Hostomská a kol., 2018, s. 149).

Dalšími operami vycházejícími z příběhu o Popelce jsou *Cendrillon* (1899) Julese Masseneta na libreto Henriho Caïna, nebo *Cenerentola* (1900) Ermanna Wolf-Ferrariho s libretem od Marie Pezzé Pascolato (Loewenberg, 1978, s. 144). Pauline Viardotová je autorkou operety *Cendrillon* (1904) určené k předvádění v salónech za doprovodu klavíru, která byla poprvé uvedena v autorčině domácím divadle (Midgette, 2004). Operu *Popelka* (1955) zkomponoval také skladatel a muzikolog Karel Ríšínger na libreto Josefa Trojana.

Za nejznámější českou operu využívající tento pohádkový motiv můžeme považovat zpracování Josefa Richarda Rozkošného a Otakara Hostinského. *Popelka* (1885) se řadí mezi první české pohádkové opery, v některých případech je zmiňována jako úplně první⁴.

Josef Richard Rozkošný, Otakar Hostinský a *Popelka*

Ačkoliv se studie zaměřuje primárně na libreto opery *Popelka*, nelze opominout ani skladatele hudby, Josefa Richarda Rozkošného.

⁴ Viz Branberger a Münzerová, 1948, kde je o starší komické pohádkové opeře *Zakletý princ* napsáno, že byla „skoro prvním českým pokusem o pohádkovou operetu“.

Ten za svůj život dokončil jedenáct oper, z nichž bylo devět provedeno (Ottlová, 2006).

Kromě *Popelky* se v Rozkošného tvorbě objevují pohádkové motivy opakovaně – úspěšná byla romantická opera *Svatojánské proudy* (1871), k níž napsal německé libreto Eduard Rüffer a do češtiny ho přeložil František Adolf, a féerie *Černé jezero* (původním názvem *Šumavská víla*, 1906) na libreto Karla Kádnera. V obou těchto operách je zpracován motiv lásky mezi člověkem a nadpřirozenou bytostí. Ten byl v průběhu 19. století často užíván nejen v českém prostředí (nejznámějšími příklady jsou novela *Undine* Friedricha de la Motte Fouquého (1813), pohádka *Malá mořská víla* Hanse Christiana Andersena (1837) nebo opera *Rusalka* Antonína Dvořáka na libreto Jaroslava Kvapila (1901). Bezprostředně po nadšeném přijetí *Popelky* se pak Rozkošný rozhodl pro zkomponování další pohádkové opery – uvedení *Krakonoše* (1889) však skončilo neúspěchem (Ottlová, 2006).

Největšího úspěchu z Rozkošného oper dosáhla *Popelka*. Opera měla premiéru 31. května 1885 a znovuvedena byla v červnu 1902 a v září 1908 (Loewenberg, 1978, s. 582). John Tyrrell uvádí, že byla „jednou z mála českých oper, všeobecně úspěšných hned v prvních letech po otevření Národního divadla, kde ji dávali celkem sedmdesátkrát až do r. 1912“ (1991–1992, s. 88). Tyrrell se domnívá, že důvody pro tento zájem diváků jsou zejména balet čtyř ročních období, známý pohádkový námět a výpravná scéna (Ibid.).

Zatímco v Rozkošného tvorbě se pohádkové náměty vyskytují opakovaně, v případě Otakara Hostinského je *Popelka* jediné operní dílo adaptující pohádkovou látku. Hostinský se opeře věnoval hlavně v sedmdesátých letech jako kritik, než se později zaměřil na obecnější estetická témata (Ludvová a Vítová, 2006a, s. 215). Před *Popelkou* napsal pouze jedno libreto, a to pro Fibichovu tragickou operu *Nevěsta messinská*. Vzhledem k vlastní kritické činnosti Otakara Hostinského byla libretu *Nevěsty messinské* věnována zvláštní pozornost a vyvolalo poměrně rozporné reakce (Ludvová a Vítová, 2006b).⁵

⁵ S Fibichem uvažovali ještě o spolupráci na pohádkové opeře *Hloupý Honza* a začali práci na historické opeře *Konrad Wallenrod*, ale ani jedna nebyla dokončena.

Obě Hostinského libreta jsou téměř nerýmovaná. Sám Hostinský to v případě *Nevěsty messinské* zdůvodňoval tím, že neovládal techniku verše natolik, aby užíval rým v celém textu (Hostinský, 1909, s. 80). I v případě *Popelky* „rýmy šetřil stejným způsobem“ (Tyrrell, 1991–1992, s. 143).

O hudebním zpracování libreta k *Popelce* Otakara Hostinského přemýšlel i Antonín Dvořák, když čekal, až mu na jeho žádost napíše další libreto Jaroslav Kvapil, ale z myšlenky nakonec sešlo, protože mu Jaroslav Vrchlický nabídl libreto *Armida* a Dvořák se mu rozhodl věnovat (Pospíšil, 2005).

Literární předlohy Hostinského *Popelky*

Vzhledem k možnostem a potřebám opery často dochází k úpravám výchozí látky, a to převážně k jejímu zkracování, případě k modifikacím prvků předlohy, ze které autoři vycházeli. V případě, kdy byla předlohou pohádka s příliš jednoduchým dějem, bylo naopak zapotřebí vymyslet způsob, jak dějovou linku rozvinout, aniž by byla narušena dějová linka pohádky, jež byla opeře vzorem. Někdy je proto náročné jasně určit, jaká látka byla libretistovi inspirací.

Podobně tomu je i v případě *Popelky* (1885). Otakar Hostinský v předmluvě ke knižnímu vydání libreta vysvětluje, co ho vedlo ke zpracování příběhu o Popelce:

Zpěvoherní literatura naše z neocenitelných pokladů prstonárodních pohádek netěží tou měrou, jakou by to zajisté zasluhovaly z příčiny nejedné (Hostinský, 1884, s. 5).

O pohádkách také uvádí, že mnoho jich je společných indoevropskému prostředí, ale každý národ si je přizpůsobil svému vkusu a názorům tak, že jsou známy všem vrstvám lidu (Hostinský, 1884, s. 5).

Hostinský dále tvrdí, že pohádkové látky v opeře prospívají pouze tehdy, „pohlíží-li se na ni se stanoviska čistě pohádkového, t.j. tak naivně, jak to činí lid“ (Hostinský, 1884, s. 6). Jako inspiraci ale nezmiňuje žádnou konkrétní podobu pohádky.

V době, kdy libreto k opeře vznikalo, byly známy varianty příběhu od Charlese Perraulta, bratří Grimmů, Boženy Němcové, Karla Jaromíra Erbena nebo knížka lidového čtení *Staročeská povídka o Popelce*.

Otakar Hostinský připouští drobné změny po vzoru starších operních verzí, jinak ale „nebylo zapotřebí odchýliti se podstatně od pohádky, jak se vypravuje mezi lidem naším“ (Hostinský, 1884, s. 6) a opera je tedy pokusem „uvésti na naše zpěvoherní jeviště pravou, prostou báchorku“ (Hostinský, 1884, s. 8).

Staročeská povídka o Popelce a *O Popelce* Boženy Němcové

Mezi české pohádky zachycující dobové verze příběhu, které mohly být Hostinskému inspirací, patří knížka lidového čtení (KLČ) *Staročeská povídka o Popelce: Pěkný příklad kterak spanilost a ctnost odměny dojde* v úpravě Václava Rodomila Kramera.

Tento příběh o Popelce se v Evropě rozšířil díky zpracování francouzské pohádkářky Madame d'Aulnoy a do češtiny se dostal nejspíš prostřednictvím německého překladu. Několikrát vyšel ještě před Krameriovou adaptací (Belisová, 2002, s. 79). Česká zábavná próza v 19. století hodně čerpala z francouzské literatury a stejně jako v případě *Popelky* se často nepřekládalo přímo z francouzštiny, ale prostřednictvím jiného jazyka (kromě němčiny šlo například o polštinu; Belisová, 2002, s. 77–78).

Kramérius v původním příběhu provedl úpravy – nejdříve je zdůrazněno špatné chování krále a královny, následně jejich zlepšení. Přizpůsobování původních textů bylo v případě překladů knížek lidového čtení velmi časté, adaptátoři často kladli důraz na zábavnou a mravoučnou stránku textů (Belisová, 2002, s. 79–80). Jak upozorňuje Macura, během 19. století byla jazyková podoba textu vnímána jako rozhodující skutečnost, takže docházelo k tomu, že byli jako autoři české obměny uváděni překladatelé a jména původních autorů zůstávala upozaděna nebo zcela opominuta (Macura, 1983, s. 69). Tak tomu je i v případě *Staročeské povídky o Popelce*. Vybranými mo-

tivy z knížek lidového čtení se ve své „Popelce“ inspirovala i Božena Němcová (Belisová, 2002, s. 80).

Verze Němcové na začátku připomíná příběh o Jeníčkovi a Mařence. Rodiče se snaží odvést děti do lesa a nechat je tam, ty se ale vrací zpátky. Stejně je tomu i v této podobě příběhu o Popelce. Popelce radí teta, jak se má vrátit zpátky, ale když ji Popelka ani podruhé neposlechne a přivádí s sebou i své zlé sestry, teta jí poradí špatně. Popelka a sestry najdou zámek obývaný lidojedy, jimž začnou sloužit. Ti jsou nakonec zabiti třemi sestrami, které na zámku začnou bydlet. Zlé sestry poté donutí Popelku, aby jim posluhovala. Popelka najde klíček, s jehož pomocí se dostane sklepem do podzemních síní. Otevře železnou truhličku, díky čemuž jí patří vše, co v místnostech nalezne. Popelka proto ze skříně vytáhne „bílé šaty, kolem a kolem zlatem vyšíváné a drahými kameny ozdobené“ (Němcová, 1862, s. 148) a na koni odjede na ples. Němcová využívá typické pohádkové číslo tři – Popelka navštíví ples třikrát, naposledy ale nechá princ natřít cestu kolo-
mazí, kde uvízne jeden Popelčin střevíček. Princ následně vyhlásí, že ta, která střevíček obuje, se stane jeho ženou.

Knížka lidového čtení se právě s verzí Boženy Němcové v mnohém shoduje, ale Fineta, jak se „Popelka“ v této knížce lidového čtení jmenuje, je královského původu, aby tak byl posílen její nárok na pozici manželky prince, a je také více zdůrazněn kouzelný motiv, protože Popelce pomáhá kouzelnice Tamarinda. V závěru příběhu se ale pohádka od verze Němcové liší – Popelka se přestrojí, začne pracovat v kuchyni na zámku a princí pošle prsten, který jí předtím daroval na ples, podle něhož ji pozná.

Popelka Karla Jaromíra Erbena

Zpracování Karla Jaromíra Erbena vycházející z bulharské verze příběhu a je poměrně stručné. Popelka na začátku příběhu upustí vřeteno do jámy, před čímž je spolu s dalšími dívkami varována starcem. Dle jeho předpovědi se poté Popelčina matka promění v krávu. Ačkoli o ni Popelka pečuje, kráva je nakonec na příkaz Popelčiny nové macechy zabita.

Popelka v Erbenově textu nechodí na ples, ale do kostela. Šaty v tomto případě získává ze skříně, která se objeví na hrobě, do kterého zakopala kosti své matky proměněné v krávu. Objevuje se tu také prvek holoubků, kteří splní práci, kterou má Popelka udělat, zatímco je zbytek rodiny v kostele. Když se Popelka vrátila zpátky, „šaty zavřela do skříně a ta se hned ztratila“ (Erben, 1883, s. 225). Carevič, který se do Popelky zamiluje, na závěr macechu potrestá.

Popelka aneb Skleněný střevíček Charlese Perraulta a Popelka aneb Skleněné střevíce

Z francouzštiny byla přeložena *Popelka aneb Skleněný střevíček* Charlese Perraulta, přičemž ke srovnání bude využit překlad z roku 1860. Tato verze pohádky musela být v českém prostředí známa už dříve, protože knižně vycházely pohádky s patrnou inspirací Perraultovým zpracováním, v nichž se také vyskytuje postava kmotřičky víly – například „Popelka“ ve *Vínku* Pavla Josefa Šulce.

Tato varianta pohádky patří mezi nejznámější – Popelce pomůže kmotřička víla, která promění dýni v kočár a různá zvířata v kočího, koně a lokaje. Vykouzlí jí také krásné šaty. Popelka se ale musí z plesu vrátit před půlnocí. Druhý den plesu se ale tak dobře baví, že se zapomene, a když utíká o půlnoci pryč, ztratí střevíček, podle kterého ji princ následně najde.

Anonymně vyšla v češtině také *Popelka aneb Skleněné střevíce*. Zde je už v názvu patrná inspirace Perraultovou pohádkou. Místo kmotřičky víly zde vystupuje „neznámá panička“, ta byla „mocná kouzelnice“ (Anonym, 1872, s. 7). Zatímco však v Perraultově variantě nosí Popelka skutečně skleněné střevíčky, v případě anonymní verze se navzdory „skleněným střevícům“ v názvu jedná o „dva zlatem vyšíváné střevíčky“ (Ibid.).

Popelka bratří Grimmů

Pohádka bratří Grimmů začíná smrtí Popelčiny matky a příchodem macechy a zlých nevlastních sester. Popelka musí rodině začít sloužit.

Když jede její otec do města, Popelka ho požádá, aby jí přivezl první proutek, který ho na cestě zpátky švihne do klobouku. Ten poté zasadí Popelka na hrobu své maminky. Z proutku se stane keř, na nějž přilétá bílý ptáček, a kdykoliv Popelka vysloví přání, požadovaná věc se před ní objeví – tak získá Popelka i šaty, ve kterých jde na ples. I zde navštěvuje Popelka ples třikrát. Třetí noci nechá princ natřít schodiště smůlou a Popelčin střevíc v ní uvízne. V této variantě si Popelčiny sestry ve snaze nazout střevíc uříznou jedna palec a druhá patu. Princovi ale prozradí pravdu holoubci. Sestrám, které se na svatbě snaží Popelce vlichotit, poté vyklovnou obě oči.

Srovnání pohádek s libretem Otakara Hostinského

Tab. 1. Srovnání klíčových motivů

	V jakou chvíli začíná děj?	Jak získává Popelka šaty?	Setká se Popelka s princem poprvé až na ples?	Identifikace Popelky?	Jak jsou vyřešeny vztahy s Popelčino u rodinou?
Libreto Otakara Hostinského	Sestry se chystají na ples a Popelka jim pomáhá – chybí postava macechy.	Díky kouzelnému prstenu od pocestného, který jí posílá matka.	Ano	Střevíček	Popelka sestrám odpouští.
KLČ	Rodiče Finety špatně panují a rodina je vyháněna z království. Rodiče odvedou dcery do lesa, kde je nechají. Sestry najdou zámek obrů. Ty s pomocí kouzelnice Tamarindy zabijí a zůstanou na zámku žít.	Od kouzelnice Tamarindy.	Ano	Prsten	Popelka se usmíří se sestrami i rodiči.
O Popelce (Němcová)	Rodiče už nejsou schopni žít své dcery, odvedou je do lesa a tam je nechají. Sestry najdou zámek lidojedů. Ty nakonec zabijí a zůstanou na zámku žít.	Ze skříň v podzemních síních.	Ano	Střevíček	Kočky sestrám za trest poškrábou obličej, ty poté těžce onemocní, ale Popelka jim pomůže, usmíří se a najdou své rodiče.

Popelka (Erben)	Popelka i přes varování upustí vřetenem do jámy, což způsobí, že se její matka promění v krávu. Macecha ji poté nechá zabít a uvařit.	Na hrobě její matky se objeví skříň, ve které Popelka najde šaty.	Ano (v kostele)	Střevíček	Macecha je potrestána.
Popelka aneb Skleněný střevíček (Perrault)	Popelčin otec se podruhé ožení, přichod macechy a nevlastních sester.	Od kmotřičky víly.	Ano	Střevíček	Popelka sestrám jejich chování odpustí, ubytuje je na zámku a provdává je za dvořany.
Popelka (Grimmové)	Smrt Popelčiny matky, přichod macechy a nevlastních sester.	Hodí jí je holoubek sedící na keři, který roste na hrobu Popelčiny matky.	Ano	Střevíček	Holoubci sestrám vyklovnou oči.

Jak je z přehledové tabulky zřejmé, nelze říci, že by se Hostinský věrně držel nějaké ze zmiňovaných pohádek. V opěře začíná příběh tak, že Popelka plní rozkazy svých sester, přičemž žije jen s nimi a se svým otcem. Z dějové linie nevyplývá, proč je vztah sester a otce k Popelce negativní. V pohádkových verzích je úvod obvykle více rozvinut, jsou popisovány okolnosti, které vedly k současnému stavu – často jsou přiblíženy okolnosti smrti Popelčiny matky a příchodu macechy a nevlastních sester. Právě motiv zlé nevlastní matky v opěře úplně chybí a zlého rodiče představuje Popelčin otec. Vztah sester k Popelce je ale zachován.

Různí se i způsoby, jakými Popelka získává šaty na ples. V pohádce Boženy Němcové nalezne Popelka šaty ve skříni v podzemních síních zámku, kde se se sestrami usadí. Verze Erbeny a bratří Grimmů spojuje motiv matčina hrobu – v Erbenově pohádce se na něm zjevuje skříň, v případě bratří Grimmů shazuje holub šaty z lísky, která na hrobě roste.

V Perraultově pohádce, knížce lidového čtení a anonymní verzi vystupuje kouzelnice nebo kmotřička víla, která Popelce pomáhá. Podobný motiv pomocníka nalezneme i v textu Otakara Hostinského – Popelka získává od pocestného kouzelný prsten. Ačkoliv se v každém

zpracování projevuje nadpřirozený prvek jiným způsobem, právě užití kouzelné moci přibližuje Hostinského libreto lidovému pojetí.

Ve všech těchto verzích se Popelka poprvé setkává s princem až na plesu, dopředu se neznají. To je důležitý aspekt odlišující *Popelku* Josefa Richarda Rozkošného a Otakara Hostinského od starších oper Nicolase Isouarda nebo Gioacchina Rossiniho, které budou s *Popelkou* (1885) srovnány níže, a naopak se tak přibližuje klasickému pohádkovému pojetí. S výjimkou knížky lidového čtení také ve všech verzích identifikuje princ svou vyvolenou podle ztraceného střevíčku.

V závěru libreta Popelka sestrám jejich chování odpouští. Podobně je zpracován závěr u Perraulta nebo v knížce lidového čtení. Také ve verzi Němcové Popelka sestrám chování odpouští, ačkoliv jim nejdříve za trest černé kočky poškrábou obličej. Erben a bratři Grimmové řeší závěr radikálněji – macecha (Erben) či sestry (Grimmové) jsou potrestány.

Ačkoliv se jednotlivé verze v mnohém odlišují, lze u nich pozorovat podobné prvky – Popelka získává šaty a střevíčky díky kouzelné síle, Popelka se s princem poprvé setkává až na plesu. Kromě knížky lidového čtení je také Popelka jako princova vyvolená rozpoznána po vyzkoušení střevíčku, který ztratí, když utíká z plesu. Nelze ale tvrdit, že by se v Hostinského libretu vyskytovaly prvky typické pro české zpracování, které se v zahraničních verzích nevyskytují.

Operní předlohy Hostinského *Popelky*

Otakar Hostinský v předmluvě zmiňuje dvě starší operní zpracování příběhu o Popelce. Jednou z nich je opera *Cendrillon* (1810) skladatele Nicolase Isouarda, k níž napsal libreto Charles-Guillaume Étienne, druhou zmiňovanou je *La Cenerentola* (1817) Gioacchina Rossiniho na libreto Jacopa Ferrettiho.

Isouardova francouzská opera *Cendrillon* vycházela z pohádky Charlese Perraulta a po svém uvedení byla hrána po celé Evropě. Zájem o *Cendrillon* byl překonán až Rossiniho *La Cenerentola* (Fend, 2002). V Praze byla tato opera uvedena roku 1814 německy, v roce 1830 pak česky v překladu Jana Nepomuka Štěpánka (Loewen-

berg, 1978, s. 331). V Isouardově tvorbě se vyskytuje ještě jedna opera s pohádkovým tématem, a to *Aladin ou la Lampe merveilleuse*.

Ferretti se při psaní libreta k *La Cenerentole* inspiroval Perraultovou pohádkou, Isouardovou francouzskou operou *Cendrillon* a také operou *Agatina, o La virtù premiata* skladatele Stefana Pavesiho a libretisty Francesca Fioriniho (Osborne, 2002). Na našem území byla opera poprvé uvedena německy v Brně v lednu roku 1821 v překladu F. L. K. Biedenfelda (Wurmová, 1996, s. 90), česky poté v Praze v únoru 1870 v překladu J. V. Štulce (Loewenberg, 1978, s. 349).

Ačkoliv se Hostinský těmito operami při psaní libreta inspiroval, zároveň se vůči nim částečně vymezuje – Isouardova dle něj „celkem ještě zachovává ráz báchorky“, ale v Rossiniho „říše kouzelná ustoupila již docela realistickým zápletkám veseloherním“ (Hostinský, 1884, s. 5). Z předmluvy vyznívá, že se Otakar Hostinský naopak snažil pohlížet na příběh z pohádkového hlediska a kouzlo mělo zůstat důležitým aspektem děje.

Hostinský zmiňuje, že se v postavě starého chudého pocestného, který předává Popelce kouzelný prsten od její mrtvé matky, inspiroval v Isouardově opeře v postavě Alidora (Hostinský, 1884, s. 6). Zatímco je však role pocestného redukována na předání prstenu, princův vychovatel Alidor do děje zasahuje výrazněji – nejdříve se převlečený za žebráka snaží poznat pravou povahu Popelky a jejích sester, poté se díky němu Popelka probouzí na zámku oblečená do krásných šatů. Alidor také předává Popelce kouzelnou růži. Ta způsobí, že ji její rodina nepozná (Bampton Classical Opera, nedat.). I v Rossiniho opeře vystupuje postava princova vychovatele, Alidoro. Angelina (Popelka) se ale záhadně nezjevuje na zámku – Alidoro jí dá „drahé šaty, perle, diamanty“, ale říká, že se nesmí nechat zaslepit bohatstvím a její srdce musí zůstat čisté a dobré (Ferretti, 1874, s. 23–24). Motiv kouzelné růže tu však chybí, stejně jako jakékoliv jiné nadpřirozené prvky.

Žádnou další inspiraci ve starších operních verzích Hostinský nezmiňuje. Zvláště v prvním jednání jsou ale zřejmé i další podobnosti. Ve většině knižních verzí je negativní postavou macecha, naopak ve všech třech operách je to (nevlastní) otec.

Libreto Hostinského také stejně jako „Popelky“ Isouarda a Rossiniho začíná scénou, kdy se Popelčiny sestry chystají před zrcadlem. V *Popelce* (1885) jim navíc titulní hrdinka posluhuje:

(BĚLA a MILADA nádherně oblečeny sedí v křeslech a dokonávají právě svou toaletu. BĚLA líčí se, MILADA má na klíně květiny a fábory a upravuje si vlasy, hledíc stále do malého příručního zrcadélka. POPELKA v prostém šedém obleku oběma hbitě přisluhuje.)

MILADA:
Jehlu do vlasů mi podej!

POPELKA:
Zde!

BĚLA:
Líčidla se nedostává!

POPELKA:
Hned!

MILADA:
Ještě jednu bílou růži!

POPELKA:
Hned!

(Hostinský, 1884, s. 11)

V libretu k *La Cenerentole* se uvádí, že je Klorinda „před zrcadlem“ a Thisbe „zdobí se květinami“ (Ferretti, 1874, s. 4).

Následuje scéna s pocestným. V případě obou zahraničních oper je za něj převlečen princův vychovatel. Popelčina rodina na něj reaguje negativně a chce ho vyhnat pryč, zatímco Popelka je jako jediná ochotna mu pomoci:

Hej, dědoušku! Jen směle vraťte se! / Já ráda na cestu vám něco dám! (Hostinský, 1884, s. 20).

Zde se projevuje její dobrý charakter – ten je následně odměněn.

Dále už se *La Cenerentola* i *Cendrillon* od české *Popelky* v mnohém odlišují. V italské i francouzské opeře se princ s Popelkou setkává už dříve převlečený za sluhu, za kterého se na radu Alidora vydává, aby poznal pravou povahu sester.

Odlišuje se způsob, jakým Popelka získává šaty na ples. V libretu Otakara Hostinského vysloví Popelka přání:

Ó, kéž jenom dnes se mohu zřítí
v rouše skvostném, v záři klenotů,
bych jen krátkou chvíli směla žítí
v panské slávy hlučném jásotu!
(Hostinský, 1884, s. 27)

Když poté Popelka políbí kouzelný prsten, její oděv se promění v plesovou róbu. V zahraničních operách získává šaty díky Alidorovi, princovu vychovateli. V opeře *Cendrillon* se navíc nekoná ples, ale turnaj. Naopak v *La Cenerentole* se neobjevuje tradiční prvek ztraceného střevíčku, podle nějž princ hledá svou vyvolenou – Angelina (Popelka) dá před svým odchodem z plesu princovi Ramirovi náramek:

Vezměte tento náramek co první znamení mé lásky. Hledejte a poznáte-li mně podlé tohoto náramku, a budete-li mne i potom ještě milovati, pak jsem vaší na věky! (Ferretti, 1874, s. 39).

Popelka je tedy *La Cenerentole* i *Cendrillon* kromě prvního jednání podobná spíše v základních rysech charakteristických pro pohádku o Popelce. Další prvky odlišující zahraniční opery od základního příběhu se v ní neprojevují.

Otázka „českosti“ opery a dobová recepce

V druhé polovině 19. století docházelo ke snaze hledat v opeře, prestižním hudebním žánru, národní charakter v evropském kontextu. Cílem bylo zachytit, v čem spočívá originalita národní hudby a určit národní přínos ve srovnání s ostatními národy (Ottlová a Pospíšil, 1997, s. 30).

Ottlová a Pospíšil ovšem upozorňují, že „to, co se považovalo za české, národní a čemu se tudíž přiřkládalo zvláštní význam, nemělo pevné obrysy“ a často záleželo na subjektivním názoru pozorovatele – mohlo se tedy stát, že stejná místa byla podle jednoho kritika typicky česká, zatímco druhý je vnímal jako nepůvodní prvek (Ottlová a Pospíšil, 1997, s. 31).

Recenzenti v tomto duchu u *Popelky* (1885) často uváděli, že libreto Hostinského vystihuje pohádku o Popelce „v celé prosté, ale právě tím tak půvabné poesii lidového podání“, čímž „stojí nade všemi dřívějšími zpracovateli“ (-q., 1902, s. 3).

V *Pražském denníku* pak vyšel o *Popelce* poměrně rozsáhlý článek, v němž anonymní autor zmiňuje, že byla „první operou českou, jejíž děj vzat jest z přebohatého pokladu krásných a poetických našich národních pohádek“ a poté opakuje, že jde o „v pravdě národní [...] báchorku naši“ (Anonym, 1872, s. 2). Zpracování děje pak podle recenzenta „drží se celkem věrně způsobu a postupu obyčejného vypravování pohádky této“, jedinou odchylku vidí v tom, že Popelka ze scénických důvodů navštěvuje ples pouze jednou (Anonym, 1872, s. 3).

Ačkoliv recenzenti poukazují na lidovost a českost Hostinského zpracování pohádky, jak ukazuje předchozí analýza knižních verzí příběhu, nelze tvrdit, že by se v libretu projevil nějaký motiv typický pouze pro českou Popelku.

S těmito tvrzeními nesouhlasí ani John Tyrrell, který naopak uvádí, že „kvazilidový jazyk v árii Popelky v 1. dějství“ je v *Popelce* jedním z mála projevů českosti (Tyrrell, 1991–1992, s. 88). Hostinský dle něj nevěřil, že českost spočívá ve specifických námětech a obě jeho libreta „byla provokativně nečeská v době, kdy českost byla módou“ (Tyrrell, 1991–1992, s. 285). Hostinský dle Tyrrella zastával názor, že se každá opera uplatní jako česká, je-li psána česky (Tyrrell, 1991–1992, s. 286).

Tyrrellův názor o „nečeskosti“ libreta podporuje také versologický rozbor. V Hostinského textu se vyskytuje hlavně trochej a jamb, v menší míře je zastoupen daktyl. Trochej a jamb představují séman-

tické opozice a Čechy v 19. století byly typicky vnímány v opozici domácí x cizí (Červenka, 2006, s. 81). Jambem proto promlouvají například postavy ze šlechtického prostředí v kontrastu k trochejskému verši v promluvách lidových postav – v *Popelce* tomu tak ale není.

Hojně je zastoupen blankvers, pětistopý nerýmovaný jambický verš. Ten do české literatury pronikl prostřednictvím angličtiny (Macura, 1984, s. 48). V českých hrách však nikdy plně nezdomácněl a uplatňuje se většinou jako verš překladový (Levý, 1962, s. 463). Bývá vnímán jako „vznešený“ verš, což je také důsledkem jeho využití v překladech Shakespeara (Hrabák, 1964, s. 39). V libretu *Popelky* však blankversem mluví různé postavy, nemá již zmíněný příznak „vznešenosti“. V textu jím promlouvají všechny hlavní postavy, ale i pocestný, maršálek nebo hlasatel:

POCESTNÝ:

Já nejsem chud a stár a sláb, jak mníš,
a hůl ta žebrácká je pouhý klam.

(Hostinský, 1884, s. 24)

Hostinský tedy paradoxně v době hledání „českosti“ v opeře využívá v *Popelce* v hojné míře verš vnímáný jako cizí prvek.

Tím se libreto Hostinského značně odlišuje od o něco starší a již výše zmiňované opery *Zakletý princ* (1872), v níž lze pozorovat sklon uplatnit jamb (doplněný francouzskými výrazy) převážně v souvislosti s postavou prince Miroslava a dvořany, zbylé postavy mluví naopak hlavně trochejem. Zatímco Jindřich Hanuš Böhm v libretu reflektuje dobový pohled na trochej a jamb v opozici „lidového“ a „šlechtického“ verše, Hostinský toto nevnímá jako prvek, který je třeba respektovat.

V době svého uvedení byla opera přijata kladně jak diváky, tak kritikou. Den po premiéře uvedl anonymní recenzent v *Národních listech*, že *Popelka* „dobykla senačního úspěchu“ (Anonym, 1885b, s. 3). Josef Bohuslav Foerster v recenzi z následujícího dne uvádí, že libreto Hostinského bylo skladateli „šťastným podkladem“ a že poskytuje „mnoho vděčných momentů“ a zmiňuje i *La Cenerentola* a *Cendrillon* (-ter, 1885, s. 1).

Václav Zelený v *Osvětě* chválí volbu tématu a oceňuje Hostinského libreto, kterými „chrání [...] ryzi poesii vážné zpěvohry“ a tvoří jimi kvalitní základ pro následné hudební dramatické tvoření (Zelený, 1885, s. 801). V *Daliborovi* pak anonymní autor hodnotí libreto Otakara Hostinského jako zdařilou a dokonalou práci pařící k nejlepším „operním básním vůbec“ (–gy–, 1885, s. 248).

Popelku ocenil také Emanuel Chvála, podle kterého „vyniká nad všechny ostatní opery Rozkošného, nejen významnější koncepcí a hladší fakturou, nýbrž i samostatnější vynalézavostí“ (Chvála, 2020, s. 339). Zmiňuje, že písně „Měla jsem matičku“ a „Holoubkové rozmilí“ „náležejí k nejlepší[m] vnučením skladatele“ (Chvála, 2020, s. 399–400). Vyjadřuje se také k „českosti“ díla: „Ani sklon k lidovému tónu v písni nescházel, a dobrá deklamace zpívaného slova utužila českost celého hudebního projevu“ (Chvála, 2020, s. 343).

I v pozdějších letech byla hodnocení *Popelky* pozitivní. *Dalibor* uvedl, že patří k „nejvděčnějším pracím české operní produkce vůbec“ (Hda., 1891, s. 298) a v *Národních listech* napsal anonymní recenzent, že patří k nejoblíbenějším dílům české operní produkce (Anonym, 1902, s. 3). V *Národních listech* vyšel také článek, kde autor uvádí, že Rozkošný ve spolupráci s Hostinským vytvořil „u nás první pohádkovou operu a to v čistě pohádkovém tónu“, čímž se *Popelka* odlišuje od starších operních zpracování, kde autoři „z pohádkových motivů brali si pouze záminku k aplikaci na děje zcela konvenčně operní“ (–q., 1908, s. 2).

Závěr

Pohádku o Popelce nelze označit za typicky český námět, protože byl znám v mnoha verzích v různých světových literaturách. Jak navíc vyplývá ze srovnání, libreto Hostinského se nedrží věrně žádného konkrétního českého zpracování. Kouzelný motiv se ale projevuje výrazněji než v operách *Cendrillon* a *La Cenerentola*, kterými se Hostinský také částečně inspiroval. Tím se české libreto vzdaluje žánru veselohry a více se tak blíží pohádkové verzi příběhu. Dobové hledání „českosti“ v *Popelce* lze hodnotit spíše jako snahu kritiků zasadit Hos-

tinského libreto do kontextu tehdejšího úsilí o vytvoření „české opery“ a hledání národních prvků než Hostinského záměrem.

Literatura

- ANONYM. (1872). *Popelka aneb Skleněné střevice. Pohádka pro milé dětičky*. Praha: Dr. Grégr a Ferd. Dattel.
- ANONYM. (1885a). Z Národního divadla. *Pražský denník*, 20(123), 2–3.
- ANONYM. (1885b). Dramatické umění. *Národní listy*, 25(149).
- ANONYM. (1902). Dramatické umění. *Národní listy*, 42(162).
- Bampton Classical Opera. (Nedat.) Cinderella (Isouard). *Bampton Classical Opera*. Staeně 29. 5. 2025 z <https://www.bamptonopera.org/operadetail.htm?event=20>.
- BELISOVÁ, Š. (2002). České překlady z francouzské literatury. In M. Hrala (ed.), *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- BRANBERGER, J. a MÜNZEROVÁ, Z. (1948). *Svět v opeře*. Praha: Orbis.
- ČERVENKA, M. (2006). *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum.
- ERBEN, K. J. (1883) *Popelka. Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Praha: Nákladem Jarosl. Pospíšila.
- FEND, M. (2002). Cendrillon (i) [online]. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Původně publikováno 1992. Stažené 24. 5. 2021 z <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007981>.
- FERRETTI, J. (1874). *Popelka*. Komická opera ve dvou jednáních. Hudba Gioacchino Rossini, překlad J. V. Št. Praha: Fr. A. Urbánek. Bibliotéka operních a operetních textův, svazek 24.
- gy–. (1885). Národní opera: *Popelka. Dalibor, časopis pro všechny obory umění hudebního*, 7(25).
- Hda. (1891) Národní divadlo v Praze. *Dalibor, časopis pro všechny obory umění hudebního*, 13(38).
- HOSTINSKÝ, O. (1884). *Popelka*. Zpěvohra o třech jednáních. Hudba Josef Richard Rozkošný. Praha: Fr. A. Urbánek. Urbánkova bibliotéka operních a operetních textův, řada 2., svazek 23.
- HOSTINSKÝ, O. (1909). *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Mojmir Urbánek.
- HOSTOMSKÁ, A. (2018). *Opera*. Průvodce operní tvorbou. Vydání jedenácté, přepracované a rozšířené. Praha: NS Svoboda.
- HRABÁK, J. (1964). *Z problémů českého verše*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- CHVÁLA, E. (2020). *Z mých pamětí hudebních*. 1. vydání. F. Karlík a J. Kopecký (eds.). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

- LEVÝ, J. (1962). Vývoj českého divadelního blankversu. *Česká literatura, časopis pro literární vědu*, 10(4).
- LOEWENBERG, A. (1978). *Annals of opera 1597–1940*. Třetí opravené vydání. Londýn: John Calder.
- LUDVOVÁ, J. a VÍTOVÁ, E. (2006a). Hostinský, Otakar. In Ludvová, J. a kol. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Česká divadelní encyklopedie. Vydání první. Praha: Academia.
- LUDVOVÁ, J. a VÍTOVÁ, E. (2006b). Hostinský, Otakar. *Česká divadelní encyklopedie* [online], Kabinet pro studium českého divadla. Stažené 9. 7. 2021 z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hostinský_Otakar.
- MACURA, V. (1983). *Znamení zrodu (České obrození jako kulturní typ)*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel.
- MACURA, V. (1984). Blankvers. In Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé, rozšířené. Praha: Československý spisovatel.
- MIDGETTE, A. (2004). A New Look at an Old Form, The Art of 'Beautiful Singing' [online]. *The New York Times*. Stažené 24. 5. 2021 z <https://www.nytimes.com/2004/07/16/movies/a-new-look-at-an-old-form-the-art-of-beautiful-singing.html?pagewanted=all>.
- NĚMCOVÁ, B. (1862). O Popelce. *Národní báchorky a pověsti*. Litomyšl a Praha: Antonín Augusta. Sebrané spisy Boženy Němcové, díl VI.
- OSBORNE, R. (2002). Cenerentola, La. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Původně publikováno 1992. Stažené 24. 5. 2021 z <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008249>.
- OTTLOVÁ, M. (2006). Rozkošný, Josef Richard. In Ludvová, J. a kol., *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Česká divadelní encyklopedie. Vydání první. Praha: Academia.
- OTTLOVÁ, M. a POSPÍŠIL, M. (1997). K otázce českosti v hudbě. *Bedřich Smetana a jeho doba*. První vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopædie obecných vědomostí*. (1902). Devatenáctý díl. Praha: J. Otto.
- POLÍVKA, J. (1920). Bratři Grimmové a počátky českého pohádkosloví. In Hýsek, M. a Jakubec, J. (eds.). *Z dějin české literatury*. Sborník statí věnovaný Jaroslavu Vlčkovi k šedesátinám od jeho spolupracovníků a žáků. Praha: Jan Laichter.
- POSPÍŠIL, M. (2006). Dvořák, Antonín. *Česká divadelní encyklopedie*. Kabinet pro studium českého divadla. Stažené 11. 7. 2021 z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Dvořák_Antonín
- q. (1902). Hudba. *Národní listy*, 42(162).
- q. (1908). Hudba. *Národní listy*. 48(264).

- RICHTER, L. (2004). *Pohádka... a divadlo*. Vydání první. Praha: Dobré divadlo dětem.
- STICH, A. (1992). Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. Praha: Ústav dějin umění AV, 29(3), 11–35.
- ŠMAHELOVÁ, H. (1989). *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek*. 1. vydání. Praha: Albatros, nakladatelství pro děti a mládež.
- ter [pseudonym Josefa Bohuslava Foerstera]. (1885). Feuilletton: Popelka. *Národní listy*, 25(150).
- TYRRELL, J. (1991–1992). *Česká opera*. Vydání první. Přeložil M. ČEJKA, Knihnice OM, titul 7. Brno: Opus musicum.
- WURMOVÁ, M. (1996). *Repertoár brněnského divadla v letech 1777–1848*. Brno: Šifra, k. s.
- ZELENÝ, V. V. (1885). Česká zpěvohra. *Osvěta, listy pro rozhled v umění, vědě a politice*, 15(9).

Manifestacja archetypu cienia w utworach *Román Manfreda Macmillena* oraz *Scarabaeus* Jiřego Karáska ze Lvovic

The Manifestation of the Shadow Archetype
in Manfred Macmillen's *Novel*
and Jiří Karásek ze Lvovic's *Scarabaeus*

ZUZANNA KEMPIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
E-mail: zuzkem1@st.amu.edu.pl

Abstract: The article analyzes the manifestation of the Jungian shadow archetype in two parts of Jiří Karásek ze Lvovic's trilogy *Romány tři magů*: *Román Manfreda Macmillena* and *Scarabaeus*. The focus is placed on the evolution of the psychological processes of the main characters, Manfred Macmillen and Marcel d'Offémont, by examining their attitudes according to the following framework: the causative factor, the projection mechanism, and the tragic outcome. The analysis demonstrates that in Manfred's case, the shadow manifests through a fear of lacking originality and the projection of a doppelgänger figure, leading to destructive paranoia and an ultimate surrender to fatalism. Conversely, Marcel d'Offémont experiences a pathological assimilation of the shadow, where the repression of weakness and a fascination with his ancestors criminal heritage result in sadism and a pursuit of absolute control over

others. These considerations are situated within the *fin de siècle* context, utilizing the concepts of Carl Gustav Jung and Jerzy Prokopiuk to interpret occultism as a metaphor for psychological states.

Abstrakt: Przedmiotem artykułu jest analiza manifestacji Jungowskiego archetypu cienia w dwóch częściach trylogii *Romány tři magů* Jiřego Karáska ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena* oraz *Scarabaeus*. Uwaga została skupiona na ewolucji procesów psychicznych głównych bohaterów, Manfreda Macmillena i Marcela d'Offémont, poprzez badanie ich postaw według schematu: czynnik sprawczy, mechanizm projekcji oraz tragiczny skutek. Analiza wykazuje, że u Manfreda cień manifestuje się przez lęk przed brakiem oryginalności i projekcję postaci sobowtóra, co prowadzi do destrukcyjnej paranoi oraz ostatecznego oddania się fatalizmowi. Z kolei u Marcela d'Offémont dochodzi do patologicznej asymilacji cienia, gdzie wyparcie słabości oraz fascynacja zbrodniczym dziedzictwem przodków skutkują sadyzmem i dążeniem do absolutnej kontroli nad innymi. Rozważania osadzono w kontekście fin de siècle'u, wykorzystując koncepcje Carla Gustava Junga oraz Jerzego Prokopiuka do interpretacji okultyzmu jako metafory stanów psychicznych.

Keywords: Jungian archetypes, psychoanalysis, 19th century czech literature, Jiří Karásek ze Lvovic

Słowa kluczowe: archetypy Junga, psychoanaliza, czeska literatura XIX wieku, Jiří Karásek ze Lvovic

Wykorzystywanie psychoanalizy zaprezentowanej przez Carla Gustava Junga umożliwia badaczom literatury analizowanie dzieł w sposób konstruktywny i wszechstronny (Dudek, 2012, s. 120–121). Szczególne miejsce w koncepcji Junga zajmuje teoria archetypów, która w znaczącej mierze wpływa na pamięć zbiorową. Znajduje ona zastosowanie w analizach bohaterów literackich będących nosicielami określonych symboli, które umożliwiają czytelnikowi doświadczenie głębi ludzkiej duszy (Dudek, 2012, s. 117).

Szczególnie istotnym archetypem dla przedmiotu niniejszego artykułu jest pojęcie *cienia* jako reprezentanta ciemnych aspektów ludzkiej osobowości (Jung, 1993). Jak wskazuje sam analityk: „Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej” (Jung, 1993, s. 68). Uświado-



Bohemistyka, 2026 (3) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

mienie sobie, że każdy człowiek posiada w swojej osobowości określone i wyparte aspekty, stanowi podstawę wszelkiego rodzaju samopoznania. Postawa ta wiąże się jednak z silnym oporem wobec samoakceptacji i zmiany, co pozwala wyjaśnić, dlaczego tak niewiele osób mierzy się z własnym cieniem w sposób dojrzały:

Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do tego, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosowanie do tego mogą wywołać coś w rodzaju obsesji lub – by lepiej rzecz określić – opętania (Jung, 1993, s. 69).

Jung zauważa, że emocja¹ nie jest aktywną czynnością, lecz ma charakter wydarzenia. Oznacza to, że wspomniana w powyższym cytacie obsesja (czy też opętanie) pojawia się nagle, pozostaje trudna w kontroli, lecz zawsze zostaje wywołana przez czynnik zewnętrzny. Afekty² ujawniają się tam, gdzie człowiek wykazuje najslabsze przystosowanie, a zarazem odsłaniają źródło tego stanu, związane z niedowartościowaniem i obniżeniem poziomu osobowości. Wynika z tego, że zaburzenia, które sięgają najgłębszych zakamarków ludzkiej psychiki, są silnie powiązane z tożsamością. Ich afekt jest natomiast krótki i nagły, przez co intensywnie wpływa na psychikę człowieka. Jung podkreśla również, że na płaszczyźnie afektywnej człowiek zachowuje się podobnie do człowieka pierwotnego – osoby, która jest nie tylko bezwolną ofiarą swych afektów, ale również odznacza się brakiem zdolności do wydawania sądów moralnych (Jung, 1993, s. 69).

Każdy człowiek nosi w sobie nie tylko cień w sensie fizycznym, lecz także rozumiany metaforycznie, związany z pojęciem czasu i ludzkiej świadomości (Prokopiuk, 2000). Funkcjonuje on zatem we względnej teraźniejszości, przesuwając się między przeszłością a przyszłością, bez świadomości wpływu ram czasowych na swoją

¹ Czyli stan znacznego poruszenia umysłu, pojawiający się nagle i zawsze połączony z pobudzeniem somatycznym, który osiąga dużą, ale przejściową intensywność (*Emocja*, 2026).

² Krótkotrwały, lecz często nagły i intensywny stan emocjonalny, który wywiera silny wpływ na psychikę i zachowanie człowieka (*Afekt*, 2026).

psychikę (Prokopiuk, 2000). Archetyp cienia w odniesieniu do przeszłości obejmuje wspomnienia i doświadczenia, które pomimo ich przeminięcia, nadal kształtują myśli i emocje. Natomiast cień przyszłości wiąże się z planami, marzeniami oraz wyobrażeniami dotyczącymi tego, co nas czeka (Prokopiuk, 2000). Oba te wymiary pozostają częściowo poza sferą ludzkiej świadomości, lecz nieustannie na nią oddziałują, towarzysząc podmiotowi „od chwili pojawienia się naszej świadomości, aż do jej zatury [...]” (Prokopiuk, 2000). Według Jerzego Prokopiuka na cień tworzą przede wszystkim stłumione pragnienia, nieucywilizowane impulsy, motywy moralnie niskie czy dziecięce fantazje (Prokopiuk, 2000). Istotne jest, że manifestuje się on najczęściej jako „inny” bądź też „obcy”, stanowiący odbicie lustrzane ludzkiej moralności. Jeśli człowiek postrzega się za dobrego, jego zewnętrzna manifestacja cienia będzie przez niego odbierana za postać złą i vice versa (Prokopiuk, 2000).

Otóż podczas gdy cień – jeśli tylko okażemy zdrowy rozsądek i dobrą wolę – można w pewnym stopniu zintegrować ze świadomą osobowością, to, jak wskazuje doświadczenie, pozostają jeszcze pewne cechy, które stawiają zawzięty opór dążeniu do poddania ich kontroli moralnej i właściwie nie poddają się żadnym wpływom (Jung, 1993, s. 69).

Wspominany w powyższym cytacie opór jest silnie związany z kluczowym dla archetypu cienia mechanizmem obronnym określanym przez Junga mianem projekcji. Mechanizm ten bywa trudny do zidentyfikowania, ponieważ jej autentyczne poznanie przekracza zwykłą miarę dojrzałości moralnej. Cechy przypisywane cieniowi mogą zostać rozpoznane jako powiązane z osobowością podmiotu, lecz przez rozsądek i wolę zostają uznane za powód do powstania negatywnych emocji, którymi obarcza się osoby trzecie. Projekcja jest najczęściej zauważalna przez innych, choć i one powinny odznaczać się wysoko rozwiniętą świadomością swej omylności. Jung opisuje relację zachodzącą między cieniem a projekcją, przytaczając sytuację osoby niechętniej do uświadomienia oraz przepracowania własnych ciemnych aspektów.

W takim przypadku czynnik³, który jest odpowiedzialny za tworzenie projekcji, zyskuje całkowitą swobodę działania. Jeśli dąży on do określonego celu, może bezpośrednio przyczynić się do jego realizacji lub wywołać sytuację dla niego charakterystyczną, co według Junga ma swoje przyczyny w nieświadomości (Jung, 1993, s. 70). Skutkiem takiej projekcji jest wyizolowanie podmiotu ze swojego środowiska i zastąpienie realnych relacji więzią opartą na iluzji. Jung wskazuje, że projekcje nadają otoczeniu własne, lecz nieuświadomione oblicze, które wprowadza człowieka w stan autoerotyczny, lub też autystyczny. Powoduje to zmianę percepcji świata na nacechowaną własnymi marzeniami, a nie faktycznymi wydarzeniami (Jung, 1993, s. 70).

To właśnie wskutek takiego sposobu postrzegania świata pojawia się poczucie niespełnienia i jałowości, gdzie wyobrażenia o świecie zostają uznane za rezultat złośliwego działania otoczenia, prowadzące do błędnego koła izolacji. Upraszczając opisany przez Junga mechanizm: podstawowym czynnikiem jest brak chęci rozpoznania projekcji przez podmiot, co umożliwia czynnikowi pełną swobodę. Jednocześnie pogłębia nieświadomość podmiotu oraz izoluje go ze środowiska, prowadząc do marzycielskiego zakrzywiania percepcji rzeczywistości. Ostatecznie projekcje zostają uznane za rezultat złośliwego otoczenia, a ciągły brak samoświadomości przez człowieka podtrzymuje mechanizm błędnego koła.

Dodatkową kwestią jest fakt, że uświadomienie sobie istnienia archetypu cienia w psychice jednostki, jest w dużej mierze hamowane przez personę⁴, a stopień jej wpływu na podmiot zależy od intensywności

³ Czynnik psychologiczny odnosi się do wpływu stanu psychicznego pacjenta na jego zdrowie fizyczne, przebieg choroby oraz skuteczność leczenia. Obejmuje on elementy takie jak stres, emocje, przekonania zdrowotne, osobowość oraz mechanizmy radzenia sobie z chorobą (*Czynnik psychologiczny*, 2026).

⁴ Społecznie skonstruowana tożsamość, którą jednostka prezentuje światu zewnętrznemu, ukształtowana przez normy kulturowe, oczekiwania i rolę. Służąc jako ochronny pośrednik między ego a społeczeństwem, umożliwia adaptację do zbiorowych standardów, jednocześnie chroniąc wrażliwe lub sprzeczne aspekty psychiki (*Persona*, 2026).

ności utożsamiania się z jasną stroną ów maski. Według Jerzego Prokopiuka nie istnieje jedna skuteczna metoda pozwalająca na pełną asymilację cienia, jego akceptacja przez człowieka dokonuje się przede wszystkim poprzez całkowite przyzwoleństwo na istnienie tego archetypu we własnej nieświadomości. Takie działanie dokonuje się poprzez sumienną obserwację własnych schematów, jednocześnie wchodząc w długi proces wewnętrznej negocjacji (Prokopiuk, 2000). Cień stanowi zatem problemem natury moralnej, ponieważ odpowiedzialność za niego pełni ego, któremu zazwyczaj łatwo jest dostrzec to, co w podmiocie negatywne, aniżeli to, co pozytywne (Prokopiuk, 2000).

Proces asymilacji cienia wymaga poważnego wysiłku moralnego, zmuszając jednostkę do odstąpienia od utartych wcześniej schematów (Prokopiuk, 2000). Ten wysiłek wpłata człowieka w skrajną hipokryzję, oszustwo wobec innych oraz niekomfortowe napięcie. Jednak świadomość istnienia cienia wymaga zatem wyjątkowej moralnej odwagi oraz odnalezienia ukojenia w zmianie, wynikającej z konfrontacji z owym archetypem (Prokopiuk, 2000). Podmiot, który świadomie przeszedł przez proces przepracowania wszystkich projekcji oraz zaakceptowania i asymilacji archetypu cienia staje się bardziej uświadomioną, lecz podatną na kolejne psychiczne konflikty osobą (Prokopiuk, 2000). Wówczas rozumie on, że treści, które uznaje za negatywne w świecie zewnętrznym, posiadają również swój odpowiednik w jego własnym wnętrzu. Poprzez naukę życia ze swoim cieniem może ulepszyć otaczający go świat (Prokopiuk, 2000).

Ponieważ cień jest silnie powiązany z archetypami świadomości zbiorowej, warto więc wyjaśnić jego społeczne występowanie w czasach przełomu XIX i XX wieku. Okres twórczości Jiříego Karáska ze Lvovic można zaliczyć do późniejszego etapu nowożytności, w którym dominującą naturą ówczesnego człowieka była ekstrawersja, co, zgodnie z opinią Prokopiuka, wyjaśnia introwersję cienia (Prokopiuk, 2000). Dominującą funkcją w psychice człowieka nowożytności było wówczas myślenie wspomagane przez percepcję, co sprzyjało władzy cienia nad uczuciami czy intuicją (Prokopiuk, 2000). Według Jerzego

Prokopiuka zjawisko to można zauważyć w napięciu między idealistami a materialistami oraz w opozycji klasyków i romantyków. Cień sceny intelektualnej, poznawczej czy materialistycznej demonstrował się w nagłych przejawach idealizmów, duchowości, ezoteryki czy też mistyki (Prokopiuk, 2000). Taka manifestacja jest szczególnie dostrzegana w wykorzystanych przez Karáska elementach okultystycznych, służących za metaforę zachodzących w analizowanych bohaterach procesów psychicznych. Początek opisywanego powyżej charakteru cienia w świadomości kolektywnej Prokopiuk datuje właśnie na początek epoki schyłku, gdzie skłonne na wpływ ego jednostki zostały pozbawione swej indywidualności (Prokopiuk, 2000).

Główni bohaterowie dwóch utworów z trylogii Karáska – Manfred Macmillan i Marcel d’Offémont – stanowią interesujący przykład manifestacji Jungowskiego archetypu cienia opartego zarówno na wielu podobieństwach, jak i różnicach. W analizie zostanie wykorzystany wyżej wspomniany już przebieg: czynnik – projekcja – skutek. Na wstępie należy zaznaczyć, że według Junga projekcja nie należy do sfery cienia, ponieważ występujące wówczas symbole odnoszą się do płci przeciwnej⁵ (u mężczyzny są to symbole odnoszące się do kobiety, i *vice versa*) (Jung, 1993, s. 71). W przypadku Manfreda oraz Marcela można jednak postawić kontrargument, że dana projekcja jest nieodłączną częścią cienia w przypadku, jeśli występujące wówczas symbole odnoszą się do tej samej płci co podmiot. Cień manifestuje się człowiekowi, przede wszystkim jako „inny” bądź też „obcy”, stanowiący lustrzane odbicie jej systemu wartości (Prokopiuk, 2000). Jeśli jednostka uważa się za dobrą, jej zewnętrzna manifestacja cienia będzie przez innych odbierana za postawę negatywną i *vice versa* (Prokopiuk, 2000). W przypadku analizowanych bohaterów ich projekcje przybierają postać zagrażających im „przeciwników”.

⁵ Przedstawione zjawisko odnosi się do jungowskiej koncepcji *animy* i *animusa* – przeciwstawnych elementów będącymi dopełnieniem persony. Ich rozwój osobowości wymaga zachowania harmonii między nimi (*Anima i animus*, 2026).

Główny czynnik, powodujący powstanie projekcji, jest w tym przypadku taki sam, lecz różnica leży w sposobie jego manifestacji. Zarówno Manfred, jak i Marcel, chociaż nie jest to powiedziane wprost, silnie obawiają się bycia uważanym przez społeczeństwo za zwyczajnych oraz łączą swoją tożsamość z zewnętrznym autorytetem. Manfred ukrywa przed innymi burzliwy konflikt wewnętrzny spowodowany brakiem poczucia własnej, oryginalnej osobowości. Już na samym początku jego kochanek Francis opisuje go jako częstego podróżnika między Wiedniem a Pragą. W Wiedniu żył dostojnie, wygodnie oraz prowadził tam typowe dla dandysowskiej pozy życie (Karásek, 2012, s. 17). Natomiast do Pragi uciekał zawsze wtedy, kiedy doskwierał mu smutek, wówczas Manfred przebywał w opuszczonym pałacu przy kościele św. Henryka, określając go mianem „klasztoru” (Karásek, 2012, s. 17).

Takie określenie na miejsce własnej ucieczki nie tylko wskazuje na fakt, że Manfred preferuje przeżywać niewygodne emocje z dala od gwary Wiedeńskiego społeczeństwa, ale również jest wynikiem odczuwanej przez niego nudy. Klasztor kojarzy się z miejscem, w którym ktoś pragnie uporządkować swoje myśli w ciszy, ale także wskazuje na przestrzeń do zadumy. Natomiast nuda, choć zazwyczaj kojarzona pejoratywnie, zmusza człowieka do kreatywności, popędzając go przy tym do życiowej zmiany. Manfred często podróżował między przesytem wiedeńskiego społeczeństwa a skromnością Pragi, co spowodowane jest jego wewnętrznym konfliktem wynikającym z zagrożenia ze strony zewnętrznej manifestacji cienia.

Ponadto na tożsamość Manfreda składa się zainteresowanie naukami średniowiecznego mistycyzmu oraz postacią włoskiego okultysty Cagliostro. Owe obiekty fascynacji stają się dla bohatera wyznacznikiem własnej wartości, a jednocześnie jego słabością. Poprzez studiowanie historycznych manuskryptów związanych z magią i alchemią Manfred czuł się oryginalniejszym niż otaczające go społeczeństwo. Ekspozowanie psychiki na makabryczne treści, służyło mu nie tylko za eksperyment własnej wytrzymałości, ale również za próbę zawładnięcia nad wewnętrznym chaosem (Karásek, 2012,

s. 20). Wszystkie zdobyte na przestrzeni lat artefakty związane z Cagliostrem, stanowiły bezpieczną sferę Manfreda oraz nadawały jego tożsamości poczucie transcendentnego znaczenia (Karásek, 2012, s. 83). Bohater uważał, że barwny styl życia włoskiego okultysty oraz stosowane przez niego manipulacje były wyjątkowo atrakcyjne, wręcz wzorcowe (Karásek, 2012, s. 87). Fascynacja ową postacią historyczną osiągnęła swoje apogeum w momencie, kiedy to Manfred określił siebie jako jedna z dwunastu wcieleń Cagliostro (Karásek, 2012, s. 63).

Postawa Marcela, w przeciwieństwie do Manfreda, polega w znacznym stopniu na wyparciu wewnętrznych obaw o swojej słabości. Bohater unika sytuacji, które postawiłyby go w pozycji społecznie uległej, przybierając postawę agresywnej obrony. Taki mechanizm manifestuje się w jawnych przejawach sadystycznych i psychopatycznych tendencji, co odzwierciedla problem Marcela w zdrowej integracji cienia. Jego duma z tradycji rodzinnych, w szczególności z czynów prababki Marii Madeleiny de Brinvillier, wskazuje na chęć zostania jej kontynuatorem oraz pewną formę wygładzenia swoich zbrodniczych czynów (Karásek, 2012, s. 275).

Głęboko zakorzeniona w jego tożsamości świadomość o dziedzictwie posłużyła Marcelowi za wyjaśnienie płynących w jego krwi zła (Karásek, 2012, s. 295). Wypiera swój kompleks bycia słabszym, co jawi się w scenie odwiedzin konającego ojca – emocjonalny dystans między nimi można dostrzec w przejęciu Marcela własnymi niepewnościami niż samym widokiem umierającego rodzica (Karásek, 2012, s. 304). W opozycji do niestabilnej tożsamości Manfreda, Marcel kompletnie nie obawia się utraty własnego ja. Spowodowane jest to przez całkowite wyparcie wewnętrznej obawy o własnej słabości, co stanowi główny czynnik prowadzący do projekcji archetypu cienia. Świadomość bohatera na temat krzywdy, jaką czyni sobie oraz innym, jest całkowicie zakrzywiona moralnie. Zamiast przejawiać postawę skruchy wobec dokonywanych morderstw, emanuje od niego duma z popełnianych czynów. Ta zakrzywiona moralnie mentalność bohatera

ra jest głównym przejawem niewłaściwej asymilacji cienia w jego psyche.

Następnie czynnik, jeśli nie zostaje pozytywnie zintegrowany i przepracowany, manifestuje się najczęściej w formie zewnętrznej projekcji. W przypadku Manfreda silne połączenie swojej tożsamości z postawą włoskiego okultysty oraz opieranie na nim swojej oryginalności przyczynia się do pojawienia się cienia pod postacią tajemniczego Waltera Mory. Najistotniejszym fragmentem ukazującym tę kwestię jest moment ujżenia przez bohatera „sobowtóra” lub też „zjawy” w kościele:

S hrůzou znova jsem si uvědomoval, že neznámý není nikým vlastně jiným než mnou samým. Ano, byl to někdo, kdo byl druhé mé já. Poznával jsem sebe co nejurčitěji. Byl teď jistota, že nedýchám sám vzduchu této smutné planety, že je zde ještě někdo, úplně mně podobný, úplně se mnou totožný, kdo za noci zvedá čelo k hvězdám, aby myslil tytéž myšlenky, jež myslím já. [...] Zjevovala se mi, aby mne uvědomila o svém bytí, aby mi řekla, že jest účastna každého mého vzdechu, každého mého pohybu. Cítil jsem nyní dės vědomí, že nejsem na světě sám, že jest bytost ještě jedna, že je zároveň mnou a dělí se o jednu a touž existenci se mnou. Nyní jsem mohl mít jen pocit: že jdu sám sobě vstříc. Mohl jsem mít jen jistotu, že zkoumám-li soustavu tajemných sil, ukrytých v hlubokém nitru mé bytosti, dívá se do mých tajemství se mnou ještě někdo druhý [...] (Karásek, 2012, s. 38).

Nieznajomy, określany przez Manfreda jako „druhé mé já”, jest zewnętrzną manifestacją ukrywanych kompleksów bohatera. Projekcja, która przybiera postać wizualnie identyczną z podmiotem, zmusza do skonfrontowania i dostrzeżenia unikanych przez niego czynników, związanych z ciemną stroną ludzkiej osobowości. Spotkanie łądząco podobnego ducha w kościele spowodowało, że Manfred zaczął zastanawiać się nad swoim życiem oraz wywołało w nim uczucie wszechobecnej paranoi (Karásek, 2012, s. 49). Późniejsze zachowania bohatera od tegoż momentu wskazują na strach przed integracją cienia oraz ucieczką w życie dyktowane iluzją. Owa zjawy, wraz z rozwojem relacji Manfreda i Francisca, zostaje przypisana nieznaney bohaterom postaci oraz autorowi dramatu o Cagliostrze – Walterze Morze.

Zagłębiając się w lekturę dziennika Manfreda, Francis dostrzega podobieństwa w opisywanych doświadczeniach partnera a akcją oglądanej wcześniej sztuki teatralnej. Na rzucone przez kochanka pytanie, o bycie autorem wspomnianego dramatu, Marcel reaguje przecząco. Podkreśla on jednak swoją konsternację wobec zbieżności zapisanych historii i twierdzi, że dokładnie z tego powodu Walter Mora stanowi centralne zagrożenie jego tożsamości. Dodatkowo rzuca wobec niego oskarżenie o prześladowanie go w kościele (Karásek, 2012, s. 89). Powyższe zachowania Manfreda potwierdzają jego wyparcie cienia ze swojej psyche oraz podkreślają destabilizujący go kompleks bycie nieoryginalnym. Zamiast uznać Waltera Morę za kogoś również zainspirowanego postacią Cagliostro, oskarża go o zamach na własną niestabilną tożsamość. Nienawiść do Mory jest jednocześnie podszyta świadomością Manfreda o wyrównanych siłach w tejże walce, co powstrzymuje go przed odważną próbą zwycięstwa (Karásek, 2012, s. 99).

Kwestia projekcji u Marcela jest nieco bardziej skomplikowana niż w przypadku Manfreda, ponieważ jego ego zostaje zastąpione cechami należącymi do cienia. Bohater stroni od projekcji obaw na jedną, konkretną osobę, lecz raczej podświadomie pragnie posiadać kontrolę nad życiem innych⁶. Takowy zabieg chroni go przed możliwym zagrożeniem i poczuciem bycia normalnym. Kluczowym elementem tożsamości bohatera jest zło, które jak sam zaznacza, było w nim obecne na długo, przed wiedzą o swoich korzeniach (Karásek, 2012, s. 282). Jako przykład podaje sytuację z dzieciństwa, kiedy przebywając w jezuickim pensjonacie, z fascynacją podziwiał rany ukrzyżowanego Chrystusa.

W tym okresie również głęboką fascynacją pałał do wyobrażeń o zadawaniu podobnych ran innym (Karásek, 2012, s. 282). Ta cie-

⁶ Warto wspomnieć, że wszystkie ofiary Marcela to mężczyźni (ojciec, Bartolo, Oreste, Gaston i inni bezimienni), co potwierdza tezę, o połączeniu cienia z projekcją w przypadku, kiedy jest skierowana na osobę tej samej płci co podmiot. Przez opinie Marcela o Marii Madeleiny de Brinvillier można stwierdzić, że sylwetka kobiety w jego pojęciu nie stanowi zagrożenia dla jego tożsamości.

mność, która różniła go od reszty chłopców, wynika z samotnego dorastania w pałacu i twardego wychowania ojca, określane przez Marcela mianem tortur (Karásek, 2012, s. 282). Dokładnie w tym doświadczeniu z dzieciństwa można rozpoznać główną przyczynę jego późniejszych sadystycznych i psychopatycznych tendencji. Obawa Marcela przed byciem społecznie uległym może wynikać z zaburzonej relacji z ojcem. W momencie, kiedy dziecko, na wczesnych etapach swojego rozwoju, zostanie pozbawione rodzicielskiej miłości, w dorosłym życiu próbuje uzupełnić tę pustkę w odpowiedni jego zdaniem sposób. Poszukiwanie rekompensaty tej pustki powoduje stworzenie mechanizmu obronnego polegającego na odpychaniu bądź też krzywdzeniu innych w obawie przed potencjalnym atakiem.

Postać Marii Madeleiny de Brinvillier działa na Marcela jako dodatkowy czynnik, który nakręca jego projekcje i nadaje jej bardziej wyniosłego i generacyjnego wymiaru. O swoim pochodzeniu dowiaduje się od hebrajskiego chemika, a ciekawość odkrycia swoich korzeni popchnęła go do gorliwego poszukiwania dodatkowych informacji w rodzinnych archiwach (Karásek, 2012, s. 290). Fakt, że pochodzi on z rodu sławnej trucicielki, wywołał w nim poczucie głębokiej dumy, którą następnie postanawia obwieścić umierającemu ojcu:

Přistoupil jsem k loži otcovu, a na mých rtech bezděky se rýsoval instinktivní, krutý výraz. [...] Mluvili jsme spolu sami. Cítil jsem, že mi otec chce svěřovati nějaké tajemství... [...] – Jsme ze zvláštní rodiny. Neznáte, Marcelle, dějů, jež se zběhly v rodu markýz d'Offémont – ale ježto jste po mé smrti jediný nositel rodinných tradic, chci vám říci vše... [...] – Víím, otče, že markýzové d'Offémont mají slávu býti zároveň *markýzi de Brinvillier*... Temný výkřik zazněl z otcových prsou. Nečekal, že víím vše, co se rozpakoval mi svěřiti. Vztyčil se v děsu. Uvědomil jsem si teprve nyní živě, že mám před sebou tělo, jež chce odumříti, bēdou spleť trpících a zedraných nervů, vysílenou hromadu stařeckého masa [...]. – Slávu?! vykřikl. A kdo vám řekl, že pocházíme z rodu markýzy de Brinvillier!? [...] – Ano, slávu, otče! odušil jsem temně, pocítiv touhu, státi se teď strašným, dáti vyřázeti prsům otcovým výkřiky trýzně, zazmítati ještě naposledy touto bēdnou lidskou troskou. Jsem hrd, že jsem potomkem Marie Madeleiny de Brinvillier. Jsem hrd, že z naší rodiny vzešel genius, že z ní trysklo nádherné zlo jako oheň z nepotlačitelné sopky... Máme slávu, že jsem zrodili silnou povahu, dovedoucí hnáti do krajnosti všechny možnosti, jež měla v sobě. – Zapomínáte, Marcelle, že naše pramáti byla přece jen vražednicí... [...] –

Koho usmrcovala naše pramáti? vykřikl jsem. Droga d'Aubray nebo chevaliera de Guet, lidi, kteří byli bez významu i pro lidi soudobé. Je krutostí, že za to popravili, jež by měla význam pro všechny věky. Ale čeho dokonce již nechápu, jest okolnost, že se neusmířili ani její popravou, a že smrt lidí lhostejných má býti na věky mstěna tím, že jest odírána sláva jejímu geniu. Opakuji, otče, že jsem hrd, že jsem markýzem de Brinvillier, že jsem vyrostl z kořenů zla. Těším se ze svých ukrytých pudů ze žaru své úkladné krve, z instinktivních, tvůrčích, zločinných sil, z dravčích svých gest... (Karásek, 2012, s. 297–300).

Głęboka apatia Marcela względem ojca jest nie tylko wynikiem jego traum z dzieciństwa, ale też formą zrewanżowania się bohatera za wszystkie wyrządzone mu wcześniej krzywdy. W postawie Marcela widać przede wszystkim obojętność, pogardę oraz chęć zadania rodzicielowi psychicznych ran bez względu na jego stan zdrowia. Ojciec wstydzi się dziedzictwa Marii Madeleiny de Brinvillier, uznając je za przekleństwo. Natomiast Marcel nie może powstrzymać swojego zachwytu wobec sławy morderstw swojej prababki. Ta próba przestraszenia rodzica poprzez atakowanie go przeciwnymi poglądami jest jawnym aktem próby odzyskania utraconej w dzieciństwie kontroli.

Poprzez wychwalanie czynów prababki, co stanowi pewną traumę dla ojca, Marcel odwdzięcza się mu za lata traumatycznego wychowania. Do kwestii zła Marcel odnosi się w wyżej wspomnianym fragmencie, mówiąc, że ród, z którego pochodzi, jest związany z samymi silnymi charakterami. Ścięcie swojej prababki uważa natomiast za ogromną stratę dla całej ludzkości. Marcel nie jest w stanie pojąć, jak śmierć zwykłych ludzi jest ważniejsza od geniuszu zbrodni Marii Madeleiny, co świadczy o głębokim zakrzywieniu moralnym osobowości bohatera oraz braku poprawnych wzorców społecznych. Bohater nie ukrywa radości ze swoich sadystycznych tendencji, czy też odczuwanego żaru wobec zbrodniczej sztuki. Wyjawia więc ostatecznie ojcu swoje plany o dokonaniu zbrodni godnej sławy prababki rodu d'Offémont.

Silne trwanie w nieświadomym przekonaniu o słuszności projekcji przez analizowanych w tymże artykule bohaterów ma swoje tragiczne skutki. Manfred w wyniku wewnętrznej walki z sobowtorem Walterem Morą wyraźnie cierpi psychicznie, co przekłada się na jego podej-

ście wobec społeczeństwa oraz relację z Francisem. Bohater po ujrzeniu zjawy w kościele próbował rozproszyć swoje myśli, uciekając w hedonistyczną zabawę. Mimo powierzchownego rozproszenia myśli o zagrażającym jego tożsamości sobowtórce uniemożliwiały mu zapomnienie o wewnętrznych strachach (Karásek, 2012, s. 49). Manfred stał się apatyczny wobec reszty społeczeństwa, wyraźnie dystansował się emocjonalnie od skupionego wyłącznie na powierzchownych fascynacjach wiedeńskim gronem (Karásek, 2012, s. 59). Z samotności i rozpaczki poszukiwał jednak powiernika swoich obaw, stąd też intensywność jego relacji z Francisem. Inni ludzie byli dla niego niczym amulety, które odpędzały wewnętrzne zło, co z psychologicznego punktu widzenia jest próbą ucieczki od konfrontacji archetypu cienia (Karásek, 2012, s. 59). Emocjonalny kocioł powodował również jego hedonistyczne tendencje, objawiające się w ucieczce w różne używki i powierzchowne towarzystwo, co tym bardziej go rozpraszało (Karásek, 2012, s. 51–52).

Warto też zaznaczyć, że nastawienie Manfreda względem projekcji zmieniło się w momencie zidentyfikowania kościelnej zjawy jako Waltera Morę. Wówczas agresja bohatera była podszyta obawą o destabilizację ważnej dla niego elementu tożsamości. Strach manifestował się w przeprowadzaniu wyniszczających ataków magicznych mających na celu przywołanie oraz kontrolę rywala. Ten spór opiera się na poczuciu Manfreda o byciu prześladowanym przez Waltera Morę oraz o podważeniu autentyczności jego istoty. Walter w liście do głównej pary bohaterów wyjawia, że jest on reinkarnacją Cagliostro, co podburza przekonanie Manfreda o swoim własnym wcieleniu (Karásek, 2012, s. 98–99). Konflikt ten jest uzewnętrznieniem psychicznego sporu Manfreda, gdyż tożsamość Waltera Mory jest niejawna do samego końca utworu. Dodatkowo pojawiające się w książce opisy magicznych aktów głównego bohatera są odwzorowane przez czyny jego przeciwnika.

Kulminacyjnym skutkiem projekcji Manfreda Macmillena ukazuje ostatnia scena, w której po wyczerpujących rytuałach bohater dostrzega Waltera Morę u progu swojego pałacu (Karásek, 2012, s. 136).

Postanawia on ruszyć w pogoni za przeciwnikiem, uciekając przy tym od swojego kochanka Francisca:

V tom okamžiku zazářilo jeho čelo peklem, všemi plameny jeho výhní. Manfred, triumfující Manfred, viděl zdar svého pokusu, viděl soka, bezmocného, zničeného, před branami svého domu. Jeho nervy se napially šílenou odvahou. Uchopil svítilnu a chtěl vyjít. Strach o Manfreda zakryl všechny ostatní city mé duše. Srdcervoucí zápas, jež Manfred sváděl s Walterem Morou, měl vyvrcholiti v úděsnou scénu. Objal jsem Manfreda a prosil jsem ho, aby nevycházel. Manfredovou bytostí ovládla však teď neodolatelná náruživost. Zahalil se v plášť a pak se podíval na mne. Co jsem četl v tom pohledu! Byla to prosba, abych mu odpustil zlo, jež mi působí, bolest, v níž mne vrhá? Byl to poslední záblesk jeho hrdé lásky, obětované osudnosti? S něžností mne odstrčil a prudce vyšel (Karásek, 2012, s. 137).

Przytoczony powyżej cytat stanowi metaforę momentu, w którym bohater zostaje postawiony między dwoma wyborami. Może albo ruszyć w pogoni za Walterem i ostatecznie pokonać odwiecznego wroga lub też zostać z martwiącym się o niego Francisem. Fakt, że wróg, który od dłuższego czasu wyniszczał Manfreda, jak i psychicznie, tak i fizycznie, znajduje się u progu pałacu, staje się dla bohatera sytuacją niemożliwą do zignorowania. Instynktownie decyduje się ostatecznie się z nim rozprawić, w czym jednak powstrzymuje go Francis, obawiający się wyniku tejże walki. Przekonany jest on o czyhającej na ukochanego Manfreda tragedii.

Istotnym momentem w tej scenie jest spojrzenie, jakie bohater rzuca w stronę kochanka. Zawarta w nim dualność polega przede wszystkim na świadomości krzywdy, jakiej czyny Manfreda wyrządzają Francisowi, prośbie ich odpuszczenia oraz jawnego požądania fatalizmu. Manfred ostatecznie decyduje się delikatnie odepchnąć Francis, jako definitywny akt miłości, opuszczając gwałtownie pałac w kierunku nieuniknionej tragedii. Fragment ten symbolizuje moment, w którym podmiot zostaje postawiony przed możliwością asymilacji cienia, reprezentowanej przez miłość Francis, a kompletnym oddaniu się ciemnej stronie osobowości, przedstawionej przez Waltera Morę. Fakt, że Manfred postanowił odrzucić ukochanego i pokonać wroga świadczy o jego ostatecznym odrzuceniu możliwości zdrowej asymilacji cienia.

Natomiast skutkami projekcji Marcela są wszystkie zawarte w utworze akty fizycznej i mentalnej przemocy wobec innych. Jednym z nich jest moment, w którym podczas pobytu w jezuickim pensjonacie znęcał się nad chorowitym kolegą – Bartolem del Dongo. Psychopatyczne cechy, wynikające z manifestacji cienia, są napędzane ciągłą potrzebą silnych doznań i brakiem empatii. Stanowi to kluczową podstawę do stwierdzenia przejawów sadystycznych impulsów, które definiują tożsamość Marcela. Dążenie do absolutnej kontroli jest jedną z głównych sił napędowych bohatera. Sadysta obawia się życia, ponieważ jest ono w swojej naturze nieprzewidywalne (Fromm, 1973, s. 291). Ten lęk przejawia się u Marcela poprzez awersję do niespodzianek, które zakłócają porządku jego rzeczywistości (Karásek, 2012, s. 297). Potrzebę kontroli natomiast ukazuje poprzez psychiczne dręczenie bezbronnych istot, o czym świadczą eksperymenty przeprowadzane na Bartolu:

Był tak nęžný. Měl něco splývavého v rytmech vlnivých údů. Jeho cudnost byla mrazivá jako ledový oranžový sorbet... Bylo rozkoší ukazovati tomuto chorobnému hochu hrůzu morbidních obrazů, neboť jsem si zakupoval výjevy, jež děsily vraždami a mrtvolami, hnijícími těly a kostnicemi lebek, popravišti a mučidly. Vábily mne legendy příšerné a kouřící se kalužemi krve, strašné výmysly starobylé, maurské obraznosti stejně, jako skizzy děsu španělské inkvisice, mučení a pálení čarodějů. Na těchto obrazech, jimiž se ukojovala duše vášnivce zla, otrásala se a rozčilovala degenerovaná citlivost Bartola de Dongo. Byl zsinálý úžasem. Chvěl se. Jeho vlnící se tělo bylo zmitání hysterií. Probudil jsem jeho chorobu. Nepustil jsem ho již. Hrál jsem si s jeho citlivostí, vzbuzuje v něm děs za děsem. Vyprávěl jsem mu strašlivé příběhy. Halil jsem jeho duši v dlouhé, černé závoje zádušné, trvalé melancholie. [...] Vypukal v pláč, jež mne plnil zuřivou rozkoší. V noci vykřikoval a děsil celý doritář, trápen příšernými viděními, jež jsem mu namlouval za dne. [...] Pýcha mne plnila, pomyslí-li jsem, že je to má ruka, jež otrásá jeho psychickým strojem, jež ho dohání k zoufalým úzkostem... [...] Děsil jsem ho trochu všedními relikviemi morbidnosti. Neměl jsem v sobě dosud zla tak složitého jako dnes. Bylo ve mně zlo dosud jen instinktivní, neuvědomělé. Děsiti bážlivého a sám zůstávati nepohnutým, v tom však byla rozkoš stejně jako v pocitu, že stupňuji chorobu a šílenství v cizím organismu (Karásek, 2012, s. 283).

Marcel celowo wybiera sobie za ofiarę słabszego od siebie rówieśnika, uznając go za doskonały materiał do swojego zaplanowanego

eksperymentu. Bohater z premedytacją zadaje koledze psychiczną udrękę, pokazując mu obrazy przedstawiające różne makabryczne i traumatyzujące sytuacje. Jednocześnie czerpie on ogromną przyjemność z widoku cierpienia Bartola. Właśnie w taki sposób Marcel doprowadza go do stanu głębokiej hysterii i szaleństwa, co sam uważa za powód do dumy. Cytat ukazuje sposób, w jaki Marcel przedmiotowo traktuje rówieśnika, uważając go za bezwolny organizm służący do wyłącznie dla eksperymentów. Bawi się jego wrażliwością i celowo pogłębia chorowity stan Bartola o nocne koszmary i krzyki. Marcel utożsamia tę władzę z własną boskością, rozkoszuje się w płaczu rówieśnika co stanowi dowód jego dominacji nad innym człowiekiem.

Potrzeba kontroli nie jest tylko przejawem przemocy, lecz także rekompensatą wewnętrznej pustki i emocjonalnej impotencji Marcela. Jego chłodna obojętność stanowi jądro psychopatycznego sadyzmu, w którym brak empatii łączy się z perwersyjnym zachwytem nad własnym życiem. Ostatecznie Marcel przekształca cudze cierpienie w źródło dające mu poczucie panowania i sensu istnienia, a kontrola nad bezbronnym kolegą stała się dla niego potwierdzeniem swej nadludzkiej natury.

Przypadek Marcela ukazuje skrajnie negatywną manifestację archetypu cienia, w której ciemne aspekty ludzkiej osobowości nie zostają wyparte, lecz niewłaściwie zasymilowane. Bohater akceptuje istnienie zła w sobie, lecz w wyniku wieloletniego znoszenia tortur ojca, zostaje ona podszyta nienawiścią i pragnieniem zemsty. W przeciwieństwie do wewnętrznego konfliktu Manfreda, Marcel projektuje swoje działania względem cienia na osoby trzecie. Znęcanie się nad Bartolem del Dongo można uznać także za przejaw schematu, wynikającego z traumy. Młody Marcel mógł czuć potrzebę pastwienia się nad słabszym od siebie kolegą, ponieważ taki wzorzec przedstawił mu rodzic. Również ta sytuacja może stanowić próbę odzyskania swojej siły, którą pozbawił go ojciec. Akty sadyzmu, będące bezpośrednimi skutkami archetypu cienia, jak i powiązanie swojej tożsamości z inspirującymi czynami Marii Madeleiny de Brinviller, stanowią dwa kluczowe czynniki definiujące Marcela jako człowieka.

Literatura

- Afekt. (2026). W: *Wikipedia. Wolna Encyklopedia*. Pobrane 7.02.2026 z <https://pl.wikipedia.org/wiki/Afekt>.
- Anima i animus. (2026). W: *Wikipedia. Wolna Encyklopedia*. Pobrane 7.02.2026 z https://pl.wikipedia.org/wiki/Anima_i_animus.
- Czynnik psychologiczny. (2026). W: *Leksykon leków*. Pobrane 7.02.2026 z <https://leksykon.com.pl/tag/czynnik-psychologiczny>.
- DUDEK, Z. W. (2012). Archetypowa interpretacja literatury z perspektywy psychologii analitycznej Junga. W: E. Fiała i I. Piekarski (ed.), *Psychologiczne interpretacje literatury* (s. 117–121). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Emocja. (2026). W: *Wikipedia. Wolna Encyklopedia*. Pobrane 7.02.2026 z <https://pl.wikipedia.org/wiki/Emocja>.
- JUNG, C. G. (1993). *Archetypy i symbole: pisma wybrane* (s. 68–71). Warszawa: Czytelnik.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J. (2012). Román Manfreda Macmillena. W: *Romány tři magů*. Praha: Volvox Globator.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J. (2012). Scarabaeus. W *Romány tři magů*. Praha: Volvox Globator.
- Persona. (2026). W: *Wikipedia. Wolna Encyklopedia*. Pobrane 7.02.2026 z <https://janguipediaeng.miraheze.org/wiki/Persona>.
- PROKOPIUK, J. (2000). Peregrynacje ezoteryczne: XXXI. Wtajemniczenie spontaniczne. Cień. W *Czwarty Wymiar*. Pobrane 7.02.2026 z http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryncie_duszy/prokopiuk_cien1.htm.
- PROKOPIUK, J. (2000). Peregrynacje ezoteryczne: XXXI. Wtajemniczenie spontaniczne. Cień, II. W *Czwarty Wymiar*. Pobrane 7.02.2026 z http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryncie_duszy/prokopiuk_cien2.htm.

Zlomky nepravého deníku a Postrádečky – nad dvěma současnými literárními ego-dokumenty

Zlomky nepravého deníku a Postrádečky
– on two contemporary literary ego-documentaries

IVO HARÁK

Univerzita Hradec Králové
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4536-154X>
E-mail: harak@post.cz

Abstract: This analysis and interpretation of quasi-diaristic records by two literary historians categorizes these works as fictional and artistic texts within an external diarist framework. Drawing on literary theory and an extensive knowledge of the domestic genre tradition, the study highlights the fundamental features and transformations of a genre whose current state is defined specifically by *Zlomky nepravého deníku* and *Postrádečky*. The research reveals the essence of literariness within the creative strategies of Vladimír Novotný and Hana Šánerová, while delineating the differences between their distinct authorial identities. The study interprets Šánerová as a representative of the ego-document, gravitating toward prose on the boundary between philosophical essayism and novelistic autobiography. In contrast, Novotný represents a pole where the degree of fiction and literariness is primarily determined by the specific selection, sequencing, and stylistic presentation, as well as the evaluation of the (quasi-)objects presented.



Bohemistika, 2026 (3) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Abstrakt: Analýza a interpretace quasideníkových záznamů dvou literárních historiků zařazuje tato díla mezi fikční a umělecké texty vnějšího diaristického rámce. Studie, poučená literární teorií i znalostí domácí žánrové tradice, poukazuje na základní rysy a proměny žánru, jehož aktuální stav definují právě *Zlomky nepravého deníku* a *Postrádečky*. Práce odhaluje podstatu literárnosti v tvůrčích strategiích Vladimíra Novotného a Hany Šánerové a vymezuje odlišnosti obou autorských individualit. Šánerovou studii interpretuje jako představitelku ego-dokumentu směřujícího k próze na pomezí filozofující esejistiky a románové autobiografie. Novotný se naopak jeví jako zástupce pólu, u něhož je míra fikce i literárnosti určena především specifickým výběrem, řazením, stylizací podání a hodnocením prezentovaných (quasi)objektů.

Keywords: artistic literature, contemporary Czech literature, ego-documentary, literary diary, artistic fiction

Klíčová slova: umělecká literatura, současná česká literatura, ego-dokument, literární deník, umělecká fikce

Úvodem

Při úvahách tom, co závažného se v současné literatuře děje a mění, vycházíme z předpokladu, že by nemělo jít o jevy módní, nýbrž o takové, které zapadají do širšího diachronního kontextu a zároveň zřetelně vypovídají o aktuální synchronní podobě písemnictví. Naše pojednání chce poukázat na vývojové proměny české literatury, jež se nutně zrcadlí i v tom, jak je dnes vnímána. Soustředíme se přitom na žánr, který v synchronním rozměru pokládáme za velmi produktivní. Cílem práce je stanovit, nakolik a prostřednictvím jakých komunikačních nástrojů patří zkoumané texty – *Zlomky nepravého deníku* (2013) Hany Šánerové a *Postrádečky* (2019) Vladimíra Novotného¹ – do oblasti literatury umělecké. Tyto texty, tradičně řazené mezi literární deníky a šířeji mezi umělecké ego-dokumenty, zkoumáme

¹ Oba autoři byli či jsou literární vědci: Hana Voisine-Jechová (1927–2020) působila dlouhá léta u nás a posléze ve Francii jako překladatelka, literární historička a komparatistka, mj. (po svém nedobrovolném odchodu) jako zakladatelka bohemistiky na pařížské Sorbonně; beletristické texty podepisovala dívčím jménem Šánerová (dále o ní viz Pospíšil, 2020).

z hlediska jejich recepce literární kritikou i případné reflexe samotnými autory². Studie se snaží definovat, v čem přesně tkví literárnost tvůrčí strategie obou autorů, a zároveň vymezit specifika jejich individuálních přístupů.

Historický a teoretický kontext

Ještě ve třicátých letech 20. století pokládal Arne Novák knihy vzpomínek, pamětí, edice deníků či korespondence za pouhý doklad o autorově životě a pozadí vzniku jeho díla (Harák, 2019a, s. 21). Činil tak natolik důrazně, že i texty výrazně přesahující rámec (auto)biografického záznamu, například Demlovy *Šlépěje*, vnímal pouze jako „hlavní pramen k poznání jeho osobnosti“ (Novák, 1995, s. 1367). Za dovršení tragiky dalších Demlových děl, konkrétně *Mého svědectví o Otokaru Březinovi a Zapomenutého světla*, lze považovat fakt, že se většina dobových kritiků i obhájců soustředila výhradně na otázky věcné správnosti, nikoli na zkoumání estetických kvalit. Výjimku tvořil Roman Jakobson, který údajně pokládal *Zapomenuté světlo* za jeden z nejtragičtějších textů české umělecké prózy a kladl jej naroveň pozdně středověkému *Tkadlečkovi* (k čemuž viz Binar, 2010, s. 362). Ve svém eseji „Co je poezie“ (Jakobson, 1995, s. 23–33) navíc vyjadřuje přesvědčení, že zatímco v soukromém deníku je jazyk často čistě instrumentální (autor si zapisuje fakta jen pro sebe), má se to s literárním deníkem jinak: deník se může stát uměleckou literaturou v momentě, kdy se autor začne soustředit na to, jak je zápis stylizován. Pokud autor deníku začne dbát na rytmus vět nebo neobvyklé metafo-

² Za (umělecký) ego-dokument pokládáme text, který vykazuje formální znaky autobiografického textu, který v řádu autorské intence vede zřetelnou spojnici mezi autorem externím a interním (velmi často mluvčím textu: zakládajícím identitu mezi autorem a vypravěčem), který se v rámci žánrové tradice vztahuje k žánrům dokumentujícím autorské JÁ (deníky, edice korespondence, vzpomínky, paměti, rodinné a rodové kroniky, subjektivně laděné cestopisy); v němž jsou nicméně přítomny také momenty umělecké fikce: výběr a stylizace faktů, kryptonyma, textová seberefektivnost, přítomnost narativních postupů a tvůrčí respekt k žánrové tradici (viz Lejeune, 1975; Nünning, 2006, s. 578; Harák, 2019a, s. 19).

ry, posouvá se těžiště od referenční funkce k funkci poetické. Pro Jakobsona tedy není rozhodující záměr autora, ale vnitřní uspořádání textu. Zatímco běžný deník je „otevřený“ do reality, báseň je „uzavřená“ do své vlastní struktury.

Z výpovědi některých pozdějších tvůrců, například Ludvíka Vaculíka (Špirit, 1995, s. 48), víme, že své texty ego-dokumentárního rázu chápou jako románové, tedy nikoli čistě deníkové. Vědomě volí určitou tvůrčí metodu (v případě Vaculíka v přímé návaznosti na Bohumila Hrabala a jeho metodu spontánního psaní „furt pryč“; Špirit, 1995, s. 48) a výsledný text podrobují redakci a výběru. Platnost takových výroků může být ovšem podmíněna potřebou budování autorského mýtu, kdy jsou instrukce, jak dílo vnímat, vyslovovány ex post. Na problém (ne)možnosti stanovit jednou provždy hranice mezi uměleckou literaturou a ne-literaturou poukazuje například T. Eagleton; který se „prostřednictvím široké škály příkladů (...) pokouší ilustrovat své tvrzení o tom, že literatura je založena na sociálních konstruktech, ideologiích a hodnotových úsudcích“ (Mathur, 2023). Podle Eagletona:

Můžeme jednou provždy upustit od iluze, že kategorie ‚literatura‘ je ‚objektivní‘, ve smyslu věčného a neměnného. Cokoliv může být literatura a cokoliv, co je považováno natrvalo a nesporně za literaturu – například Shakespeare – může přestat být literaturou (cit. podle Mathur, 2023).

Rozdíl mezi faktem a fikcí pak nemusí být vždy ideální formou hodnocení literárnosti toho kterého textu (Mathur, 2023). Metodologicky přínosný je pro nás také pohled Vladimíra Papouška, který nabízí i jinou možnost čtení žánru dříve řazeného k literatuře věcné. Podle něj u osobně zaujatých vypravěčů, jako je například Václav Černý v *Pamětech*, není obtížné číst text jako druh románu odkazujícího k reálnému času a prostoru, ovšem s vyšší koncentrací skutečně existujících osob a událostí, než bývá v epice běžné (Papoušek, 2017, s. 80).

Ontologie pomezí: Dialektika fakticity a fikce v literárním ego-dokumentu

Oblast umělecké non-fikce³, do níž literární ego-dokument náleží, vykazuje specifické rysy, které Vladimír Papoušek identifikuje jako potenciálně problematické. Patří k nim zejména obliba založená na „expresi subjektivity a individuality jako specifické hodnoty“ (Papoušek, 2017, s. 76) či skutečnost, že autoři svými řečovými akty často pouze simulují přítomnost reálné skutečnosti (Papoušek, 2017, s. 85). Na jedné straně stojí vývoj literatury, který umožňuje vnímat literární deník jako svébytné umělecké dílo, na straně druhé však jeho čtenářská popularita, stane-li se rozhodujícím měřítkem, může vést k tomu, že za vrchol žánru bývají leckdy považovány texty postrádající primárně umělecké ambice, například memoáry popových ikon (Papoušek, 2017, s. 86).

Pro vymezení umělecké literatury je proto klíčové chápat ji jako množinu textů s dominující funkcí estetickou. V intencích zahraniční literatury jde v případě slovesné umělecké tvorby o sekundárně modelovaný systém – na primárním modelu přirozeného jazyka – za účelem estetického působení na příjemce (Schulte-Sasse a Werner, 1977, s. 157). Je-li estetická (nebo u Jakobsona: poetická) funkce vnímána jako interní, tedy spojená s aktem reprezentace, předpokládá to její směřování dovnitř textu. Lubomír Doležel (Doležel, 2013, s. 261) ovšem upozorňuje, že její přítomnost rozeznáváme pouze na základě přítomnosti jejích atributů, o nichž se rozhoduje vždy znovu. Ukazuje se, že interní funkce vyžaduje „externí souhlas“ – stanovení hranice mezi faktem a fikcí je tak výsledkem interpretační či institucionální činnosti (Fish, 2004, s. 32) a závisí na pravidlech společenství, které o statusu literatury rozhoduje (Papoušek, 2013, s. 56).

³ „Rozšíření tohoto žánru ve dvacátém století a jeho stále zřejmá obliba vychází z potřeb čtenáře sdílet historický čas a události, podílet se na životě jednotlivců a komunit i v periodách, které ztratily společně sdílený tvar časoprostoru, jak tomu bylo až do druhé poloviny devatenáctého století“ (Papoušek, 2017, s. 85).

Hranice literatury jsou tudíž značně fluidní: prvky věcného písemnictví se stávají součástí umělecké tvorby a žánry věcné literatury nezřídka vytvářejí architektonický rámec pro románové ztvárnění. Klíčovým problémem zůstává, zda se performativní autoritativně nevydávají za konstativní, tedy zda kromě věrojatnosti – vnímané v rámci vztahů dominantně reprezentačních – nedeklarují oprávněnost pravdivosti svých soudů ve vztahu k objektům referenčního horizontu předmětného světa (Fish, 2004, s. 36). Přiznáme-li spolu s Papouškem, že „non-fikce není ne-fikce“ (Papoušek, 2013, s. 86), zjišťujeme, že předpona *non* pouze deklaruje vnějškovou nepřítomnost fikčních momentů. Což se může dít jak performancí autenticity/referenční funkce textu žánrově příslušejícího k literatuře umělecké/fikční (například u amerických non-fiction novel; jakými jsou Chladnokrevně či Katova píseň), tak ještě zřetelněji skrze volbu žánrového rámce (například knihy vzpomínek či literárního deníku). Přítomnost fikce je pak rozpoznatelná až při detailní analýze výběru, stylizace a vzájemného usouvztažení textových prvků, kde dominance reference k mimotextovým objektům ustupuje reprezentaci směřující dovnitř textu. Žánrový rámec přestává být jednoznačným distinktivním rysem: rozlišujícím, zda (a nakolik) bude v díle fikce přítomna. A zda a nakolik lze v daném případě uvažovat o literatuře umělecké.

Žánr deníku představuje hraniční prostor, kde primárně nejde o to, zda je text fikční, či nikoli, ale zda se jedná o fikci prostou, nebo uměleckou. V tomto smyslu sledujeme, nakolik se předmětný svět⁴ vytrácí jako referenční horizont textů, v nichž mluvčí „předstírá, že odkazuje k reálným postavám a událostem, a skrze toto předstírání vytváří fikční postavy a události“ (Fish, 2004, s. 8). Pro určení žánru je nutné nalézt příznaky, které rozhodnou, zda jde o svět fikční s doku-

⁴ Podle našeho soudu jde o svět rekognoskovaný a verifikovatelný fyzikálními kvantifikátory; podle L. Doležela – který užívá termínu *přirozený svět* – je tato podmnožina aktuálního/skutečného světa poddána fyzikálními zákonům (Doležel, 2003, s. 257).

mentárními prvky, nebo o svět dokumentární s prvky fikčními (Doležel, 2013, s. 262)⁵. Vodítkem se zde stávají také paratexty vyjadřující konkrétní intenci – autorskou, vydavatelskou či čtenářskou.

Kritická recepcce a autorská strategie

V kritických reflexích děl Hany Sárerové a Vladimíra Novotného existují i přístupy, které tyto záznamy řadí striktně k literatuře věcné. Příkladem je polemika Patrika Ouředníka s Hanou Sárerovou (Ouředník, 2007, s. 39–40), jejíž ohlasy zaznívají v pozdější české verzi jejích záznamů. Vladimír Novotný se zase setkal s recepcí, která se soustředila primárně na věcné a tiskové chyby (Šedivý, 2020, s. 20).

V této souvislosti se musíme ptát: Je poznámka Hany Sárerové v úvodu její práce pouhou deskripcí, nebo performancí toho, jak má být text čten? A jak interpretovat Novotného *Postřádečky*, které podtitulem „Literární deník“ a odkazem na předchozí *Řádečky* deklarují vědomou tvůrčí kontinuitu? Název *Zlomky nepravého deníku* u Sárerové explicitně upozorňuje na předběžnou selekci a na fakt, že deníkové záznamy byly přepodstatněny směrem k umělecké literatuře.

Ačkoli nelze nekriticky věřit externímu autorovi, vyvstává otázka, zda jsou předmluvy v Novotného knihách součástí vlastního textu, nebo odborným komentářem literárního vědce. Vzhledem k tomu, že se pisatel věnuje převážně pozadí vzniku textů, přikláníme se k druhé možnosti. Přesto tyto předmluvy slouží k posílení intence vyjádřené v podtitulu. Novotný sám uvádí, že literární deník by měl být specifickou výpovědí, kde se dokumentární rovina snoubí s polohou beletristickou (Novotný, 2019b, s. 7). Jak doplňuje Papoušek, v zápisu se ze záznamu ontologické stopy stává něco jiného a literární performativity jsou ze zásady nekontrolovatelné z hlediska své pravdivosti ve vztahu k předmětnému světu (Papoušek, 2017, s. 45). Podle Novotné-

⁵ Za něž můžeme pokládat performovanou autorskou intenci, vědomou volbu žánrového kontextu, přítomnost intertextových vazeb k jiným literárním dílům, obrazné a subjektivní podání apod.

ho pak záleží více na míře beletrizace a slovesné formě než na samotné autenticitě (Novotný, 2019c, s. 5).

Tyto závěry lze vztáhnout i na psaní Hany Sárerové. Nabízí se tedy otázka: Čím a jak jsou obě knihy literární? Co mají jako umělecká díla společné a v čem se liší? Znakem jejich příslušnosti k umělecké literatuře je již volba jména autora (Hana Voisine-Jechová vystupuje jako Sárerová pouze v beletrii), titulu či předmluvy. Tyto složky dokumentární povahu textu spíše zastírají, stejně jako jeho tektonika – Sárerová znejasňuje datum vzniku, Novotný uvádí jako názvy kapitol pouze měsíce bez konkrétních dnů.

Tektonika a kompoziční výstavba; řád jako výraz tvůrčí intence

Zkoumaná díla nás tím upozorňují, že chtějí být něčím víc než jen pouhým dokumentem – aspirují na status plnohodnotné beletrie. Pokud by tomu tak nebylo, jednalo by se o texty formulované jako lokuční akty, tvořené převahou konstativů a stylizované jako deskripce předmětného světa. Takové texty by simulovaly buď bezprostřední kontakt s realitou (v případě dokumentární diaristiky), nebo by prezentovaly názory externího autora na vnější dění (v případě čistého ego-dokumentu). Zdůrazňovaly by svou autenticitu, což v tomto kontextu často znamená popírání přítomnosti performativů a fikčních prvků. Pokud by v nich byl přítomen nějaký řád, byl by do textu vnášen vnějškově – přirozeným tokem dní, měsíců a ročních období.

U Novotného i Sárerové však zjišťujeme, že architektonické a kompoziční členění jejich knih podléhá jiným zákonitostem. Přestože se obě díla v tomto ohledu liší, spojuje je skutečnost, že výsledný pořádek je plodem vědomé tvůrčí strategie. Přičemž architekturu/tektoniku textu tvoří prvky poznatelné na první pohled (dokonce pro lidi neznalé jazyka, v němž je text psán): týká se totiž vnějšího, formálního uspořádání textu. Je pevně daná a objektivní; tvořená jednotkami jako kapitoly, podkapitoly, odstavce, věty apod. Zjednodušeně si ji můžeme představit jako skelet domu. (Zatímco kompozice vyznačuje vnitřní uspořádání motivů a témat; sujet děje. Zjednodušeně/metaforicky si ji můžeme představit jako rozmístění pokojů a nábytku.)

Architekturu Novotného textu tvoří kapitoly označené podle měsíců v posloupnosti od srpna 2016 do srpna 2017. Tento vnější rámec je v celé knize rigidně dodržen. U Šánerové je struktura odlišná: délka částí a kapitol je nestejná, kolísá od jediného odstavce po několik stran, proměnlivé je také vnitřní členění odstavců.

Kompoziční odlišnosti úzce souvisejí s rozdílnou definicí mluvčího a jeho stylizací. Zatímco mluvčí Novotného je vymezen převážně zvnějšku – svými aktivitami, četbou, cestami, okruhem přátel i rodinnými vazbami a zdravotním stavem –, mluvčí Šánerové je definován vlastnostmi niternými, tedy specifickým myšlením a řečí.

Stylizace do podoby diaristických záznamů, v nichž „malé dějiny“ dominují nad „velkými“, vede u Novotného k častějšímu využívání přírodních cyklů jako paralely či kontrastu k lidskému osudu. Příkladem je symbolická scéna, v níž autorovy životní strasti personifikuje náleží obklopující lesní školku (Novotný, 2019a, s. 158). U Šánerové je čas naopak interiorizovaný a hluboce reflektovaný. Přírodní dění se zde objevuje jako symbolické vyjádření existenciálních hodnot a je zcizeno svému původnímu časovému určení performujícím interpretačním rastrem. Obloha zde například nenabývá jen meteorologických kvalit, ale je patřena skrze estetickou zkušenost vytríbenou vnímáním gotických či renesančních obrazů (Šánerová, 2013, s. 98). Konkrétní časové ukotvení kapitol je u Šánerové vzácné; názvy jako *Večer* či *O několik dní později k půlnoci* mají spíše implicitní a symbolický vztah k tematice sklonku lidského života. Kniha je tak koncipována jako zapsaný vnitřní monolog interní autorky.

Mezi věcností a uměleckou obrazností

S odlišnou stylizací souvisí i rozdílné nakládání s narativy. U Novotného se pravidelně navracují a prohlubují dějové i významové roviny: od osobního příběhu nemoci přes redakční práci v časopise Plž až po sžívání se s venkovským tusculem v Chodouni. Věcnost některých pasáží je vyvažována uměleckou obrazností a přírodní idyla ostře kontrastuje s existenciální úzkostí zaznamenaných snů. Autor

nás nutí hledat souvislosti pod povrchem jevového světa, aniž by nám je prvoplánově sděloval (Harák, 2019b, s. 318).

Pevný tvar záznamů je u Novotného narušován nejen na hranicích jednotlivých textů, které se tematicky přelévají, ale i uvnitř záznamů samotných. Dochází zde k významovým „smykům“, které posouvají výpověď od abstraktního a nadčasového k bezprostřednímu prožitku „tady a teď“. Vyřčené se tak neustále dožaduje objektivizace v předmětném světě díla, který stojí vně vypovídajícího subjektu dokumentární diaristiky.

Gnozeologické východisko: Odstředivost vs. dostředivost

Zatímco mluvčí Novotného textu je definován okolním hmotným i duchovním světem a proces jeho identifikace směřuje zvenčí dovnitř, u Hany Šánerové sledujeme pohyb opačný. Jde o odstředivé ohledávání vnějšího světa z vnitřních dispozic vnímajícího subjektu. Tento pohyb se však neustále dožaduje pevného bodu, z něhož by mohl vycházet, čímž vzniká paradoxní „odstředivě dostředivá“ dynamika – zkoumání světa je zároveň zkoumáním parametrů a garantů vlastní existence (včetně slov).

Text Šánerové se v závěru otevírá rezignací na možnost jednoznačně určit nejzazší bod či první jistotu tázaní, což lze vnímat jako variaci na descartovské *cogito, ergo sum*. Myšlení zde však vede spíše ke zpochybnění existence samotné (Šánerová, 2013, s. 15) i k pochybnostem o možnostech jazyka ji adekvátně vyslovit. Autorka konstatuje, že slova jsou „méně než přibližná“ (Šánerová, 2013, s. 162), přesto však z této nepřesnosti vzniká cosi nového a domněle pevného. Existence objektu je u ní dána spíše přesvědčivostí vysloveného než objektivní pravdivostí.

V tomto bodě se oba autoři liší i ve vztahu k tradici noetické prózy, reprezentované například dílem Karla Čapka. Zatímco Novotný ohledává hranice významů slov, aniž by zpochybňoval vztah mezi pojmenováváním a pojmenovávajícím, Šánerová se táže po míře netožnosti mezi objektem a jeho - slovem vyvolanou – představou. Svým metajazykovým průzkumem se vřazuje do proudu noeticky

laděné literatury, k níž patří kromě Čapkova *Obyčejného života* i podobně nazvané a modelované *Obyčejné životy* Josefa Škvoreckého.

Intertextualita a hledání smyslu

Ještě bližší paralelu však nacházíme mezi Sánarovou a Milanem Kunderou. Autorka s ním sdílí téma netotožnosti se sebou samým v časových proměnách, motiv Odysseova návratu na Ithaku i ohledávání údělu emigranta a nemožnosti nového zakotvení ve staré vlasti. Intertextové vazby a přítomnost nezodpověditelných otázek propojují její text zejména s Kunderovým *Nevěděním*. Domnělou skepsi naší autorky jinde (totiž v doslovu k českému vydání Kunderova románu) přehodnocuje Sylvie Richterová, když připomíná, že smysl otázek bez odpovědi spočívá v samotném aktu tázání, který jako jediný umožňuje nalézt bližního, domov i sebe sama (Richterová, 2021, s. 150). Tato rezignace se tak paradoxně otevírá naději, že „smysl života je snad právě v hledání toho smyslu“ (Sánarová, 2013, s. 125).

V analýze estetické motivace obou textů hrají klíčovou roli interpretace a parafráze jiných literárních děl, byť u každého z autorů plní jinou funkci. U Novotného citace slouží k širšímu kontextovému vymezení subjektu – odrážejí jeho rodinnou anamnézu, rusistické školení i literárněvědné přemýšlení. Zájem o ruskou literaturu u něj například koresponduje nejen s původem, ale i s osobně žitou potřebou nahlížet na imperiální tendence současného Ruska v širším duchovním rámci a diachronním kontextu.

Využití výpisků a parafrází z děl přátel i oponentů má u Novotného dvojí literární motivaci. Jednak zdůrazňuje dialogický charakter textu, jednak jej situuje do tradice, kterou u nás zakládá Jakub Deml ve svých *Šlápějích*. Tato specifická „silvičnost“ (práce se záznamy promluv druhých) tvoří další rovinu, v níž se deníkový zápis proměňuje v uměleckou konstrukci.

Literární dílo jako prostor metafikčního dialogu

U Hany Sánarové jsou intertextové vazby k francouzskému existencialismu (Camusovým prózám *Cizinec* a *Mor*, Sartrově *Nevol-*

nosti) motivovány nejen autorčiným životním ukotvením ve Francii, ale především záměrným vymezením se vůči noetickým rozměrům těchto próz. Literatura i výtvarné umění se v jejím podání stávají součástí metafikčního dění. Dochází k objektifikaci literární postavy, kdy se (quasi)objekty z jiných děl stávají aktéry jejího vlastního fikčního světa: interní autorka/vypravěčka například hodnotí hrdinu cizí knihy jako někoho, koho by nechtěla potkat v čekárně (Sánarová, 2013, s. 14).

Tento proces lze vnímat jako performanci prostoupení fikčního světa umění přítomností mluvčího. Například u Morstadtovy pražské veduty mluvčí konstatuje, že vzpomíná na život někoho jiného, jímž je však ona sama/interní autorka (Sánarová, 2013, s. 56). Tento dialog s cizími texty a díly slouží k vymístění vnitřního diskursu vně subjektu. I když nedochází k úplné personifikaci vnějších podnětů do podoby samostatného subjektu, text se nakonec svojí strukturou blíží filozofickému disputu. Tím se *Zlomky nepravého deníku* vřazují do linie české filozofující nesyžetové prózy, reprezentované Josefem Čapkem (*Kulhavý poutník*) či Jiřím Kárnetem (*Posmrtný deník*).

Sebereflexe a autonomie fikce

Klíčovým znakem literárnosti obou děl je textová seberefektivnost. Autorské gesto zde vědomě odhaluje distanci od látkového zdroje, čímž přiznává iluzivnost autenticity a konstruovanost celého textu. Tím se zvýrazňuje odlišnost mezi fikčním světem uměleckého díla a světem předmětným; pozornost se přenáší z pojmenovávaného objektu na samotný akt pojmenování.

Fikce performovaná jako fikce si tak hájí svou autonomii před čtenáři, kteří mají tendenci redukovat literaturu na pouhý – uměleckými prostředky pravda ozvláštňený – odraz/obraz světa předmětného (při zdůraznění její referenční a opomenutí reprezentační funkce) (Doležel, 2013, s. 275). Autoři těchto seberefektivních próz nastolují otázku vztahu mezi „žitým“ a „psaným“ (Papoušek, 2012, s. 86). U Novotného jde o performanci výběru a interpretace reality s ohledem na uměleckou stylizaci, zatímco u Sánarové vystávají pochyb-

nosti o možnosti zachytit autentický prožitek jazykem, který je sám o sobě problematický.

Mezi dokumentem a metaforou

K vnímání obou děl jako textů (také) literárních nás opravňuje nejen jejich autorské vymezení, ale i dominující hlasy literární kritiky (Feliksiak, 2009; Fencel, 2006; Harák, 2013, 2015; Komárek, 2014; Novotný, 2014; Pospíšil, 2014). Zásadní otázkou zůstává, nakolik jsou reálná místa (Brno, Paříž, Rovinj) v textech popisem skutečnosti a nakolik se stávají – slovy Vladimíra Papouška – metaforou. Již Jan Mukařovský postuloval vnímání těchto (= autentických) žánrů jako žánrů umělecké literatury – se zdůrazněním čtenářské intence. Upozorňuje, že estetická potence není inherentní vlastností objektu, ale výsledkem setkání recipientovy ochoty vnímat artefakt jako umění s potenciálem v objektu přítomným (Mukařovský, 2004). Estetická funkce je Mukařovskému sociálně podmíněným a diachronně proměnlivým faktem – navíc i hodnotou vznikající na základě negociace (Mukařovský, 2004).

Označení „literární deník“ u Novotného a „nepravý deník“ u Sárerové záměrně směřují k obojí platnosti (quasi)objektů – metaforické i faktografické. Byť jsme si – na základě vlastní čtenářské zkušenosti – vědomi rozdílů (mezi oběma texty). Zatímco u diaristického psaní hrají časoprostorové posuny (střída ročních období, dovolené v Rovinji či u moře) dominantní roli v tektonické i motivické složce, věcné nepřesnosti mohou textovou koherenci narušovat. Například u Vladimíra Novotného záměna Babice u Třebíče za Babice u Brna působí jako rušivý prvek. V daném případě je totiž vztah k předmětnému světu jako referenčnímu horizontu velmi těsný, i když jej autor podrobuje uměleckému předpodstatnění. U Hany Sárerové je tento vztah k realitě mnohem zastřešenější. Zatímco Novotný se doznává k selekci a stylizaci zážitků performovaných jako v předmětném světě se reálně odehrávající, Sárerová svou výpověď performuje jako ovlivněnou vědomím quasiautobiografické protagonistky, čímž ji od počátku definuje jako do značné míry fikční. Paříž či Chodouň sice zůstávají

samy sebou, ale jejich bytnost v textu je plně podřízena estetickému záměru. Zatímco je však obraz Paříže podmíněn stavem vypravěčky a vychází z ní, vytváří Chodouň prostor, v němž stylizuje své záznamy interní autor *Postřádeků*. Přichází tedy k němu.

Co nám umožňuje aplikovat na texty Hany Sárerové a Vladimíra Novotného stejná měřítka, jaká použil Vladimír Papoušek u *Paměti* Václava Černého? Klíčovým signálem jsou již samotné tituly a podtituly, které čtenáři naznačují, že (quasi)objekty v textu mají být vnímány také jako metafory. Tento posun od dokumentu k uměleckému obrazu je potvrzen i vnitřní výstavbou textu: například kontrastem mezi pařížským usebráním – a dovolenou u moře u Sárerové, nebo mezi pražským velkoměstem – a chodouňským venkovským „tusculem“ u Novotného.

Dalším prostředkem literarizace je přítomnost autorských/vypravěčských komentářů, které Jiří Koten pokládá za prostředek literarizace (Koten, 2013, s. 60–61), a umělecké obraznosti. Novotný ji využívá zejména k vykreslení přírodních scénérií a krás nebo – méně často – pro zdůraznění expresivity snového prožitku (Harák, 2019b), zatímco Sárerová skrze ni nahlíží do vnitřního světa mluvčí a formuluje závažné existenciální otázky.

V obou dílech je diaristické psaní vyvázáno z diktátu „velkých dějin“ a podřízeno určujícím zájmům protagonistů. Zatímco v běžném deníku motivy plynou (jak už jsme řekli) podle střidy dní bez nutné vnitřní souvislosti, v námi zkoumaných textech modeluje výskyt a frekvenci témat ústřední autorský záměr. U Novotného je jím otázka, jak zůstat tvůrčím způsobem přítomen ve světě navzdory stárnutí. U Sárerové jde o bilancování v závěrečné etapě života, o tazání se po smyslu aktivit a přesahu lidské existence. Jedna položená otázka zde generuje další, čímž vzniká řetězec existenciálního zkoumání.

Tato implicitní subjektivita, jako další znak literarizace, se snoubí s otevřeností vůči čtenáři. Novotný ji realizuje skrze mozaikovitou strukturu – například rusistická tematika se vynořuje z rodinné anamnézy, vzpomínek na studia, cestopisných reportáží i aktuální politické reflexe. Analepse (pohledy zpět) zde organicky rodí prolepsi (před-

jímání budoucnosti), například v úvahách o budoucím psaní paměti. Sárnerová naopak čtenáře oslovuje svými nezodpovězenými otázkami.

Dalším literárním prvkem je dialogičnost. Novotný po vzoru Jakuba Demla využívá (quasi)citáty cizích textů, které následně interpretuje a glosuje. Sárnerová, jejíž dílo lze díky rozčlenění na pásmo vyprávěče a pásmo postav vnímat jako *sui generis* román či novelu, využívá quasiautobiografický diskurz, který je neustále konfrontován s promluvami druhých.

Tímto způsobem se Sárnerová přibližuje noetické románové tvorbě, například závěru Škvoreckého cyklu o Dannym Smiřickém v novele *Obyčejné životy*. Její mluvčí si uvědomuje neukončenost své výpovědi i nemožnost podat definitivní svědectví. V případě Vladimíra Novotného se pak nabízí vazba k Demlovým *Šlépějím* – Deml i Novotný se shodují v práci s citáty, mozaikovitým skládáním cizích příběhů i v silném osobním zaujetí; které je u Novotného přítomné také v místech protkaných značnou básnickou obrazností.

Lze tedy konstatovat, že zatímco psaní Hany Sárnerové řadíme k prózám noetickým (zaměřeným na možnosti poznání a vyslovitelnosti existence), v případě Vladimíra Novotného jde spíše o psaní ontologické. Jeho texty vyjevují rozličné způsoby bytí v jeho konkrétních manifestacích a v neustálém vymezování se vůči světu i jeho verbálním reflexím.

Prolnutí modů a nebezpečí faktografické deskripce

Jeden způsob čtení a výkladu – v modu literatury věcné – nutně nevylučuje ten druhý, tedy v modu literatury umělecké. Problémy při realizaci jednoho se však nevyhnutelně propisují do druhého: věcné chyby narušují textovou koherenci, zatímco neobratně stylizovaná fakta mohou pozbývat důvěryhodnosti. Aniž bychom srovnávali uměleckou úroveň, lze také na prózách Ludvíka Vaculíka či Iva Fencla doložit, jak těsná je hranice mezi beletrizovanou autobiografií a románem či novelou čerpajícími z autopsie.

Vědomi si toho, že snaha o jednoznačné vymezení může být vnímána jako projev pedanterie (Doležel, 2013, s. 262), konstatujeme,

že románový rastr přiložený na zkoumané texty umožňuje přesněji vymezit prostředky použité při výstavbě ego-dokumentární prózy. Tento přístup pokládáme za užitečnější pro literární vědu i poučené čtenáře než pouhé konstatování, že jde o dokumentární svět s vetkanými fikčními prvky. V takovém případě totiž hrozí, že se pod tlakem únavného ověřování faktické správnosti vytratí umělecké kvality díla a s nimi i potřeba jeho hlubinného a opakovaného čtení.

Aspektualizace a metaforický vztah ke světu

Předmětný svět se pro nás jako referenční horizont fikčního díla zcela neztrácí. Jak uvádí Vladimír Papoušek, reálná bytnost objektů je v literatuře překrývána aspektualizací, tedy gestem řeči vyprávěče (Papoušek, 2013, s. 26). Vztah mezi literárními objekty a objekty předmětného světa je metaforický a zprostředkovaný znakovými systémy. Úplné osamostatnění literatury od reality však není možné, neboť i ten nejabstraktnější znakový systém bývá zapisován na palimpsestu přirozeného jazyka užívaného v běžné komunikaci.

Tato provázanost nás přivádí k otázce, zda je možný i opačný pohyb – tedy k čemu nám může být literární komunikace užitečná v předmětném světě. Domníváme se, že v dílech přítomný „implicitní operativ“⁶ souvisí s nárůstem disponibility komunikujících subjektů. Jde o schopnost vnímat a komunikovat realitu jako esteticky modelovanou, a to tvořivým způsobem. Restrukturace kognitivních a komunikačních dovedností, kterou přináší komunikace o literatuře, pak může vést k proměně osobnosti, jež nezůstane omezena pouze na svět umění. Právě pomezí a nesnadno uchopitelné texty k tomuto účelu slouží nejlépe; náročnost jejich interpretace je vyvážena hloubkou získaného vhledu.

⁶ Ježž definujeme jako přímo neartikulovanou, ale z vnitřních daností zkoumaného materiálu vyvozenou výzvu, abychom se to, co jsme se naučili z obcování s textem uměleckým, pokusili uplatnit také při vnímání, pojmenovávání, výkladu a užívání objektů i jevů světa předmětného.

Mezi slovem a bytím: Smysl literární komunikace v pomezích žánrech

Studie *Zlomky a Postrádečky – nad dvěma současnými literárními ego-dokumenty* prokázala, že zkoumaná díla Hany Sánarové a Vladimíra Novotného nelze redukovat na pouhé faktografické záznamy či životopisné doklady. Analýza potvrdila, že oba autoři využívají žánrový rámec deníku k vytvoření autonomních fikčních světů, v nichž dominuje estetická funkce.

Zatímco Vladimír Novotný směřuje k ontologickému modu psaní, v němž skrze mozaikovitou strukturu a dialog s tradicí ohledává způsob bytí v čase, Hana Sánarová vytváří noetickou prózu. Její text, blízký románovému myšlení Milana Kundery, tematizuje samotnou nemožnost definitivního poznání a přibližnost jazykového vyjádření.

Zjištěné kompoziční a stylistické postupy – od seberefektivních gest přes metafikční dialogy až po symbolickou práci s časoprostorem – svědčí o tom, že literární ego-dokument (k němuž řadíme také literární deník) je v současné české literatuře vitálním a progresivním žánrem. Právě jeho pomezí charakter, oscilující mezi dokumentární autentičností a uměleckou stylizací, provokuje k hlubší reflexi vztahu mezi „žitým“ a „psaným“. Studium těchto textů tak v konečném důsledku rozšiřuje kognitivní a interpretační kompetence recipienta, čímž přesahuje hranice literární vědy a stává se prostředkem kultivace lidské existence v předmětném světě (včetně její realizace v mezilidské – tedy také textem zprostředkované, tedy také literární – komunikaci).

Prameny

NOVOTNÝ, Vladimír. (2019). *Postrádečky. Literární deník*. Jindřichův Hradec: Stefanos.

SÁNAROVÁ, Hana. (2013). *Zlomky nepravého deníku*. Praha: Nakladatelství Andrej Šťastný.

Literatura

BINAR, Vladimír. (2010). *Čin a slovo: kniha o Jakubu Demlovi*. Praha: Triáda.

DOLEŽEL, Lubomír. (2003). *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

DOLEŽEL, Lubomír. (2013). *Život s literaturou. Vzpomínky a rozhovory*. Praha: Academia.

FELIKSIAK, Elżbieta. (2009). Historia literatury i życia w komparatystycznym światłocieniu. Wokół książek Hany Voisine-Jechovej (Sanerovej). *Teksty Drugie*. Stažené 27. 6. 2022 z <https://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/57501880a9829f7f126edc4181464915.pdf>.

FENCL, Ivo. (2016). Skrze rádečky k pomyslnému románu. *Plž*, 15(2), 24–26.

FISH, Stanley. (2004). *Súctou venuje autor*, překlad Petr A. Bílek. Praha–Brno: ÚČL AV ČR.

HARÁK, Ivo. (2013). ...vlastně román?. *Kulturní noviny*. Stažené 23. 6. 2022 z <https://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatske-a-medialni-druzstvo/archiv/online/2013/28-2013/...vlastne-roman>.

HARÁK, Ivo. (2015). Nepropadnout se do prázdna. *Tvar*, 26(12), 22.

HARÁK, Ivo. (2019a). Ego-dokument v současné české (umělecké) literatuře. In Pospíšil, Ivo (ed.), *Výzvy současnosti: Nová témata české a slovenské literatury (2000 – 2017)* (s. 17–24). Brno: Jan Sojnek – GALIUM.

HARÁK, Ivo. (2019b). Kamery v tekuté době. In Novotný, Vladimír: *Postrádečky. Literární deník* (s. 317–318). Jindřichův Hradec: Stefanos.

JANNIDIS, Fotis a kol. (1999). *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: De Gruyter.

KOMÁREK, Karel. (2014). Rádečky k Rádečkům: kritika kritika. *Plž*, 13(12), 10–14.

KOŠNAROVÁ, Veronika. (2016). Vladimír Novotný. In *Slovník české literatury po roce 1945*. Stažené 23. 6. 2022 z <https://slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=427>.

KOTEN, Jiří. (2013). *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host.

LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, coll. Poétique.

MATHUR, Arushi. (2003). Literature is Undefined: Terry Eagleton's Quest for Meaning. *Human stories & ideas*. Stažené 10. 2. 2026 z [https://medium.com/@arushimathur/literature-is-undefined-terry-eagletons-quest-for-meaning-92882a3c3c90#:~:text=As Eagleton notes%2C „Literary work was neither,the form of „nonsense verse” limericks.](https://medium.com/@arushimathur/literature-is-undefined-terry-eagletons-quest-for-meaning-92882a3c3c90#:~:text=As%20Eagleton%20notes,the%20form%20of%20%22nonsense%20verse%22%20limericks%22)

MUKAŘOVSKÝ, Jan. (2004). Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. *docplayer.cz*. Stažené 31. 8. 2023 z <https://docplayer.cz/35489845-Esteticka-funkce-norma-a-hodnota-jako-socialni-fakty.html>.

NOVÁK, Arne a NOVÁK, Jan V. (1995) [1939]. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno: Atlantis.

- NOVOTNÝ, Vladimír. (2014). Trochu víc poezie nikoho nezabije, *Český jazyk a literatura*, 65(1), 38–42.
- NOVOTNÝ, Vladimír. (2019b). Postrádečky po Řádečcích. In týž: *Postrádečky. Literární deník* (s. 7–8). Jindřichův Hradec: Stefanos.
- NOVOTNÝ, Vladimír. (2019c). Tichý introitus. In týž: *Nové postrádečky. Anno homini LXXI* (s. 5–6). Týn nad Vltavou: Nová Forma.
- NOVOTNÝ, Vladimír. (2020a). Deník jako literární svět. In: týž: *Postrádečky, postrádečky. Literární deník 2019 – 2020* (s. 5–6). Týn nad Vltavou: Nová Forma.
- NOVOTNÝ, Vladimír. (2020b). Prescriptum k Postrádečkům. In týž: *Postrádečky potřeť. Literární deník* (s. 7–8). Jindřichův Hradec: Stefanos.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury*, přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: HOST.
- OUŘEDNÍK, Patrik. (2007). Příběh jedné udavačky. *Host*, 2007(1). Stažené 23. 6. 2022 z: http://www.nllg.eu/IMG/pdf/host_01_2007.pdf.
- PAPOUŠEK, Vladimír. (2017). *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis.
- POSPÍŠIL, Ivo. (2014). Próza dnešního času, reflexe a samota. *Almanach Nitra*, 14, 293–296.
- POSPÍŠIL, Ivo. (2020). Intelekt a charakter vědce. Za prof. dr. Hanou Voisine-Jechovou. *Proudý. Středoevropský časopis pro vědu a literaturu*. Stažené 23. 6. 2022 z: https://www.phil.muni.cz/journal/proudý/portrety/vzpominky/2020/1/pospisil_intelekt_a_charakter_vedce.php.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. (2021). K čemu jsou otázky bez odpovědí?. In Kundera, Milan, *Nevědění* (s. 134–150). Brno: Atlantis.
- SEARLE, John R. (2007). Logický status fikčního diskurzu. *Aluze*, 11(1), 611–669.
- SCHULTE-SASSE, Jochen a WERNER, Renate. (1977). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Köln: Kösel Verlag.
- ŠEDIVÝ, Milan. (2020). Minimální program: psát postrádečky. *Tvar*, 31(6), 20.
- ŠPIRIT, Michael. (1995). V životě jsem hrdinou nebyl, tak jsem si to aspoň zapisoval. Rozhovor s Ludvíkem Vaculíkem. *Kritická příloha Revolver Revue*, 1, 44–50.

Aplikace filozofické antropologie Dominika Pecky v jeho autorských prózách

Application of Dominik Pecka's Philosophical Anthropology
in His Prose Works

KLÁRA BŘEZINOVÁ

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8628-8919>
E-mail: brezinova@ped.muni.cz

Abstract: This study presents the theological-philosophical doctrine of man according to the philosopher, theologian, priest and educator Dominik Pecka and deals with the application of Pecka's concept of the human being in his original artistic work. It presents a basic thesis answering the question of who is man, which Pecka addresses in his theological and philosophical writings. The study then reveals this thesis in the prose works, which are analyzed through the prism of Pecka's theological-philosophical anthropology. The thematic analysis includes all of the author's prose works, thus offering a comprehensive view of Pecka's prose works in terms of his anthropological philosophy based Neo-Thomism.

Abstrakt: Tato studie představuje teologicko-filozofické učení o člověku podle filozofa, teologa, kněze a pedagoga Dominika Pecky a zabývá se aplikací Peckova pojetí lidské bytosti v jeho autorské umělecké tvorbě. Předkládá základní tezi odpovídající na otázku, kdo je to člověk, již se Pecka věnuje ve svých teologicko-filo-



Bohemistika, 2026 (3) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

zofických spisech. Tuto tezi pak studie odkrývá v prózách, které jsou analyzovány prizmatem Peckovy teologicko-filozofické antropologie. Tematická analýza zahrnuje všechny autorovy prózy, tudíž nabízí komplexní pohled na Peckovo prozaické dílo z hlediska jeho antropologické filozofie vycházející z novotomismu.

Keywords: Dominik Pecka, anthropological philosophy, man, integrity, order of being, order of activity, literary work

Klíčová slova: Dominik Pecka, antropologická filozofie, člověk, integrita, řád bytí, řád činnosti, literární dílo

Úvod

Tato studie chce k příležitosti 150. výročí narození Dominika Pecky, teologa, filozofa, pedagoga a spisovatele, představit jeho teologicko-filozofické učení a uměleckou literární tvorbu z hlediska Peckova pojetí antropologické filozofie. Výzkumný problém je zúžen na předložení jeho úvah k zodpovězení základní antropologické otázky: *Kdo je to člověk?* Zvolený metodologický přístup tudíž syntetizuje poznatky o člověku publikované v Peckových filozofických textech. Tyto jsou systematizovány do tezí, jejímž prizmatem je následně nahlíženo na jeho tvorbu uměleckou. Vycházíme z Peckových teologicko-filozofických textů, v nichž se věnuje člověku: *Tajemství života: aforismy* (1. vyd. 1932, použit. 2. vyd. z r. 1935), *Smysl člověka* (1. vyd. 1936), *Cesta k pravdě: základní otázky náboženské (Cesta k pravdě* 1. vyd. 1940, použit. 3. vyd. z r. 1969), *Umění žít: katolická mravouka* (1. vyd. 1947), *Škola a život* (1. vyd. 1947), *Moderní člověk a křesťanství: rozbor a podobizny* (1. vyd. 1948), *Člověk a technika* (1. vyd. 1969), *Člověk a dějiny* (1. vyd. 1969), *Člověk: filozofická antropologie I* (1. vyd. 1970), *Světlo a život* (posmrtně, 1. vyd. 1998).

Peckovu prozaickou tvorbu analyzujeme v rovině syntagmatické, v níž představujeme souvztažnost mezi jednotlivými tematicky sjednocenými prvky. V rovině paradigmatické pak demonstrujeme typizující jevy, kterých autor využívá (Bílek, 2003, s. 11–12). Tematická analýza zahrnuje všechny autorovy prózy knižně vydané, součástí zkoumání tudíž nejsou Peckovy deníkové zápisky esejistické nebo publicistické texty: *Matka Boží v Trní* (1. vyd. 1923, použit. 2. vyd. z ro-

ku 1940), *Člověčenství naše* (1. vyd. 1927), *Assunta: román* (1. vyd. 1930, použit. 2. vyd. z r. 1938), *Jarní sonata: román* (1. vyd. 1932), *Světla na moři* (1. vyd. 1935), *Kamarádka* (1. vyd. 1942, použit. 2. vyd. z r. 1948) a *Neviditelný prsten* (1. vyd. 1946).

Dominik Pecka, narozený do zbožné čejkovické rodiny v roce 1895, žil v době velkých společenských změn a dějinných událostí, které přetvářely nejen životní styl lidí, ale také jejich názory a postoje k životu vůbec. Jeho nadání, inteligence a taktéž hluboká zbožnost mu umožnily stát se knězem a pedagogem, a v roce 1969 dokonce získat čestný doktorát teologie. Díky své pedagogické a kněžské službě se každodenně setkával s lidmi, a především s mladou generací studentstva. Pecka tak byl přímým svědkem měnicího se smýšlení lidí a jejich životních způsobů. I on sám si proto kladl otázku, kdo je člověk moderní a jaký by měl být ideální člověk žijící v moderní době. Ovšem takový moderní člověk se mnohdy odkláněl od hodnot duchovních a mravních, přestože byl schopen velkého technického pokroku (Gabriel, Nový a Zouhar, 1995, s. 84). Pecka své teologicko-filozofické dílo věnoval právě člověku a jeho místu na Zemi. Kromě systemizace dosavadního vědění o člověku představil i vlastní antropologii člověka vycházející z novotomistické filozofie.

1. Kdo je to člověk?

Nejvýraznějším a nejpřínosnějším dílem filozofa Pecky je jeho třídílná antropologická studie *Člověk: filozofická antropologie* (1970–1971), v níž představuje souhrn filozofického vědění o člověku. V úvodu prvního dílu předkládá čtenáři Michelangelův obraz *Stvoření ze Sixtinské kaple*. Nevědomý člověk se probouzí z „nebytí k vědomému životu“ (Pecka, 1970, s. 5) a užasle hledí nejen na svého Stvořitele, nýbrž i „na vlastní přirozenost, která je záhadná a tajemná“ (Pecka, 1970, s. 5). Michelangelův obraz, zachycující až cosi archetypálního, je důkazem o lidském úžasu ze života a ze sebe sama.

Člověk je živá otázka. Bytost problematická par excellence. A nikdy nebude možno mu dát konečnou odpověď, která by vylučovala jakýkoli další neklid. [...] Člověk je mysterium (Pecka, 1970, s. 5).

Otázky o člověku – kým vlastně je, proč je, odkud je a k čemu je – jsou natolik závažnými, až nezodpověditelnými, že se pro Pecku stává lidská bytost mystériem, jež nebude možno nikdy zcela vysvětlit. Přesto filozof předkládá souhrn dějinného filozofického vědění, čímž přispěl k systemizaci filozofické antropologie. Ovšem Pecka se člověkem zabývá i ve vlastních filozofických úvahách. Uvedme negaci, jejímž prostřednictvím Pecka vymezuje, kým člověk není: „Člověk není nula. Není ani pouhé nadzvíře“ (Pecka, 1947a, s. 27). Poukazuje na specificky lidské vnímání světa a sebe sama ve světě, v němž člověk sice existuje, ale sám sebe z něj vyčleňuje, protože sebe sama považuje za celek (Pecka, 1936, s. 46) – svět a ostatní ke svému životu nevnímá potřebné, přestože svou podstatou není samotář.

„Není snadno říci, co je člověk“ (Pecka, 1947b, s. 9), přiznává Pecka a odkazuje se na IV. lateránský a I. vatikánský koncil, podle nichž stojí člověk na hranici dvou světů:

[...] Bůh na počátku času z ničeho stvořil obojí tvorstvo, duchové i tělesné, totiž anděly a hmotný svět a pak tvora lidského jako tvora společenského, učiněného z ducha a těla (Pecka, 1947b, s. 9).

Jako by člověk nepatřil ani do světa hmotného, ani do světa nehmotného a v tom tkví jeho roztržštěnost. Ovšem podle Pecky jsme byli „stvoření jako bytosti harmonické, bez vnitřních rozporů, s jasným poznáním rozumovým a vůlí nakloněnou k dobrému“ (Pecka, 1998, s. 154) a odmítá rozdělování člověka na muže – toho, kdo je duchovní a aktivní, a ženu – tu, která je tělesná a pasivní (žena dává život, z jejího těla pochází nový život) (Pecka, 1970, s. 64). Podle Pecky stvoření muže již obsahovalo nutnost stvoření ženy (Pecka, 1998, s. 152), proto si jsou muž a žena rovni.

Integrita

Pecka se zamýšlí nad tím, kdo je ideálním člověkem. Vybízí nás k tomu, abychom si představili „bytost prostou jakékoliv nedokonalosti, vynikající však dobrými vlastnostmi, máme v mysli ideál“ (Pecka, 1935a, s. 13). Ideál chápe jako „soujem dokonalosti jsoucna

i činnosti a nejvyšší cíl“ (Pecka, 1935a, s. 13), má tedy na mysli skutečnost očištěnou a integrální (Pecka, 1935a, s. 13). Zde je nutno uvést, že Pecka používá synonymicky výrazy *ideální* a *pravý*:

Spatříme-li bytost blízkou se ideálu, řekneme: Hle, ideální člověk, ideální kněz, ideální učitel, ideální matka. Slovo ideální můžeme nahradit slovem pravý: pravý člověk, pravý kněz, pravý učitel, pravá matka. Zaměnitelnost těchto přívlastků jest již sama důkazem, že ideál jest pravda, vyšší, zdokonalená skutečnost (Pecka, 1935a, s. 13).

Tento způsob vnímání ideálů a pravosti/skutečnosti je klíčovým pro naši literární analýzu. Ideální člověk je proto člověk, který je pravý, skutečný, tedy žije v pravdě vůči sobě, vůči druhým a vůči Bohu. Skutečný člověk – ideální člověk je podle Pecky osobností integrální, je obrazem Božím v „řádu bytí“ (Pecka, 1947a, s. 27) i v „řádu činnosti“ (Pecka, 1947a, s. 27). Naopak člověk, který usiluje o vlastní emancipaci, která zahrnuje i emancipaci od Boha, pak dochází ke ztrátě sebe sama – k dezintegraci, k odosobnění (Jemelka, 1996, s. 938). Právě na integritu Pecka apeluje, protože

[...] bytí osobností znamená bytí celým člověkem, prostým jakékoliv vnitřní rozeklanosti, dvojakosti, nejasnosti a neupřímnosti, člověkem celým nejen v sobě, nýbrž i v Bohu, takže není rozpor mezi tím, co hlásá, a tím, co žije (Pecka, 1944, s. 21).

Této integrity lze dosáhnout, jsou-li v harmonii rozvíjeny a žity řád bytí a řád činnosti.

Řád bytí: stav ducha

Vrátíme-li se k obrazu Stvoření, nacházíme, co lze chápat jako řád bytí. Člověk – Boží stvoření hledí na svého tvůrce, na Boha. Bůh je nehmotný, duchový, proto je základním principem řádu bytí stav ducha, duchovní život.¹ Tento stav si můžeme vizualizovat jako směr vzhůru, kam lidstvo vzhlíží, aby se spojilo s nehmotným světem nebo

¹ Pozn. autorky: Opakem duchovního života je duchovní smrt – ateismus či bezbožnost.

se svým bohem. Tímto vzhlížením vzhůru můžeme primárně chápat modlitbu, rozjímání, meditaci a adoraci, případně duchovní četbu a duchovní rozhovor. Člověk tyto činnosti nemusí provozovat sám, v oproštění od světa a lidí, přesto však směřují k Bohu, ne k lidem. Během nich se vytváří intimní prostor, v němž se člověk ocitá sám – třeba i ve společenství dalších věřících – a prožívá spojení s Bohem či jinou duchovní bytostí. Okolí (lidé, příroda, zvířata, umění apod.) je prostředkem, ne však cílem.

Pecka poukazuje na neúplnost takového člověka, který „pěstí jen vlohý přirozené a nerozvíjí v sobě nadpřirozený obraz Boží. [...] ve všem si chce pomoci sám, kdo nemá pokoru a kdo se nemodlí“ (Pecka, 2018, s. 28). Kritizuje lidskou touhu po vymanění se z dosahu Boha.

2. Řád činnosti: stav společenského vztahu

Člověk je ovšem tvorem společenským (Pecka, 1947a, s. 27), proto je přirozeně podněcován k činnosti vůči ostatním lidským, ale i nelidským bytostem. Člověk tak navazuje společenské vztahy, které buď udržuje, nebo se jim vyhýbá, což taktéž můžeme zahrnout do řádu lidské činnosti, neboť je třeba vyvinout úsilí neinteragovat s někým. Stavem společenského vztahu jsou i takové akty, jež nejsou primárně zamýšleny pro lidi či jiné bytosti, nýbrž pro boha nebo jinou duchovní entitu. Křesťanská rétorika takové činy nazývá dobrými skutky. Ty může člověk realizovat s prvotním cílem projevit lásku či věrnost Bohu, ovšem důsledky takového konání jsou prospěšné lidem či světu, ne Bohu – Bůh dobré skutky nepotřebuje, stejně jako nepotřebuje modlitby a jiné úkony duchovního života.

Pecka hovoří o pravé osobnosti, již dosáhli pouze světci. Přestože o ni neusilovali, „nalezli osobnost, poněvadž hledali Boha“ (Pecka, 1933, s. 12). Ideálním člověkem je proto ten, který aktivně žije stav ducha a zároveň je činný ve společenských vztazích. Složky duchovní a materiální jsou v něm integrovány a harmonizovány. Jakými způsoby je tohoto možné dosáhnout, nalézáme nejen v Peckově filozoficko-teologickém díle, ale také v jeho tvorbě umělecké, již zaměřuje

na čtenářstvo ve věku, v němž přirozeně dochází k hledání pravdy, smyslu života a vhodného způsobu žití.

3. Tematická analýza Peckovy umělecké tvorby

Peckova prozaická tvorba sdílí jeden výrazný znak, jehož si lze povšimnout v narativním textu především literatury středověké (Koten, 2020, s. 94–95). V jeho umělecké tvorbě je kombinován výpravný textový typ mnohdy se zcela rovnoprávným typem explanačním, který bývá více či méně opět narativizován, aby tak nedošlo ke ztrátě prozaického charakteru. Tím však nezvratně dochází k příklonu k žánru naukovému, čímž se (zejména některé) autorovy prózy výrazně přibližují didaktizujícím či osvětovým typům publikací. Pecka, který se vlastně celý život považoval za učitele (sám se označoval jako profesor – tedy ten, kdo učí a vychovává),² měl jisté záměry, jež ve své beletristické tvorbě sledoval. Kvalitu zpracování či zapracování těchto pedagogických, či dokonce mravokárných cílů v této studii nebudeme, neboť nejsou jejím hlavním předmětem. Pro účely tohoto výzkumu je zásadní Peckův následující přístup k literatuře obecně:

Může škola někoho naučit číst – ale čte-li ten člověk knihy bludné a nemravné, bylo by lépe, kdyby číst neuměl. Může škola někoho naučit psát – ale píše-li ten člověk pornografické povídky nebo udavačské dopisy, bylo by lépe, kdyby psát neuměl (Pecka, 1947a, s. 24).

Fikční světy Peckových próz se překrývají se světem skutečným, což může zvýšit naléhavost a aktuálnost mravních poselství a ponaučení, jež autor do vyprávěcí roviny explicitně, snad až nepřirozeně/násilně vkládá – jeho primárním tvůrčím záměrem totiž byly cíle pedagogické, ne umělecké (Husák, 2012, s. 79). Ovšem skutečný svět dnes a v době Peckovy prozaické tvorby jsou dvě zcela odlišné entity,

² Pozn. autorky: Několik knih pojednávajících o jeho životě nese ve svém názvu titul „profesor“: *Ze zápisníku starého profesora*, 1940; *Starý profesor se hlásí o slovo*, 1994; *Starý profesor vzpomíná*, 1996; *Moudrost pana profesora Dominika Pecky*, 2018.

tudíž skutečnost Peckových fikčních světů je zajisté dnešním čtenářem vnímána minimálně. Ve své době patřily (nejen) jeho prózy k pozitivně přijímaným a čtenářsky oblíbeným (Řídký a Řídká, 1995, s. 9; Putna, 2010, s. 499; Sekaninová, 2000, s. 74). Pro dnešního (především mladého)³ čtenáře však může představovat kód textů Peckových próz výzvu, ne-li dokonce překážku k porozumění konkrétního fikčního světa, proto se může některým čtenářům takový fikční svět při čtení rozpadat (Fořt, 2005, s. 65–66).

Společným znakem Peckových próz je zaměření se na vykreslení postav, případně bytostí, jež v příbězích vystupují. Pecka tak čtenáři předkládá široké spektrum lidských charakterů, povah a životních osudů, jimiž dokumentuje rozličnost lidské osobnosti (Sekaninová, 2000, s. 70). Mnohé postavy procházejí zásadními vnitřními proměnami (*Matka Boží v Trní*: Evžen Tesař a Marie Jesenská; *Člověčenství naše: povídky*: poručík Eliáš; *Assunta*: Eva-Assunta; *Jarní sonata*: Julián Hodač a Mira Adamová; *Světla na moři*: kněz Petr; *Kamarádka*: spolužák Jiří Havlík; *Neviditelný prsten*: františkán Lazzarino, manžel Lisin a později mnich Francesco a mladík Neri), které jsou započaty určitým vnějším podnětem, který si postava zvnitřní, neboť jej začne považovat za zcela zásadní pro svůj život – pozemský, ale i pozemský s přesahem do života posmrtného. „Člověk celý“ (Pecka, 1969a, s. 102) je tedy podle Pecky

[...] bytostí jednotnou, poněvadž duše a tělo vytvářejí v něm organickou jednotu a nestojí proti sobě nepřátelsky. Přes tento základní dualismus duše a těla a přes své vnitřní protiklady člověk je a cítí se bytostí vnitřně jednotnou [...] duchovou i tělesnou v nerozlučné jednotě, ovšem ne jako dvě stránky rovnocenné nebo rovnomocné, nýbrž jako dvě stránky jedné a téže bytosti, z nichž jedna jest podřízena druhé – to pak znamená uznávat i vidět v člověku prvenství ducha. Jen v duchu jest člověk bytostí celou, celou v sobě a celou v Bohu (Pecka, 1969a, s. 102–103).

Tuto komplexnost těla a ducha Pecka jako prozaik dává i svým literárním postavám, proto jsou lidmi tělesnými a materiálními – potře-

³ Pecka psal krátké prózy, které měly být určeny zejména mládeži – k mravně nezávadné zábavě a ponaučení.

bují kontakt se světem a s lidmi, a zároveň lidmi duchovními – směřují k naplnění ducha, a tedy hledají Boha nebo alespoň moudrý životní princip, který dá jejich životu smysl.⁴ Jako pedagog ovšem Pecka vkládá do svých příběhů také někdy značně rozsáhlé části edukativní, jimiž intencionálně vychovává mravní, případně duchovní stránku čtenáře. Podle něj totiž pouze člověk může být vychováván – ani anděl, ani zvíře vychovávání být nemohou (Pecka, 1994, s. 346), a proto chce působit na čtenáře-člověka, na jehož dobrém mravním a duchovním rozvoji mu záleží.

Člověk je tvor společenský

Peckovy prózy vyprávějí příběhy o lidech, jejichž životy se setkávají i rozcházejí, vždy se však vzájemně ovlivňují. Peckův člověk nedokáže zůstat sám – izolovaný od světa, aby nebyl proměněn tím, kdo se mu z důvodu lásky stává blízkým, ba nejbližším. Taková proměna nastává v rovině myšlení, ale i činů.

Zaměříme se nejprve na vztahy mužů a chlapců k ženám a dívkám, jimž Pecka věnuje výraznou pozornost. Podmínkou, aby vznikl takový vztah, který muže/chlapce zasáhne, je setkání se ženou/dívkou, která vykazuje znaky dokonalosti. Taková žena nebo dívka má jemný charakter i vzhled, což v mužích vyvolává touhu po čistém snění, které v něm zesiluje odhodlání stát se lepším, porazit vlastní demony, a tak být hoden dívčiny pozornosti. Tyto dívky jsou tajemné, záhadné a často nedostupné, nedotknutelné až nadzemské a nepřípustné (Pecka, 1940, s. 7; Pecka, 1948, s. 116; Pecka, 1932, s. 86). Mají hluboký vnitřní život a jsou zbožné. Tím se pro muže stávají zajímavé a hodné překonávání výzev. O takových ženách se v Peckových prózách dočteme titulů jako „svěťice jasná“ (Pecka, 1940, s. 25), „princezna a ideál čistoty“ (Pecka, 1940, s. 78), „hvězda, dobrá sestra a vůdkyně k nebesům“ (Pecka, 1940, s. 79), „dobrá víla a těšitelka“ (Pecka, 1940, s. 7), „dobrodějka má“ (Pecka, 1940, s. 108), „anděl útěchy“ (Pecka,

⁴ Pozn. autorky: Ne ve všech Peckových prózách dochází explicitně k hledání Boha, nicméně touha po naplněném a smysluplně prožitém životě je přítomna vždy.

1940, s. 7), dokonce i „pomocnice v duchovních bojích“ (Pecka, 1940, s. 179), „perlička drahá, jediná“ (Pecka, 1938, s. 167), „má královna“ (Pecka, 1935, s. 21). Takto charakterizuje Pecka ženu a dívku, jež je vzorem pro ostatní, dokonce se nebojí nazývat ji dokonalou, „ideální“ (Pecka, 1940, s. 179).

Ovšem objevují se i ženské postavy, které představují jakýsi anti-ideál. Tyto také mohou být krásné, ale jejich krása nepůsobí klid, nýbrž rozrušení. Jsou to krásy tmavých typů – s tmavýma podmanivýma očima, tmavými vlasy, nosívaly červené šaty, kdežto Peckovy andělské dívky nosí většinou šaty modré nebo bílé. Tyto jsou však povahou výrazné, temperamentní až vášnivé, někdy popisovány jako marnivé, lehkovážné nebo bez pravého duchovního života – víra je jim spíše jakousi zvyklostí. Tato schematičnost není pro prozaickou tvorbu katolicky orientovaných autorů té doby ničím novým a překvapujícím,⁵ přestože někteří s touto archetypizující schematičností dokážou pracovat citlivěji, byť stále na hraně umělecké tvorby a kýče (Putna, 2003, s. 49–50). Jako zástupkyni tohoto typu ženského charakteru, jež nenaplněním stavu společenského zůstává sama v odtrženosti, uveďme například Olgu z novely *Matka Boží v Trní*, která se ztratí v platonické lásce k Evženovi Tesařovi.⁶ Olga umírá v horečkách způsobených prochlazením a vyčerpáním z probdělé výletní noci s Evženem, nicméně beznadějnou a neopětovanou láskou k Evženovi ztrácí nejen chuť žít, ale i smysl své existence vůbec. Tato dívka nezná svou vlastní hodnotu, je citově vyprahlá,⁷ proto nemá vnitřní sílu bojovat se zklamáním, které jí odmítnutí lásky způsobilo.

⁵ Pozn. autorky: Typy andělských a ďábelských ženských postav jsou obdobně charakterizovány také například u J. Durycha, J. Demla, J. Křeliny nebo N. Svobodové.

⁶ Pozn. autorky: Zde úmyslně opomíjíme Evženovo vystupování vůči dostupné a vášnivé Olze.

⁷ Pozn. autorky: Nese si trauma ze smrti matky, tedy neprožila si mateřskou lásku. Zde se nabízí odkaz na Peckův názor na osobnost sirotek, který v této próze dále uvádí: „Smutný je úděl sirotka [...] Každý musí umřít, kdo nemá matky. Matka jest život. Matka jest nejvyšší blaho života. Matka jest láska. Matka dává život a matka

Ženským kvalitám, respektive způsobu jejich dosažení však Pecka nevěnuje tolik přímých textů, jako to činí s kvalitami muže. Ženské kvality krásy, především té duchovní, jemných způsobů a dobrých mravů jsou představeny již jako výsledek nějakého úsilí, o němž se však autor nezmiňuje. Jinak je tomu s kvalitami mužských povah, jež jsou tříbeny právě prostřednictvím vztahů s oběma typy ženských charakterů. Je zjevné, že ženy Olžiny povahy pro muže brzy ztrácejí svou zajímavost a také svůj vliv na muže. Kdežto ženy podobající se andělům, princeznám či květinám se stávají pro muže hodné výzvy k zásadním změnám.

Proto se Evžen Tesař stává na popud Marie Jesenské knězem stejně jako se Petr po možná lehkomyšlném, možná prozřetelném přání krásné Cecilie: „Jeden z vás se musí stát knězem“ (Pecka, 1935, s. 19), rozhoduje pro kněžskou službu.

Dalším mužem, který mění svůj styl života, je mladík Neri, vyléčený z melancholie, který píše sonet o ušlechtilosti panny Cateriny (Kateřiny Sienské). Caterina měla také například vliv na obrácení a polepšení proutníka Francesca nebo na prohloubení víry františkána Lazzarina.

Obrácení způsobila svým obětavým činem i řeholnice Assunta, jež se nabídla k transfusi pro komisaře Durana, který dělal jejímu řádu problémy a měl Assuntu diskreditovat.

Zoufalého poručíka Eliáše silně zasáhne setkání s čistou duší dívenky Marušky, pro niž se stává pozorným, citlivým a konejší ji, že jistě již brzy se vrátí její tatínek z vojny. Paradoxně pro něj samotného je toto setkání snad více oblažujícím než pro dívenku, v jejím úsměvu totiž bylo „cosi nadzemského a nevyslovitelného, tajná moc, k níž by se utéci mohl zoufalec a zbloudilec. A Eliášovi se náhle vynořila v duchu nová vzpomínka na domov. Na doby, kdy duše jeho byla čistá a šťastná“ (Pecka, 1927, s. 86).

zachovává život. Kojí mlékem svých prsů a kojí něhou svého srdce. Nesílí se dítě, jež nemá matky. Bez matky nemožno silným být“ (Pecka, 1940, s. 232). – Proto byla Olga slabá – neměla v sobě dost lásky, a tedy dost síly, aby dokázala zvládnout Evženovo odmítnutí.

V dospívajícím mladíkovi Jiřím Havlíkovi probudila touhu po větších dobrech, moudrosti a plnohodnotném životě Jaroslava Horáková, dívka nepřístupné krásy, modrého třpytu čistých očí a zlatých kadeří (Pecka, 1948, s. 94).

Láska chudého gymnazisty Juliána Hodače k dceři továrníka Miře Adamové s sebou přináší různá napětí, ale především oběti, které Julián s veškerou samozřejmostí k zachování Miřiny pověsti rád podstoupí, i když neprávem trpí ve vězení, a dokonce mu kvůli postřelení při útěku jde o život. Z čisté lásky k Miře však vše snáší s odhodláním, které by byl býval ochotně podstoupil i Jiří Slavík pro svou platonickou lásku Hanu Voldánovou. Oba tyto studenty spojuje oddanost pro objekt jejich lásky a také čistá láska, která si nenárokují blízkost milované osoby, poněvadž „láska stejně jako soucit je cudná“ (Pecka, 1932, s. 139).

Proměny lidských osobností ve všech Peckových příbězích jsou způsobeny vzájemným vlivem mužského a ženského elementu. Snad až na příběh Evy-Assunty, která se pro řeholní život rozhodla vlivem svého životního vzoru, jímž byla sestra Helena, „jejíž duše utkána byla ze zlatého pavučí něhy“ (Pecka, 1938, s. 72). Mnohé postavy si během hledání a upevnění své pravé životní cesty dopisují. Podporu v rozhodnutí kněžského povolání dostávají Evžen Tesař od Marie Jesenské a Petr od Cecilie Siberové, vzájemnou podporu ve své skrývané lásce si pak poskytují Julián a Mira. Zde nacházíme paralelu v dějinně známém vztahu dvou čistých duší a světců Františka a Kláry, na níž Evžen při bohoslužbě vzpomíná. Marie Jesenská mu totiž jako Klára Františkovi slibuje duchovní oddanost, a to mu dodávalo sílu v kněžském poslání vytrvat.

Člověk je tvor oduchovnělý

Všechny osudy literárních postav Peckových próz se svým způsobem potýkají s otázkou duchovního rozměru života a vlastně duchovní stránky sebe sama. Mnohé díky čisté lásce nebo hlubokému obdivu k ideálnímu člověku (tento ideální člověk je vždy vykreslen ze subjektivního pohledu dané postavy, tedy v superlativech a bez kri-

tické reflexe) nacházejí vlastní životní směr a začínají mít intenzivní duchovní život. Je pozoruhodné, že tímto ideálním člověkem je vždy žena. V novele *Matka Boží v Trní* se můžeme setkat dokonce s jakousi adorací ženy:

Země žije ženou a její neskonale krásou. Vše ideální má v ženě počátek. Ona je pramenem obětavosti a nesobeckosti, ona je přírodou určena, aby se obětovala pro rodinu, její srdce je pokladnicí lásky. Ona je typem a učitelkou oběti a duchovního úsilí. Proto nikdo nemůže býti tvrdý a lhostejný k ženě (Pecka, 1940, s. 184).

A tak se Evžen Tesař přiznává k tomu, že mu krása Marie Jesenské dala „předchuť nebeské slávy a čistých rozkoší rajských“ (Pecka, 1940, s. 180), poněvadž díky pomyšlení na její čistou duši byl schopen přemoci svá pokušení (Pecka, 1940, s. 179). U mužských hrdinů můžeme tedy vysledovat, že dokážou vnímat a ocenit ženskou krásu, která pro ně představuje jakýsi ideál životní formy. Tyto ženy mužské hrdiny povzbuzují k překonávání výzev, ke změně chování, ale i smýšlení. Někteří se díky této kráse, již vnímají jako obraz krásy Boží, rozhodnou pro stav kněžský (Petr, Evžen Tesař) nebo řeholní (Francesco), jiní (Julián Hodač, Jiří Havlík) pak oddaně následují své drahé přítelkyně, aby je zahrnovali čistou láskou. Krása ženského stvoření, jež je zjevná – fyzická, ale taktéž skrytá – krása povahy, je tak příčinou duchovního probuzení muže. Díky rozvinutí řádu činnosti – tedy společenského vztahu – se rodí nebo rozvíjí řád ducha, který směřuje k Bohu, věcem duchovním a přesahuje smrtelný život. Proto se například dostává útěchy a posily zpovědníku Raymondovi po smrti Cateriny Sienské a během modlitby slyší ve své duši Caterinin hlas, který jej upokojuje:

Neboj se, jsem zde pro tebe. Jsem v nebi pro tebe. Budu tě opatrovati a chrániti: buď klíden a neboj se ničeho (Pecka, 1946, s. 361).

Ovšem jsou i takové ženy, které nevynikají duševní čistotou a zbožností, na muže působí hrubě a „čistě smyslným kouzlem“ (Pecka, 1940, s. 184), třebaže jsou krásné, nebo dokonce výjimečné, krásné a upravené. Takovou je Giovanna z novely *Neviditelný prsten*, která je obrácena pouze do sebe, své krásy a koketerie. Představuje tak

ženu, která nejen muže brzy přestane bavit, ale především ženu, jež se „neobrátí k Bohu“ (Pecka, 1946, s. 325). Pecka sice přisuzuje tyto charakteru svým ženským postavám spíše epizodně, přesto však jsou natolik výrazné, že mohou formovat čtenářův mravní úsudek. Pokud se však setká tato neúplná žena (například nemilovaná Olga) s dospělým nezralým mužem (tím byl Evžen Tesař před dokončením své iniciační cesty být knězem v pravém smyslu), dopadá to velmi špatně. Muž zůstává ve své ješitnosti a sebestřednosti, zklamaná žena pak trpí tak, že není schopna tu tíhu unést, a ztrácí chuť a sílu žít. Možná i proto Pecka své příběhy prokládá radami, jak se takovému neštěstí vyhnout. Tyto rady mají formovat nejen čtenářovy názory, nýbrž i postoje a životní styl vůbec.

Nejvýraznější mravoučné texty v Peckových prózách se vztahují k sexuálně výchovnému ponaučení mladých čtenářů, potažmo čtenářek. Nachází se v několika jeho novelách (*Matka Boží v Trní*, povídky *Manželství Armanda Heinera* a *Panensství* ve sbírce *Člověčenství naše: povídky, Kamarádka: román, Neviditelný prsten*), *Jarní sonata* obsahuje dokonce desítky stran věnovaných této mravní výchově a odstrašení od probouzení sexuality mimo posvátný stav manželský. Kromě příběhových částí, v nichž je vykreslována čistá láska až asexuální mladíka (Jiří Slavík zamilovaný do ještě třináctileté Haničky Voldánové v modrých šatečkách, Julián Hodač zamilovaný do nedosažitelné Miry Adamové) ke krásné, něžné a čisté dívce autor vložil i explicitní varování před onanií, které se gymnazisté oddávají. Účinek těchto pasáží na čtenáře i čtenářky je jistě značný, věnuje-li tomuto tématu Pecka štedrých 14 stran celkem 215stránkové prózy. Výchovný dosah na čtenářstvo je dále umocněn básnickými pasážemi, které můžeme nazvat básnickým pamfletem na Onana, latinskými výroky, ale taktéž citacemi z údajné lékařské knihy, v níž si student Lev Burian čte o následcích onanie pro nervovou soustavu, smyslové (poruchy zraku a sluchu) i pohlavní ústrojí, duševní život, o poruchách funkčních a organických i zvýšené unavitelnosti těla až po různé neuralgie. Sám pak na sobě začíná pozorovat první známky těchto následků, mezi nimiž je kromě bolestí v hlavě, předrážděnosti,

slabé vůle nebo nespavosti dokonce nechut' k životu (Pecka, 1932, s. 149–150). Mladík svíjející se v horečkách na posteli, zápasící s depresí, již téměř šílený (Pecka, 1932, s. 150), odsouzený k „rozpadu a zániku“ (Pecka, 1932, s. 150) je příliš silným literárním obrazem, který má mladé čtenářstvo varovat před probouzením sexuálního pudu. Přímé citace ze zmíněné lékařské knihy, která obsahuje zřejmě nejnovější poznání doby, v níž se příběh odehrává, tak apelují na pravdivost svého obsahu, a lze tedy polemizovat, zda je *Jarní sonata* textem uměleckým, nebo nakonec spíše textem naukovým (Ingarden, 1967, s. 115).

Ve zcela odlišném stavu než „malomocný“ (Pecka, 1932, s. 42) Lev Burian se nachází hrdinka Eva (budoucím řeholním jménem Assunta) ve chvíli, kdy se rozhoduje pro zasvěcený život:

V duši se však vyjasnilo. Poznávala určitě, že není povolána pro svět. Viděla, že svět je dosti veliký pro malé lásky, pro lásku velkou však nikoliv. [...] Blažený den, kdy mlčí svět a mluví Bůh: kdy mysl pomíjí časné věci a odvažuje věčné! (Pecka, 1938, s. 135 a 138).

Člověk je stvořen k obrazu Božímu

Hlavní postavy Peckových příběhů jsou charakteristické svou dynamikou, tedy tendencí k proměně. Toto lze mnohdy vysledovat také u postav epizodních, které se objeví v příběhu pouze jednorázově (Petrů, 2000, s. 104), případně se k nim vyprávění ještě jednou vrátí, nebo u postav vedlejších. Takovou epizodní postavou je například Jiří Slavík milující Hanu Voldánovou – u něj jako pubertálního chlapce došlo ke změně chování láskou k Haně, pro jejíž úsměv dělá učiteli zeměpisu „slona“ (Pecka, 1932, s. 72). Vedlejší postavou, jejíž vývoj lze sledovat, může být třeba Francesco, který se z proutníka a pijana stává trpělivým působením Cateriny Sienské pokorným a zbožným mužem. Jak hlavní, tak také vedlejší a epizodní postavy tedy procházejí procesem proměny, který je od samého počátku až do konce provázen především duchovně přítomným člověkem, který již sám dosáhl onoho hlubšího poznání a komplexity života. Těmito průvodčími jsou vždy panenské dívky nebo ženy, které až na výjimku Evy-

Assunty sledují a doprovázejí muže. V tomto nacházíme společný znak Peckových próz s románem zasvěcení, jenž vlastně vychází z výchovného románu, který je „ve své podstatě hluboce moralistický“ (Hodrová, 1993, s. 74), což považujeme za jednu z nejvýraznějších charakteristik Peckovy umělecké literatury.

Hrdina, který si projde někdy až bolestnou cestu proměny za očistěním se od pozemských slastí a oprostěním se od tělesné touhy po ženě, najednou nachází nový rozměr svého bytí, rozměr, v němž je napojen na Boží přítomnost a její účinky. Hodnotu svého života zkoumá prizmatem jeho přínosu nejen pro pozemský život, všechno jeho konání již má přesah až za hranici smrti, a stává se tak nekonečné, nesmrtelné. Mužské postavy na konci své iniciační cesty se však vlastně navracejí na samý počátek všeho, protože

[...] před hříchem byli první lidé prosti smyslné žádostivosti a tělesné smrti, jakož i nemoci a jiných strastí, jež se smrtí souvisí. Byli stvořeni jako bytosti harmonické, bez vnitřních rozporů, s jasným poznáním a vůlí nakloněnou k dobrému (Pecka, 1998, s. 154).

Proto tedy i když vnímáme proměnu hrdiny jako jeho cesty vpřed, spíše jde vlastně o návrat do přirozeného stavu, jenž byl Bohem všem lidským stvořením určen.

Ten stav nazývají Otcové stavem neporušenosti nebo integrity (Pecka, 1998, s. 154).

Tento termín Pecka jako filozof, teolog, ale i pedagog přebírá pro své učení, analyzuje jej a zároveň jej prezentuje svému čtenářstvu i studentstvu jako žádoucí cíl. Nalezení stavu integrity je totiž předpokladem člověka pro dosažení stavu svatosti (Pecka, 1998, s. 154).

Mezi hrdiny Peckových próz došli stavu integrity explicitně ti, kteří se rozhodli dát se do kněžské služby, tedy Petr a Evžen Tesař, a Eva-Assunta a Caterina Sienská, jež našly opravdový smysl života jako řeholnice. Tito všichni prožívají naplněný život v oddanosti Bohu a službě lidem. Potenciál dosáhnout stavu integrity pak podle Pecky mají ti, kteří v sobě potlačují sobeckost, jež je vztažena především na

sexuální touhy,⁸ pak se totiž jejich manželský stav může stát „pečetí živou andělské, nadlidské smlouvy“ (Pecka, 1940, s. 149).

Postavami, které jistě dosáhly nejen stavu integrity, ale taktéž stavu svatosti, a tudíž se dostaly do nebe, jsou dvě ženské hrdinky, jedna je inspirovaná skutečnou historickou postavou, druhá pochází z autorovy představitosti. Caterina Sienská, která dokonce z nebe po své smrti promlouvá ke svému zpovědníku Raymondovi, aby jej utěšila. A Eva-Assunta, která přijala nejen symbolické řeholní jméno *Nanebevzatá*, nýbrž i ve svátek Nanebevzetí umírá. Z toho můžeme usuzovat, že tak jako nesla jméno Marie, Matky Boží, jejíž tělo bylo po smrti vzato do nebe, byla i duše Evy-Assunty přijata do Božího království. Obě tyto ženy – jak Caterina, tak Eva-Assunta – prožily naplněný život jak v řádu činnosti, tedy ve vztahu k druhým lidem, tak i v řádu ducha, tedy ve vztahu k Bohu. Dosáhly tak harmonie mezi materiální a duchovní povahou své lidské podstaty. Naplnily tak Boží záměr s člověkem, jímž je být k obrazu Božímu, a tedy být ve vzájemnosti a harmonii.

Závěr

Dominik Pecka nejen ve svých teologicko-filozofických spisech odkrývá, kdo je to člověk, kdo je člověk moderní, a především kdo je člověk ve své podstatě a úplnosti. Tajemství člověka se věnuje taktéž ve svých prózách a odhaluje šíři a hloubku jeho bytí ve světě i mimo něj. Přestože Pecka vypráví příběhy o mužských hrdinech a ženských hrdinkách, z hlediska naplnění podstaty člověčenství, jež má přesah do posmrtného života, své poslání naplnili jistě pouze ti, kteří se vydali kněžskou nebo řeholní cestou. U hrdinů a hrdinek, kteří si zvolili stav manželský, není dosažení nebeského království v závěru příběhů ani implicitně naznačeno, byť v to čtenářstvo může doufat a na základě iniciační zkušenosti hrdinů to i očekávat. Toto je tedy přímým dokladem, že podle Peckova učení je „vidět v člověku prvenství du-

⁸ „Nehledě k tomu, že pochybuji o mužích této doby, co se týče čistoty jejich“ (Pecka, 1940, s. 148).

cha“ (Pecka, 1969, s. 91). Kněžský či řeholní stav klade ducha na první místo již ze své celibátní podstaty, v manželství se projevuje duchovní rozměr touhou dvou milujících se bytostí po věčné jednotě, neboť skrze ni se „dotýká člověk věčnosti“ (Pecka, 1939, s. 109).

Prameny

Prózy

- PECKA, D. (1927). *Člověčenství naše: povídky*. Jihlava: nákladem vlastním.
PECKA, D. (1932). *Jarní sonata: román*. Olomouc: Družina literární a umělecká.
PECKA, D. (1935b). *Světla na moři*. Brno: Akord.
PECKA, D. (1938). *Assunta: román*. Brno: Dědictví sv. Cyrila a Metoděje.
PECKA, D. (1940). *Matka Boží v Trní*. Olomouc: Družina literární a umělecká.
PECKA, D. (1946). *Neviditelný prsten: román*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1948). *Kamarádka: román*. Praha: Vyšehrad.

Teologicko-filozofické monografie

- PECKA, D. (1933). *Svatí a lidé*. Praha: Ústředí katolického studentstva.
PECKA, D. (1935a). *Tajemství života: aforismy*. Praha: Ústředí katolického studentstva.
PECKA, D. (1936). *Smysl člověka*. Brno: Akord.
PECKA, D. (1939). *Tvář člověka*. Brno: Akord.
PECKA, D. (1944). *Ze zápisníku starého profesora*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1947a). *Škola a život*. Frýdek: Exerciční dům.
PECKA, D. (1947b). *Umění žít: katolická mravouka*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1969a). *Cesta k pravdě: základní otázky náboženské*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1969b). *Člověk a dějiny*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1969c). *Člověk a technika*. Praha: Vyšehrad.
PECKA, D. (1970). *Člověk: filozofická antropologie I*. Řím: Křesťanská akademie.
PECKA, D. (1994). *Starý profesor se hlásí o slovo*. Český Těšín: Cor Jesu.
PECKA, D. (1998). *Světlo a život*. Svitavy: Trinitas.
PECKA, D. (2018). *Moudrost pana profesora Dominika Pecky*. Brno: Cesta.

Sekundární literatura

- BÍLEK, P. A. (2003). *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host.

FOŘT, B. (2005). *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host.

GABRIEL, J., NOVÝ, L. a ZOUHAR, J. (ed.). (1995). *Česká filozofie ve 20. století I: směry, osobnosti, problémy*. Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity.

HODROVÁ, D. (1993). *Román zasvěcení*. Jinočany: H & H.

HUSÁK, P. (2012). *Osobnost Dominika Pecky: vývoj pojetí kněžství v prostředí českého katolicismu ve 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.

INGARDEN, R. (1967). *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel.

JEMELKA, P. (1996). Příroda, technika a člověk v díle Dominika Pecky. *Filozofický časopis* 44(6), 937–942.

KOTEN, J. (2020). *Poetika narativního komentáře. Rétorický vypravěč v české literatuře*. Brno: Host.

PETRŮ, E. (2000). *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico.

PUTNA, M. C. (2003). *Jaroslav Durych*. Praha: Torst.

PUTNA, M. C. (2010). *Česká katolická literatura v kontextech. 1918–1945*. Praha: Torst.

ŘÍDKÝ, A. a ŘÍDKÁ, A. (1995). *Prof. Dominik Pecka. 1895–1995*. Čejkovice: Farní úřad Čejkovice.

SEKANINOVÁ, M. (2000). Beletrie Dominika Pecky. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, V. Řada literárněvědná bohemistická* 44(3), 2000, 69–79.

Outsiderki portret własny: Helena Skalická – Pavel Novotný *A to si pak může říkat, co chceš*. Literatura faktu czy współczesna czeska pikareska?

Outsiders' Self-Portrait: Helena Skalická –
Pavel Novotný *A to si pak může říkat, co chceš*.
Nonfiction or a Contemporary Czech Picaresque?

PIOTR GIEROWSKI

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-762X>
E-mail: piotr.gierowski@uj.edu.pl

Abstract: The article examines *A to si pak může říkat, co chceš* by Helena Skalická and Pavel Novotný, positioning it at the intersection of contemporary Czech picaresque writing and nonfiction. The autobiographical monologue of the protagonist – an outsider shaped by violence, alienation, and homelessness – reflects key features of the picaresque while simultaneously drawing on the Czech tradition of *pábitelství* and the expressive force of spoken language. The text is also interpreted through the lens of *gonzo* reportage, oral biography, and the notion of *syllipsis*, revealing its dual documentary – literary nature and its affinities with the aesthetics of *art brut*.

Abstrakt: Artykuł analizuje książkę *A to si pak může říkat, co chceš* Heleny Skalickéj i Pavla Novotného, sytuując ją na styku współczesnej czeskiej pikareski i literatury faktu. Autobiograficzny monolog bohaterki, outsiderki doświadczającej przemocy, wyobcowania i bezdomności, realizuje kluczowe cechy powieści łotrzykowskiej, a zarazem wpisuje się w tradycję czeskiego *pábitelství* i żywiołu języka mówionego. Tekst analizowany jest także przez pryzmat reportażu *gonzo*, *oral biography* i kategorii *syllipsis*, ukazując jego podwójny – dokumentarny i literacki – charakter oraz związek z estetyką *art brut*.

Keywords: picaresque, nonfiction, Helena Skalická – Pavel Novotný, *pábitelství*, *art brut*

Słowa kluczowe: pikareska, literatura faktu, Helena Skalická – Pavel Novotný, *pábitelství*, *art brut*

Książka *A to si pak může říkat, co chceš* to tekst szczególnego rodzaju. Jest to literacki portret (po części autoportret) czeskiej artystki *art brut* Heleny Skalickéj, odkrytej przez poetę, eseistę i kuratora Jaromíra Typlta¹. Publikacja powstała na podstawie nagranych monologów Skalickéj, które zostały następnie poddane literackiej obróbce przez Pavla Novotného – współautora publikacji, pisarza i poetę (w 2021 roku otrzymał nagrodę Magnesia Litera za tomik *Zápisky z garsonky*), ale też tłumacza i literaturoznawcę, zajmującego się poezją eksperymentalną, literackim montażem i kolażem czy problematyką języka mówionego w literaturze. W niniejszym szkicu chciałbym podjąć próbę opisu genologicznego usytuowania opowieści Skalickéj w dwóch możliwych perspektywach: jako współczesnej aktualizacji formy powieści łotrzykowskiej oraz jako tekstu przynależącego do literatury faktu.

Zanim przejdę do bardziej szczegółowej analizy utworu w kontekście jego związków z tradycją pikareski, chciałbym pokrótce nakreślić specyficzną sytuację tej odmiany gatunkowej w literaturze czeskiej. Należy na wstępie podkreślić, że powieść jako taka pojawia się w Czechach bardzo późno, co spowodowane było skomplikowanymi

¹ Pierwszą publikacją poświęconą autorce był opracowany przez Typlta monograficzny katalog *Láska ve vodě* (Skalická i Typlt, 2000).



zawirowaniami historycznymi, które w zasadniczy sposób wpłynęły na czeski proces historycznoliteracki i kształt czeskiego piśmiennictwa (Mocná, 2004, s. 583–584). Pierwsze realizacje gatunkowe tej formy pojawiają się więc w czeskim kontekście dopiero w latach 30. i 40. XIX wieku, w dojrzałej fazie odrodzenia narodowego (K. H. Mácha, K. Sabina, J. K. Tyl). Niemniej jednak – należy zaznaczyć dla porządku – w starszej literaturze czeskiej odnajdziemy utwory, które nierzadko powieści, również łotrzykowskiej, na swój sposób zapowiadały (symptomatyczny jest tu zwłaszcza pojawiający się w nich szczególny rodzaj komizmu związany z „oddolnym” widzeniem świata i naciskiem na sferę, którą Michaił Bachtin nazywał „dołem materialno-cieleśnym”): w literaturze średniowiecznej wspomnieć można o *Tkaczyku* (spór nieszczęśliwego kochanka z upersonifikowanym Nieszczęściem) czy *Olejkarczyku* (parodyjny dramat liturgiczny, prezentujący szczególne, karnawałowe w zasadzie ujęcie rzeczywistości); w piśmiennictwie renesansowym pojawiają się z kolei *Frantowe prawa*, satyra, której bohaterowie i sposób ujęcia rzeczywistości bliscy są tradycji pikareski. Najbliższe klasycznej powieści łotrzykowskiej będą jednak wydane dopiero w XX wieku *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej* Jaroslava Haška (1921–1924), których związki z tą tradycją dostrzegali i podkreślali zresztą interpretatorzy tego utworu (Baluch i Hašek, 2017, s. XXV). Można stwierdzić, że rozgłos i światowa kariera *Przygód...* poniekąd zrekompensowała Czechom brak wcześniejszych realizacji gatunkowych. W okresie późniejszym, powojennym, rysów powieści pikareskiej doszukiwano się na przykład w prozie Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* (Dokoupil, 1994, s. 133–135).

Czy prozę *A to si pak můžeš říkat, co chceš* można potraktować jako współczesną czeską pikareskę? Wydaje się, że jak najbardziej tak – wpisuje się ona w zasadnicze rysy wzorca powieści pikareskiej, choć trzeba pamiętać, że definiowano go różnie. Szeroko cytowany Claudio Guillén wskazuje na 8 cech gatunku w sensie ścisłym – interpretatorzy zaznaczali jednak, że kluczowe są zwłaszcza dwie pierwsze, z których wywieść da się pozostałe:

- 1) szczególna sytuacja egzystencjalna bohatera związana z osieročeniem („In the history of narrative forms, Lazarillo de Tormes represents the first significant appearance of the myth of the orphan”, Guillén, 1971, s. 79), które powoduje że *picaro* to człowiek na wskroś samotny, opuszczony, to outsider zmagający się z otaczającym go nieprzyjaznym światem;
- 2) pseudoautobiograficzna forma narracji (Mojsak, 2008, s. 127; Wieczorkiewicz, 1996, s. 109)².

Jak podsumowała Anna Wieczorkiewicz:

[...] pikareska w szerokim tego słowa rozumieniu nie musi mieć wszystkich tych [wskazanych przez Guilléna – P.G.] cech. Wystarczy, jeśli ukaże bohatera jako osobę samotną, osieroconą, jeśli przedstawi jego długotrwałą izolację społeczną, jeśli nasyć odczuwaną przez tę istotę obcość w stosunku do akceptowanych społecznie wierzeń i ideologii, obcość prowadzącą do łamania zasad konwencyjnej etyki – do szelmowstwa (Wieczorkiewicz, 1996, s. 109–110).

Badacze zajmujący się historią gatunku kładli również nacisk na specyficzną wizję świata, w którym funkcjonuje *picaro* – rzeczywistość przedstawiona ma charakter chaotyczny, okrutny i wrogi, przekracza ona granice ludzkiej wytrzymałości, zarazem jednak bliższa jest realności (lub historii) niż fantastyczne światy satyry czy romansu (Wicks, 1974, s. 241).

Helena Skalická niewątpliwie wpisuje w rekonstruowany tu wzorzec łotrzykowskiego bohatera. Nie była co prawda sierotą, ale doświadczenia wyniesione z domu rodzinnego były dla niej nie mniej traumatyczne, w zasadzie można powiedzieć, że swoją drastycznością znacząco przewyższały sytuację osierocenia. Bohaterka opisuje sytuację regularnego bicia kablem przez ojca, wiązania i zamykania w piwnicy – jak podsumowuje: „A jednou sem měla kudlu v zádech, ale tu

² W dużym skrócie i uproszczeniu – pozostałe cechy gatunkowe wskazywane przez Guilléna to: dominacja spojrzenia subiektywnego i wybiórczego, filozoficzna refleksyjność, nacisk na materialną stronę egzystencji, „oddolne” widzenie świata a zarazem prezentacja szerokiego przekroju społecznego, i wreszcie luźna, epizodyczna w zasadzie struktura całego utworu (Guillén, 1971, s. 82–85).

mi tam píchla mamča, ale vona nechtěla. A jednou mi táta zlomil klíční kost“ (Skalická i Novotný, 2014, s. 17). Ojciec wykorzystywał ją również seksualnie – bohaterka tak komentuje jego śmierć:

Na jednu stránku je dobrý, že táta umřel, protože já ho fakt nenáviděla. Bil mě, že sem z toho skončila v děcáku, v šestnácti sem se kvůli tomu včasovi otráвила a tak dál. [...] Von si celej život myslel, že si do těch blázinců jezdím na rekreaci. A když sem byla starší, to mi bylo čtyřicet, tak si na mě ten hajzl poprvé dovolil. Von to ke mně ze svýho pokoje neměl daleko, šmejd jeden (Skalická i Novotný, 2014, s. 119).

Skalická od wczesnej młodości zmuszona więc była uciekać z domu, schronienie znajdowała na przykład u znajomej romskiej rodziny:

Ta cikánská mám mě vzala za svou, bylo to bezvadný: Všechny nás bili stejně spravedlivě. Nechceš něco jíst nebo pít, dostaneš přes hubu. Táta máma to vzali pěkně fik fik, a bylo (Skalická i Novotný, 2014, s. 27)

Wyobcowanie bohaterki-narratorki związane było nie tylko z patologicznymi warunkami życia rodzinnego, ale i chorobą, której towarzyszyły ataki epileptyczne i której efektem była nieustanna hospitalizacja w kolejnych psychiatrycznych placówkach, stanowiących – jak się okazywało – również przestrzeń nie wolną od różnego rodzaju przemocy³. Skalická jest na swój sposób outsiderką niemal doskonalą, jej alienacja związana jest i z rodzinnym zapleczem, i z chorobą psychiczną, i ze społecznym upośledzeniem, bezdomnością (któ-

³ Por. „A další chlap, to byl v osmdesátým čtvrtým ten Jarda, kterému se taky říkalo Sandokan, s tím sem čekala další dítě. Ale o to dítě sem taky přišla, když mi dali ty prdelošoky. Protože tam byla jedna sestra těhotná a tam se jezdilo s takovým vozejkem, kde byl džbánek a skleničky a lékovky, normálně sis vzal léky, nalil sis ze džbánu vodu, zapils to, a tam najížděla jedna bába rozjetá, co chtěla po tý těhotný sestře hodit ten džbán, ale já ji stáhla k zemi a prostě s ní praštim o zem, a trochu ji pobouchám, to je jasný. Ale tý sestře sem zachránila dítě, a to už sem byla sama v šestým měsíci, ale ta sestra mi říká, zatáhneš ji do klece, ale ta ženská byla stokilová, já čtyřicetiosmikilová, takže ji táhnu prostě do tý klece, ale před tou klecí se mi ta bába vyrvе, chytne mě za vlasy, mlátí mi hlavou o zem a já pust' mě pust' mě – a já nevím, jak se mi podařilo těmahle kloubama takhle jí vjet zespodu pěští, že pak měla tady deset stehů. A pak mi dali ty prdelošoky a bylo. A měsíc po tom potratu mě podváděli, aniž mi o tom řekli – to sem se dozvěděla až v deva-

ra jednakże wydaje się już tylko efektem trudnych warunków, w jakich dorastała). Bohaterka opowieści pokazuje przy tym przede wszystkim swoje specyficzne przystosowanie do życia w tym świecie, swoje szelmstwo (cecha typowa dla pikareski), które jednakże nie sprowadza się jedynie do wymiaru sprytnego radzenia sobie w życiu lecz nader często przybiera formę równie brutalnej i bezwzględnej przemocy, jakiej sama doznawała wcześniej od innych⁴ (wyznawany przez nią specyficzny system wartości pogłębia dodatkowo wrażenie jej alienacji). Z drugiej strony jej prostolinijność, bezpośredniość, pewne szczególne poczucie humoru i optymizm życiowy decydują o

jej pozytywnym postrzeganiu przez czytelnika. Jej żywiołowa opowieść wywołuje bardzo często efekt groteski, przesycona jest specyficznym czarnym humorem:

Vezu takhle do márnice mrtvolu a vona se mi najednou probudí. Sedne si na vozejku a kouká kolem sebe. Což já byla samozřejmě v šoku a vona taky, protože vona nevěděla, kde je. Protože měla tu klinickou smrt a voni si o ni mysleli, že je mrtvá, bylo jí šedesát (Skalická i Novotný, 2014, s. 75).

Jeśli chodzi natomiast o drugą istotną cechę pikareski, jej charakter jako pseudoautobiografii, w przypadku omawianej tu książki mamy do czynienia z realizacją w zasadzie wzorcową, pozbawioną jedynie atrybutu fikcyjności, jako że jest to opowieść po prostu autobiograficzna, opracowana jedynie literacko przez Pavla Novotného. Jedyną uwagą, jaką można tu poczynić, jest to – co zaznacza sam

desátým na liberecký psychiatrii. A když sem o to tenkrát přišla, ten Sandokan mi povídá, tys to dala pryč schválně, a rozešel se se mnou. Ale v hospodě seděl Erik. A tak sem začala chodit s Erikem” (Skalická i Novotný, 2014, s. 92–93).

⁴ Np. „Tahle Daša se vyznačovala tím, že mi chodila krást cigára. [...] Vodevřu dveře a podvidám, Dášo, dej sem ty cigára, povídám. A vona že jako nic, takže pic, dostala jednu do ksichtu. A nevím, co mě to napadlo, chytit ji takhle za bundu a za podprsenku, až jí kozy vyletěly, táhnu ji na pokoj, picpic, říkám jí, tý svině, v životě už mi to nezkoušej, cigár mám dost, protože šestkrát za den jezdím s vozejkem, nekrad' mi cigára, nebo tě dobiju, to ti garantuju, mně je úplně jedno, žes ubodala někoho Rusa, vole, já sem taky Češka jako ty, ale já tě dobiju, protože na cigára mi nemakej!” (Skalická i Novotný, 2014, s. 43–44).

Novotný – iż niektóre historie są z pewnością trochę przesadzone, choć, jak podkreśla współautor, większość jest niestety prawdziwa (Skalická i Novotný, 2014, s. 135). Opisywane wydarzenia, podawane czytelnikowi z charyzmą i dowcipem, tworzą niepowtarzalny amalgamat humoru i grozy. Jak opisuje Novotný, Helena nagle wyrzuca z siebie obraz, który wprawia odbiorcę w osłupienie, równocześnie prawdziwy i autentyczny, a zarazem wywołujący naturalną i instynktowną potrzebą odrzucenia jego prawdziwości (Skalická i Novotný, 2014, s. 134)⁵. Przypomina to nieco sytuację czytelnika *Przygód dobrego wojaka...* – jak pisał Karel Kosík, czytelnik się śmieje, lecz nagle zauważa, że w opisywanej sytuacji nie ma nic śmiesznego (Kosík, 2003, s. 107).

Autobiograficzny charakter utworu jest jednym z elementów, które scalają całość, nieposiadającą jednak struktury zwartej opowieści – nie pojawia się tu konsekwentnie rozwijana w czasie akcja, która stanowiłaby spójny, przyczynowo-skutkowy ciąg wydarzeń logicznie wpływających jedno na drugiego. Tekst jest raczej zbiorem obrazów, scen, tworzonych w dość specyficzny sposób: Novotný w rekonstruowanej opowieści kładzie nacisk na powtarzalność, trwałość pewnych sytuacji, zachowań czy przeżyć. Stosuje tu zabieg, który Jan Mukařovský wskazywał jako jeden z charakterystycznych chwytów użytych w *Babuni* Boženy Němcovej – poprzez nagromadzenie scala, niemal w jedno zdarzenie, wypadki i epizody odległe w czasie (Mukařovský, 1981, s. 15). Skalická nie opowiada o tym, co się wydarzyło, ale co się wydarzało (mniej lub bardziej regularnie) w konkretnych miejscach. Owo „wydarzanie się” zostaje przy tym rozłożone (również analogicznie jak w *Babuni*) na cały szereg detali i szcze-

⁵ Por. np. „To bylo tenkrát, jak přijeli Rusáci s tankama. V těch Kosmonosích byla jedna holka, která v Boleslavi prcala s jedním tím Rusákem, přímo v kasárnách, dole ve sklepe. A von chtěl, aby mu ho překouřila, ale vona mu ho překousla. Na což on řval bolestí a vona mu vrazila tu dýku od tý pušky do srdce a utekla. Já nevím, jestli ten Rus to přežil. Ale voni pak na ni přišli, a tak dostala doživotí v blázinci. Menovala se Daša. (Skalická, Novotný, 2014, s. 43).

gółów, podawanych czytelnikowi w formie żywego, gorączkowego wręcz monologu⁶:

Jindy mě poslali mejt záchody, a to se vzal jar, nastříkalo se to, sjely se nasucho podlahy, hajzly se vojely ve vzteku, umývadla, honem, zuřivě – a bylo uklízáno! To sem se vyventilovala. A sestry řvaly: Vany, vany! Povídám jim, dyť to je dávno utřeny, vany a všechno sem sjela, neserte mě. A voni, zase držkuješ, dostaneš neklidovku, a já jim povídám, já na vás seru holky, dělejte si co chcete, já mám vytřeno, dejte si mi klidně neklidovku a já si lehnu a bude klid. – Když dostaneš neklidovku, celej den seš jako chcíplej. Chodiš a postupně ztuhneš a spíš. A tam nebylo kam si lehnout, tam se nemohlo jít na pokoje, mezi sedmou a čtvrt na osm se zamkly pokoje a byls celej den na chodbě. Takže kdo byl unavenej, lehl si pod stůl na chodbě a chrápal (Skalická i Novotný, 2014, s. 61–62).

⁶ Owa koncentracja na żywiole mowy, wyeksponowanie językowego charakteru monologu głównej bohaterki związane jest z szeregiem bardzo konkretnych zabiegów stylistycznych. Trudno tu oczywiście przeprowadzić pełną analizę stylistyczną tekstu (byłaby jak najbardziej wskazana), należy jednak zwrócić uwagę na kilka jego rysów charakterystycznych. Współautor, Pavel Novotný, w posłowniu pisze dość dokładnie o przyjętych rozwiązaniach stylistycznych i kompozycyjnych, wprowadzonych korektach i przekształceniach pierwotnej wypowiedzi bohaterki: zapis fonetyczny tekstu uwzględniający charakterystyczne cechy języka mówionego, elementy tzw. *obecnej češtiny*, zachowanie w miarę pełnego inwentarza charakterystycznych zwrotów Heleny Skalickiej, pojawiające się w jej wypowiedzi anafory i aliteracje, używane przez nią neologizmy (Skalická i Novotný, 2014, s. 137–139). Ponadto wskazać można jeszcze wyraźną skłonność do różnego rodzaju wyliczeń, częstego używania zdań współrzędnych, łączonych bezspójnikowo, na zasadzie asyndetonu, co nadaje tekstowi wyrazistą dynamikę, buduje wrażenie kipiącej, nieopanowanej ekspresji. Dialogi, przytaczane wyłącznie w mowie pozornie zależnej, zostały całkowicie włączone w monolog bohaterki, zachowując jednak w znacznym stopniu swoją ekspresywność i charakter żywego, potocznego języka. Z drugiej strony zabieg wpisania ich w monologiczną wypowiedź Skalickiej współtworzy opisywany powyżej zabieg łączenia w jedno wydarzeń powtarzalnych i jednostkowych: opisom generalizującym i syntetyzującym doświadczenia życiowe bohaterki towarzyszą dialogi związane z konkretnym miejscem i momentem. Pojawiają się też całe łańcuchy anafor (na co zwraca uwagę Novotný), a także epifory, być może zasadne byłoby tu również mówienie o anadiplozach i konkatenacji jako sposobie rozwijania wypowiedzi.

W przytoczonym fragmencie widać wyraźnie nieustanne balansowanie pomiędzy opisem jednostkowego zdarzenia czy konkretnej sytuacji a charakterystyką pewnego uniwersalnego, powtarzalnego i typowego aspektu czy wymiaru doświadczenia pobytu w szpitalu psychiatrycznym. Tak, jakby czytelnik zaznajamiany był równocześnie z pewnym archetypem i jego sygnaturą (jeśli można tu zapożyczyć i wykorzystać tę parę pojęciową), które nakładają się na siebie i funkcjonują w pewnej szczególnej równoczesności, w nieustannym napięciu, ujawniając się odbiorcy naprzemiennie. Reasumując – biografie bohaterki na podstawie jej monologu można niewątpliwie zrekonstruować i ułożyć chronologicznie, w omawianej tu prozie zostaje ona jednak rozłożona na pojedyncze sceny czy obrazy (taki podtytuł, analogiczny zresztą do prozy Němcovej – *Obrazy z venkovského života* – dałoby się śmiało nadać tej prozie), równocześnie konkretne i szczegółowe, a zarazem ogólne i generalizujące pewne aspekty jej życiowych doświadczeń. W rezultacie w przypadku omawianego tu tekstu trudno mówić o typowym dla pikareski „rytmie Syzyfa” – kolejnych epizodach, w których bohater zmagają się z kolejnymi trudnościami, usiłując je przezwyciężyć i poprawić swój byt materialny (Wieczorkiewicz, 1996, s. 110). Zachowany zostaje natomiast, również wskazywany jako charakterystyczny dla gatunku, dystans pomiędzy „ja opowiadającym” a „ja opowiadanym” (Wieczorkiewicz, 1996, s. 184). Skalicką poznajemy w chwili, kiedy otrzymuje swoje

⁷ Dodać można, że w książce pojawiają się także obrazy, w których ów dystans czasowy zostaje zniesiony czy zredukowany do minimum – są to m.in. sceny, kiedy Skalická wędruje ze swym interlokutorem po Perštáku poszukując złomu i innych nadających się do przetworzenia odpadów. Te fragmenty, stanowiące rodzaj przerywników dla opowieści z przeszłości bohaterki, tworzą swego rodzaju ramę aktualnego „tu i teraz”, rozbudowują kontekst „ja opowiadającego”, stanowią moment, kiedy czas fabuły i czas narracji nakładają się na siebie – równocześnie konstytuują one status bohaterki jako swego rodzaju mistrzyni, która naucza i wtajemnicza swego adepta-rozmówcę, np. „Říkám ti, drž se mě, nebo mi spadneš a píchneš se mi” (Skalická i Novotný, 2014, s. 35), „Ale támhle vidim korále, pudem se na to podívat, miláčku, přelezem tady přes tu rouru, podívej, korále, taková hromada, samý korále, celej závěs!” (Skalická i Novotný, 2014, s. 123).

własne mieszkanie, dach nad głową, co kończy w jej życiu etap bezdomności i tułaczki. Z tej właśnie perspektywy czasowej prowadzony jest monolog głównej bohaterki⁷.

„Obrazy” z życia Heleny Skalickéj, ujęte w formę odrębnych, niewielkich objętościowo rozdziałów, nawiązują do jeszcze jednej, specyficznie czeskiej formy, tzw. *hospodskéj historki*, „knajpianej historyjki”. Jak podkreśla Krystyna Kardyni-Pelikánová, jest to forma stanowiąca odmianę memoratów (opowieści z życia), związana z kontekstem kultury plebejskiej oraz żywiołem oralności. Wśród jej cech charakterystycznych podkreślana zwykle bywa autentyczność (lub doskonale je upozorowanie). Knajpiana historyjka prezentuje zwykle zdarzenie, będące jej osią konstrukcyjną, przy czym ma ono zwykle charakter niezwykle, dziwny, niecodzienny. Gatunek ten charakteryzuje również groteskowa, absurdalna i komediowa hiperboliczność (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 87–88). Jak stwierdza badaczka, autentyzm tej formy „ma ten sam rodowód, co autentyzm literatury faktu: i tu i tam chodzi o dostrzeżenie i przekazanie odbiorcy utworów gotowych, skończonych, formowanych przez życie” (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 89). Ma ona odkrywać przed odbiorcą bogactwo form ludzkiego bytu, zdumiewać jego nieskończoną różnorodnością, ukazywać istnienie rzeczy zdumiewających, „czasem przerażających, nie mieszczących się w systemach praw i wartościowań ludzkich” (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 91). Równocześnie forma ta ma według Kardyni-Pelikánovej – przynajmniej w odniesieniu do *Przygód dobrego wojaka...* – pewien określony cel i funkcję: obala ona „etos kultury »wysokiej« świata zhierarchizowanego społecznie”, niszczy i deskralizuje ową kulturę, ujawnia jej wartości jako wartości pozorne lub antywartości, obnaża jej pustkę (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 97–98). Wydaje się, że takie ujęcie charakterystyczne jest również dla omawianej tu prozy – bohaterka-outsiderka prezentuje przyziemny, „odolny” punkt widzenia, obnaża prawdziwe oblicze tzw. cywilizowanego świata. Ten rys krytyczny (ewentualnie satyryczny) zdaje się dobrze wpisywać w same fundamenty gatunku pikareski, której realistyczny punkt widzenia miał stanowić reakcję na idealizm książek rycerskich (Wieczorkiewicz, 1996, s. 107). Zarazem wyrazista transgre-

sywność monologu Skalickiej osadzona jest również w języku, w charakterystycznym dla knajpianej historyjki żywiole oralności, i przejawia się także poprzez specyficzne, wskazywane już środki językowe. Sposób mówienia bohaterki stanowi niewątpliwie dominantę stylistyczną opowieści, to właśnie aspekt języka będzie tu elementem scalającym całość, nadającym literackiej wizji charakter spójny i zwarty (bo w utworze, jak już wspomniano, brakuje w zasadzie akcji jako takiej, została ona rozłożona na obrazy, epizody, detale i szczegóły, w których zanurzony jest odbiorca).

Aspekt ten uwypukla związek tekstu z niezwykle wyrazistą tradycją czeskiej prozy – główna bohaterka wpisuje się bowiem w figurę *pábitela/pábitelky*⁸. Można tu na marginesie dodać, że o ile w tradycyjnej powieści pikareskiej uwaga odbiorcy skupia się raczej na osobie bohatera i przygodach, które przeżył, w czeskim kontekście, w którym dzieje gatunku otwierają w zasadzie wspomniane już *Przygody dobrego wojaka...*, sposób opowiadania i żywioł języka będzie odgrywać niezwykle istotną rolę (choć warto zauważyć, że wprowadzona w pikaresce narracja pierwszoosobowa, pojawiająca się już w pierwszym, prototypowym w zasadzie *Żywocie Łazika z Tormesu*, zdaje się otwierać przed tym gatunkiem potencjalne możliwości zaakcentowania owej przemożnej i nieprzepartej aktywności językowej, która charakteryzować będzie czeskich *pábitelůw*).

Sygnałem, że żywioł mowy będzie tu jednym z głównych tematów i problemów utworu, jest już jego tytuł, zasadniczo odbiegający od tradycji ukształtowanej w powieści łotrzykowskiej, w której zazwyczaj nazwa utworu zdradza i głównego bohatera (Łazik, Pablos, Simplicissimus, Moll Flanders, dobry wojak Szwejk...), i fakt, że przedstawione mają być jego losy (życie, przygody, przypadki, dole i niedole...). W przypadku *A to si pak můžeš říkat...*, tytuł odwołuje się właś-

⁸ *Pábitel* to, jak pisze Jacek Baluch, neologizm Bohumila Hrabala, po raz pierwszy użyty w tytule jego zbioru opowiadań *Pábitelé* (1964) – oznacza „opowiadacza ogarniętego nieprzepartą aktywnością językową, który swój podziw dla niezwykłości świata wypowiada zanurzeniem się w mowie” (Baluch i Gierowski, 2016, s. 273).

nie do aktywności mówienia, opowiadania – jest to cytat zaczerpnięty z jednego z rozdziałów. Przetłumaczyć można go jako: „I możesz tu sobie mówić, co chcesz”, „Mów sobie, co chcesz, ja i tak wiem swoje”, „I gadaj tam sobie, co chcesz”. Zdanie to w języku czeskim ma charakter reaktywny, pojawia się zwykle w sytuacjach, gdzie rozmówca chce zbagatelizować lub zakończyć dyskusję, sugerując, że dalsze słowa drugiej osoby są bez znaczenia – w rozdziale, w którym się ono pojawia, umieszczono je rzeczywiście na samym końcu, wieńczy ono wypowiedź narratorki i zamyka opowieść o brutalnych pielęgniarkach ze szpitala psychiatrycznego:

Kdybych o tom měla někomu povídat, tak by mi stejně nikdo nevěřil. A to si pak můžeš říkat, co chceš (Skalická i Novotný, 2014, s. 77).

W wypowiedzi tej ujawnia się lekko ironiczne zniecierpliwienie bohaterki, która zamyka swoje opowiadanie, dalszą dyskusję uważa za bezsensowną, zaznacza też poniekąd swoją wyższość wobec (potencjalnego) interlokutora, swoją wyjątkową pozycję świadka – tego, który autentycznie przeżył i doświadczył tego, o czym opowiada, i który już nie dba o to, czy ktokolwiek mu uwierzy. Co więcej podkreśla, że opowiadanie przekazuje doświadczenia w jakiś sposób nieprzekazywalne, wypowiedź ta konstytuuje więc status bohaterki jako outsiderki – osoby z innego świata, którego nie da się w całości przybliżyć rozmówcy czy czytelnikowi.

Z drugiej strony zdanie zostaje wyrwane z kontekstu i umieszczone w tytule – zyskuje w ten sposób możliwość nowych konotacji i znaczeniowych aktualizacji. Potraktować by je można właśnie jako wezwanie do opowiadania, wskazuje ono na możliwość całkowitego oddania się *pábitelskiej* aktywności, zanurzenia się w żywiole mowy, która staje się w ten sposób poniekąd głównym bohaterem opowieści (o ile pierwsza interpretacja podkreślałaby dokumentarny charakter wypowiedzi, ta konstytuowałaby jej biegun literacki).

Nasuwa się wreszcie inna jeszcze, trzecia możliwość interpretacyjna – możemy ów tytuł potraktować jako aluzję intertekstualną. Tu zasadnicze znaczenie ma fakt, że znaczna część opowieści Skalickiej rozgrywa się w kolejnych szpitalach psychiatrycznych, których była

ona pacjentką (była hospitalizowana ponad 80 razy), a przytoczone zdanie sugeruje pewną absolutną wolność związaną z aktem wypowiedzenia. Bohemiście nasuwa to nieuchronne skojarzenie z przywoływaną już powieścią Jaroslava Haška, zwłaszcza z rozdziałem, w którym Szwejk przebywał w domu wariatów – pojawia się tam słynny fragment, w którym bohater opisuje niczym nieskrępowaną wolność, którą umożliwia atrybut szaleńca:

Naprawdę nie wiem, czemu ci wariaci się złością, że ich tam trzymają. Człowiek tam może chodzić goły na czworakach, wyć jak szakal, szaleć, kąsać. Gdyby zrobił to gdzieś na promenadzie, ludzie by się dziwowali, ale tam to jest najzwyczajniejsze w świecie. Wolność o jakiej się socjalistom nie śniło. Człowiek może się podawać za Pana Boga albo za Pannę Marię, papieża, angielskiego króla, cesarza pana albo za świętego Wacława, chociaż ten ostatni był związany i leżał ciągle w izolacji. [...] Każdy tam mógł mówić co chciał, i co mu akurat ślina przyniosła na język, jakby był w parlamencie (Baluch i Hašek, 2017, s. 39).

Ostatnie zdanie z zacytowanego fragmentu – *Každý tam mohl mluvit, co chtěl a co mu slina právě přinesla na jazyk, jako by byl v parlamentě* (Hašek, 1921, s. 37) – pozwala na potraktowanie tytułu książki jako bezpośredniego nawiązania do *Przygód dobrego wojaka*, wyrazistego i świadomego wpisanie jej w tradycję czeskiej pikareski, która, jednakże, i w swojej najwybitniejszej realizacji, jaką są *Przygody...*, również akcentowała i wyraziście aktualizowała językową warstwę dzieła (niektórzy czescy krytycy jak Radko Pytlík określali Haška mianem „praskiego dadaisty”; Pytlík, 1967, s. 201–202).

Opisując monolog Skalickiej jako przykład współczesnej czeskiej pikareski wpisałem ją bardzo mocno w pewną wyrazistą tradycję czeskiej prozy (związanej z figurą *pábitela*). Ale tekst ten ująć można również w innej perspektywie, już sygnalizowanej – jako przykład literatury faktu, choć, zaznaczmy od razu, będzie to przykład szczególny i w pewnym sensie dyskusyjny. Problemem będzie tu między innymi przynależność gatunkowa oraz sam status faktów, przekazywanych przez bohaterkę-narratorkę.

Jeśli chodzi o kwestię pierwszą to możemy się tu zastanawiać, czy mamy do czynienia z autobiografią, biografią czy jakąś formą reportażową; nie wykluczają się one przy tym wzajemnie – Izabella Adam-

czewska-Baranowska wyróżnia bowiem gatunek reportażu biograficznego (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 239). Zawarcie paktu autobiograficznego z czytelnikiem jest tu równocześnie możliwe (identyczność nazwisk bohatera, narratora i autora, Lejeune, 1975, s. 39), ale i podważalne (bo jako autorzy pojawiają się dwie osoby). Również pakt faktograficzny – rozumiany, na wzór terminologicznej propozycji Lejeune’a, jako swego rodzaju umowa pomiędzy nadawcą i odbiorcą konstytuująca status tekstu jako wypowiedzi dziennikarskiej – może być w przypadku omawianego tekstu zanegowany, zwłaszcza jeśli chodzi o wskazywaną przez Zygmunta Bauera zwięzłość, definiowaną jako używanie tylko takich środków kształtowania tworzywa, aby uwagę odbiorcy zwrócić wyłącznie na to, co według nadawcy komunikatu jest najistotniejsze (Bauer, 2008, s. 258). Tu z pomocą przyjść mogą pewne szczególne formy literatury faktu, w które wpisać można omawiany tekst – myślę tu o reportażu *gonzo*, który charakteryzować ma skrajny subiektywizm, luźne podejście do faktów, i językowa hiperbola (jego styl jest „odważny, pełen przesady, satyryczny”, „szalony, graniczny, wywrotowy”) i w którym „bohaterem tekstu jest jego autor” (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 323). Adamczewska-Baranowska wskazuje przy tym kilka form pokrew-

⁹ W odniesieniu do literatury czeskiej nie byłaby to znów jakaś zasadnicza nowość: tego rodzaju spisywane i beletryzowane biografie odnaleźć można w czeskim piśmiennictwie już w okresie międzywojennym: zabieg zapisu i literackiej transpozycji żywej mowy zastosowany został na przykład w przypadku wspomnień Jana Eškyma Welzla *Třicet let na zlatém severu*, czeskiego podróżnika i polarnika, które opracowali dziennikarze Edvard Valenta i Bedřich Golombek (Welzl, 1930). Książka ta cieszyła się dużą popularnością, pomimo nierozstrzygniętych w zasadzie do dziś wątpliwości, co do autentyczności niektórych z przedstawianych wydarzeń. Istotna jest ona również w kontekście omawianej tu prozy i tradycji pikareskich – osoba Welzla również wpisuje się w figurę outsidera, prostego człowieka z ludu, łazika, który daje sobie radę nawet w bezwzględnie surowych warunkach arktycznego świata – ten tekst również rozpatrywać by można w kontekście gatunku powieści łotrzykowskiej. Polskiemu czytelnikowi natomiast niewątpliwie bliższy będzie jednak przypadek Bohumila Hrabala, który literacko opracował monolog swojego stryja, Josefa Hrabala, tworząc słynne *Lekcje tańca*

ných, które tworzą interesujący kontekst genologiczny dla omawianego tu tekstu: wspomina m.in. o formie „gonzoautobiografii”, a także zwraca uwagę na pojawienie się nowej – przynajmniej według niej – formy, *oral biography*, spisywanej przez osoby trzecie⁹. Badaczka wspomina wreszcie o gatunku, który nazywa wprost reporterską pikareską, związaną ściśle z awanturczym podróżopisarstwem (w przypadku *A to si pak můžeš říkat...* „podróż” będzie jednak określeniem bardzo umownym, co związane jest z opisywanym już „obrazowym” charakterem utworu – przemieszczanie się, wałęsanie się głównej bohaterki jest weń wpisane, ale nie tworzy ramy narracyjnej całości). Monolog Skalickiej wpisuje się w tradycję *gonzo* w dużym stopniu, ale i tu można by wysunąć drobne zastrzeżenia – jak stwierdza interpretatorka „ważne dla tego gatunku jest podkreślanie literackiego charakteru tekstu, zarówno w zakresie operacji językowych, jak i włączania elementów fikcji. Teksty *gonzo* bywają niegotowe, podkreślona jest ich warsztatowość” (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 324), nierzadko stanowią kolaż różnego typu notatek, cytatów czy fragmentów innych tekstów. *A to si pak můžeš říkat...* jest również kolażem (co zdradza współautor w posłowiu, Skalická i Novotný, 2014, s. 137–139), ale jest to jednak kolaż gotowy, skończony i przemyślany, którego spójność konstytuowana jest przez ujednolicający styl słownej logorei Skalickiej.

Jeśli chodzi natomiast o faktograficzny aspekt opowieści to podkreślić można (co czyni zresztą sam Novotný), że nie wszystkie prezentowane historie są w pełni wiarygodne. Ten aspekt wpisać można zarówno w ogólny rys gonzoautobiografii, ale można też postawić pytanie o rodzaj faktów, które utwór czytelnikowi prezentuje. Justyna Tabaszewska wskazywała na ogólny kryzys tej kategorii, na to, że jako fakty funkcjonują współcześnie rzeczy lub wydarzenia, które nig-

dla starszych i zaawansowanych (oryginalne zapisy opowieści stryja Pepina również zostały wydane jako *Cierpienia starego Wertera*). Dodajmy, że wskazane tu przypadki to przykłady utworów prozatorskich, w których szczególny nacisk kładziony jest na żywioł języka mówionego, co w wyrazisty sposób łączy je z *A to si pak můžeš říkat, co chceš*.

dy się nie zdarzyły, a jedynie mogły się wydarzyć, a także plotki lub domysły (Tabaszewska, 2019, s. 13). W tym kontekście badaczka wspomina o faktach afektywnych, takich jak strach przed zdarzeniami, które ewentualnie mogą wydarzyć się w przyszłości. Wydaje się, że ten typ faktu jest również symptomatyczny dla *A to si pak můžeš říkat...*, co zresztą zdradza również Pavel Novotný pisząc – przytoczę tu raz jeszcze tę opinię – że opowiadaniu Skalickiej nieodłącznie towarzyszy owa szczególna mieszanka grozy i niedowierzania, realności i zarazem jej braku – obraz jest nierzeczywiście prawdziwy, odbiorca instynktownie nie chcemy mu wierzyć. Wydaje się, że to właśnie wrażenie uderzyło Novotnego jako odbiorcę monologów Heleny Skalickiej, i je właśnie chciał przekazać czytelnikom (w pełni mu się to udało). Drugim typem faktu, który niewątpliwie w tekście rzuca się w oczy, jest sam szczególny język bohaterki, umieszczony niewątpliwie w centrum uwagi, na co, jak już zaznaczałem, wskazuje sam tytuł.

A to si pak můžeš říkat... to książka szczególna: dokumentarność i autobiograficzność ściśle spleciona jest tu z literackością. Dwoistość tej szczególnego rodzaju współkreacji (której symbolicznym wyrazem są nazwiska dwojga autorów na okładce) rozpatrywać można także w kontekście kategorii *sylllepsis*, którą Adamczewska-Baranowska wskazywała również jako interesujący kontekst dla reportażu gonzo. „Ja” sylleptyczne, jak pisał Ryszard Nycz, to „ja” które trzeba rozumieć na dwa odmienne sposoby równocześnie, „a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (Nycz, 2002, s. 109) – badacz ujęcie takie traktował jako chwyt charakterystyczny dla literatury postmodernizmu. Ta homonimiczna dwuznaczność przybiera w tym wypadku charakter szczególny: jest na swój sposób zarówno uderzająca, jak i wątpliwa – wątpliwa, ponieważ tekst ten trudno mimo

¹⁰ Adamczewska-Baranowska wskazywała, że syllepsa jest zjawiskiem charakterystycznym dla nowoczesnych i ponowoczesnych sylw, które cechuje gatunkowa i stylistyczna hybrydyzacja, dezintegracja formy, mieszanie elementów fikcjonalnych z niefikcjonalnymi i czerpanie z różnych dyskursów (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 331). Cechy te trudno jednak uznać za charakterystyczne dla omawianego tu tekstu.

wszystko wpisać w formułę „pisanie sobą” wskazywaną przez Nycza jako „najprostsze ujęcie sylleptycznej koncepcji podmiotowości”, pisze bowiem ktoś inny: Pavel Novotný, który jest w tym wypadku instancją narzucającą atrybut artystyczności i literackości¹⁰ (z drugiej strony fakt istnienia nagrania, surowego zapisu monologu Skalickiej, podtrzymuje jednak nieustannie pakt faktograficzny). Dochodzimy tu więc do swego rodzaju paradoksu powstającego na pewnym metapoziomie: sylleptyczność tekstu może być jednocześnie uznana i zanegowana.

Na zakończenie można zwrócić uwagę, że w jakiś szczególny sposób status tego tekstu przypomina sytuację całej sfery twórczości *art brut*, do której Skalická przynależy. Jej status jako sztuki bywał podważany – Alain Bouillet pisał o „wytworach”, które „być może nie są sztuką” (Bouillet, 2011, s. 149), co nie zmienia jednak faktu, że ostatecznie są one jednak postrzegane, analizowane i interpretowane właśnie jako dzieła artystyczne (wskazywana tu ontologiczna dwuznaczność uznawana bywa za ich cechę charakterystyczną). Podobnie jest w analizowanym tu przypadku: *A to si pak můžeš říkat...* możemy niewątpliwie wpisać w bardzo konkretne tradycje czeskiej prozy, łączyć z nazwiskami najwybitniejszych czeskich pisarzy (nie tylko) XX wieku, od Boženy Němcovej, poprzez Haška, na Hrabalu kończąc. Bohaterka i autorka monologu pozostaje jednak sobą, żyje z dala od sfery kultury wysokiej, nieświadoma istnienia wspominanych tradycji literackich, w ogóle niepostrzegająca siebie jako artystki czy pisarki. Jedyne, co może zaproponować, to opowieść o własnym życiu, nieustannej walce, zmaganiu z rzeczywistością tak brutalną, że w jej prawdziwość nie chcemy uwierzyć.

Źródło

SKALICKÁ, H. i NOVOTNÝ, P. (2014). *A to si pak můžeš říkat, co chceš*. Praha: dybbuk.

Literatura

ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA, I. (2020) *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- BALUCH, J. i GIEROWSKI, P. (2016). *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Wydanie 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BALUCH, J. i HAŠEK J. (2017). *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej*. Przeł. A. Kroh. Wstęp i opracowanie J. Baluch. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- BAUER, Z. (2008). Gatunki dziennikarskie. W Zbigniew Bauer, Edward Chudziński (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*. Kraków : Studium Dziennikarskie Akademii Pedagogicznej, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- BOUILLET, A. (2011). Co to jest art brut? *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 65(1), 141–152.
- DOKOUPIL, B. a kol. (1994). *Slovník české prózy 1945–1994*. Ostrava: Sřinga.
- GUILLÉN, C. (1971). Toward a Definition of the Picaresque. In Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (s. 71–106). Princeton: Princeton University Press.
- HAŠEK, J., (1921). *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. I*. Praha: vydáno A. Sauerem a V. Čermákem; vydává J. Hašek, expeduje A. Synek.
- KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, K. (2000). „Hospodská historka“ jako gatunek i tworzywo literackie. W: Krystyna Kardyń-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie: komparatystyka – genologia – przekład* (s. 87–99). Brno: Masarykova Univerzita v Brně.
- KOŠÍK, K. (2003). Hašek a Kafka a neboli groteskní svět. In Michal Přibáň (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990* (sv. 3, s. 103–112). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- LEJEUNE, Ph. (1975). Pakt autobiograficzny. *Teksty*, 23(5), 31–49.
- MOCNÁ, D. a kol. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- MOJSÁK, K. (2008). „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego. *Pamiętnik Literacki*, 99(4), 123–144.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1981). Próba stylistycznej analizy „Babuni” Boženy Němcovej. W: Maria Dąbrowska-Partyka (red.), *Interpretacja literacka na terenie zachodniej i południowej Słowiańszczyzny: antologia*. T. 2. Kraków: UJ.
- NYCZ, R. (2002). *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- PYTLÍK, R. (1967). *Jaroslav Hašek*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SKALICKÁ, H. i TYPLT, J. (2000). *Láska ve vodě*. Liberec: Fokus MYklub.
- TABASZEWSKA, J. (2019). Forma i fakt. Wyzwania współczesnego reportażu. *Teksty Drugie*, 6, 9–18.
- WELZL, J. E. (1930). *Tricet let na zlatém severu*. Praha: Fr. Borový.
- WICKS, U. (1974). The Nature of Picaresque Narrative. *A Modal Approach Publications of Modern Language Association of America*, 89(2), 240–249.
- WIECZORKIEWICZ, Anna. (1996). *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO
JĘZYKA CZESKIEGO

**Za pět minut dvanáct
(k využití číselných výrazů v ustálených spojeních)¹**

EverywhereAt the last minute
(the consideration of the usage of numerals in fixed phrases)

MILAN HRDLIČKA

Univerzita Karlova v Praze
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4976-8286>
E-mail: milan.hrdlicka@ff.cuni.cz

Abstract: In Czech like in other languages there are fixed phrases containing numerals. They have transferred meanings and are used in everyday communication in certain standardized situations. In other languages some of them can have partly modified form (for example the Czech phrase „Measure twice and cut once“ / in English „Look before you leap“/ corresponds the Russian „Measure seven times nad cut once“). In the contribution selected phrases with numerals are presented and commented, especially those with the numeral five. In

¹ Tento výstup vznikl v rámci programu Cooperatio, vědní oblasti Lingvistika.



addition, the variations of numerals in certain contexts are mentioned – for example „He is twenty-eight“ and „He is eight-twenty“ (the second form is possible only in Czech).

Abstrakt: V češtině se stejně jako v jiných jazycích vyskytuje mnoho ustálených spojení obsahujících číslovky. Tyto frazémy mají přenesený význam a užívají se v každodenní komunikaci v určitých typizovaných situacích. Některé frazémy mohou mít v jiných jazycích částečně obměněnou podobu (českému *Dvakrát měř, jednou řež* odpovídá ruské *Sedmkrát měř, jednou řež* aj.). V příspěvku se prezentují a komentují vybraná ustálená číselná vyjádření, zejména ta s číslovkou *pět*. Zmiňuje se rovněž uзуální užívání variantních podob číslovek v určitých kontextech, např. *Je mu dvacet osm let* vs. *Je mu osmadvacet let*.

Keywords: anomaly, numeral, number, form, phrase, idiom, semantics, the symbolism of numbers, variability, verbal communication, meaning

Klíčová slova: anomálie, číslovka, číslice, forma, frazém, idiom, sémantika, symbolika čísel, variantnost, verbální komunikace, význam

Ve známém meziválečném románu Karla Čapka *Továrna na absolutno* (první vydání vyšlo v roce 1922) v jedné z kapitol stojí:

Počkejte, tady vykládá o hypertrofii stran a církvi. To prý je dědičná choroba česká. O tom nemůže být nejmenší pochybnosti, jak říkával doktor Kramář. Pročez zapřísaháme Vás, abyste v této hodině dvanácté, kdy ze všech stran hrozí nebezpečnoství veliké a děsné, vyzvali národ náš, aby se semkl v celonárodní jednotu na obranu vlasti (Čapek, 2013, s. 304–305).

Uplatnění číslovky *dvanáct*, značící zde nepochybně „v nejvyšší čas“, „na poslední chvíli“, „v poslední možnosti“, není v Čapkově literárním textu náhodné. Uvedená kvantita má (nejen) ve zmíněném uměleckém díle své opodstatnění a zjevný význam (nejinak je tomu v případě numerale *pět*, které figuruje v názvu příspěvku), ostatně jako četná další číselná vyjádření v současné češtině, viz dále. V příspěvku zasadíme problematiku číselných frazémů do širšího kontextu, doložíme ji na základě našeho jazykového povědomí vybranými příklady a stručně připomeneme některé její relevantní momenty.

Čeština – stejně jako další národní jazyky – využívá mnohých běžně užívaných ustálených (frazologizovaných)² číselných spojení majících ve verbální komunikaci přenesený význam a plnících určitou komunikační roli.³ Jistě netřeba zdůrazňovat, že

² Užívání pojmu *frazém* a *idiom* nebývá jednotné. Někdy se oba pojmy chápou jako výrazy v zásadě synonymní, jindy se odlišují, srov. M. Čechová a kol. (2011, s. 66): „Frazém (frazologismus) je ustálené vícekomponentové, často obrazné a expresivní celistvé pojmenování s omezenou kolokabilitou/spojovatelností, leckdy anomální (*křížem krážem* = křížem křížem). /.../ Máme-li na mysli sémantickou stránku frazému, mluvíme o idiomu.“

³ Idiom se na rozdíl od frazému vyznačuje metaforickým významem (sémantickou anomálií), např. *Padají trakaře* (= venku je nevlídné počasí), pro ten je zase příznačná anomálie formální (*nechat ležet ladem* = nechat půdu neobdělávanou). V komunikaci ovšem dochází k souvškytu obou parametrů (*bílá vrána* = výjimka; jde jak o přenesený význam, tak o specifikum formální spočívající v neexistenci plurálu), proto převažuje užívání pojmu frazém.

hojně užívaná a typická spojení by měl (alespoň pasivně) ovládat i pokročilejší zahraniční bohemista. Uvedeme některá z nich se stoupající číselnou hodnotou a se stručným parafrázovaným přiblížením jejich významu:

- 1) *Nula od nuly pojde* – význam by se dal vyjádřit slovy „z ničeho nic není / kde nic není, nic ani být nemůže“, „když člověk nic nemá, nemůže nic poskytnout,“ (srov. také významově blízké spojení „*Kde nic není, ani smrt nebere*“, ev. „*Kde nic tu nic*“);
- 2) *Pro jedno kvítí slunce nesvíí* – užívá se v situaci, kdy dívka odmítne nápadníka, význam lze shrnout slovy „nevadí, nic si z toho nedělej, na světě je spousta jiných dívek“⁴;
- 3) *Má to z druhé ruky* – nemá příslušnou informaci od pramene, nemusí tedy jít o věrohodnou zprávu;
- 4) *Kdo rychle dává, dvakrát dává* – pohotová pomoc je nejužitečnější;
- 5) *Když se dva perou, třetí se směje* – z konfliktu dvou rivalů mnohdy těží třetí strana;
- 6) *Ve dvou rada, ve třech zrada* – dva lidé si pomáhají, jsou-li ovšem tři, dva se často spojí proti tomu třetímu;
- 7) *Kdo šetří, má za tři* – spořivý člověk má mnoho peněz (klíčovou roli zde hraje rým);
- 8) *Jeden za osmnáct, druhý bez dvou za dvacet* – oba jsou stejně špatní, sotva přeměří, ani jeden nevyhovuje, neodpovídá představám, požadavkům, očekáváním;
- 9) *Po obědě si dá rád dvacet* – po obědě si rád odpočine, zdřímne, udělá si kratší siestu;
- 10) *Medardova kápě čtyřicet dní kape* – pranostika: prší-li na Medarda (osmého června), bude nejspíše celé léto deštivé počasí;
- 11) *Nerad', není ti šedesát* – nerad', neplet' se do dané záležitosti, nejsi dostatečně moudrý ani zkušený (s posouvajícím se věkem odchodu do starobního důchodu však číselný údaj stále více zastarává)⁶;
- 12) *Jsou sto let za (v)opicema* – jsou (technologicky či jinak) nemoderní, zaostávající, zastaralí;
- 13) *Stokrát nic umořilo vola* – spousta zdánlivě nicotných, drobných úkolů a povinností může člověka zcela udolat;

⁴ V této souvislosti připomínáme pevně ukotvenou a rozmanitou symboliku čísel J. Černý a J. Holíš (2004).

⁵ Zde může jít o souvislost s biblickou potopou světa i s jinými záležitostmi (věřící se má čtyřicet dní před zmrtvýchvstáním Ježíše Krista postit aj.).

⁶ Podobných zastarávajících vyjádření nalézáme vícero, kupř. *Jeden hot, druhý čehý* (nemohou se shodnout, spolupracovat); *Sto volů zpátky nevrátí, co hloupá huba vypustila* (jednou řečené už nelze vzít zpět); *Je to z roku raz dva* (velmi staré, nemoderní); *z jedné ruky načisto* (hned, bez předchozí přípravy); *Bylo to cítit / slyšet na sto honů* (velmi daleko) atd.

14) *Mám sto chutí⁷ se na to vykašlat* – mám velkou chuť danou věc nedělat (je zajímavé, že se jedná v zásadě převážně o negativní přístup);

15) *Utíkali ostošest (o sto šest)* – Spojení „o 106“ znamená „dělat něco rychle, velmi nadšeně, s maximálním nasazením“; vyskytuje se v mnoha kontextech (*pracovat o 106, psát o 106, uklízet o 106, překládat o 106* apod.).

Časopis *Naše řeč* (autor neuveden, 1937, s. 282) přináší jedinečný doklad vysledování původu tohoto obecně užívaného (možná dokonce nejfrekventovanějšího) frazému v češtině. Text v rubrice *Drobnosti* resumujeme slovy Ladislava Malého, pana řídícího učitele ve výslužbě, z Příbrami:

[...] v roce 1880 jsem se přel s přítelem K., že děvče, do jehož očí se zadíval, nikdy nezíská. Kolega se se mnou vsadil, že do sv. Jana Nepomuckého bude ta dívka jeho. Měl na to lhůtu od 29. ledna do 15. května, tedy celých sto šest dnů. To jsme si často připomínali rčením, že jde „o sto šest“, a některý z kolegů je zanedlouho zanesl i do vtipů Humoristických listů. Odtud se pak toto spojení rychle rozšířilo do obecného úzu, přestože tehdy nikdo nechápal první ani vlastní význam zmíněných slov.

K řečovému uplatnění číslovky *pět* a počítaného předmětu jsme se vyjádřili již opakovaně (viz Hrdlička, 2002, 2011 aj.), připomínáme nyní i její nepřehlédnutelné uplatnění v ustálených číselných spojeních, srov.:

- 1) *Je jako páté kolo u vozu* (je zbytečný, nepotřebný);
- 2) *Jde to s ním od deseti k pěti* (jde to s ním z kopce, je na tom stále hůř – zdravotně, v osobním životě aj.);
- 3) *Mele páté přes deváté* (jeho projev nemá hlavu ani patu, je chaotický, nepřehledný);
- 4) *Nemá všech pět pohromadě* (je zvláštní, není normální);
- 5) *Koupil to za pět prstů* (danou věc odcizil);
- 6) *Bylo nás tam pět a půl* (velmi málo, téměř nikdo);
- 7) *Seber si svých pět / pár švestek a jdi / vypadni⁸* (sbal si všechny věci a odejdi);

⁷ Připomínáme zajímavou oblast neurčitých významů číslovek určitých (blíže Porák, 1958), např. *tisíceré díky* (děkuju moc, velké poděkování), *Máme času milion* (spoustu času), *Opakoval to snad po sté* (velmi často) apod. Velmi podnětné je sledovat původ některých lexémů obsahujících kvantitu. Tak např. základ pojmenování *oběd, obědvat* pochází ze spojení *ob+jed* (snad společné jídlo) (viz Rejzek, 2001); jindy může být formální podoba zavádějící, srov. výrazy *opět, zpět* – zde se nejedná o číselná spojení, nýbrž o deformované (staročeské) užití slova *pata* (původní význam by byl „od paty zpět“ (srov. Rejzek, 2001).

⁸ Odkazujeme na občasné zajímavé mezijazykové odlišnosti i paralely: v češtině se kupř. začíná od nuly, v japonštině až od jedné; českému *Dvakrát měř, jednou řež* odpovídá ruské „sedmkrát měř“; v němčině si má dotýčný v případě odchodu sbalit „sedm věcí“; v polštině dotýčný mele „páté přes desáté“ atd.

- 8) *Ten nový model má všech pět pé* (je dokonalý; původně se uvádělo, že ideální žena má být pěkná, poctivá, pracovitá, poslušná a má mít peníze – má být tedy „prachatá“);
- 9) *Přišel / odevzdal to / dokončil práci za pět minut dvanáct*, viz dále (na poslední chvíli, chvíli před časovým limitem, v nejvyšší čas)⁹ aj.

Výrazné místo, jak již bylo zmíněno výše, zaujímá mezi číselnými vyjádřeními počet *dvanáct* – v křesťanství totiž ono číslo symbolizovalo dokonalost a úplnost. Rozlišujeme proto v kalendářním roce dvanáct měsíců stejně jako dvanáct znaků zvěrokruhu, v polovině denní doby nacházíme poledne a půlnoc (vždy po dvanácti hodinách), dvanáct bylo rytířů u kulatého stolu i apoštolů, stejný počet bran měl nebeský Jeruzalém, na vlajce Evropské unie figuruje dvanáct hvězd symbolizujících celistvost, jednotu apod. (blíže Černý a Holeš, 2004, s. 201; Filipec a kol., 1998 aj.).

V souvislosti s ustáleným užíváním číselných výrazů v současné češtině ještě zmíníme výskyt konkurenčních číselných spojení (jejich formální podoba je nepochybně motivována němčinou – srov. *dvacet tři* vs. *tríadvacet* – *dreißig*) v určitých kontextech.

Ve vybraných spojeních, např. *Vyhoštěný zahraniční diplomat* (persona non grata) *musí opustit republiku do čtyřadvaceti (do osmačtyřiceti) hodin*, četnost jejich řečového výskytu podle našeho soudu výrazně převažuje, uplatnění analogických spojení je však běžné i v dalších situacích. Některé z nich zde stručně připomeneme.

S původem „německým způsobem“ čtení číselných výrazů se – jako s běžnou užívanou, někde dokonce dominující variantou – mnohdy setkáváme kupř. při uvádění věku určité osoby (*Před měsícem mu bylo pětapadesát; Vítali mezi sebou čerstvého pětáctýřičátníka; Všiml si pohledné pětatřicítky*), při zmínce o některých letopočtech (*Bavili se o událostech z pětáctýřičátého, devětaosmdesátého; V osmašedesátém emigrovali do Kanady*), při označování číslic dopravních prostředků (*Do práce jezdí dvaadvacátkou; Jede tam také třiačtyřicítka*), při uvádění hodnot teploty, a to jak člověka (*Včera večer měla zase osmatřicet!*), tak počasí (*V odpoledních hodinách se bude teplota pohybovat mezi tříadvaceti až pětadvaceti stupni*). Může se jednat také o vyjádření pořadí (*Doběhl do cíle až jako dvaapadesátý; Přihlásil se již pětšedesátý zájemce*) i o další významy.

Řečové užívání frazeologizovaných číselných spojení je v současné češtině běžné. Jejich adekvátní osvojení by mělo být samozřejmou součástí komunikační kompetence pokročilejšího uživatele českého jazyka, a to i jeho nerodilého mluvčího.

Literatura

Autor neuveden. (1937). O sto šest. *Naše řeč*, 21(9–10), 282.

ČAPEK, K. (2013). *Krakatit. Továrna na absolutno*. Praha: Dobrovský s.r.o.

ČECHOVÁ, M., a kol. (2011). *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

ČERNÝ, J. a HOLEŠ, J. (2004). *Sémiotika*. Praha: Portál.

FILIPEC, J. a kol. (1998). *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia.

HRDLÍČKA, M. (2005). O číslovce pět. *Naše řeč*, 85(1), 52–54.

HRDLÍČKA, M. (2011). K užívání českých číslovek a číselných výrazů (se zřetelem k češtině jako cizímu jazyku). *Studie z aplikované lingvistiky*, 2(1), 11–22.

PORÁK, J. (1958). O neurčitěm významu číslovek určitých. *Naše řeč*, 41(9–10), 241–251.

REJZEK, J. (2001). *Český etymologický slovník*. Praha: LEDA.

⁹ Srov. i starší spojení jako *křepelka volá pět peněz; pro pět ran do čepice* aj.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Region v nás, my v regionu

The Region in Us, Us in the Region

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

Univerzita Palackého v Olomouci
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4304-7090>
E-mail: jindriska.svobodova@upol.cz

Autorský kolektiv katedry českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni vydává během posledních pěti let již pátou monografii, tentokrát tematicky spojenou s plzeňským regionem; dvacet jedna převážně domácích autorek a autorů, již se na vzniku monografie podíleli, tak má blízký vztah k této oblasti, vnímané nejen geograficky a sociologicky, ale také kulturně a historicky jako nositele společné tradice.

Dílčí kapitoly jsou rozděleny do tří oddílů *Regionální řečová identita*, *Region ve výuce jazyka a literatury* a *Region ve vybraných dílech literárních tvůrců*, pozornost je v nich přitom věnována tématům jazykovým, literárním i v širším smyslu kulturním.

¹ Čechová, M., Chýlová, H. (eds.). 2025. *Region v nás, my v regionu*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 382 s., ISBN: 978-80-261-1299-0.



Do prvního oddílu editorky zařadily šest studií věnovaných nářečným a obecně českým rysům regionální mluvy, zejména pak regionálním osobním a místopisným jménům. Druhá nejrozsáhlejší část obsahuje studie zaměřené na didaktiku českého jazyka a literatury; také tentokrát se jedná o příspěvky spojené s činností plzeňské alma mater, a to buď věnované lingvistické reflexi původních studentských prací či aktivit nejmladších bohemistů na seminářích, anebo přesahující hranice akademického světa, zaměřené na regionální témata ve výuce na základních školách, případně nižších stupních víceletých gymnázií. Pět synchronně zaměřených studií zařazených do posledního oddílu reflektuje obraz regionu v literárních a publicistických textech.

Vzhledem k převažující pracovní orientaci katedry, ale také s ohledem na vlastní odborný zájem se v další části svého příspěvku zaměřím na studie druhého „didaktického“ oddílu.

Editorky postupovaly při řazení příspěvků i v rámci tohoto oddílu promyšleně a metodicky a do úvodní části zařadily studie spojené s prací na domovské katedře reflektující úroveň akademického psaní na ZČU, zařazení regionálních prvků do práce na seminářích, případně studentské povědomí o vybraných morfosyntaktických jevech.

Jana Vaňková zúžila v příspěvku *Dodržování norem odborného funkčního stylu v kvalifikačních pracích studentů ZČU* předmět výzkumu na vybrané jevy syntaktické výstavby textu (konkrétně na spojovací prostředky uvnitř souvětí, kondenzaci textu a možnosti jejího vyjadřování a textovou soudržnost) a jeho stylizace. Pozitivně hodnotím fakt, že autorka si jako předmět analýzy vybrala bakalářské kvalifikační práce obhájené v roce 2022 na pěti fakultách Západočeské univerzity, a díky této okolnosti eliminovala riziko zkreslení výsledků vlivem oborového zaměření autorů textů. V úvodu příspěvku Jana Vaňková stanovila jasná kritéria výzkumu a s odkazem na starší práci věnovanou produkci odborných textů (Čmejrková a kol. 1999. *Jak napsat odborný text*. Praha: Leda) také vysvětlila motivaci pro jeho realizaci. Jevy, jimž se věnuje, pokládám na základě vlastní zkušenosti s vedením i oponováním tohoto typu textů za vhodně vybrané, ilustrují totiž časté „bolesti“ prací vznikajících „na prahu vědy“. K nim patří např. vysoká frekvence nepravých vedlejších vět; autorka si uvědomuje fakt, že tento typ souvětí konstrukcí může být užít jako nástroj textové kondenzace, v nadbytečném a často nefunkčním užítí již ale nepravé vedlejší věty přestávají být vhodné a snižují syntaktickou i stylizační úroveň celé práce. Pozornost pak věnuje dvěma množinám frekventovaných spojovacích prostředků, konkrétně relativům *přičemž* (*načež, což, čehož, čemuž, ...*), případně *který* a vztažným příslovcím *kde/kdy*.

Zajímavým podnětem pro nácvik a průpravu akademického psaní je také nedostatečné vyjadřování textové soudržnosti, případně nenáležité navazování a nevhodný slovosled. Zmiňovány jsou i obvyklé syntaktické chyby, jako anakolut či konta-

minace vazeb, za důležité považují také uvádění příkladů výrazových prostředků, jež jsou v rámci akademické komunikace užity neadekvátně. Mezi nedostatečně zvládnuté oblasti českého pravopisu Vaňková řadí kladení interpunkční čárky a na dokladovém materiálu ukazuje nejčastější typy interpunkčních chyb. Kapitulu Jany Vaňkové hodnotím jako velmi vhodný zdroj inspirace pro práci se studenty na hodinách akademického psaní, také ilustrativní příklady, jež jsou vždy vhodně vybrány, mohou posloužit jako adekvátní didaktický materiál. Text by mohl být doplněn ještě o autorčiny komentáře osvětluující pozadí vzniku těchto chyb a okolnosti jejich výskytu.

Podstatu a potřebnost výuky založené na regionálním principu demonstruje v příspěvku *Reflexe seminárních aktivit s regionálními prvky ve výuce mluveného projevu studentů učitelství* Jitka Málková. Její výzkum je založen na analýze výsledků práce na dvou vybraných seminářích věnovaných kultuře mluveného projevu budoucích učitelů. Zařazení regionálních témat do výuky je doporučeno v rámcovém vzdělávacím programu, neboť napomáhá při propojení vzdělání s reálným životem a ve zvládnutí životních situací. Jitka Málková chtěla ukázat především motivační a formativní potenciál, který aktivity s regionálními prvky mají. Portfolio studentských činností na vybraných předmětech tak doplnila ještě o další aktivity, v jejichž rámci si studenti měli připravit simulace učitelských výstupů představujících libovolnou památku plzeňského regionu, libovolnou historickou událost, případně legendu nebo pověst a nacvičit výrazné čtení vybrané pohádky v chodském nářečí.

Potřebnost a přínos vybraných aktivit pak Malková ověřovala v dotazníkovém šetření, jehož se zúčastnili studenti zapsaní v rámci prezenčního studia na výše zmíněných seminářích. Výsledky ukázaly, že zařazení regionálně orientovaných aktivit do výuky studenti hodnotili jako přínosné a obohacující. Účastníci výzkumu oceňovali zvýšenou motivaci při získávání nových poznatků a uvědomovali si, že zájem žáků při výuce se prohloubí, pokud se reálné prostředí propojí se skutečnými lidskými osudy. Nesporným pozitivem celého příspěvku je reflexe dalších výstupů provedeného výzkumu, jež mohou v obecné rovině posloužit jako didaktický nástroj při koncipování vyučovacích hodin.

Především jazykovému regionalismu je věnována studie Milana Hrdličky *Užívání vybraných morfosyntaktických jevů plzeňskými studenty bohemistiky*. Autor se ve svém výzkumu věnoval potenciálně problematickým jevům současné češtiny nesoucím pečeť regionálního příznaku. Výzkum, jež se realizoval formou dotazníkového šetření mezi plzeňskými češtináři, byl zaměřen na užití primárních prepozic *do* + G, respektive *na* + Ak a deklinaci číslovek jedna až tři; výstupy z bohemistických seminářů byly využity v druhé části příspěvku věnované opět číslovkám (tentokrát ovšem problematice počítaného předmětu po určitých číslovkách pět a více a po číslovkách neurčitých) a lexikálně-gramatické kategorii slovesného vidu. Milan Hrdlička sledoval případy užití sloves, jež se vyjádřenou kategorií vidu vymykají obecně

přijaté poučce o podstatě slovesného aspektu, a připomenul další složky výpovědi, jež se podílí na realizaci vidových významů. Práce se studenty ukázala význam regionální výuky pro rozšíření perspektivy na širší, celonárodní tematické okruhy.

David Franta svou studii *Regionální aspekty života a díla Jaroslava Seiferta v literárním semináři* prokázal motivační efekt, jež má propojení života a tvorby národního básníka, držitele Nobelovy ceny za literaturu, s klatovským regionem. Vzpomínky pamětníků, využitě na setkáních s žáky, jednoznačně zesilují autentičnost básnickovy tvorby a obohacují recepci jeho básní. Za mimořádně inspirativní pokládám multimodální pojetí výuky na literárních seminářích, kombinace zvukových nahrávek básní, fotokopie básnickova rukopisu (ať už ve formě autorova dopisu, nebo poznámek ve vlastní básni) a přepis Seifertova poselství z listopadu roku 1979 spojené s autentickým prožitkem vlastního regionu vedou k novým způsobům, jak přijmout básníka, jehož tvorba by mohla být současnými středoškolskými studenty neprávem opomíjena.

Studii Davida Franty se otevírá druhá část „didaktického“ oddílu, jejíž dílčí kapitoly jsou věnovány didaktickému využití literárních a v širším smyslu také kulturních témat. Autorky dvou příspěvků Vladimíra Pánková a Jaroslava Nováková ukazují, jak lze do výuky žáků nižšího gymnázia a prvního stupně základních škol zařadit práci s textem regionálních báchorek a pověstí.

Vladimíra Pánková ve studii *Plzeňské démologické pověsti ve školní literární komunikaci* nejprve představuje pravidla vybraného žánru i analyzovaný materiál, následně na zvolené démologické pověsti demonstruje možnosti a postupy, jak s vybraným textem pracovat na hodině druhého ročníku nižšího gymnázia. Autorka při přípravě návrhu učiva postupuje poctivě a metodicky, hodinu rozvrhuje do jednotlivých fází podle přijatého didaktického modelu E-U-R, tedy evokace, uvědomění si významu a reflexe. Nezpochybnitelný přínos studie je v její využitelnosti ve výuce, a to i v případě, že by s ní pracoval vyučující z jiného regionu a pro práci s žáky si vybral vlastní pověst. Autorka vhodně formuluje jak otázky motivující žáky k práci, tak otázky k závěrečné reflexi a definuje role žáků, jejichž naplnění jím umožní text pochopit a interpretovat. Pozitivně hodnotím fakt, že Vladimíra Pánková ve své studii vyšla z výstupů již realizované výuky, takže práci doplnila o autentické reflexe žáků. Zpřístupněním vlastní zpětné vazby tak svým kolegům usnadnila přípravu na podobně koncipované hodiny literární výchovy.

V současné době, kdy jsou děti zahlcovány vizuálními vjemy ze všech myslitelných typů elektronických zařízení, opět roste význam poslechu s porozuměním. Na pozitivní vliv předčítání dětem nejen v mateřských, ale také základních školách upozorňuje Jaroslava Nováková ve studii *Rozvoj obrazotvornosti u dětí předškolního a mladšího školního věku aneb Pověsti a báchorky Českého lesa*. Spojení smyšleného příběhu s reálným místem, jež navíc dětský recipient dobře zná, může působit jako

vhodný impuls pro probuzení obrazotvornosti. Oživení mýtické postavy, tentokrát vládce Českého lesa Nikla, může nejenom probudit fantazii dětí, vyučující navíc vhodnými otázkami doplňujícími text pověsti rozšiřuje jejich představivost. Děti ve své fantazii rozvíjí představy o vnitřním charakteru postav, prostředí, do kterého jsou zasazeny, i o motivech jejich jednání. Autorka právě tento moment adekvátně rozvíjí, když ukazuje význam pozitivního ocenění jednání založeného na mravních a etických principech, a naopak také odsouzení evidentních charakterových vad. Doporučenou metodou je komentované čtení umožňující předčítání textu přerušit v okamžiku, kdy je podle předčítajícího vhodné vstoupit s dětmi do rozhovoru, posílit jejich zážitek a probudit fantazii.

Poslední dvě studie svými tématy překračují hranice striktně jazykové či literární výchovy a do výuky zařazují další mezioborové prvky. Jana Vejvodová a Jana Randová tak ve studii *Využití regionálních a folklorních prvků Chodska ve vyučování českého jazyka a literatury na 1. stupni ZŠ* představují projektovou metodu, jejímž cílem je zařadit prvky regionálního folkloru do výuky. Folklorní tematiku lze na základě rámcových vzdělávacích programů integrovat do výuky hned v několika vzdělávacích oblastech a využít ji jako prostředek pro rozvoj kulturních a estetických kompetencí žáků. Navrhovaná forma výuky v rámci projektového dne umožňuje integrovat nejrozličnější aktivity, v nichž se užívá chodské nářečí, regionální dudáckou muziku zase produkují hudebníci oblečení do chodských krojů. Autorky jednak představují dílčí fáze projektu i jednotlivé úkoly, jednak komentují výsledky jeho pilotní realizace a získanou zpětnou vazbu využívají k dodatečným úpravám a korekcím.

Celý oddíl uzavírá studie Růženy Pískové *Regionem po stezkách ke čtenářství*. Autorka zde představuje portfolio textů naučných stezek, sloužících jako materiál pro rozvoj čtenářských dovedností. Metodiku tvorby naučných stezek se spolu se studenty katedry českého jazyka a literatury ZČU autorka rozhodla propojit s didaktickými postupy a metodami, jež se uplatňují ve výuce češtiny. V textech provázejících čtenářské stezky jsou využity prakticky všechny slohové postupy, jejich autoři jsou nuceni poskytovat přehledné instrukce a doplnit jasnou argumentaci, společným rysem všech textů je multimodalita. Výuka češtiny je tak obohacena o texty spjaté s místy, kudy stezky vedou, a texty, s jejichž pomocí se čtenáři orientují ve svém časoprostoru. Propojení textů s daným regionem umožňuje ve výuce nejen rozvíjet čtenářskou gramotnost, ale také uplatnit mezioborové přesahy a budovat vztah žáků k vlastnímu regionu.

Oběma editorkám, Marii Čechové a Heleně Chýlové, se tak v nové monografii podařilo organicky uspořádat studie vztahující se k plzeňskému regionu. Díky zapojení většího autorského kolektivu byly publikovány příspěvky zaměřené na širokou škálu dosud nezpracovaných témat, jako např. synchronní aspekty regionální mluvy, reflexi a interpretaci vybraných regionálních děl, případně problematiku lokálního

židovství, výrazné místo v celé práci pak zaujímají vzhledem k oborové profilaci pracoviště příspěvky didaktické.

Nová monografie plzeňských bohemistek a bohemistů je tak velmi zdařilým dokladem úspěšné spolupráce kolegů, pro něž se společné, a navíc také blízké a subjektivně atraktivní téma stane výzvou k dosud nerealizovaným výzkumům a bádáním.

K R O N I K A

35-lecie filologii czeskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Jubileusz i konferencja naukowa

35 Years of Czech Studies at the University of Wrocław:
The Anniversary and the Academic Conference

KAMILA WOŹNIAK

Uniwersytet Wrocławski
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2756-4351>
E-mail: kamila.wozniak@uwr.edu.pl

Rok 2025 przyniósł ważny moment w historii wrocławskiej bohemistyki: jubileusz 35-lecia instytucjonalnej obecności filologii czeskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Za symboliczny punkt wyjścia uznaje się rok 1990, kiedy w ramach ówczesnych struktur Instytutu Filologii Słowiańskiej utworzono trzyletnie Studium Języka i Kultury Czeskiej pod kierownictwem dr Zofii Tarajło-Lipowskiej. Etap ten, związany z ustalaniem programu dydaktycznego i stabilizacją zaplecza kadrowego, stworzył warunki do dalszej specjalizacji badań oraz wypracowania trwałego modelu kształcenia bohemistycznego. W roku 1998, wraz z zakończeniem najistotniejszego etapu zmian w ofercie badawczej i dydaktycznej Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, powołano trzy nowe Zakłady, w tym Zakład Bohemistyki,

którym pokierowała dr Tarajło-Lipowska. Jubileusz 35-lecia jest zatem okazją do podsumowania drogi instytucjonalnej, ale również do refleksji nad kierunkami rozwoju badań, które w ciągu ostatnich dekad konsekwentnie sytuowały wrocławską bohemistykę w polu interdyscyplinarnych studiów nad językiem, literaturą i kulturą czeską.

Wydarzeniem centralnym obchodów 35-lecia była interdyscyplinarna polsko-czeska konferencja naukowa *Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu II*, zorganizowana we Wrocławiu w dniach 28–29 października 2025 r. przez Zakład Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego we współpracy z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich oraz Ambasadą Republiki Czeskiej w Polsce. Konferencja miała charakter wyraźnie jubileuszowy: otwierał ją blok powitalny (wśród osób witających uczestników znaleźli się m.in.: dr Łukasz Kamiński, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich; J.E. Břetislav Dančák, Ambasador Republiki Czeskiej w Polsce; dr hab. Arkadiusz Lewicki, prof. UWr, prorektor UWr ds. finansów i rozwoju; dr hab. Justyna Ziarkowska, prof. UWr, dziekan Wydziału Neofilologii), a cała koncepcja programowa, zarówno tytuł, jak i układ sesji, eksponowała relacyjny i transgraniczny wymiar współpracy polsko-czeskiej obejmujący historię, kulturę, język oraz nowoczesne formy kontaktów i sąsiedztwa.

Konferencja zgromadziła badaczki i badaczy z wiodących ośrodków naukowych w Polsce oraz z instytucji czeskich, co w praktyce potwierdziło nie tylko rangę jubileuszu, lecz także trwałość sieci współpracy wypracowywanej przez lata pomiędzy środowiskami tak bohemistycznymi, jak i polonistycznymi obu krajów. Charakter spotkania podkreślały również patronaty honorowe: Rektora Uniwersytetu Wrocławskiego, Dziekanki Wydziału Neofilologii oraz Ambasadora Republiki Czeskiej. Uroczysty wymiar inauguracji wzmacniało osadzenie pierwszego dnia obrad w przestrzeni Ossolineum, instytucji o szczególnym znaczeniu dla kultury i pamięci kulturowej regionu, co w przypadku konferencji poświęconej relacjom polsko-czeskim miało wymiar nie tylko logistyczny, ale również symboliczny.

Otwarcie konferencji zainaugurowały dwa wystąpienia: Romana Barona oraz Marcina Dębickiego. Oba referaty sytuowały jubileusz w perspektywie szeroko rozumianej dynamiki relacji polsko-czeskich: z jednej strony akcentując wzajemne sprzężenia między czeską polonistyką i polską bohemistyką, z drugiej zaś diagnozując współczesne „zwroty” ku sąsiedztwu i ich uwarunkowania społeczne, kulturowe oraz instytucjonalne. W tym sensie część inauguracyjna pełniła funkcję ramującą: ustanawiała perspektywę, w której wrocławska bohemistyka ukazywała się nie tylko jako jednostka dydaktyczno-badawcza, ale również jako ważny mediator obiegu idei, tematów i metod między środowiskami naukowymi Polski i Czech.

Drugi dzień konferencji wypełniły obrady plenarne oraz praca w sekcjach z wyraźnie zaznaczoną różnorodnością dyscyplinarną. W sesjach plenarnych obecne były



ujęcia archeologiczne i historyczne (pytania o czeskie wątki w dziejach Wrocławia i Śląska), refleksje z obszaru historii sztuki i muzykologii (problemy transferu artystycznego i biograficznych trajektorii twórców), a także wystąpienia *stricte* językoznawcze, podejmujące zagadnienia z historii języka i gramatyki czy czeskich tekstów dawnych. Taki układ programowy sprzyjał uchwyceniu „długiego trwania” relacji polsko-czeskich (od średniowiecznych i wczesnonowożytnych kontekstów kulturowych po współczesne transformacje społeczne i migracyjne) a zarazem wskazywał na metodologiczny pluralizm, który cechuje dzisiejsze studia bohemistyczne.

W części popołudniowej obrady toczyły się w dwóch sekcjach tematycznych. **S e k c j a I** koncentrowała się na zagadnieniach literaturoznawczych i kulturoznawczych, obejmując m.in. problematykę obrazów Czech i Czechów w relacjach podróżniczych, interpretacje współczesnej prozy oraz analizy doświadczeń religijnych i egzystencjalnych w literaturze.

S e k c j a II eksponowała perspektywy językoznawcze: od historii leksyki i dydaktyki językowej po zagadnienia morfonologii, kolokacji, a także polikonfrontatywnych badań nad nazewnictwem. Taki rozdział nie oznaczał izolacji pól badawczych, przeciwnie – ujawniał ich komplementarność: literaturoznawstwo, językoznawstwo i studia kulturowe spotkały się wokół wspólnego problemu relacyjności (transgraniczności, transferu, wzajemnego obrazowania), tyle że operowały odmiennymi narzędziami i materiałami badawczymi.

Istotnym elementem konferencji, a zarazem wyrazistą sygnaturą jubileuszu, była sesja posterowa pracowników Zakładu Bohemistyki. Jej tematyka, choć z konieczności syntetyczna, pozwoliła uchwycić najważniejsze aktualne tendencje badawcze zespołu: zainteresowanie precyzją terminologiczną i opisem systemu języka (np. specyfikacje terminologiczne w obszarze zoonimii, zjawiska sandhi badane korpusowo-fonetycznie), refleksję nad mediami i paratekstem (funkcje okładek w polskich wydaniach czeskiej literatury dziecięcej), studia nad dyskursem i komunikacją w perspektywie kulturowej (język i narracja marki Baťa), a także rozwijane konsekwentnie badania literaturoznawcze i kulturoznawcze: od tematyki regionalnej (postacie literatury Śląska Cieszyńskiego) po analizy przestrzeni miejskiej i nowoczesnych form pisania o mieście, recepcję twórczości autorów mniej obecnych w polskim obiegu oraz problematykę wzorców kobiecości i peryferyjności w czeskiej popkulturze późnego socjalizmu. Ważnym dopełnieniem tej panoramy były zagadnienia dydaktyczno-przekładowe, w tym wyzwania, jakie dla przekładu audiowizualnego przynosi wulgaryzacja potocznej czeszczyzny.

Z perspektywy jubileuszu sesja posterowa miała znaczenie podwójne. Po pierwsze, stanowiła aktualny, syntetyczny przegląd zainteresowań badawczych, pokazując ich rozpiętość i stopień zakorzenienia w nowoczesnych metodach (zwłaszcza w obszarze językoznawstwa korpusowego, studiów nad dyskursem i badań nad mediami).

Po drugie, pełniła funkcję autocharakterystyki środowiska: unaoczniała, że wrocławska bohemistyka rozwija się dziś jako przestrzeń metodologicznie otwarta, w której klasyczne obszary filologii (opis języka, historia literatury) pozostają w dialogu z perspektywami kulturowymi, komunikacyjnymi i translatorycznymi, a więc z tymi, które współcześnie wyznaczają dynamikę humanistyki europejskiej.

Jubileusz 35-lecia filologii czeskiej we Wrocławiu, celebrowany poprzez konferencję „Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu II”, potwierdził dojrzałość i rozpoznawalność ośrodka, który od 1990 roku konsekwentnie budował własny profil badawczy i dydaktyczny, a od 1998 roku rozwijał się w ramach wyspecjalizowanej jednostki organizacyjnej. Współczesna tożsamość wrocławskiej bohemistyki ujawnia się tu jako równowaga między zakorzenieniem (ciągłość instytucjonalna i tradycja filologiczna) a aktualnością (interdyscyplinarność, nowe metodologie, otwartość na problemy transferu i relacyjności). Konferencja jubileuszowa nie była więc jedynie formą rocznicowego podsumowania, lecz stała się wydarzeniem naukowym, które wzmacnia kompetencje środowiska w zakresie inicjowania dialogu polsko-czeskiego oraz wyznaczania tematów istotnych dla dalszych badań nad językiem, literaturą i kulturą Czech w polskiej humanistyce.