

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

ČÍM ZAČÍNÁJÍ ROMÁNY?

K POETICE INCIPITU: NA MATERIÁLU ČESKÝCH
ROMÁNŮ 20. STOLETÍ

WHAT DO THE NOVELS START WITH?
TO THE POETICS OF INCIPIT: BASED ON THE CZECH
NOVELS OF THE 20th CENTURY

Vedoucí práce: PhDr. Josef Peterka, CSc.

Autor: Václav Hozman

Bydliště: Pohoří-Chotouň č.p. 64, Jílové u Prahy, 25401

Obor: český jazyk-dějepis

Forma studia: prezenční

Praha 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně pod vedením PhDr. Josefa Peterky, CSc. a že se plně shoduje listinná podoba práce s její podobou elektronickou.

V práci jsem použil informační zdroje uvedené v seznamu.

Praha, 29. března 2011

.....
podpis

Obsah

Obsah	- 3 -
Úvod.....	- 4 -
Čím začínají romány?	- 6 -
<i>Slavný vjezd</i>	- 12 -
<i>Blázniviny se rozsévají nazdařbůh</i>	- 16 -
<i>Tak nám zabili Ferdinanda</i>	- 20 -
<i>Je to ten druhý od okna</i>	- 25 -
<i>Tak revoluce se vodkládá na neurčito</i>	- 30 -
<i>Milý Dane</i>	- 34 -
<i>Co chce říci ten pomatený mýtus?</i>	- 38 -
<i>Dávejte pozor, co vám teďka řeknu</i>	- 42 -
Závěr	- 46 -
Citovaná vydání románů	- 51 -
Použitá literatura.....	- 51 -
Resumé.....	- 53 -
Summary	- 54 -
Klíčová slova.....	- 55 -

Úvod

Zvoleným tématem bakalářské práce jsou začátky textu vybraných českých románů, vzniklých v průběhu dvacátého století. Chceme se podívat na **incipity** jednotlivých románů jako na **významově důležité místo** literárního díla. Jako na místo, kde je vedena **hranice** mezi reálným světem a světem textu, jako na část textu románu, ve které se čtenáři počíná ukazovat „realita“ fiktivního světa a ve které je čtenář vtahován do souvislosti textového světa.

Zároveň chápeme incipit jako část literárního díla, kde je naznačen kód textu a kde se může projevat specifický autorský styl. Začátek díla je pro autora důležitý, a proto zde chce být originální a poutavý, aby byl čtenář povzbuzen k dalšímu čtení.

Incipit románu má **význam pro poetiku celého díla** a tato práce si klade za úkol pokusit se vystihnout u vybraných románů vztah jejich incipitu k poetice celého díla.

Důležitou fází práce bylo vybrat románová díla, jejichž incipity budou rozebírány. Kritéria jsme si stanovili následující: Chtěli jsme vybírat romány tak, aby časově pokryly co největší část dvacátého století. Dále aby byli zastoupeni ti nejvýznačnější autoři české literatury dvacátého století. Velmi důležitým kritériem byla „zajímavost“ incipitu a jeho použitelnost pro tuto práci. Ne každý románový začátek je něčím výjimečný a my jsme se snažili vybírat díla, která mají svůj incipit něčím opravdu specifický, významný a výjimečný. Kromě těchto kritérií jsme si stanovili i subjektivní podmínku, že vybraný román musí zaujmout autora práce jako čtenáře.

Vytypovali jsme si přibližně dvě desítky románů. Po jejich přečtení jsme dospěli ke konečnému seznamu děl, jejichž incipity se bude tato práce zabývat.

Při výběru jsme brali také na vědomí počet vybraných děl. Kdyby počet vybraných románů byl příliš vysoký, hrozilo by, že by se práce redukovala na sérii ukázek a krátkých komentářů k nim. To však neodpovídalo představám o podobě práce. Proto jsme se rozhodli, že výběr románů zúžíme co nejvíce, aby tak zůstalo hodně prostoru pro jednotlivá díla a aby se výklad zbytečně nerozdroboval. Při menším počtu děl, a tím i ukázek incipitů, jsme zvolili širší přístup k románovým začátkům.

Za incipit budeme považovat i větší plochu románového textu, na které se ukazuje onen kód textu a význam pro celé dílo. Incipit chápeme jako tu část textu románu, která začíná na začátku hlavního textu a končí ve chvíli, kdy je čtenář ji zcela **v moci textového světa**, kdy už pro něj není cesta zpět. Incipit pak může být například celá vstupní scéna, úvaha nebo rozmluva postav. Románový začátek tedy nechápeme v užším smyslu jen jako první větu textu nebo první odstavec. Zohledňujeme význam začátku

románového textu před jeho formou. Některé ukázky jsou pak svým rozsahem menší, jiné pak zabírají větší plochu textu. Vždy jsou však ukázky vybrány s ohledem na to, aby vynikl jejich plný význam a jejich důležitost v rámci celého románového textu.

Počet vybraných děl se ustálil na čísle osm. Po dlouhých úvahách jsme se rozhodli pro tato díla: *Temno* Aloise Jiráska, Vančurova *Markéta Lazarová*, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* Jaroslava Haška, *Hordubal* Karla Čapka, Škvoreckého *Zbabělci* a *Příběh inženýra lidských duší*, *Nesnesitelná lehkost bytí* Milana Kundery a Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Začátky těchto románů jsou podle nás vždy něčím charakteristické a něčím zajímavé; naznačují poetiku daného díla a jsou místem, kde se projevuje autorský styl. Vybrali jsme si dva romány od Josefa Škvoreckého, neboť jsou dokladem vývoje autorovy poetiky. Tento vývoj se podle našeho názoru projevuje již v incipitech obou Škvoreckého románů – *Zbabělcích* a *Příběhu inženýra lidských duší*. Tato skutečnost nám připadá pro tuto práci zajímavá, a proto jsme vybrali ze Škvoreckého díla dva romány.

V úvodní kapitole se chceme zabývat obecně románovými incipity a jejich významem hlavně pro prozaické literární dílo. Každá z následujících kapitol se zabývá incipity konkrétních děl. Bude snažit vystihnout, co je typické pro dané incipity; bude se ptát na to, co se v jednotlivých incipitech projevuje, co naznačují (např. žánrový kód, modalitu vypravěče) a jak se jeví v rámci celého díla, jaký mají významový potenciál, zda a v jaké míře se podílejí na vytváření smyslu celého díla, jaký je vztah mezi incipitem a kontextem románového celku...

Zajímavé bude také sledovat, zda teoretická východiska, zejména typologie románových začátků Daniely Hodrové, budou pro konkrétní incipity vyhovující.

Čím začínají romány?

Čtenář bere do ruky knihu. Převrací ji v rukách, potěžkává ji, pak ji rozevře a otáčí pomalu listy. Do každé ze stránek se na chvíli zahledí, až konečně zůstane zrakem na jedné ze stran déle: pomalu se začítá do textu románu.

Čtenář bere do ruky knihu. Kniha je zhmotněním literárního díla, je jeho fyzickým nosičem. Kniha sama není literárním dílem, literární dílo knihu naplňuje obsahem a tímto svým obsahem literární dílo knihu dalece přesahuje. Kniha čtenáři umožňuje, aby mohl literární dílo vzít do rukou a zvednout ho před svůj zrak.

Desky knihy fyzicky ohraničují spisovatelovo dílo. Mohli bychom říci, že tak, jako se malířovo dílo umísťuje do rámu, tak dílo literární se umísťuje do desek, do knižní vazby. Stejně jako rám vhodně doplňuje obraz, tak i vazba knihy dokáže pozvednout literární dílo v očích čtenáře.

Román (literární dílo) však nezačíná deskami knihy, protože, jak víme, kniha a literární dílo nejsou totožné věci. Jestliže chceme hledat začátek románu, musíme jít dále za desky knihy.

Než se čtenář dostane k hlavnímu textu románu, setká se zpravidla s několika neméně důležitými texty, které však nemůžeme k hlavnímu textu díla zařazovat. Máme na mysli: jméno autora, titul díla, často motto, prolog a dedikaci. Na konci literárního díla se někdy objevuje epilog. Tyto texty na začátku a na konci díla již vysílají čtenáři jisté signály, jež se podílejí na budování významu celého díla. Jsou důležitou součástí literárního díla, ale nejsou součástí vlastního textu; dalo by se říci, že nejsou součástí textového (fiktivního) světa románu (literárního díla). Nacházejí se před textem a za textem, tvoří **textový rámec** díla. Tyto **paratexty** (G. Genette) mají svoji specifickou grafickou podobu; tato jejich grafická podoba tvoří **grafický rámec** díla. Grafická specifická paratextů spočívá v tom, že jsou tištěny jinak než hlavní text, jsou tištěny samostatně na stránku a na stránce zůstává velká plocha prázdného místa. Tím je zdůrazněna významová zatíženost těchto textů, neboť prázdná stránka přidává textu na důležitosti a poutá pozornost čtenáře pouze na text. Daniela Hodrová vysvětluje význam grafického vyčlenění paratextů v rámci díla tak, že je tímto způsobem čtenář pomalu vtahován do fiktivní reality literárního díla, ovšem není ještě nucen ke vstupu do prostoru textového světa. „*Dílo jako by v této své části dávalo ještě čtenáři možnost rozhodnout se, zda se z břehu rámce ponoří do moře textu, když už si v něm smáčí nohy.*“ (D. Hodrová, 2001, 212)

Titul a jméno autora se objevují již na deskách knihy; zastupují literární dílo v komunikaci o literatuře. Titul se v mnoha případech podílí na vytváření sémantického kódu díla a bez titulu by pak smysl díla nebyl úplný.

Stejně tak může pochopení smyslu literárního díla ovlivnit i vynechání motto. Takový případ ukazuje Svatava Urbanová na příkladu prózy pro děti *Nespokojený králíček* od Marie Majerové. V příběhu je chycen a dán do klece divoký králík. Celý den si s ním děti hrají a večer se děti vrátí domů a králík se vrací zpět do přírody. Ve vydáních po únoru 1948 je vynecháno motto. Jak absence tohoto prvku díla zasáhla do jeho chápání, vysvětluje Urbanová takto: „*V podtextu obě strany [děti i králík] zaznamenávají zkušenost, která koresponduje s motem (UPTON SINCLAIR: ‚Svoboda je první ze všech věcí a jediná‘), ale nic zde není explicitně vysloveno. Zdánlivě jednoduchý text disponuje širšími významy, obsahuje v sobě nepsané zákonitosti a možnosti. Jestliže v poúnorových vydáních není moto uváděno, text tím hodně ztrácí. Nevím, jestli to byl záměr (vždyť šlo o citát z amerického autora), náhoda, podcenění, nebo naopak snaha přisoudit mu pouze alegorii fašistické okupace.*“ (S. Urbanová, 2003, 77)

Vraťme se však k dosud nezodpovězené otázce: **Čím začínají romány?** Prostřednictvím paratextů romány (literární díla) nezačínají. Paratexty tvoří pouze textový rámeček díla. Romány začínají tam, kde je čtenář vtážen do textového fiktivního světa románu. Toto místo, tato hranice, na jejíž jedné straně se nachází reálný svět čtenáře a na druhé straně se otevírá fiktivní svět románového textu, je nazývána **incipitem**. Je to začátek vlastního textu románu. Protějškem začátku (incipitu) díla je jeho konec (explicit). „*My..., užívající pojmu začátek a konec, máme na mysli konkrétně začátek a konec ‚hlavního‘ textu, nikoli už širší rámeček (ten je na jednom konci díla tvořen titulem, dále případně dedikací, mottem, předmluvou a na druhém případně doslovem, poznámkou a jinými útvary...), ale užší rámeček, tedy onen úsek textu, jenž je tvořen úvodní a závěrečnou kapitolou, prvním a posledním odstavcem, dějstvím, úvodní a závěrečnou básní sbírky, strofou..., neboli incipitem a explicitem.*“ (D. Hodrová, 2001, 317) A v této práci se budeme zabývat právě poetikou konkrétních incipitů vybraných českých románů dvacátého století.

Prostřednictvím incipitu je čtenář uváděn do **textového světa**, je s ním seznamován. V incipitu můžeme být seznámeni s „*časovými a prostorovými kulisami*“ (D. Hodrová, 2001, 318) a s hlavní postavou. Takový incipit bývá považován za tradiční románový začátek. Ve většině případů však nebývají „kulisy“ uvedeny hned v první větě či odstavci, nýbrž bývají rozesety na větší ploše textu, například v rámci první kapitoly, nebo v rozsahu několika odstavců. Pak můžeme třeba ve Škvoreckého románu *Zbabělci* považovat za incipit úvodní rozmluvu postav, v Haškových *Osudech* můžeme chápat jako incipit dialog posluhovačky Müllerové a hlavní postavy, Kunderova *Nesnesitelná lehkost bytí* začíná esejem.

Vždy jsme se snažili vymezit incipity vybraných románů tak, aby působily uzavřeně a aby sdělovaly vše, co bylo podle nás záměrem autora

čtenáři sdělit a naznačit. Zároveň bylo naší snahou zabránit tomu, aby rozsah ukázky přesahoval rozsah incipitu. Záleží na tom, určit, kde končí hraniční prostor mezi světem reality a fiktivním světem textu a kde už čtenář stojí pevně na „území“ textového světa. Konec incipitu je pak v tom místě, kde je již čtenář plně ponořen do fiktivního světa textu.

Incipit je místo, „*kde se realizuje neopakovatelný autorský styl*“. (D. Hodrová, 2001, 323) Prosazování se autorského stylu v incipitech nemusí být pravidlem: například pro žánr pohádky je charakteristický tradiční začátek (Bylo nebylo...). Daniela Hodrová si všímá, že je to dáno tím, že pohádka má anonymního autora a že právě od konce středověku sílí význam autora díla sebou přináší i větší význam incipitu jako onoho místa realizace neopakovatelného autorského stylu. A začátek díla je pro autora velmi důležitým místem, dokonce existuje názor, že „*dílo se rodí, aniž o tom má většinou čtenář potuchy, z jakéhosi souboru možných začátků, z nichž je nakonec realizován pouze jediný*“. (D. Hodrová, 2001, 324) Incipit tedy můžeme chápat jako jakýsi pramen, z něhož vyvěrá stružka, která se s přibývajícím počtem přítoků mění v řeku tvořenou příběhem románu.

Na začátku románu „*máme... shromážděny všechny informace, abychom mohli začít číst*“. (T. Kubíček, 2001, 56) V incipitu díla je čtenářům naznačován **kód textu**, to znamená, že „*je nám tu dáván signál, do jakého narativního systému vstupujeme, z jakého hlediska bude vyprávěno (také titul dává podobné signály, ale často mnohoznačnější)*“. (D. Hodrová, 2001, 324)

Kód textu udávaný v incipitu literárního díla může být platný pro celé dílo, ale také nemusí. „*Někdy je... udání kódu na začátku pouze přibližné nebo prozatímní, tento svět se zatím rýsuje jen v obrysech, přičemž následující text může kód, zahrnující způsoby vidění i ztvárňování (tj. hledisko i styl), a charakter, modus fiktivního světa činit buď zjevnějším, rozvíjet jej a přesněji vymezovat, anebo může počáteční zadání korigovat, dokonce se v něm může počáteční kód, tedy hledisko i styl, a také modus fiktivního světa změnit.*“ (D. Hodrová, 2001, 324)

Příkladem změny kódu fiktivního světa může být Kunderův román *Valčík na rozloučenou*. Na začátku románu je hlavní postava Růžena představena vypravěčem tak, aby na čtenáře působila nesympaticky; takové hledisko je drženo v průběhu většiny příběhu a Růžena se z nesympatické postavy stává dokonce postavou zápornou. Přímočará charakteristika Růženy se poněkud vymyká Kunderovu stylu v předešlých (i pozdějších) románech a stává se podezřele jednoduchou. Ostatní postavy příběhu jsou pak charakterizovány prostřednictvím vztahu k záporně prezentované postavě Růženy. A jak si všímá Tomáš Kubíček ve své studii *Vyprávět příběh* byla tímto na čtenáře Kunderova *Valčíku na rozloučenou* vypravěčem nastražena „*narativní past*“. (T. Kubíček, 2001, 66-80) „*Závěr románu ozřejmuje, že maximálně zjednodušená sémantická výstavba jednotlivých postav byla*

jednou z podob narativní pasti... Stalo se tak především prostřednictvím jasně rozvržených sympatií a antipatií, které mu [čtenáři] byly vnuceny jako kódovací mřížka textu, jež se nyní ukazuje být falešnou. (...) Růženina smrt přehodnocuje sémantické kódy všech postav. Bourá dosavadní čtenářskou představu o jednotlivých protagonistech, a v důsledku i o nás samých a o naší interpretační pravomoci v textovém světě.“ (T. Kubíček, 2001, 75n) Takto se o nesympatické postavě Růženy v závěru *Valčíku na rozloučenou* vyjadřuje jedna z postav románu, Bertlef: „*Tato nenápadná dívka nepotřebovala než shodit obruče, kterými ji svíralo její nevšimavé a nepřívětivé okolí, a stala se z ní zářivá bytost plná lásky, jemnosti a velkodušnosti, jakou jste v ní netušil.“ (Valčík na rozloučenou, s. 215)* Na příkladu Kunderova románu *Valčík na rozloučenou* se jasně ukazuje, jakou významovou zatíženost může nést začátek a konec románu (začátek a konec v širším slova smyslu) a jak je se může v průběhu vyprávění změnit kód fiktivního světa textu, který byl naznačen v incipitu.

Incipit literárního díla nabývá na svém významu přibližně od počátku devatenáctého století. Romantici opouštějí „tradiční“ začátek románového textu¹ a snaží se o originalitu incipitu. „*„Přirozenost“ začátku, tj. jeho*

¹ Je třeba říci, co považujeme za „tradiční“ začátek románu: je to takový začátek, „*který měl charakter přípravy, vysvětlení okolností, představení postav“.* (D. Hodrová, 2001, 318) Takovým incipitem je čtenář ihned uveden do času a prostoru děje a je seznámen s postavami příběhu.

Je ještě třeba upozornit, že v literárních dílech středověku měl incipit jinou úlohu než v literárních dílech pozdějších. Do konce středověku suplovaly incipity roli dnešního titulu literárního díla. Středověké literární dílo nedostávalo zpravidla od svého autora titul a v literární komunikaci dílo vystupovalo právě prostřednictvím svého incipitu. Z této doby mimochodem přetrvala takzvaná iniciála, tedy zdobné malované první písmeno textu, které ve středověku zdůrazňovalo právě onu důležitost incipitu.

Zvláštní význam má incipit pro posvátné texty, stačí si například uvědomit, jaký význam má pro evropskou kulturu incipit biblického textu Geneze. V průběhu středověku se odpoutala literatura od striktně posvátné tradice a posun literatury ke světskému umění s sebou přinesl i pokles významu incipitu.

Renesanční literatura přinesla rozkvět románu. M. de Cervantes, jak ukazuje Daniela Hodrová, začátku svého románu věnuje značnou pozornost: je zde použit „tradiční“ románový začátek, ale současně je ironizován tím, že není uveden konkrétní čas ani místo děje. „*Struktura tradičního románového začátku je sice zachována (místo – čas – hrdina), ale zároveň je ‚shozena‘ tím, že vypravěč neuvádí konkrétní místo ani čas, jak by se v podobném románu slušelo, a ještě tento moment provokativně vypíchne (...na jehož jméno si ani vzpomenout nechci...).*“ (D. Hodrová, 2001, 319)

M. de Cervantes předjímá deformaci „tradičního“ románového začátku to, co se plně rozvinulo v romantismu. Až do počátku devatenáctého století převažovaly scénické románové začátky, v dalším období až do dneška převažují převážně začátky narativní (podle typologie Daniely Hodrové), v nichž čtenář vstupuje do vyprávění *in medias res*.

Populární literatura si zachovává převážně „tradiční“ začátek; to jen potvrzuje tu skutečnost, že masová literatura počítá s nenáročným čtenářem, a proto mu chce nabízet

začátkovost, bývá všemožně narušována neúplnou informací o scéně, okolnostech děje či promluvy, jejich aktérech a vypravěčích, konečně pak i existencí začátku záměrně fragmentárního, tedy vlastně ne-začátku, jevu až do konce 18. století nebývalého.“ (D. Hodrová, 2001, 322)

Daniela Hodrová navrhla typologii románových incipitů; určila pět typů začátků: začátek scénický, začátek narativní, začátek prezentující vypravěče, začátek metatextový a začátek fragmentární.

Z a č á t e k s c é n i c k ý: V tomto typu románového začátku je čtenář pozvolna vtahován do děje. V incipitu jsou dominantní „kulisy“ děje, jsou hned v úvodních slovech textu zmíněny časové a místní údaje. Čtenář se neocitá přímo uprostřed děje, nýbrž je vypravěčem příběhu seznamován s okolnostmi děje. Vztáhneme-li teorii aktuálního členění výpovědi na celý románový text, můžeme říci, že incipit typu scénického plní roli „tématu“ (východiska) děje a takto vytvořené „...povědomí o časových a místních souřadnicích je výchozím bodem, na nějž je možné navěsit první ‚rémata‘...“ (D. Hodrová, 2001, 318)

Z a č á t e k n a r a t i v n í: Čtenář není vtahován postupně do příběhu, ale je vržen přímo doprostřed dění. „Kulisy“ děje jsou zde čtenáři předkládány postupně na větší ploše textu. U tohoto typu románového začátku se ocitáme například uprostřed scény či se stáváme svědky již započatého dialogu atd. Jméno hrdiny často na začátku schází a čtenář je s ním seznámen jakoby mimoděk v průběhu následujícího vyprávění. S opětným použitím terminologie aktuálního členění výpovědi můžeme říci, že čtenář vchází rovnou do „rématu“, aniž by se předtím seznámil s „tématem“.

Z a č á t e k p r e z e n t u j í c í v y p r a v ě č e: Jedná se o takový incipit, v němž se představuje vypravěč jako „hmotná“ postava. Vypravěč sám sebe prezentuje nejčastěji zájmenem *já* nebo tvarem slovesa v první osobě singuláru (*Dávejte pozor, co vám teďka řeknu. – Obsluhoval jsem anglického krále*).

Z a č á t e k m e t a t e x t o v ý: Příkladem tohoto typu románového začátku je incipit Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Je to narativní postup, který Milan Kundera používá s oblibou a který spočívá v tom, že vypravěč „opustí“ textový svět a promlouvá o jiném textu pocházejícím z reálného světa (v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se jedná o úvahy filosofů Nietzscheho a Parmenida) nebo hovoří o vlastním románovém textu jako o textu, který byl skutečně stvořen jako fiktivní (např. v *Nesmrtelnosti* vystupuje postava Milan Kundera jako autor textu a o své autorství hovoří s jinou postavou příběhu). Úvahy obsažené v metatextovém začátku se stávají „tématem“ pro jednání postav příběhu. Ještě je třeba dodat, že předmětem úvah nemusí být sám text.

ničím nekomplikovaný příběh. Populární literatura nemá ambice být originální, proto nemá ani potřebu hledat originální začátek.

Z a č á t e k f r a g m e n t á r n í: Daniela Hodrová takový incipit považuje za extrémní podobu incipitu narativního a nazývá ho též jako „začátek nalezeného rukopisu“ nebo „ne-začátek“. (D. Hodrová, 2001, 321)

Takto nabízí možné rozlišování typů incipitů Daniela Hodrová. Pro úplnost je třeba se ještě zmínit, jak incipity rozlišuje tradiční poetika, jež při svém dělení vychází z antické rétoriky. Josef Hrabák ve studii *K morfologii současné prózy* rozděluje začátky literárních děl na začátky přirozené a na začátky umělé. Takové dělení vychází ze staré rétoriky, která zohledňovala při výstavbě řeči dva možné postupy: buď měla řeč pořádek přirozený, nebo umělý. Teorii umělého a přirozeného incipitu literárního díla vypracoval na začátku třináctého století Angličan Gaufridus de Vins v latinském spisu *Nová poetika*.

Přirozený začátek podle této teorie vypravoval od začátku. „*Postup přirozený vypravuje prostě od počátku, v přirozeném časovém sledu.*“ (J. Hrabák, 1969, 61) Umělý začátek neuvádí čtenáře přímo do děje, ale začíná se příslovím nebo nějakým příkladem či prologem; to ale nevylučuje, aby se také vyprávělo od začátku. Za umělý začátek se považuje také takový incipit, kde se vypráví od středu děje nebo od jeho konce. Z toho vyplývá, že tradiční poetika rozlišuje devět typů incipitů: jeden přirozený a pak osm typů umělých začátků (od začátku s použitím přísloví, od začátku s použitím příkladu; začátek vyprávění od středu, od středu s použitím přísloví, od středu s použitím příkladu; začátek vyprávění od konce, od konce s použitím přísloví a od konce s použitím příkladu).

Porovnáme-li typologii začátků Daniely Hodrové s dělením tradiční poetiky, vidíme, že umělý začátek odpovídá metatextovému incipitu a přirozený začátek odpovídá incipitům scénickým a narativním. Tolik pro úplnost.

Teď již víme, čím začínají romány, a můžeme se podívat na incipity konkrétních literárních děl.

Slavný vjezd

Antonín Josef Mladota ze Solopisk, pán na Skalce, měl na slavný vjezd Karla VI. do Prahy v červnu roku 1723 trvalou památku: znamenitý dluh, kterýž udělal v Praze pro ten slavný vjezd a pro korunovaci Karla VI. po tom vjezdu. Kromě toho dluhu zůstal mu na památku drahý postroj na jíздеckého koně, kantár, prsosiny se štrápci a řemení vysekávané, stříbrem hojně kované, i nové sedlo nádherné a pod něj čabraka malinové barvy s Mladotovským znakem bohatě vyšíváním. Na ten králův vjezd pořídil si pan Mladota také, a to za kolik set tolarů, novou paruku francouzskou grand-in folio, jejíž husté kadeře hrnuly se mu na ramena a přes týl až na záda, a zlatem premovaný klobouk s krásným, bílým peřím, i kabát aksamitový, skvostně vyšíváný.

Než drahou paruku a vzácné peří na klobouk scuchal mu hrozný lijavec, který se náhle spustil, právě když slavný vjezd císařův z pole před Žitnou branou do Prahy se začínal.

Škoda z toho na všem veliká. Ale rytíř Mladota se ukázal, jak se ukázali Mladotové všichni, všechen rod. Mezi pěti sty českými šlechtici, kteří se chystali koňmo provodit krále na Hradčany, bylo jich z Mladotů devět; z nich dva královští krajští hejtmané, František Josef, pán na Zahrádce atd., hejtman kraje Berounského a Jan Ignác, pán na Předboře, Lhotě atd., hejtman kraje Kouřimského. Vlastně nebylo v tom průvodu Mladotů devět, nýbrž ještě více, třináct.

Desátý Mladota, Karel, v černém kyrysu a v bílé uniformě jel s kyrysary pluku Caraffova, v němž jako kornet sloužil; s těmito jezdci jel pod vlajícími praporci za hlaholu trub a pestře ozdobených kotlů, bílým koňm přes šíje zavěšených, v čele toho nekonečného, oslňujícího průvodu královského. Jedenáctý, mladičkový Jan, byl jako edlknob či pachole v komorstvu knížete Filipa z Lobkovic, vévody Zaháňského, dvanáctý pak, Josef, Societatis Jesu, studiosus, a třináctý, František, už kněz téhož tovaryšstva Ježíšova, stál mezi jezovity, vítajícími krále na Vlašském placu u kostela sv. Mikuláše na Malé Straně.

Ten nádherný postroj na jíздеckého koně měl po korunovaci dopravit na Skalku, zámeček v kraji Hradeckém za Dobruškou pod horami Orlickými, Karel Henrych Lhotský ze Ptení. V Praze o tom slavném vjezdu nebyl; teprve až na korunovaci přijel. Koňmo dorazil do Prahy posledního srpna, několik hodin po tom, co dojel vůz plný vajec, másla i sádla, plný hus a kapounů, koroptví a zajíců a srnčího, kterýž vůz on jako regent panství Skaleckého vrchnosti do Prahy vypravil.

(*Temno*, s. 11-12)

Incipit Jiráskova románu *Temno* se nejvíce blíží typu románového začátku **narativního**, kde se začíná vyprávět bez podrobnějšího seznamování čtenáře s okolnostmi děje. S postavami jsme seznamováni postupně na větší ploše textu a i další „kulisy“ děje jsou čtenáři ukazovány s postupujícím vyprávěním.

Výrazně **vševědoucí nadosobní** (heterodiegetický) **vypravěč** uvede čtenáře do Prahy června 1723. Hlavní město českého království žije slavnou událostí: vjezdem císaře Karla VI. do Prahy a jeho následnou korunovaci v pražské katedrále. Vypravěč jako by chtěl čtenáře vtáhnout do slavnostně vyzdobené Prahy, mezi průvody nastrojených českých barokních kavalírů,

doprovázejících průvod císařových dvořanů. Seznamuje nás dopodrobna se všemi podrobnostmi, jen aby nám co nejdříve přiblížil dobu, o které hodlá vyprávět. Do nejjemnějších detailů vykreslí podobu reprezentativního postroje na koně a slavnostního oděvu rytíře Antonína Josefa Mladoty; u alonžové paruky nám dokonce vševědoucí vypravěč sdělí i její přibližnou cenu, za kterou se dala tehdy pořídit.

V následujícím odstavci je zmíněna nepřízeň počasí, která doprovázela vjezd císaře do Prahy. Dále vypravěč zmiňuje příbuzné rytíře Mladoty, kteří se také zúčastnili doprovodu císaře na sídlo českých králů.

Chvilími máme pocit, jako bychom před sebou neměli román, ale historiografické dílo; tak podrobné a historicky přesné jsou informace podávané vypravěčem v incipitu *Temna*. My však víme, že Jiráskův román není historiografická práce, neboť „*zkušený vypravěč... vyjasnil a dobásnil, co v pramenech bylo drastičtější anebo co tam chybělo*“ (J. Janáčková, 1987, 429) Vypravěč začal vyprávění detailním popisem postroje koně a oděvu kavalíra Mladoty a detailními popisy dobových reálií z toho důvodu, že potřeboval čtenáře vtáhnout do atmosféry začátku osmnáctého století, do doby vrcholu baroka.

Co nejdříve evokací minulosti naznačuje incipit Jiráskova románu typ **historické prózy**, kterou *Encyklopedie literárních žánrů* nazývá typem **mimetickým**. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 240) Autor románu zná podrobně historickou skutečnost a věrohodná historická skutečnost tvoří v díle základní téma.

Jirásek **evokuje minulost** detailními a studiem historických pramenů doloženými popisy i na jiných místech románového textu. Podívejme se například, jak popsal na začátku třicáté kapitoly dragounskou uniformu pluku prince Evžena Savojského:

Ten mundur a rystuňk verbíři vyvěsili na znamení „verbuňku“ a jako volavého „U zlaté husy“ v přízemním okně, pěknou, novou uniformu slavného pluku savojského prince Eugenia, bělostný, dlouhý plášť s červeným límcem a s takovou podšívku, vedle kabát šarlatové barvy s černými výložky rukávů širšími a s černým obšitím šosů lehkou zahnutých. Na těch šosích, na výložkách, v předu na kabátě třpyt žlutých, kovových knoflíků. Nad rudým kabátem černý klobouk na tři facky s lesklým premováním a níž pod kabátem a běležlutou kamizolou jezdecké boty s ostruhami jako stříbrnými, třpytný palaš vedle, karabina, pistole dvě.

(*Temno*, s. 231)

Vypravěč tedy v incipitu nejdříve uvede čtenáře do atmosféry barokní doby a teprve pak začne vyprávět příběh. Až v pátém odstavci textu románu nás vypravěč seznámí s postavou Karla Henrycha Lhotského ze Ptení, jenž je regentem na skalském panství Antonína Josefa Mladoty. Další četbou zjistíme, že regent Lhotský je jednou z významnějších postav příběhu a panství na Skalce je v části románu hlavním místem děje.

Antonín Josef Mladota ze Solopisk, pán na Skalce, jehož jméno jsou první slova textu románu, jehož jméno je první signál čtenáři vynořující se z textového světa, je v rámci celého příběhu nečekaně **okrajovou postavou** – to však nemůžeme na začátku románu ani trochu tušit. Naopak. Když vidíme jméno rytíře Mladoty na začátku textu, očekáváme, že bude hrát jednu z hlavních rolí v příběhu. Divíme se, že postava Mladoty pak v příběhu skoro nevystupuje.

Ale Antonínu Josefu Mladotovi není na tak důležitém místě literárního díla, jako je incipit, věnováno tolik místa jen tak bez významu. Antonín Josef Mladota ze Solopisk totiž **zhmotňuje ducha doby**, ve které se příběh odehrává a která hraje tak významnou úlohu v utváření smyslu celého díla. Antonín Mladota je reprezentant barokní doby a charakterizuje ji svým zjevem a chováním: je představen jako typický barokní kavalír hned na začátku textu, a skrze něj se tak charakterizuje jeho doba. Ač v příběhu skoro nevystupuje, tak je stále připomínán, neboť se děj odehrává z části na jeho panství na Skalce a z části v Praze, kam do jeho domu byly poslány ze Skalky na „převýchovu“ děti myslivce Machovce – jedny z hlavních postav románu –, protože jejich otec se tajně hlásil ke „kacířství“, byl odhalen a uprchl za hranice království.

Rytíř Mladota vystupuje například v osmé kapitole, kdy navštíví s chotí svoji tetu Polexinu na Skalce. A opět je zde představován jako typický katolický barokní šlechtic se svými postřehy na dění kolem sebe, skrze jehož osobu je čtenáři charakterizována doba baroka:

Bylo zase ticho, ale jako ve stínu; než i tu nastalo sblížení, aspoň na chvíli, když se občas rozhovořili o sv. Janu Nepomuckém. Tu i slečna Polexina uznala velikou horlivost své neteře, její nadšenou úctu k novému světcí. Rytíř Mladota, jindá jako unavený, tu oživoval; zvláště se rozehřál jednoho letního večera, kdy seděli před altánem v zahradě a když tetě a rytíři Lhotskému vypravoval o starobylém obraze, který viděl u rytíře Ledvinky a na který se šel schválně podívat.

Vykládal oběma starým, jaký to vzácný obraz, kolik set let starý, na plátně malovaný, hned jak sv. Jan Nepomucký byl utopen, to že vyplavala jeho mrtvola u kláštera sv. Kříže Většího a tam že také sv. Jan byl nejprve pochován. Ale dříve než ho uložili do hrobu, zavolali malíře, a ten že v kostele namaloval mrtvého sv. Jana, to že bylo čtvrtý den po tom utopení. Ten obraz se pak za husitských bouřek dostal z kláštera, že byl chován tajně jako poklad, až ho koupil rytíř Ledvinka; tři tisíce zlatých za něj dal.

(*Temno*, s. 68-69)

Incipit románu *Temno* nás pomocí detailního popisu dobových reálií přenese do doby vrcholného baroka v českých zemích. Po přečtení celého díla zjistíme, že pro Aloise Jiráska byla doba baroka rozporuplnou dobou, do které se rozhodl zasadit příběh lásky. Ale láska v příběhu musela ustoupit rozporu v názorech týkajících se náboženského vyznání. Syžet příběhu je poměrně jednoduchý, avšak zasazen do barokní epochy i jednoduchý příběh

dostává nádech monumentality. Jiráskův román ukazuje, jak je, uprostřed barokní katolické pompy a uprostřed střetů mezi vyznáními, světu lhostejný osud jednotlivců. Příběh Helenky Machovcovy a Jiříka, se kterým se seznámí v Praze, ukazuje nesmyslnost jednání lidí zaslepených jedinou ideou. Nesmyslné jednání, jež je naprosto lhostejné k tomu, co je lidské. Sdílíme názor Jaroslavy Janáčkové: „*Temný a smutný je u Jiráska svět, který překáží lásce ve jménu názorových rozdílů.*“ (J. Janáčková, 1987, 426)

Popis pompézní a barvami hrající slávy v incipitu Jiráskova románu ostře **kontrastuje** jak s titulem, tak i s pochmurnou a „temnou“ atmosférou dalšího vyprávění, kde se tvrdě střetávají dva názorové světy. Okraj textového světa Jiráskova díla je barevný a prosvětlený, čím hlouběji však do tohoto světa vstupujeme, tím světla ubývá. Když fiktivní svět románu opouštíme, zase světla přibývá: staneme se svědky ohromné barokní slávy, která se v Praze udála u příležitosti svatořečení sv. Jana Nepomuckého. Slavnost na začátku i na konci – pozlátko, házející světelné odlesky na všechny strany, skrývá hořkou náplň.

Vypravěč Jiráskova románu *Temno* potřebuje čtenáře v incipitu díla vtáhnout do roku 1723, který funguje jako počáteční bod pro vypravování. Teprve poté může začít vyprávět příběh, jemuž doba, do které nás incipit vtáhnul, dává hlubší smysl. Příběh ukazuje temný příběh na pozadí barevně a světlem prodchnuté *oficiální* nádhery.

Incipit románu *Temno* signalizuje, jaký má doba, ve které se příběh odehrává, pro Jiráskovo dílo význam. Barokní doba přidává příběhu Jiráskova románu na naléhavosti, proto je tak silně prezentována v incipitu (propojením významné dějinné události s dobovými reáliemi, které vystihují charakter postavy Antonína Josefa Mladoty i samotné doby). Baroko však v *Temnu* není jen nějakou kulisou, je součástí příběhu. Čtenář musí mít hned od začátku pocit, že se ocitl na začátku osmnáctého století, musí vnímat barokní nádheru, musí se vžít do mysli tehdejšího člověka. Teprve pak se může nechat unášet příběhem, který mu zjeví i stinné, ba i temné stránky doby, které tak očividně kontrastují s onou barevnou nádhrou prezentovanou v incipitu románu.

Blázniviny se rozsévají nazdařbůh

Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky, a co je horší, kteří prolévají krev málem se chechtajíce. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluvit, byli zbojní a čertovští. Byla to chasa, již nedovedu přirovnati než k hřebcům. Pramáno se starali o to, co vy považujete za důležité. Kdežpak hřeben a mýdlo! Vždyť nedbali ani na boží přikázání.

(Markéta Lazarová, s. 9)

S přihlédnutím k typologii začátků podle Daniely Hodrové zařadíme incipit *Markéty Lazarové* k typu **metatextového** románového začátku; zároveň zde cítíme snahu vypravěče o svou prezentaci.

Incipit Vančurova díla čtenáře zavádí prostorově do kraje mladoboleslavského, časově někam do hloubi středověku, kdy pořádek narušovali šlechtičtí lapkové. To by mohlo ukazovat na incipit typu scénického. Je třeba si však povšimnout, že ani na časové zařazení, ani na prostorové určení příběhu neklade vypravěč důraz, nýbrž obě informace pronáší jen tak mimoděk. Hlavní důraz je položen na rozdíl života a přístupu k němu dnes (nebo za autorova života) a v minulosti, v době středověku. První odstavec *Markéty Lazarové* by mohl být použit i zcela samostatně mimo hlavní text románu jako prolog, jako deklarace autorova názoru a postoje, v jehož duchu budeme vnímat celý text románu – proto chápeme incipit *Markéty Lazarové* jako metatextový začátek, který vyjadřuje **ironickou narážku** na dobová pojednání o českém národním charakteru. Když se autor rozhodl prezentovat dané myšlenky v prostoru fiktivního světa, a nikoliv v paratextu, svědčí to o jejich významu pro významový kód celého textu románu.

Jestliže první odstavec Vančurova románu by mohl fungovat jako prolog, tak první věta románového textu by mohla stát na místě motta. „*Blázniviny se rozsévají nazdařbůh,*“ čteme první slova románu. Vypravěč pak pokračuje: „*Popřejte této příhodě v kraji mladoboleslavském za času nepokojů...*“ První věta, ač není nijak graficky oddělena od ostatního textu, stojí svým významem nad pokračujícím textem, cítíme její výjimečnost.

Vypravěč v těchto pár slovech naznačuje hodně ze svého postoje ke světu. Ve větě je použito gnómického prézentu, čímž je naznačeno **zobecnění výroku**, jeho stále se opakující platnost a jeho umístění „mimo čas“. První věta Vančurova románu *Markéta Lazarová* nese svým zobecňujícím charakterem znaky přísloví. Karel Čapek v úvodu ke knize Karla Krause *Česká přísloví* z roku 1931 píše, že lidové přísloví

„nevyjadřuje přesvědčení, nýbrž jisté objektivní znaky a typické průběhy skutečnosti“. (K. Čapek, 1971, 57) Věta „Blázniviny se rozsévají nazdařbůh“ není ale lidovým příslovím, nýbrž **příslovím autorským**, které naopak vyjadřuje autorovo přesvědčení. Toto přesvědčení nechává autor vyslovit svého vypravěče, který říká to, co pokládá za obecnou pravdu a co pak rozvíjí v celém prvním odstavci.

Čtenáře může zaujmout, že na první větu další text zdánlivě logicky nenavazuje. Musíme si však uvědomit, že je daná věta poutána ke kontextu celého díla. Jan Mukařovský ve studii *Přísloví jako součást kontextu* píše: „Zobecnující věta není žádným svým členem jednoznačně poutána k aktuální situaci, nýbrž je k ní uváděna ve vztahu jako celek; neobsahuje tedy vztah k dané skutečnosti sama v sobě, nýbrž je do tohoto vztahu uváděna prostřednictvím okolního kontextu, reálného (situačního) nebo jazykového, a podle tohoto kontextu se mění i její smysl.“ (J. Mukařovský, 1971, 307) Věta „Blázniviny se rozsévají nazdařbůh“ je hlavní myšlenkou, jež by měla čtenáři při četbě románu neustále znít v hlavě.

Incipit *Markéty Lazarové* dále signalizuje, že před sebou máme historickou prózu, ale hned od prvních řádků je jasné, že Vladislav Vančura použil historickou látku k jinému uměleckému záměru než Alois Jirásek v *Temnu*. U Jiráskova je vše, i jednání postav, podřízeno co nejvěrnější a nejpravděpodobnější evokaci minulosti; Vančura už v incipitu naznačí, jak jsme si již všimli, přímou konfrontaci minulosti se svou současností.

Tím incipit Vančurova románu *Markéta Lazarová* naznačuje kód **historické prózy typu projekčního**. *Encyklopedie literárních žánrů* vysvětluje podstatu tohoto typu historické prózy následovně: „Minulost slouží jako projekční plocha pro expozici morálních a ideových problémů a postulátů autorovy současnosti.“ (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 240)

Je zřetelné, jak první odstavec románu vytváří kód projekčního historického narativu. Vypravěč svým horlením proti přílišně změkčilé současnosti jasně naznačuje, že chce srovnávat na historické projekční ploše minulost se současností. Přičemž dává hned od začátku až provokativně najevo sympatie k hrubiánskému středověku jako protiváze k degenerované moderní společnosti.

Úloha vypravěče v incipitu *Markéty Lazarové* je významná. Vypravěč je **ironický a provokativní**, dalo by se říci, že dokonce uráží čtenáře, když skoro vykřikuje: „Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole...“ Použitím druhé osoby plurálu promlouvá vypravěč přímo ke čtenářům, ale sebe vyjímá, on se cítí spřízněn se zbojnými a čertovskými chlapy, o kterých počíná vyprávět.

Vančura nechá svého vypravěče hned na začátku vystoupit do popředí a ten „začne zdůrazňovat... svůj postoj, přímo se bude vyslovovat k jednotlivým událostem, polemizovat se čtenářem, ovlivňovat jeho vztah k

postavám díla“ (Z. Kožmín, 1968, 74) Vypravěčovo já cítí čtenář ve Vančurově románu od začátku až do konce.

Vypravěč románu *Markéta Lazarová* je typem tzv. **auktoriálního vypravěče**, „tedy takového, jenž neustále zdůrazňuje svoji přítomnost a připomíná čtenáři svoji hegemonii v narativním světě, vnucuje svoji subjektivitu textové realitě“ (T. Kubíček, 2001, 66) Vančurův vypravěč viditelně řídí příběh, komentuje, hodnotí, vystupuje z příběhu před čtenáře se svými názory a snaží se ho ovlivňovat, přesně tak, jak to sledujeme v incipitu románu.

Tento Vančurův auktoriální vypravěč sympatizuje od začátku s postavami románu a charakter postav a jejich jednání vyjadřuje životní názor autora, který je následně prezentován vypravěčem. Dalším čtením zjistíme, že postavy románu *Markéta Lazarová* jsou, jak si všímá ve své studii Milan Kundera, svým způsobem odrazem Vančurova básnického nitra. Vladislav Vančura našel ve svém díle typ postavy, do které vložil svoji představu o ideálním člověku. „*Je to představa bezstarostného, radostného pijáka života, člověka odvážného, robustního, jemuž vře v žilách renesanční krev.*“ (M. Kundera, 1961, 106) Takový typ postavy se objevuje i v další tvorbě Vladislava Vančury a přesně takový typ postavy je úplným opakem dnešního člověka, který je naopak neustále ustaraný a nedokáže si naplno užívat života.

Vančurovým postavám v *Markétě Lazarové* je, jak ukazuje další vyprávění, nejbližším citem **vášeň**. Hrdinové románu jsou vášniví, tedy prudcí, v jejich jednání vítězí cit nad rozumem (dnes spíše vítězí rozum nad citem). Vášeň ukazována na projekční ploše středověku jako protihodnota dnešní malosti, dnešnímu pokrytectví. Vášeň proti unylosti. Vášnivý je vypravěč Vančurova románu, vášnivé jsou postavy příběhu, doba, ve které se odehrává, i příběh sám. Vášnivý postoj k životu se projevuje i v incipitu Vančurova díla. To si ale uvědomíme až po přečtení celého příběhu.

Text Vančurova románu *Markéta Lazarová* se otevírá odstavcem, jehož první věta nese silný zobecňující charakter – můžeme ji pokládat za autorské přísloví, jehož smysl je platný v kontextu celého díla. Vypravěč (potažmo autor) nám zde odkrývá něco ze své „*životní empirie*“ (J. Mukařovský, 1971, 306) Už v incipitu Vančurova románu cítíme, jak textovému světu vládne auktoriální vypravěč, který čtenáři provokativním způsobem předkládá právě onu životní zkušenost. Dělá to tak, že konfrontuje dobu autorova života s dobou, „*kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky...*“ Tím je naznačen kód typu projekční historické prózy, kde autor zobrazuje morální a ideové problémy své doby na projekčním plátně historie. Tím je ovlivněno

vnímání celého textu Vančurova díla – čtenář bude vnímat příběh a jeho smysl v intencích toho, co bylo řečeno v incipitu, zde konkrétně v prvním odstavci, s důrazem na první větu. Ta svou mimočasovostí uzavírá příběh Markéty Lazarové do kruhu, v němž se lidské dějiny neustále cyklicky opakují, neboť blázniviny se rozsévají stále dokola.

Tak nám zabili Ferdinanda

„Tak nám zabili Ferdinanda,“ řekla posluhovačka panu Švejkovi, který opustiv před léty vojenskou službu, když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých nečistokrevných oblud, kterým padělal rodokmeny.

Kromě tohoto zaměstnání byl stížen revmatismem a mazal si právě kolena opodeldokem.

„Kterýho Ferdinanda, paní Müllerová?“ otázal se Švejk, nepřestávaje si masírovat kolena, „já znám dva Ferdinandy. Jednoho, ten je sluhou u drogisty Průši a vypil mu tam jednou omylem láhev nějakého mazání na vlasy, a potom znám ještě Ferdinanda Kokošku, co sbírá ty psí hovínka. Vobou není žádná škoda.“

„Ale, milostpane, pana arcivévodu Ferdinanda, toho z Konopiště, toho tlustýho, nábožnýho.“

„Ježíšmarjá,“ vykřikl Švejk, „to je dobrý. A kde se mu to, panu arcivévodovi, stalo?“

„Práskli ho v Sarajevu, milostpane, z revolveru, vědí. Jel tam s tou svou arcikněžnou v automobilu.“

„Tak to se podívejme, paní Müllerová, v automobilu. Jó, takovej pán si to může dovolit, a ani nepomyslí, jak taková jízda automobilem může nešťastně skončit. A v Sarajevu k tomu, to je v Bosně, paní Müllerová. To udělali asi Turci. My holt jsme jim tu Bosnu a Hercegovinu neměli brát. Tak vida, paní Müllerová. On je tedy pan arcivévoda už na pravdě boží. Trápil se dlouho?“

„Pan arcivévoda byl hned hotovej, milostpane. To vědí, že s revolverem nejsou žádný hračky. Nedávno taky si hrál jeden pán u nás v Nuslích s revolverem a postřílel celou rodinu i domovníka, kterej se šel podívat, kdo to tam střílí ve třetím poschodí.“

„Některej revolver, paní Müllerová, vám nedá ránu, kdybyste se zbláznili. Takovejch systémů je moc. Ale na pana arcivévodu si koupili jistě něco lepšího, a taky bych se chtěl vsadit, paní Müllerová, že ten člověk, co mu to udělal, se na to pěkně voblík. To vědí, střílet pana arcivévodu, to je moc těžká práce. To není, jako když pytlák střílí hajnýho. Tady jde vo to, jak se k němu dostat, na takovýho pána nesmíte jít v nějakých hadrech. To musíte jít v cylindru, aby vás nesebral dřív policajt.“

„Vono jich prej bylo víc, milostpane.“

„To se samo sebou rozumí, paní Müllerová,“ řekl Švejk, konče masírování kolen, „kdybyste chtěla zabít pana arcivévodu, nebo císaře pána, tak byste se jistě s někým poradila. Víc lidí má víc rozumu. Ten poradí to, ten vono, a pak se dílo podaří, jak je to v tej naší hymně. Hlavní věcí je vyčíhat na ten moment, až takovej pán jede kolem. Jako, jestli se pamatujou na toho pana Lucheniho, co probod naši nebožku Alžbětu tím pilníkem. Procházel se s ní. Pak věřte někomu; vod tý doby žádná císařovna nechodí na procházky. A vono to čeká ještě moc osob. A uviděj, paní Müllerová, že se dostanou i na toho cara a carevnu, a může být, nedej pánbůh, i na císaře pána, když už to začli s jeho strýcem. Von má, starej pán, moc nepřátel. Ještě víc než ten Ferdinand. Jako nedávno povídal jeden pán v hospodě, že přijde čas, že ty císařové budou kapat jeden za druhým a že jim ani státní návladnictví nepomůže. Pak neměl na útratu a hostinský ho musel dát sebrat. A von mu dal facku a strážníkovi dvě. Pak ho odvezli v košatince, aby se vzpamatoval. Jó, paní Müllerová, dnes se dějou věci. To je zas ztráta pro Rakousko. Když jsem byl na vojně, tak tam jeden infanterista zastřelil hejtmana. Naládoval flintu a šel do kanceláře. Tam mu řekli, že tam nemá co dělat, ale on pořád vedl svou, že musí s panem hejtmanem mluvit. Ten hejtman vyšel ven a hned mu napařil kasárníka. Von vzal flintu a

bouch ho rovnou do srdce. Kulka vyletěla panu hejtmanovi ze zad a ještě udělala škodu v kanceláři. Rozbila flašku inkoustu a ten polil úřední akta. “

„A co se stalo s tím vojákem?“ otázala se paní Müllerová, když se Švejk oblékal.

„Voběsil se na kšandě,“ řekl Švejk, čistě si tvrdý klobouk. „A ta kšanda nebyla ani jeho. Tu si vypůjčil od profousa, že mu prý padaj kalhoty. Měl čekat, až ho zastřeje? To vědí, paní Müllerová, že v takový situaci jde každému hlava kolem. Profousa za to degradovali a dali mu šest měsíců. Ale von si je nevodseděl. Utek do Švejcar a tam dělá kazatele nějaký církve. Dneska je málo poctivců, paní Müllerová. Já si představuju, že se pan arcivévoda Ferdinand také v tom Sarajevu zmejlil v tom člověku, co ho střelil. Viděl nějakého pána a myslil si: to je nějaký pořádný člověk, když mně volá slávu. A zatím ho ten pán bouch. Dal mu jednu nebo několik?“

„Noviny píšou, milostpane, že pan arcivévoda byl jako řešeto. Vystřílel do něho všechny patrony.“

„To jde náramně rychle, paní Müllerová, strašně rychle. Já bych si na takovou věc koupil brovnink. Vypadá to jako hračka, ale můžete s tím za dvě minuty postřílet dvacet arcivévodů, hubenejch nebo tlustejch. Ačkoliv, mezi námi řečeno, paní Müllerová, že do tlustýho pana arcivévody se trefíte jistějc než do hubenýho. Jestli se pamatujou, jak tenkrát v Portugalsku si postříleli toho svýho krále. Byl taky takovej tlustej. To víte, že král nebude přece hubenej. Já tedy teď jdu do hospody U kalicha, a kdyby někdo sem přišel pro toho ratlíka, na kterýho jsem vzal zálohu, tak mu řeknou, že ho mám ve svém psinci na venkově, že jsem mu nedávno kupíroval uši a že se teď nesmí převážet, dokud se mu uši nezahojí, aby mu nenastydly. Klíč dají k domovnici.“

(Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, s. 12-15)

Do fikčního světa Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* vstupujeme prostřednictvím rozsáhlé rozmluvy hlavní postavy s posluhovačkou Müllerovou. Máme před sebou **narativní** románový začátek. „*Tak nám zabili Ferdinanda,*“ zní první věta románu. Pronesla ji posluhovačka směrem k *panu Švejkovi*. Podle protagonistického titulu víme, že posluhovačka hovoří k hlavní postavě, jejímiž osudy by se měl děj románu zabývat. Následně **vypravěč**, jevící se jako **nadosobní a vševědoucí**, čtenáři oznámí, že byl Švejk před léty ve vojenské službě, kterou opustil poté, co byl vojenskou lékařskou komisí prohlášen za blba. Vypravěč neříká, že je Švejk blb, pouze cituje rozhodnutí komise, čímž nechává otázku Švejkovy případné blbosti otevřenou, neboť rozhodnutí komise nemusí být přece vždy v souladu se skutečným stavem věcí... Pak nám vypravěč sdělí, že se nyní Švejk živí podvodným podnikáním, kdy nečistokrevným psům padělá rodokmeny, aby je prodal, samozřejmě za vyšší ceny. Toto sdělení se poměrně příčí názoru vojenské lékařské komise, neboť Švejkovo podvodné podnikání vyžaduje jistou inteligenci, už jen proto, aby se na pochybné obchody nepřišlo. „*Švejkův rozhodující rys hlouposti je tak rozkolísán: čtenář je už prvním souvětím uveden do Švejkovy neuchopitelné dvojakosti. Ta mohla být navozena jedině tak, že namísto výslovně popisné charakteristiky je hrdina určen situačně konkrétním poukazem, který ‚mluví sám‘.*“ (P. Blažíček, 1991, 112) Hned od začátku je záměrně **rozmlžována**

charakteristika hlavní postavy a je na čtenáři, aby si další četbou postavu Švejka interpretoval.

V následujícím krátké odstavěčce jsme informováni, že kromě zaměstnání s obchodem se psy byl Švejk stížen revmatismem, a my ho právě zastihujeme v situaci, kdy si maže revmatická kolena opodeldokem. Poměrně nelogicky navazující sdělení nás stříhem odvádí od Švejkova zaměstnání k jeho tělesnosti, která, stejně jako předešlé informace o postavě, moc nekoresponduje se sdělením o dobrém vojáku Švejkovi, obsaženém v titulu románu. Pod pojmem „dobrý voják“ si představujeme jistě někoho jiného než pochybnou osobu, pochybně se živící, jež je úředně uznána za blba a ještě k tomu trpí revmatem... Čtenář se po prvním kontaktu s hlavní postavou cítí poněkud **zaskočen**, a to ještě netuší, jak bude Švejk reagovat na novinu posluhovačky.

Když paní Müllerová v prvních slovech textu oznámí, že zabili Ferdinanda, je většině čtenářů jasné, že má na mysli následníka císařského trůnu. Proto je v naprostém rozporu s tím, co očekáváme, když Švejk neprojeví ani náznak překvapení, leknutí nebo jiné citové reakce, a odpoví: „*Kerýho Ferdinanda, paní Müllerová?*“ a dál si v klidu masíruje revmatická kolena. Paní Müllerová přišla se závažnou novinou, která bude mít nepřímo za následek jednu z největších katastrof v dějinách, ale Švejk je tak hluboce zaujat **přítomnou chvílí** a svým vlastním světem, že si v daném momentě vybaví akorát jistého Ferdinanda, sluhu u drogisty Průši, a Ferdinanda Kokošku, který sbírá psí hovínka. A ještě cynicky dodává, že ani jednoho z nich není žádná škoda. Oba ale mají jednu důležitou věc společnou: Švejk je oba osobně zná, patří, narozdíl od arcivévodky, do jeho osobního rozhledu.

Celá tato vstupní Švejkova replika působí neuvěřitelně **komicky**. Je zde využita **situační komika** v podobě absurdního nedorozumění, kdy Švejk nechtěně nepřímo srovnává člena Arcidomu habsburského se sběračem psích hovínek. Vedle situační komiky autor bohatě využívá též **komiky jazykové**: například použití emocionálního dativu sdílnosti *nám* „*s afektivním významem, vyjadřující zájem mluvčího na ději nebo snahu vzbudit zájem u posluchače*“ (M. Komárek a kol.: 1986, 102) To v první větě textu románu působí komicky, neboť tragická událost zavraždění následníka trůnu kontrastuje s přízemní, ale přirozenou touhou po drbech paní Müllerové. Komický efekt nalezneme také v kontrastu, když Švejka, který byl úřady prohlášen za blba a který se živí podvodným podnikáním, představuje vypravěč jako *pana* Švejka (tedy jako váženou osobu) a posluhovačka ho oslovuje v další rozmluvě *milostpane*. Švejk zase posluhovačku neosloví jinak než *paní* Müllerová, což přispívá k jakési komické strojenosti jejich dialogu, který je v rozporu s hovorovou a nespisovnou mluvou obou postav.

V incipitu *Osudů dobrého vojáka Švejka* je zřetelně naznačen žánrový kód: od začátku nemá čtenář pochyby, že se při čtení bude smát, že vyprávění bude mít **humorný charakter**.

Švejkův rozhovor s posluhovačkou však nepůsobí jen komickým dojmem, nýbrž nese i další významy. Švejk, i když je následně poučen, o kterého Ferdinanda se jedná, stejně se nenechá příliš vyvést ze svého klidu. Omezí se pouze na výkřik „*ježíšmarjá*“ a pak, opět zaujat jen tím, co sám dokáže obsáhnout, začne rozvíjet své teorie a své historiky pramenící z jeho osobní zkušenosti a z každodenního života. Švejk nechce překračovat svoji osobní zkušenost a svoji každodennost. A tím, že takto vzrušující zprávu přijímá s naprostým klidem, dává Švejk najevo, že smrt následníka trůnu je sice zajímavým tématem k hovoru, ale vzrušovat se tím nemá cenu, protože následník trůnu nepatří do Švejkovy **každodennosti**, a stejně s tím nic nenadělá. Švejk takovým přístupem vlastně vše zlehčuje, možná i znevažuje. To může působit komicky, ale zároveň to nese i jistý náznak toho, jak chápat Haškův román. Švejkova reakce na zprávu o násilné smrti arcivévody Ferdinanda jako by říkala, že nemá smysl nechávat se vyvádět nějakou situací z klidu, když stejně není v našich silách stávající stav nějak změnit. Přemysl Blažíček říká „*že bagatelizující klid, s nímž Švejk přijal historickou událost prvořadého významu, necharakterizuje pouze tuto postavu, že podstatně spoluvytváří pojetí skutečnosti celého románu ve smyslu převahy každodennosti jejího životního stylu i nad takovým historickým děním, které vtrhává do této každodennosti s drtivou silou*“. (P. Blažíček, 1991, 67)

V incipitu Haškova románu se objevuje ještě jedna charakteristický prvek, který následně nacházíme v celém textu díla.

Švejk přijímá zprávu o zavraždění arcivévody tak, že začne s posluhovačkou Müllerovou o výjimečné události debatovat. Nejdříve rozumuje, jak správně provést atentát, až se dostane k jednomu pánovi v hospodě, který vyprávěl, „*že přijde čas, že ty císařové budou kapat jeden za druhým a že jim ani státní nadvláda nepomůže*“, a plynule přejde k historce o jednom infanteristovi z vojny, který zabil hejtmana a pak se oběsil na kšandě, kterou si půjčil od profouse, že prý mu padají kalhoty, profouse za to degradovali a chtěli zavřít, ale on utekl do Švýcarska a stal se kazatelem nějaké církve. A právě Švejkovy **historiky**² ze života (a nejen Švejkovy, první krátkou historiku nám vypráví paní Müllerová o nuselském střelci) jsou to, co nás provází celým románem od začátku až do konce. „*Historiky vypráví v Osudech tu a tam řada postav, ale Švejk je chrlí s udivující neúnávností. Komentování přítomného dění jednovětnými až několikastránkovými příběhy je ozvláštněným a nápadným typem odbočování, ústředního postupu významové výstavby Osudů.*“ (P. Blažíček, 1991, 113)

² Pojem *historika* je zde používán ve stejném smyslu, jako jej používá ve své studii o Haškově románu Přemysl Blažíček. Blažíček vysvětluje užití pojmu *historika* takto: „*Mnohdy jde je o pouhé zlomky příběhů, nebo (jako v případě historiky paní Müllerové) o jejich nerozvinuté zárodky. Označení ‚historika‘ užíváme tedy jako pomocného souhrnného pojmenování.*“ (P. Blažíček, 1991, 113)

Po přečtení celého díla zjistíme, že historiky vyprávěné Švejkem nebo jinými postavami tvoří velkou část textového světa románu, a proto není divu, že se objevují i v incipitu Haškových *Osudů*. Role nadosobního vševědoucího vypravěče se oslabuje a vyprávět začne některá z postav románu, nejčastěji Švejk, který dokáže na jakoukoliv situaci reagovat nějakým vyprávěním – to je jeden z charakteristických **rysů pikareskní románové postavy**. V postavě Švejka, tak jak je představován v incipitu Haškova románu, cítíme „*typ morálně nespolehlivého informátora*“, (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 451) mluvky a taškáře, možná i lháře. Zároveň se však takovému zařazení postava Švejka brání svým vystupováním, které působí dojmem, že si Švejk v žádném případě nic nevymýšlí, že nelže a vše, co říká, opravdu zažil osobně, nebo zažily lidé v jeho bezprostředním okolí.

Je třeba si také povšimnout, jak historiky výrazně zpomalují odvíjení hlavního příběhu; to se projevuje již v incipitu románu. Dějová linie se v množství vedlejších vypravování skoro vytrácí.

Incipit Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* zřetelně naznačuje, pomocí situační i jazykové komiky, žánr humoristického románu. Dále je hned na začátku díla znesnadněna interpretace hlavní postavy, o které nám na jedné straně vypravěč prozradí, že je vojenskou lékařskou komisí uznána za blba, na druhé straně se zmíní o jeho pochybném a rozum vyžadujícím způsobu obživy. Rys Švejkovy blbosti je tedy záměrně rozkolísán. Švejk je dále nepřímo charakterizován svou reakcí na zprávu o významné dějinné události jako jen na svůj úzký kruh světa omezený měšťák. Následně, když Švejk pochopí, co mu posluhovačka sdělila, nebo lépe řečeno, když pustí tuto zprávu do svého světa, začne rozumovat a vyprávět různé příhody: to Švejka částečně charakterizuje jako pikareskního hrdinu, jako mluvku, taškáře či lháře. Ale chápat Švejka jen jako mluvku nám zabraňuje jeho předchozí charakteristika. A správně interpretovat a pochopit postavu Haškova Švejka je problém i v rámci kontextu celého díla.

Je to ten druhý od okna

Je to ten druhý od okna, ten v pomačkaných šatech: kdo by do něho řekl, že je Amerikán? Nepovídejte, Amerikáni přece nejezdí osobním vlakem: jedou si v rychlíku, a ještě se jim to zdá málo, to prý v Americe jsou onačejší vlaky, o mnoho delší vozy, a v nich takový bílý waiter podává ledovou vodu a ice-creamy, víte? Haló, boy, huláká takový Amerikán, dones sem pivo, rundu piva, všem ve voze sklenici, ať to stojí třeba pět dolarů, damn! Kdepak, lidičky, v Americe, to je život, marno tady mluvit.

Ten druhý od okna klímá s otevřenými ústy, zpocen únavou, a hlava se mu klátí jako neživá. Ach bože, ach bože, to už je jedenáct, třináct, čtrnáct, patnáct dní; patnáct dní a nocí prosedět na kufru, spát na podlaze nebo na lavici, lepkavý potem a zdřevnělý, ohlušený bušením mašin; toto už je patnáctý den; kdybych mohl aspoň natáhnout nohy, nastlat si pod hlavu a spát, spát, spát...

Tlustá Židovka u okna se štítivě tiskne do kouta. To tak, ještě to usne a svalí se to na mne jako pytel; kdopak ví, co s ním je – vypadá, jako by se válel v šatech po zemi nebo kde; a ty jsi mi nějaký divný, hned bych si sedla jinam, ach bože, kdyby už byl konec cesty! A ten druhý od okna se naklání, padá kupředu a s trhnutím se probouzí.

„To je horko,“ navazuje opatrně hovor stařík s tváří kramáře. „Kam jedete?“

„Do Krivé,“ vypravil ze sebe člověk.

„Do Krivé,“ opakuje kramář znalecky a blahovlně. „A z daleka, z daleka?“

Ten druhý od okna neodpovídá, utírá si špinavou prackou zvlhlé čelo, je mu mdlo slabostí a závratí. Kramář uraženě zafuní a odvrací se k oknu. Ten druhý si netroufá podívat se oknem, schovává oči na poplivané podlaze, čeká, že se ho zeptají ještě jednou. A pak jim to řekne. Z daleka. Až z Ameriky. Ale jděte, až z Ameriky? A to jedete tak daleko na návštěvu? Ne, já se vracím domů. Do Krivé. Mám tam ženu a holčičku. Hafia se jmenuje. Hafia. Tři roky byla stará, když jsem odejel. Tak vida, z Ameriky! A jak jste tam byl dlouho? Osm let. Osm let už tomu je. A po celou dobu jsem měl džob na jednom místě. Jako majner.

(Hordubal, s. 11-12)

Vezme-li si čtenář do ruky román Karla Čapka *Hordubal* a začte se do textu díla, tak po krátké chvíli přeruší četbu a musí se zamyslet nad tím, co vlastně čte. První slova textu představují člověka v pomačkaných šatech, sedícího na druhém místě od okna. Vyklube se z něho světák, Amerikán, který celému vlaku objednáva rundu piva. Vzápětí se čtenář dozví, že „ten druhý od okna“ klímá s otevřenými ústy, zpocen únavou z dlouhé jízdy. Začátek vyprávění čtenáře poněkud znejšťuje. Jedna informace je, zdá se, v rozporu s druhou. To však trvá jen chvíli, neboť po pár odstavcích pochopíme Čapkovu narativní strategii a vyprávění se stane srozumitelným.

Svým charakterem incipit *Hordubala* nejvíce odpovídá typu **narativního** románového začátku: čtenář je vtažen *in medias res* do děje a postupně je v dalším vyprávění seznamován s dalšími okolnostmi děje.

Čtenář je uveden do středu situace. Bez jakýchkoliv dalších uváděných souvislostí vstupuje do prostoru fiktivního světa. Snaží se zorientovat, což mu autor svou narativní strategií nehodlá usnadnit.

V první větě vyprávění je ukázáno na „toho druhého od okna“, tím se tento člověk dostává do středu pozornosti a v dalších větách textu je pozorován a komentován. „Ten druhý od okna“ je představen jako Američan, nebo přesněji řečeno, je představen prostřednictvím představy o typickém Američanovi. Jsme na pochybách, kdo vlastně promlouvá. Možná spolucestující ve vlaku, který je jako osobní vypravěč přítomný v situaci?

Ve druhém odstavci jsme informováni o dlouhé a vyčerpávající cestě „toho druhého od okna“, a to zřetelně z jeho perspektivy („...*kdybych mohl alespoň natáhnout nohy...*“).

Ve třetím odstavci se mění perspektiva vyprávění. O situaci ve vlaku jsme zpravováni prostřednictvím hlediska tlusté Židovky (to dokazuje zájmeno „*mne*“ ve vnitřní řeči Židovky). Židovka se o „tom druhém od okna“ vyjadřuje štitivě, ale jelikož je sama nazvána pejorativně *tlustou* Židovku, nemá její tvrzení a hodnocení takovou váhu. Čtenář se stále nedokáže zcela zorientovat.

„Ten druhý od okna“ se trhnutím vlaku probouzí a jeden ze spolucestujících se s ním pokusí navázat dialog. Řeč postav je zřetelně oddělena uvozovkami a čtenář je svědkem strohé rozmluvy.

Následující odstavec začíná podobně jako první odstavec románového textu. Opět je ukazováno na „toho druhého od okna“ zájmenem „*ten*“, opět si nejsme jisti, kdo promlouvá. Američanismy, vyskytující se v promluvě, však potvrzují perspektivu vyprávění z prvního odstavce a čtenář si počne uvědomovat Čapkovu narativní strategii. Američké reálie by měl znát Američan, proto cítíme, že promluva je fokalizována Američanem a je třeba ji situovat do Američanova vědomí, tedy do vědomí „toho druhého od okna“.

Pomocí **vypravěče-reflektora** můžeme nahlédnout do hlavy „toho druhého od okna“ a sledovat jeho myšlenky. A v jeho hlavě (o pár řádek níže se dozvíme, že tento člověk je Hordubal, titulní postava románu) se zjevuje jakási **vysněná skutečnost**. Hordubal prožívá euforii z návratu po dlouhém pracovním pobytu ve Spojených státech a v této euforii podléhá svým vlastním iluzím. Máme před sebou nepřímou psychologickou charakteristiku postavy, která evokuje Hordubala jako silného introverta s nebezpečným sklonem k iluzím. Poutavě provedený pohled do psýchy postavy naznačuje **kód psychologické prózy**, jejíž „*tematickou dominantou jsou stavy a proměny lidského nitra*“. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 554) Zatím čtenář netuší, že v incipitu naznačený žánrový kód nebude splněn a že psychologická charakteristika Hordubala bude mít v Čapkově románu jinou funkci, než jakou by zastávala v psychologickém románu.

Reflektor nás nechává nahlédnout do Hordubalova vědomí a my vidíme, že je izolovaný od svého okolí. Vytváří si vlastní svět. Hordubal je introvert neschopný komunikace s okolním světem.

Když Hordubala osloví muž cestující s ním ve voze, tak mu stroze odpoví a dále jen hledí na podlahu. Ale v jeho hlavě se začne odvíjet čilý dialog. Hordubal si představuje, co by muži chtěl říci, ale nahlas to neřekne. Často je obtížné rozeznat to, co se děje jen v Hordubalově hlavě a co se skutečně děje ve fiktivním světě vně Hordubala. „*Už začátek románu se odehrává v napětí mezi tichem (mlčením) ve vztahu k okolí – tichem, které se rozpíná kolem Hordubala, – a vnitřním hlukem jeho vlastní řeči, která je však pro ty druhé neslyšitelná,*“ říká Tomáš Kubíček. (T. Kubíček, 2007, 140)

V incipitu Čapkova románu se seznámíme s hlavní postavou, Hordubalem, jehož nitro je přeplněno zážitky, pocity a city, ale neví, jak to vše vyjádřit. Proto se uzavírá sám do sebe a snaží se svým nitrem vyrovnat pomocí vysněného dialogu odehrávajícího se v jeho hlavě. Tak je nám Hordubal představen v incipitu románu. Čtenář zatím neví, zda tento duševní stav Hordubalův není například jen důsledkem stavu mysli způsobený vyčerpáním z dlouhého nekolikadenního cestování a zároveň radostí z návratu domů. Až další četba ukáže, že Hordubalův iluzivní dialog s ostatními postavami nebo jeho vnitřní monolog je součástí celé první knihy románu a že je neoddelitelnou součástí hlavní postavy. „*V Hordubalu je značná část děje podána jako vnitřní, nehlasitý monolog osoby jednající, jako myšlený hovor této osoby se sebou samou, popřípadě s osobami jinými,*“ všímá si Jan Mukařovský. (J. Mukařovský, 1948, 371) Hordubalův nehlasný monolog nebo jeho iluzivní, jím vymyšlený dialog s jinou postavou a „*kontrast rozdílného vnímání skutečnosti*“, (T. Kubíček, 2007, 140) který ukazuje reflektor pomocí perspektivy ostatních postav příběhu, tvoří narativní výstavbu první knihy Čapkova románu.

Podobná situace jako ve vlaku se odehrává i při návštěvě navrátilivšího se Hordubala v krivské krčmě (šestá kapitola první knihy), a opět zde můžeme sledovat onen kontrast rozdílného vnímání skutečností Hordubalem a ostatními postavami, tak jako v incipitu románu:

Ale ještě není vše vyřízeno, Juraj ví, co se sluší, když se člověk vrací z Ameriky, musí se ukázat v krčmě, se sousedy se přivítat a nabídnout pálenky. Ať každý vidí, že ne s prázdnou a ne s hanbou se vrací. Hej, hospodo! Každému sklenku a chytro nalévej, což neznáš Hordubala a nejsem já majner z Ameriky? Ať se rozkřikne po dědině, kdože se to vrátil, ej, půjdeme se podívat na Hordubala, ženo, halenu sem a širák --

„Já se vrátím brzo, Polano, však jdi spat a nečekej,“ domlouvá Juraj a zešíroka, okázale se hrne černou dědinou do krčmy. (...) Není už v krčmě starý Salo Berkovič, jakýsi žid zrzavý vstává od stolu a nedůvěřivě se ptá: „Přeje si pán?“

V koutě sedí jeden, kdo by to mohl být, mohl by to být Pjosa, pravdaže, Andrej Pjosa řečený Husár, zírá na Juraje, jako by chtěl křiknout: Jsi to ty, Juraji? I jsem to já, Andreji Husáre, jak mě tu vidíš. – Nu, nezakřikl Pjosa a zírá; a Hordubal, aby ukázal, že je zdejší: „Živ-li starý Berkovič, krčmáři?“

Pihovatý žid staví na stůl sklenku kořalky. „Šest let tomu, co je pochován.“ Šest let? ech, Pjoso, dlouhá to doba; co zbude z člověka po šesti letech – a co po osmi? Osm

let. krčmáři, jsem nepil pálenky; jej Bohu, byl bych ji někdy pil – hoře zapít, naplivat na cizotu, víš? ale zakázali pálenku v Americe. Aspoň jsem poslal víc dolarů Polaně; a vidíš, koně koupila a prodala pole. Prý samé kamení. A ty, Husáre, tys pole neprodal? Inu, vidět, žes nebyl v Americe –

Žid stojí u pultu a zírá na Juraje. Mám se s ním dát do řeči myslí si žid. Hovorný asi není, hledí jaksi taksi, raději ho nechat; kterýpak ze zdejších by to mohl být? (...)

(Hordubal, s. 30-31)

Na začátku textu románu, na začátku četby nevíme, co je naznačováno zdánlivě zmateným vyprávěním, které nám ukazuje „toho druhého od okna“ nejdřív jako amerického světáka a podruhé jako špinavou trosku, a jaký význam má v příběhu Hordubalův iluzivní svět. To samozřejmě poznáme až přečtením celého Čapkova románu.

Hordubal na konci první knihy umírá. Z vyprávění zmizí Hordubalova perspektiva. „*Po Hordubalově smrti se narativní situace zcela proměňuje a heterodiegetický vypravěč se víceméně omezí na režijní poznámky typu: ‚opatrně otevírá okno a vyhlíží ven‘, ‚ohlašuje spokojeně‘, ‚v koutě kůlny se krčí vyděšená Hafie‘, opět bez sebemenší snahy hodnotit události či jednání postav.*“ (T. Kubíček, 2007, 140)

Ve zbylých dvou knihách románu je příběh zbaven Hordubalova **specifického vnímání skutečnosti**. A právě v této chvíli si plně uvědomíme, jaký význam měla pro celý román psychologická charakteristika Hordubala v incipitu románu, která nám představila hlavního hrdinu jako introverta jevícího se svému okolí jako apatický podivín. Po smrti Hordubala je příběh nazírán z perspektivy vyšetřujících četníků a poté z perspektivy soudu. Události se jeví jinak z pohledu Hordubala, jinak z pohledu četníků, jinak z pohledu soudu. Události se stávají „*nejasnými a hranatými, když je četníci rekonstruují svou objektivní detekcí; jak to všechno pustne a zadrhuje se a splétá se v jiný, beznadějně ošklivý obraz života*“. (Čapek, 1985, 397) Ač můžeme mít v incipitu románu pocit, že vyprávění skrz postavu Hordubala je krajně nespolehlivé, neboť Hordubal se jeví tak trochu jako blázen, po přečtení celého románu zjistíme, že Hordubal nebyl nespolehlivý vypravěč, jen popisované události, jak říká Karel Čapek v doslovu ke své trilogii, prožíval „*svým způsobem a po svém vnitřním zákonu*“. (Tamtéž) Byl Hordubal méně spolehlivý než četníci a další postavy románu? Byl nespolehlivý jen proto, že svůj život prožíval „*svým způsobem a po svém vnitřním zákonu*“? Vidíme, že Čapkovo dílo opravdu není psychologickým románem, jak by se mohlo zdát na začátku textu, nýbrž **románem filozofickým**, noetickým. Když se po přečtení celého textu románu vrátíme na začátek, vidíme, že už v incipitu je naznačován noetický smysl díla. Je to právě ona různost pohledu na stejnou situaci, která je pak v rámci celého románu stupňována, a vrcholí Hordubalovou smrtí.

Jestliže se tedy cítíme na začátku románu nejistí, je to tak správně. Stejně se ani na konci nedozvíme, *jak to doopravdy bylo*.

Na jistotě nám nepřidá ani poslední věta: „*Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.*“

Tak revoluce se vodkládá na neurčito

Seděli jsme v Port Arthuru a Benno řekl:

„Tak revoluce se vodkládá na neurčito.“

„Jo,“ řekl jsem a strčil jsem si plátek do úst. „Z technickejšch důvodů, ne?“ Bambusový plátek chutnal jako vždycky příjemně. Hrál jsem na tenora taky z toho důvodu, že se tak příjemně cucal. Nejenom z toho důvodu. Člověk při hraní pěkně slyšel to bzučení. Zaznívalo v lebce, hezky pevně a kulatě a ušlechtilé, a bylo to moc velké blaho, hrát na tenor. Tak taky z toho důvodu jsem na něj hrál.

Benno sundal klobouk a pověsil ho na věšák nad Helenu. Kufřík s trumpetou položil na stůl a vytáhl trumpetu.

„Áno, z technickejšch důvodů,“ řekl. „Nemaj dost zbraní a odvahy a je tady eště moc Němců.“

„Vůbec je to blbost,“ řekl Fonda. „Ať je každej rád, že to doposavad de tak hladce.“

„Jenže vono to moc hladce nejde,“ řekl Benno.

„Jak to?“

Benno povytáhl obočí, nastrčil nátrubek do trumpetě a přimáčkl si ji na svoje habsburské pysky. Fonda na něj hleděl s pootevřenou hubou a čekal. Benno foukl do trumpetě a zahýbal písty. Vytáhl ještě víc obočí a neříkal nic. Chtěl Fondu napnout. Fonda byl vždycky hrozný prchlivec a všechno ho popudilo.

„Jak to,“ řekl naléhavě. „Co nejde hladce?“

Benno zatroubil rozložený akord a zaznělo to tvrdě a velmi jistě, takže ze mě spadla starost, jestli snad Benno v koncentráku neztratil tón. Neztratil ho. Rozhodně ne. Už z tohohle jednoho akordu bylo jasné, že ne.

„Včera se to mazalo v Chodově,“ řekl a vyšrouboval jeden píst.

„Co se mazalo?“

„Někdo se vožral a vystrčil vlajku a lidi šli vodzbrojovat Němce.“ Benno plivl na píst a strčil ho zpátky.

„A co se stalo,“ naléhal Fonda.

„Němci se prostě nedali vodzbrojit.“

„Přišel někdo vo hubu?“ zeptal se Harýk.

„Jo,“ řekl Benno lakonicky.

„Kolik?“

„Asi čtyry.“

„Jak to víš?“

„Fotr tam byl ráno se Šabatou.“

„A jak to tam vypadá?“

„Klid a všichni jsou vosprchopvaný.“

„Němci tam zůstali?“

„Jo.“

„Sakra,“ řekl Harýk. „A jaks to myslel prve?“

„Co?“

„S tím, že se revoluce vodkládá?“

„No, starej Weiss chtěl dnes províst převrat, kterej měli smluvenej s Chodovem a s Rohnicí, ale když to tam prasklo dřív, tak toho nechali.“

„A jak víš tohle čeče,“ řekl Fonda.

„Taky vod fotra. Fotr je v nějakym národnim vejboru nebo v čem.“

„Nevěřte mu,“ řekla Helena. „On jenom šíří paniku. Benniku, běž si sednout a hraj!“

(Zbabělci, s. 9-10)

Do textového světa románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci* vstupujeme ve chvíli, kdy v podniku Port Arthuru začíná rozhovor na téma *revoluce*. „*Tak revoluce se vodkládá na neurčito,*“ zní první replika, kterou pronáší jedna z postav, Benno. „*Jo,*“ reaguje další postava a komentářová poznámka k přímé řeči („*řekl jsem a strčil jsem si plátek do úst*“) signalizuje, že tato postava bude mít v příběhu roli **osobního (homodiegetického) vypravěče** vyprávěcího v ich-formě. To je první zásadní informace sdělovaná incipitem románu.

Zjištění, že vypravěčem je jedna z postav příběhu, vyprávěcí v ich-formě, čtenáře upozorňuje na další skutečnosti, které je třeba si uvědomit: Vypravěč tohoto typu vypráví z vlastního hlediska, jeho vyprávění je silně subjektivní, a tudíž může být nespolehlivé, neboť jeho hledisko může být zkreslováno právě onou subjektivitou. Osobní vypravěč není v rámci textového světa vševědoucí – vypráví jen to, co „vidí“. „*Vypravěč v tomto případě patří do vyprávěného světa (příběhu), v němž se pohybuje spolu s ostatními románovými postavami.*“ (T. Kubíček, 2007, 59) Vypravěč má tělo a je součástí fiktivního světa příběhu.

Do světa textu Škvoreckého románu *Zbabělci* vstupujeme přímo bez jakýchkoliv úvodů, s okolnostmi děje a charaktery jednotlivých postav budeme seznamováni postupně v dalším textu. Máme před sebou tedy, podle typologie Daniely Hodrové, románový začátek **narativní**.

S postavou vypravěče, u které tušíme, že bude pravděpodobně hlavní postavou příběhu, se už v incipitu seznámíme blíže, a to prostřednictvím **vnitřního monologu** této postavy-vypravěče, který následuje ihned po jeho nahlas pronesených slovech. Postava-vypravěč promluví a strčí si plátek do úst. Soustředění se na bambusový plátek náustku nástroje odstartuje vnitřní monolog týkající se příjemných prožitků, které postava-vypravěč prožívá při hře na onen nástroj – tenor saxofon. Klidné rozjímání tohoto vnitřního monologu postavy-vypravěče přímo kontrastuje s úvodním Bennovým sdělením o revoluci, které Benno pronáší s jistou nadějí v hlase, že přinesl senzační novinu. Z nadpisu kapitoly (Pátek 4. V. 1945) a z dalšího vyprávění poznáváme, že revolucí se myslí konec události spojené z koncem druhé světové války. Postavy hovoří o konci německé okupace. Téma konce německé okupace, tohoto důležitého předělu epoch, je následně na chvíli odsunuto stranou a konfrontováno s naprosto banální situací: s hrou na saxofon. Hra na saxofon zdá se banální ve vztahu k velké dějinné události, k **Revoluci**; ve vztahu k postavě-vypravěči však vůbec banální není. Hra na

saxofon (narozdíl od Revoluce) hraje v životě postavy-vypravěče důležitou roli.

Postava-vypravěč reaguje na Bennovu informaci o odkladu Revoluce výsměšně, ironicky. „*Tak revoluce se odkládá na neurčito.*“ „*Jo.*“ „*Z technickejch důvodů, ne?*“ Jakoby hráč na saxofon říkal: „Zase mají strach, co? Ale stejně je to jedno, nějak to dopadne, teď se budeme věnovat pro nás důležitějším věcem.“ Následné až lyrické líčení pocitů při hře na tenor saxofon, ironický odstup jen potvrzuje. Revoluce – velká dějinná událost versus příjemná **banalita života**. Incipit románu *Zbabělci* ohlašuje, že se tyto dvě skutečnosti budou v příběhu *Zbabělců* neustále střetávat a porovnávat.

Revoluce je událost, která ve Škvoreckého románu nese velký význam. Z úvodního **dialogu** na jedné straně cítíme, že je v dané lokalitě u některých občanů brána s velkým respektem a je samozřejmě tématem číslo jedna, ale postavy v incipitu *Zbabělců* o Revoluci naopak hovoří s neskrývaným **despektem**, **ironií** a s jistou dávkou **nonkonformity**, charakteristickou pro smýšlení mladé generace. Že se jedná o rozhovor dospívající mládeže, poznáme ze stylu mluvy postav, např.: „*Fotr tam byl ráno se Šabatou.*“

Dialogy vůbec jsou důležitou složkou celé výstavby románu *Zbabělci*. Přestože nám dialogy v incipitu mohou připadat jen jako „bezobsažné tlachání“, mají ve Škvoreckého díle svůj význam. Spolu s vnitřními monology postavy-vypravěče, prostřednictvím nichž je čtenář „*nepozorovaně, v epické situaci vtahován do určitého významového naladění*“, (P. Blažíček, 1992, 55-56) tvoří dialogy jakousi protiváhu k přehnaně heroickému, někdy až k falešnému pojetí Revoluce.

V dialozích postav není nic maskováno, vše je řečeno spontánně. Postavy se na nic neohlíží, hovoří jen o tom, co žijí. Revoluce je pro ně jen dobrodružstvím, zajímavým tématem k rozhovoru. Není jejich životem. Dění kolem sebe komentují z pohledu svého všedního života. Vnitřní monolog postavy-vypravěče naladí čtenáře na lyrickou atmosféru prostředí dospívající mládeže v době, ve které se vypráví příběh, a dialogy postav přibližují vyprávění opravdovosti, **živosti**.

Autor buduje dialogy ve svém románu tak, aby působily opravdově a nestrojeně, aby působily tak, jako by je lidé opravdu pronášely. Dialogy také dokreslují atmosféru situace. „*Místo aby dialogičnost tvořila prostředek rozvíjení určitých názorů, je sama tím, o co jde: dialogy namísto významové závažnosti poutají svou živostí.*“ (P. Blažíček, 1992, 46)

Josef Škvorecký k pojetí dialogů ve *Zbabělcích* říká: „*Až pak se mi do ruky dostal Hemingwayův román Sbohem armádo! a já prozřel. Najednou jsem zjistil, že dialog v próze nemusí – ba ani nemá – informovat ani jinak bytnět. Že může být o ničem. Třeba o tom, jak mezi sebou plácají kluci a holky, kteří v podstatě chtějí spolu víte co, jenomže to tak honem nejde – nebo aspoň v dobách mého mládí to nešlo –, a tak se to musí trochu okecat.*“

(...) *To bylo poučení číslo jedna. Zároveň jsem zjistil, že tak, jak stojí psáno v Hemingwayovi, lidé ve skutečnosti nemluví. Že autor zároveň odstranil z jazyka strusky – vypustil všechna hm, žejo, noa, prostě, taknějak, eh a podobně, a ponechal jenom špičky malých ledových ker krásného dialogu. (...) Že literatura je prostě ‚pravda pravdivější nežli pravda‘. Pravda, která jistým způsobem lže o povrchu, aby tímž způsobem pověděla pravdu o podstatě. O snu. O kořenech lidské touhy po životě.“ (J. Škvorecký, 2004, 39)*

Postavy v incipitu *Zbabělců* mluví o Revoluci tak, jak mluví, protože ji právě **prožívají**, jsou její součástí. Těžko si můžeme představit, že by se dialogy Škvoreckého postav o konci války odvíjely například v intencích Řezáčova románu *Nástup*. Působilo by to příliš nereálně, možná až komicky...

Postava-vypravěč ve *Zbabělcích* příběh z doby konce války nevypráví, on ho žije. Benno a ostatní zkrátka hovoří o tom, co se zrovna v textovém světě, jehož jsou součástí, odehrává. Nemluví o ideologických paradigmatech, mluví o životě. Mladí lidé, kteří vedou dialog v incipitu *Zbabělců*, nejsou zatíženi žádnou ideologií, žijí pouze svůj život, sní svoje sny. Proto mohou mluvit o závažném tématu Revoluce s oním familiérním despektem a znevažujícím ostnem. „*V kontrastu k jakýmkoliv ideologiím se neproklamovanou, samozřejmou hodnotou Zbabělců stává přirozený lidský život.*“ (P. Blažíček, 1992, 16)

Incipit *Zbabělců* naznačuje, že začínáme číst pravděpodobně **společenský román**, který se bude týkat hlavně tématu Revoluce, tj. konce německé okupace v Československu. Toto téma, zdá se, bude nazíráno z perspektivy mladé, dospívající generace, jejímž pohledem bude toto téma ironizováno a nahlíženo s despektem – to ohlašuje především rozmluva postav na začátku románu.

Téma Revoluce se dostává do konfrontace hlavně s dalším tématem románu – banálním životem. Toto téma je v incipitu prezentováno vnitřním monologem hlavní postavy-vypravěče.

Milý Dane

Milý Dane,

předem mého dopisu přijmi srdečný pozdrav a milou spomínku. Jsem v lázních Karlsbad už týden a mám se dobře. Jsem v lázních od akse Rajnarada Hajdrycha. To je akse pro dělníci kam dřiu jezdili jen boháči nyní můžou též dělníci. Jídlo je 4 x deně snídaně chleba s umělým medem neb marmeladou objed kde je maso 3 x týdně svačina čaj a housky v neděli koláč a večere též vidatná jako vpoledne. Je to akse od Říšského Protektora Rajnarada Hajdrycha pro dělníci. Dřiu takové akce pro dělníci nebyli. Mně vybral pan betrýpslajtr Schilink že pan doktor Sélich mu řek že mám stíny na plicích tak abych nedostal tuberu tak mi zařadili do akse Rajnarada Hajdrycha pro dělníci. Mám se dobře. Eště děláš na mesršmitech? Já už se s akse Rajnarada Hajdrycha do fabriky neurátim neb jsem se přihlásil dobro volně do Říše že tam potřebujou vyučený lidi a víc platěj kde se pracuje na noční. Napíšu ti zase z Říše měj se též dobře škoda že tě nemůžou taky zařadit do akse Rajnarada Hajdrycha neb to je akse pro dělníci ale třeba by tě též zařadili že teď děláš ve fabrice je to tu moc pěkný. Závěrem mého dopisu přijmi srdečný pozdrav sem už mi nepiš neb za 6 dní odjíždím do Říše odtamtud' ti pošlu adresu tak že mi napiš. Závěrem mého dopisu přijmi srdečný pozdrav a milou spomínku!

Tvůj přítel Lojza

(Příběh inženýra lidských duší, s. 13)

Román *Příběh inženýra lidských duší* má neobvyklou kompozici. Stejně jako předcházející Škvoreckého román *Mirákl* se skládá z množství útržkovitých epizod, které se spojí do pevnějšího celku až po přečtení celého díla. Škvorecký popisuje práci na konstrukci románu takto: „Udělal jsem to tak, že jsem si všelijaké epizody, konverzace a wisecracky napsal na kousky papíru, a pak jsem postupoval, jako když se skládá takzvaná jigsaw puzzle – ty obrazy, rozřezané na stovky nepravidelných střepů, jejichž skládáním lze zabít čas určený ke chřipce. Na koberci jsem šoupal lístečky sem a tam, snažil se je dostat do takového sousedství, kde by dávaly smysl. (...) Měl jsem tedy vlastně osnovu, která nakonec vypadala jako nástěnka nebo ty vývěsní tabule u Nováků, kde si lidi mohli špendlit nabídky na směny bytů.“ (J. Škvorecký, 2001, 235)

Jednu z oněch nepravidelných částí obrazu *Příběhu inženýra lidských duší* tvoří **dopisy**. A právě dopisem Škvoreckého román začíná.

Začátek *Příběhu inženýra lidských duší* budeme považovat, podle typologie románových začátků Daniely Hodrové, za incipit **fragmentární**. Je to extrémní podoba začátku narativního. Dopis naznačuje čas děje a místo děje, po textu dopisu však následuje skok do zcela jiného prostoru i do odlišného časového horizontu. Takový incipit zřetelně naznačuje výše popisovanou rozbitou, fragmentární kompozici celého románu.

Otevřeme-li tedy Škvoreckého *Příběh inženýra lidských duší* na straně, kde začíná hlavní text románu, první, co na nás působí, je dopis od Lojzy, adresovaný Danovi. Text dopisu je plný hrubých pravopisných chyb, jsou v něm porušována základní pravidla české syntaxe, pisateli do písemného projevu pronikají prvky náchodského nářečí (*dřiu*) a některá slova přepisuje foneticky tak, jak jsou vyslovována, a nerespektuje jejich pravopis vůbec. Jazyková stránka textu až s **groteskní nadsázkou** nápadně charakterizuje pisatele jako jednoduchého a pologramotného člověka s tím nejzákladnějším vzděláním. Obsah psaní charakterizuje pisatele jako dobromyslného, avšak lehce ovlivnitelného jedince. Lojza ve své prostotě bez jakýchkoliv výhrad podléhá nacistické propagandě. Nedokáže si vytvořit vlastní názor, přijímá to, co je mu řečeno. Je to přesný typ prostáčka, jakého tolik potřebuje totalitní režim.

Proč umístil Josef Škvorecký na tak exponované místo, jako je incipit románu, dopis, a konkrétně dopis od prostáčka Lojzy?

Na úplném začátku díla to ještě není patrné, ale dále v textu zjišťujeme silný, až provokativní, možná místy humorný **kontrast** mezi projevem prostého a snadno zmanipulovatelného Lojzy a mezi intelektuálním vyzněním celého Škvoreckého románu. Prostřednictvím Lojzova psaní v incipitu *Příběhu inženýra lidských duší* jsme uvedeni do časové roviny někde okolo roku 1942 a do prostoru Protektorátu Čechy a Morava očima dobromyslného, ale prakticky nic nechápajícího prostáčka. Pak přijde stříh a my se ocitáme v intelektuálním prostředí torontské univerzity, se kterým nás seznamuje osobní vypravěč v ich-formě, o němž se postupně dozvídáme, že je to adresát Lojzova dopisu Dan.

O pár stránek dále nalezneme další dopis, adresovaný Danovi, tentokrát od pisatele Jana. Tento dopis je úplným opakem Lojzovy korespondence, je to na první pohled psaní od vzdělaného člověka. V porovnání s intelektuálním prostředím, ve kterém Dany, adresát dopisu, žije, a v porovnání s dopisy od Jana působí Lojzův dopis na jedné straně **úsměvně** ale na druhé straně i **závažně**, neboť vlastně konfrontuje názory intelektuálů s krajně zjednodušeným chápáním prostého pologramotného člověka.

Dalším čtením Škvoreckého románu zjistíme, že dopis v incipitu nebyl jediným Lojzovým psáním. V celém textu *Příběhu inženýra lidských duší* nalezneme celkem sedm dopisů od Lojzy a nezajímavé jistě není ani to, že psáním od Lojzy román nejen začíná, ale i končí. Když si přečteme texty všech Lojzových listů, vidíme, že pisatel zůstal stejně lehce zmanipulovatelný i po válce. Ožení se na Slovensko (jak přijal v prvním dopise do své mluvy germanismy, tak teď se do jeho projevu dostávají slovakismy, které postupem času nabírají na intenzitě, až Lojza píše zvláštní „českoslovenštinou“). Na Slovensku hospodaří s tchánem a jím ovlivněn se bouří proti kolektivizaci. Tchán umírá, Lojza se nechá zmanipulovat komunistickou propagandou a je ve své prostotě přesvědčen o správnosti

všeho, co se kolem něho děje. Nad ničím neuvažuje, je spokojen a to mu stačí. Jeho dopisy pokrývají dobu zhruba od roku 1942 do začátku sedmdesátých let. Toto zjištění naznačuje další funkci epistolární složky v *Příběhu inženýra lidských duší*.

Podle Josefa Škvoreckého je tématem jeho románu „*bohatá akumulace zážitků*“ (J. Škvorecký, 2001, 290) Bohatá akumulace zážitků je vyprávěna v řadě epizod a krátkých příběhů. Toto množství epizod a krátkých příběhů se odehrává ve dvou časových a prostorových rovinách. Jedna rovina čtenáře zavede do minulosti ve městě Kostelci (dějiště *Zbabělců*), druhá je umístěna v přítomnosti textového světa v Torontu. Toto rozvržení do dvou časových rovin je podtrženo použitím historického prézentu v „torontském“ vyprávění a vyprávěním v minulém čase v „kosteleckých“ částech.

Danny vypráví o svém současném životě a zároveň se často vrací k minulosti, kdy ještě bydlel v městečku Kostelci, kde prožil jako mladík druhou světovou válku. Osobní vypravěč v ich-formě je poměrně nespolehlivým vypravěčem a z dopisů, které sledují celou časovou osu vyprávění mezi „Kostelcem“ a „Torontem“, máme také pocit, že mají jistou **autentifikační funkci**, že ověřují to, co Danny vykládá. Dopisy v románu, ač jsou fiktivní, přeci jen působí důvěryhodněji než osobní vypravěč, jehož vyprávění je a musí být subjektivní.

Korespondence v textu *Příběhu inženýra lidských duší* má funkci jakéhosi **spojení mezi vypravěčovou současností a minulostí**. Dopisy objektivně vyplňují mezery mezi Kostelcem a Torontem. „*Jsou to jakési vertikální obruče spojující dvě horizontály přítomnosti a minulosti a ve zkratce překrývají nějakých pětadvacet let české historie.*“ (J. Škvorecký, 2001, 291)

Škvorecký se umístěním dopisu do incipitu svého románu možná také snaží u čtenáře hned od začátku vyvolat dojem, že před sebou má beletrizovanou formu autorových memoárů, i když se jedná o dokonalou fikci. Dopis ale přibližuje fiktivní svět reálnému, neboť hovoří o skutečnostech doby Protektorátu Čechy a Morava a obsahuje narážky na realie ze života autora: „*Eště děláš na mesršmitech?*“, nebo „*ted' děláš ve fabrice*“. Jsou to sice jen malé náznaky, ale čtenáři, který zná autorův životopis a ví, že Škvorecký byl nasazen za Protektorátu v továrně, může dopis připadat jako skutečný, pocházející z reálného světa. (Škvorecký se k tomu v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty* na straně 291 říká, že dopisy mají inspiraci ve skutečných dopisech od přátel, o skutečné dopisy že se však nejedná.)

Autor chce trochu mást čtenáře. Tenká hranice mezi realitou a fiktivním světem románu – to je pro Škvoreckého typické a čtenáři mohou snadno uvěřit, že co autor píše ve svém díle, může být v reálném světě pravda. To dokládá například rozhořčená reakce čtenářky na Škvoreckého

román *Mirákl*, který je stylem velmi podobný *Příběhu inženýra lidských duší*: „Bravo! Vaše nesouvislé a nesmyslné žvásty, které vydáváte za román, mají alespoň jeden primát: jste první český spisovatel, jenž se chlubí tím, že měl kapavku!“ (J. Škvorecký, 2001, 269) Danny, hlavní postava a zároveň osobní vypravěč obou románů, totiž v *Miráklu* trpí touto chorobou...

Umístění fiktivního dopisu do incipitu románu je od autora zajímavým řešením vstupu do fiktivního světa. Čtenáři je na začátku textu předkládán dopis, který ve své podstatě působí groteskně, i když je jeho tématem pochmurná epocha československých dějin. Tento dopis působí o to překvapivěji, když čteme text románu dále. Písemný projev pologramotného prostřáčka je konfrontován se silným intelektuálním vyzněním celého románu.

Korespondence v kontextu celého Škvoreckého románu pak vyplňuje časový úsek mezi kosteleckým vyprávěním a mezi torontskou současností (tomu odpovídá i umístění dopisu zároveň do incipitu i explicitu). Dopisy se snaží stmelit fragmentární kompozici románu, kterou tvoří „*mozaikovitá struktura vyprávění volně přeskakující mezi časovými a prostorovými rovinami, mezi teď a tady a tam a tehdy, je svým způsobem projevem emigrantského vyrovnání se s vlastním životem i společenskými kontexty a tlaky, které určily autorovu životní dráhu*“. (P. Janoušek a kol, 2008, 405) Sám dopis v incipitu je jedním z fragmentů celku díla.

Co chce říci ten pomatený mýtus?

Myšlenka o věčném návratu je tajemná a Nietzsche jí uvedl ostatní filozofy do rozpaků: pomyslet si, že by se jednou všechno opakovalo, jako jsme to už zažili, a že by se i to opakování ještě do nekonečna opakovalo! Co chce říci ten pomatený mýtus?

Mýtus věčného návratu říká per negationem, že život, který zmizí jednou provždy, který se nenavrátil, je podoben stínu, je bez váhy, je předem mrtvý, a byl-li strašný, krásný, vznešený, ta hrůza, vznešenost či krása nic neznamenají. Nemusíme je brát na vědomí stejně jako válku mezi dvěma africkými státy ve čtrnáctém století, která nezměnila nic na tváři světa, přestože v ní zahynulo v nevyzpytatelných mukách tři sta tisíc černochů.

Změní se něco na válce dvou afrických států ve čtrnáctém století, bude-li se nescetněkrát opakovat ve věčném návratu?

Změní: stane se zní blok, který ční a trvá, a její blbost bude neodčinitelná.

Kdyby se francouzská revoluce měla věčně opakovat, francouzská historiografie by byla méně pyšná na Robespiera. Protože však mluví o něčem, co se nenavrátil, krvavá léta se proměnila v pouhá slova, teorie, diskuze, stala se lehčí než perli, nenahánějí strach. Je nekonečný rozdíl mezi Robespierrem, který se vyskytl jen jednou v dějinách, a Robespierrem, který by se věčně vracel usekávat Francouzům hlavy.

Řekněme tedy, že myšlenka věčného návratu znamená jistou perspektivu, v níž se věci jeví jinak, než jak je známe: jeví se bez polehčující okolnosti své pomíjivosti. Tato polehčující okolnost nám totiž zabraňuje pronést jakýkoli odsudek. Jak je možno odsoudit něco, co pomíjí? Červánky zániku ozařují všechno kouzlem nostalgie; i gilotinu.

Přistihl jsem se nedávno při neuvěřitelném pocitu: listoval jsem knihou o Hitlerovi a nad některými fotografiemi jsem pocítil dojetí; někteří příbuzní mi zahynuli v Hitlerových koncentracích; ale co byla jejich smrt proti tomu, že mi fotografie Hitlera připomněla zaniklý čas mého života, čas, který se nevrátí?

Toto smíření s Hitlerem prokazuje hlubokou mravní perversi spojenou se světem založeným esenciálně na neexistenci návratu, protože v tom světě je vše předem odpuštěno, a tedy i vše cynicky dovoleno.

Bude-li se každá vteřina našeho života nekonečněkrát opakovat, jsme přikováni k věčnosti jak Ježíš Kristus ke kříži. Taková představa je hrozná. Ve světě věčného návratu leží na každém gestu tíha nesnesitelné odpovědnosti. To je důvod, proč Nietzsche nazýval myšlenku věčného návratu nejtěžším břemenem (das schwerste Gewicht).

Je-li věčný návrat nejtěžším břemenem, pak se mohou naše životy jevit na jeho pozadí ve vši nádherné lehkosti.

Ale je tíha opravdu hrozná a lehkost nádherná?

Nejtěžší břemeno nás drtí, klesáme pod ním, tiskne nás k zemi. Ale v milostné poezii všech věků žena touží být zatížena břemenem mužova těla. Nejtěžší břemeno je tedy zároveň obrazem nejintenzivnějšího naplnění života. Čím je břemeno těžší, tím je náš život blíže zemi, tím je skutečnější a pravdivější.

Naproti tomu absolutní nepřítomnost břemene způsobuje, že se člověk stává lehčí než vzduch, vzlétá do výše, vzdaluje se zemi, pozemskému bytí, stává se jen napůl skutečný a jeho pohyby jsou stejně svobodné jako bezvýznamné.

Co si tedy máme zvolit? Tíhu, nebo lehkost?

Nietzsche nám připomíná, že si tuto otázku kladl Parmenides v šestém století před Kristem. Viděl celý svět rozdělen na dvojice protikladů: světlo – tma; jemnost – hrubost; teplo – chlad; bytí – nebytí. Jeden pól byl pro něho pozitivní (světlo, teplo, jemnost, bytí), druhý negativní. Takové dělení na pozitivní a negativní pól nám může připadat dětinsky

snadné. Až na jeden případ, říká Nietzsche: co je pozitivní, tíha, nebo lehkost? Parmenides odpověděl: lehkost je pozitivní, tíha je negativní.

Měl pravdu, či ne? To je otázka. Jisté je jen jedno: protiklad tíha – lehkost je nejtajemnější a nejmnohovýznamnější ze všech protikladů.

(Nesnesitelná lehkost bytí, s. 11-14)

Incipit románu Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí* je tvořen **esejem**. *Encyklopedie literárních žánrů* definuje žánr eseje následovně: „Kratší próza argumentativního typu, skýtající zážitek z původní, subjektivně laděné reflexe závažného tématu.“ (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 175) Esej je žánr, který má blízko k odborné literatuře; „na rozdíl od fiktivní prózy si totiž esejistické výroky nárokují platnost v aktuálním světě a podléhají pravdivostnímu hodnocení“. (Tamtéž) Incipit *Nesnesitelné lehkosti bytí* je typickým zástupcem románového začátku **metatextového**, kde vypravěč hovoří o reálném světě (nikoliv jen o fiktivním textovém světě).

Vstupní esej Kunderova románu je rozdělen do dvou krátkých kapitol. Předmětem úvah v první kapitole je myšlenka Fridricha Nietzscheho o věčném návratu téhož. Autor eseje si s touto myšlenkou pohrává, obohacuje ji o vlastní zkušenosti a postřehy, a vztahuje ji na některé momenty dějin. Ve svých úvahách dochází k závěru, že myšlenka věčného návratu je v našem světě prakticky nepřipustná.

Ve druhé části eseje je Nietzscheho myšlenka dále rozváděna a doplněna o úvahy nad Parmenidovou tezí o rozdělení světa do dvojic protikladů. „Co si tedy máme zvolit? Tíhu, nebo lehkost?“ Takovou otázku klade autor eseje, jako by jí chtěl naznačit to, po čem se bude ptát následný příběh románu, co bude **východiskem** příběhu.

Incipitem, který máme před sebou, dává Milan Kundera na začátku textu čtenářům jasný signál: držíte v rukou **filozofický román**, jehož „estetickou dominantou je součinnost ideové a epické, úvahové a narativní složky“, (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 203) nebo sbírku esejů. Že platí první z možností, poznáme na další stránce, kde čteme: „Myslím na Tomáše už řadu let, ale teprve ve světle této úvahy jsem ho viděl jasně. Viděl jsem ho, jak stojí u okna svého bytu a dívá se přes dvůr na zeď protějšího činžáku a neví, co má dělat.“ (Nesnesitelná lehkost bytí, s. 15) Začíná se vyprávět příběh, který bude patrně potvrzovat nebo vyvracet závěry, nastíněné na začátku textu. Fiktivní příběh, který „exponuje nietzscheovskou ideu věčného návratu a tezi řeckého filozofa Parmenida o polaritě životní lehkosti a tíže“. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 205)

Čtenář na začátku četby samozřejmě neví, jaký význam budou mít úvahy vstupního eseje pro celé dílo, nicméně v důsledku toho, že je esej umístěn v tak významné části textu románu, jakým je incipit, tuší, že prezentované myšlenky budou jistým východiskem pro příběh nebo alespoň budou hrát v příběhu nějakou (významnější) úlohu.

Když se začteme do prvních dvou kapitol *Nesnesitelné lehkosti bytí*, nedokážeme s jistotou určit, kdo, v rámci textového světa, je autorem úvah a kdo nám, čtenářům, tyto úvahy vlastně zprostředkovává, kdo k nám promlouvá. Vnímáme text eseje a máme pocit, jako kdyby k nám promlouval přímo reálný autor, Milan Kundera. Hned na začátku třetí kapitoly románu, kde začíná vyprávění samotného příběhu, však vidíme, že vypravěč, jenž začíná vypravovat o Tomášovi, je patrně ten samý „hlas“, který na začátku románového textu – v incipitu – rozvádí Nietzscheho a Parmenidovy myšlenky. „*Myslím na Tomáše už řadu let, ale teprve ve světle této úvahy jsem ho viděl jasně,*“ začíná vypravovat vypravěč. Vypráví v ich-formě jakoby z pozice jedné z postav příběhu a navazuje na teze prezentované ve vstupním eseji. V dalším odstavci přechází vyprávění do er-formy, ve které zůstane po většinu textu. Zjišťujeme tedy, že vypravěč není osobním vypravěčem v ich-formě, ale nadosobním vypravěčem vyprávějícím v er-formě. Tento vypravěč má však i další specifika, která jsou naznačována už na začátku románového textu.

Vzpomeňme si na incipit Vančurova románu *Markéta Lazarová* a na **auktoriálního vypravěče**, jenž se snaží stále a stále připomínat svoji přítomnost ve fikčním světě a svoji moc nad ním. Vančurův auktoriální vypravěč naznačil čtenáři v incipitu *Markéty Lazarové*, jak chápat smysl příběhu. Podobnou strategii zvolil i Milan Kundera v incipitu *Nesnesitelné lehkosti bytí*. V Kunderově románu je snaha vypravěče upoutat na sebe pozornost možná ještě výraznější a volí k tomu i poněkud odlišné postupy.

Tomáš Kubíček charakterizuje auktoriálního vypravěče v Kunderově románu takto: „*Tento typ vypravěče je charakteristický tím, že jako zprostředkovatel příběhu zaujímá místo na prahu mezi fiktivním světem románu a skutečností autora a čtenáře.*“ (T. Kubíček, 2007, 59)

Kunderův auktoriální vypravěč však navíc vystupuje také jako **stvořitel (demiurg)** textového světa. Proto máme v incipitu, když ještě neznáme celý text románu, pocit, že k nám promluví reálný autor. Ale tento pocit je klamný, neboť již začátek další kapitoly románu ukáže, že v eseji, který tvoří vstup do textového světa, promlouvá vypravěč chovající se v textovém světě jako jeho stvořitel. Auktoriální vypravěč-demiurg si nárokuje autorství eseje a následně na začátku vlastního vyprávění příběhu (třetí kapitola) dále sebevědomě jako stvořitel fiktivního světa promlouvá v ich-formě. I na dalších místech textu *Nesnesitelné lehkosti bytí* promluví vypravěč, jinak vyprávějící ve třetí osobě, v ich-formě, a to vždy, když se nám chce přímo připomenout jako demiurg. Například: „*Když Tereza přijela za Tomášem do Prahy, miloval se s ní, jak jsem již napsal v prvním díle, [podtrhl V.H.] ještě tentýž den či tutéž hodinu, ale vzápětí potom dostala horečku.*“ (*Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 189)

Ale nejdůležitější a nejintenzivnější formou zpřítomnění auktoriálního vypravěče-demiurga v textovém světě Kunderova románu zůstává eseje. Při

čtení eseje, který tvoří incipit *Nesnesitelné lehkosti bytí*, nemůže čtenář bezpečně rozpoznat, že se jeho prostřednictvím zpřítomňuje auktoriální vypravěč-demiurg, ale je mu zřejmé, „že autorství eseje není možné redukovat na roli vypravěče, současně si však prostřednictvím charakteru románového prostoru uvědomuje, že není možné ztotožnit autora eseje s autorem existujícím zcela mimo text“. (T. Kubíček, 2001, 111)

Kdo je tedy „skutečným autorem“ eseje v rámci textového světa? Je jím tzv. **implicitní či modelový autor**; autor obsažený v textu, „realizovaný *textem*“. (Tamtéž) Auktoriální vypravěč je jednou z postav příběhu, postavou bez těla a implicitní autor mu umožní, aby v incipitu *Nesnesitelné lehkosti bytí* předstoupil před čtenáře s úvahou, která bude následně exponována příběhem; tím implicitní autor postaví vypravěče do role stvořitele textového světa. U modelového čtenáře se předpokládá, že si uvědomuje, že vypravěč nemůže být autorem textu – v tom mu zabraňuje charakter fiktivního světa (vypravěč je jeho součástí, je fiktivní postavou) –, a tak vnímá existenci modelového autora v textu, který je v rámci fiktivního světa „skutečným autorem“ eseje.

Popsané skutečnosti, které signalizuje esejistický incipit Kunderova románu si ale čtenář plně uvědomí až v rámci celého textu, když se zřetelně projeví Kunderova narativní strategie. Stejně tak jako v kontextu celého díla vykrytalizuje filozofický význam příběhu, předestřený v incipitu. Význam, který *Dějiny české literatury 1945-1989 IV.* interpretují takto: „*Tiže pocíťovaná Kunderovými postavami vyplývá z vědomí konečnosti lidského bytí, z nutnosti žít hned napoprvé načisto a z povinnosti volit bez potřebných zkušeností. Pro autora je však přijatelnější než falešný pocit životní lehkosti, který považuje za nesnesitelný, neboť je výrazem prázdnoty.*“ (P. Janoušek a kol., 2008, 411)

Příběh potvrzuje, co bylo naznačeno v incipitu: četli jsme filozofický román.

Dávejte pozor, co vám teďka řeknu

Dávejte pozor, co vám teďka řeknu.

Když jsem přišel do hotelu Praha, tak mne vzal šéf za levý ucho a zatahal mě za něj a povídá: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj! Nic jsi neviděl, nic jsi neslyšel! Opakuj to!“ A tak jsem řekl, že v podniku jsem nic neviděl a nic neslyšel. A šéf mě zatahal za pravý ucho a řekl: „A pamatuj si ale taky, že všechno musíš vidět a všechno slyšet! Opakuj to!“ A tak jsem udiven opakoval, že všechno budu vidět a všechno slyšet. A tak jsem začal. Každý ráno v šest hodin jsme byli na place, taková defilírka, pan hoteliér přišel, po jedné straně koberce stál vrchní a číšníci a na konci já, tak maličký jako pikolík, a na druhé straně stáli kuchaři a pokojské a ficky a kredencká, a pan hoteliér šel kolem nás a díval se, jestli máme čisté náprsenky a frakový límce i frak bez poskvrny, a jestli nechybějí knoflíky, a jestli jsou vyčištěny boty, a naklonil se, aby čichem zjistil, jestli jsme si myli nohy, pak řekl: „Dobrý den, pánové, dobrý den, dámy...“ A už jsme s nikým nesměli mluvit a číšníci mě učili, jak se balí do ubrousku nůž a vidlička a já jsem čistil popelníky a každé den jsem musel vyčistit plechový košíček na horký párky, protože já jsem roznášel na nádraží horký párky, naučil mne to ten pikolík, kterej už pikolíkem přestal být, už začal pracovat na place, ach, ten se něco naprosil, aby mohl roznášet dál párky. Až mi to bylo divný, ale pak jsem to pochopil.

(Obsluhoval jsem anglického krále, s. 11)

Když začínáme číst text románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále*, když vstupujeme do fiktivního světa příběhu, tak první, s čím se setkáme, je **vypravěčova individualita**. Vypravěč se nijak neschovává ve světě textu, jehož je součástí, nýbrž naprosto suverénně sám za sebe oslovuje okruh čtenářů a vybízí, aby dávali pozor na to, co bude právě vyprávět. Vypravěč nám dává jasně najevo, že tohle je jeho příběh. On nám ho nyní bude vyprávět a na nás je, abychom pozorně poslouchali. První větou textu se navozuje situace, jako kdyby si uprostřed zábavy vzal slovo jeden ze společníků a chtěl se s ostatními podělit o své zážitky.

Druhý řádek textu potvrzuje, že vypravěč bude vyprávět v ich-formě sám o sobě. V incipitu Škvoreckého *Zbabělců* se také dozvídáme, že vypravěčem bude vypravěč osobní, vyprávějící v ich-formě, ale postava, která vypráví, se přímo neprezentuje jako vypravěč. Cítíme, že ten, kdo vypráví v incipitu *Zbabělců*, nestaví sebe do centra veškerého dění, nechce vyprávět pouze o sobě, chce ukazovat dění kolem sebe. Z incipitu Hrabalova románu naopak pocítujeme, že vypravěč sám sebe staví na to nejdůležitější místo v příběhu. Jeho osoby se bude celý příběh týkat, vše se bude točit kolem něj, on nám příběh zprostředkuje.

Ze srovnání Škvoreckého románu s Hrabalovým dílem vyplývá rozdíl v intenzitě vnímatelnosti vypravěče v obou textech. Ve *Zbabělcích* je použit princip tzv. *showingu*, který „omezuje přítomnost informátora a jeho hlasu na minimum, čímž navozuje dojem, jako by události nebyly nikým zprostředkovány“. (J. Peterka, 2007, 210) Hrabal používá postup zvaný

telling, kde se naopak „zdůrazňuje hlas vypravěče, jeho hovornost, komentáře ...“. (Tamtéž)

Proto již v incipitu románu *Obsluhoval jsem anglického krále* musí vypravěč náležitě zdůraznit sám sebe ve vztahu k počínajícímu vyprávění. Takový románový začátek považujeme, v souladu s názorem Daniely Hodrové, jako speciální typ incipitu narativního nebo scénického, který Hodrová nazývá začátek **prezentující vypravěče**. V případě románu *Obsluhoval jsem anglického krále* se jedná o speciální typ narativního začátku, jehož prostřednictvím je čtenář vtahován *in medias res* do textového světa, ale ještě předtím, než vypravěč začne vyprávět, zdůrazní svoji roli v příběhu.

V Hrabalově románu se vypravěč prezentuje onou první větou: „*Dávejte pozor, co vám teďka řeknu.*“ Na dalším řádku začne vyprávět svůj příběh.

Syntaktickou stavbou, lexikálními i morfologickými prostředky navozuje vypravěč Hrabalova románu **iluzi mluveného projevu**. Vyprávění plyne stále vpřed a zahlcuje vnímatele rychlým přísunem stále nových informací. Vypravěč se jeví jako dosti výřečný, jako mluvka. A právě mluvka vyprávějící v první osobě je jasná signalizace **pikareskního hrdiny**. Incipit Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále* nese zřetelný žánrový kód pikareskního románu.

Kromě stylu vyprávění a nepřímé charakteristiky postavy-vypravěče jako pikareskního hrdiny se tento žánrový kód v incipitu Hrabalova románu projevuje i tou skutečností, že první informací, kterou o postavě-vypravěči dostáváme, je informace o jeho přijetí do hotelu Praha – tedy do „služby“ (a být „ve službě“ je příznačné pro pikareskního hrdinu). Dále v rozhovoru se šéfem se postava-vypravěč jeví jako outsider, je představen jako bezvýznamný pikolík. To vše je charakteristické pro žánr pikareskního románu, „*jehož osu tvoří epizody vázané k ústřední postavě sdílného taškáře*“. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 451)

Po přečtení celého příběhu však zjistíme, že v incipitu naznačený žánrový kód pikareskního románu je v rámci celého díla poněkud modifikován. Některé charakteristické znaky tohoto žánru zůstávají dodrženy v celém textu, jako například to, že hlavní postava „*...jako sluha často mění své pány..., prochází rychle se střídajícími proměnami životních situací*“. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 251) Charakteristická pro pikareskní román je také „*autobiografická reminiscence*“, kde „*zestárlý a napravený pikaro, ponořený do životní šedi (často z vnějšího podnětu), pro potěšení či poučení posluchačů vypráví v ich formě o svém životě*“. (Tamtéž) Přes všechny tyto znaky románu pikareskního, které se silně projevují v incipitu, vnímáme na konci textu Hrabalovo dílo spíše jako **román vývojový**, „*sledující proces utváření lidské osobnosti v interakci s okolím*“. (D. Mocná; J. Peterka, 2004, 681) Propojení s tradicí pikareskního románu jako by chtělo

odlehčit hlavní existenciální téma. Zároveň pikareskní vyprávění umožní autorovi částečně charakterizovat postavu-vypravěče prostřednictvím jeho projevu, který svým stylem, jak již bylo řečeno, navozuje iluzi mluveného slova.

I opakování vstupní věty textu „*Dávejte pozor, co vám teďka řeknu*“ na začátku každé kapitoly je vyžadováno snahou co nejvíce napodobit mluvenou řeč a navodit atmosféru „živého“ vyprávění.

Je třeba si také všimnout toho, že ani vstupní charakteristika hlavního hrdiny jako „*sdílného taškáře*“ se v rámci celého textu úplně nepotvrzuje. V incipitu se nám vypravěč jeví svým subjektivizovaným vyprávěním jako nespolehlivý. Také signály naznačující, že „posloucháme“ vyprávění pikareskního hrdiny, což je hlavně vypravěčova výřečnost a mnohomluvnost, v nás vzbuzují podezření, zda se můžeme spolehnout na hodnověrnost vyprávění. V případě homodiegetického vypravěče, navíc se jevícího jako pikaro, se často hovoří o vypravěčově nespolehlivosti. Má však čtenář románu *Obsluhoval jsem anglického krále* důvod považovat na samém začátku textu vypravěče za nespolehlivého, a to především pouze na základě subjektivity jeho vyprávění a na základě jeho výřečnosti? Myslíme, že nikoliv. Vypravěč vypráví sám o sobě a dává to od začátku zřetelně najevo, plně to přiznává, není proto důvod, pokládat ho za nespolehlivého. Způsob jeho vyprávění, jeho výřečnost, nás spíše nutí, abychom mu podvědomě nedůvěřovali. Vypravěč příběhu se v incipitu románu jeví spíše jako **vypravěč nedůvěryhodný** než jako nespolehlivý.

A až budeme znát celý příběh postavy-vypravěče, stejně si řekneme, že tomu se prostě nedá věřit.

Hlavní postava je v celém příběhu v situaci, ve které se ocitla hned v incipitu. Tato situace je charakterizována paradoxním požadavkem šéfa, aby pikolík nic neviděl a nic neslyšel, ale zároveň všechno viděl a všechno slyšel. Je to **svízelná situace**, ze které postava-vypravěč, pikolík, číšník, kolaborant, hoteliér, milionář a nakonec se vším smířený cestář v horách Jan Dítě, nikdy nevyjde. Prochází velkými dějinnými zvraty dvacátého století a nic nevidí, nic neslyší, a zároveň všechno vidí a všechno slyší.

Shrňme si předešlé postřehy:

Incipit románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* signalizuje žánrový kód pikareskního románu, který je v rámci celého textu modifikován propojením se žánrem vývojového románu. Pikareskní složka vyprávění nechává vyniknout hlavní postavu-vypravěče, který je v incipitu prostřednictvím svého projevu charakterizován jako mluvka a nedůvěryhodný informátor. Tato jeho pozice je dalším vyprávěním problematizována, což souvisí se stále více se projevujícími znaky vývojového románu. Hrdina příběhu se neustále ocitá v nepravděpodobných,

neuvěřitelných situacích, které směřují vývoj jeho osudů. Tuto tendenci naznačuje již v incipitu románu rozumu odporující požadavek vrchního.

Závěr

Záměrem této práce bylo analyzovat incipity vybraných románových začátků a všimnout si, co konkrétní románové začátky naznačují, jaký signalizují žánrový kód, co napovídají o vypravěči, co odkrývají čtenáři z textového světa, jak se spolupodílejí na vytváření smyslu díla...

Pro přehlednost jsme se drželi typologie románových začátků tak, jak ji naznačila v knize *...na okraji chaosu...* Daniela Hodrová. Každý z rozebíraných incipitů bylo možno zařadit k nějakému z typů popsaných Hodrovou. Některé z incipitů, jako např. začátek *Nesnesitelné lehkosti bytí*, byly ryzí ukázkou daného typu. Ale například incipit Vančurovy *Markéty Lazarové* bylo obtížnější zařadit k některému z výše uvedených typů románových začátků. Neboť pod prvním dojmem se vstup do fiktivního světa Vančurova díla jeví jako typ narativní, kde je čtenář uvrhnut doprostřed dění; když si však uvědomíme, co je snahou Vančurova vypravěče v prvním odstavci *Markéty Lazarové* (tj. ironizovat dobová pojednání o českém národním charakteru), připadá nám vhodnější hodnotit incipit Vančurova románu stejně jako začátek Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí*, tedy jako začátek metatextový, protože vypravěč i v tomto případě odkazuje na mimotextovou realitu.

Největší procento našich incipitů můžeme zařadit k typu románového začátku **narativního a metatextového**. Extrémní podoba typu narativního, incipit **fragmentární**, se objevuje ve Škvoreckého románu *Příběh inženýra lidských duší*. V incipitu Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále* se **explicitně prezentuje vypravěč**. Znaky typického **scénického** začátku se přímo neprojeví ani v jednom z rozebíraných incipitů.

Každý z vybraných románových začátků čtenáři něco důležitého signalizuje a v každém z rozebíraných incipitů najdeme něco, co je významné pro celé dílo.

V Jiráskově *Temnu* je to silná a **hodnověrná evokace barokní nádhery**, jež signalizuje žánr historické prózy mimetického typu. Barevnost a záplava světla na začátku vyprávění však silně kontrastuje jak s titulem románu, tak s vyzněním celého příběhu. Fiktivním světem nás od začátku provází vševědoucí nadosobní vypravěč.

V prvním odstavci Vančurovy *Markéty Lazarové* se setkáváme s **provokativní promluvou auktoriálního vypravěče**, který dává jasně najevo, kdo vládne nad vyprávěným příběhem. Auktoriální vypravěč, jehož přítomnost bude zřetelná v celém textu Vančurova románu, nám na začátku vyprávění předestře své úvahy o soudobé společnosti, které pak budou rezonovat celým příběhem, odehrávajícím se v době středověku. V incipitu je naznačena doba, ve které se příběh bude odehrávat, je přibližně naznačen i prostor, ale hlavní důraz je položen na prezentaci názoru vypravěče

(potažmo autora), kterému je přisuzován **obecný charakter** a který bude následně projektován na ploše historické doby – incipit *Markéty Lazarové* signalizuje typ projekční historické prózy, a to bude po přečtení celého díla potvrzeno.

Incipit *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* zcela zřetelně navozuje atmosféru humoristického románu, ale poněkud problematizuje pozici vypravěče a hlavní postavy v příběhu. Postava Švejka je charakterizována takovým způsobem, že hned od začátku je silně **rozkolísán** náš názor na tuto postavu. A nadosobní vševědoucí vypravěč hned v prvních řádcích románu ustupuje do pozadí a přenechává slovo postavám románu, a to především Švejkovi. Švejk a ostatní postavy pak vyprávějí své historiky ze života, které se někdy tak rozvětvují, že autorovi ani nedovolí držet se zamýšlené kompozice románu.

Čtenář Čapkova románu *Hordubal* má na začátku textu pocit, že bude číst psychologický román. Karel Čapek vytvořil v incipitu románu nápaditou **vnitřní psychologickou charakteristiku** svého hrdiny za pomoci důmyslné narativní konstrukce. Ve světle rozdílného vidění Hordubala a ostatních postav se pak Hordubal jeví jako mírně retardovaný outsider, neboť v jeho hlavě se odehrávají jen jím myšlené dialogy a monology provázející jeho euforii z návratu z Ameriky, ale navenek je ticho. Když na konci první knihy románu Hordubal umírá a s ním mizí i vypravěč-reflektor, plně pochopíme, že v incipitu naznačovaný žánrový kód psychologického románu nebude dodržen. V dalších dvou knihách románu, které konfrontují pohled Hordubalův s pohledy vyšetřujících četníků a soudu, se stupňuje noetický smysl díla, naznačený již v incipitu rozdílným viděním skutečnosti skrze Hordubala a skrze osoby kolem něj.

Škvoreckého *Zbabělci* začínají rozmluvou party mladých lidí o Revoluci, tj. o konci německé okupace v jejich městě. Mluva postav v sobě nese **ironický ostent**, náznaky despektu k „oficiálnímu“ stanovisku k Revoluci prezentovanému představiteli města. Účastníci rozhovoru snižují význam Revoluce svým mladickým nadhledem, svým nonkonformním jednáním. Vnitřní monolog postavy, která je zároveň osobním vypravěčem vyprávějícím v ich-formě, klade do protikladu velkou dějinnou událost a **banální lidský život**. Incipit *Zbabělců* naznačuje žánr společenského románu, který bude mít **polemicko-parodický podtext**, čímž se bude snažit odhalit falešné mýty zakořeněné ve společnosti. Takto naznačený žánr se v rámci celého díla potvrdí.

Další román, jehož incipit nás zaujal, je Škvoreckého *Příběh inženýra lidských duší*. Do textového světa románu vstupujeme prostřednictvím dopisu, který charakterizuje pisatele jako lehce manipulovatelného pogramotného prošťáčka. Text dopisu je zasazen do období Protektorátu ještě před atentátem na říšského protektora Heydricha. Tento dopis je v přímém **kontrastu** s dalším textem románu, který nás zavádí do

intelektuálního univerzitního prostředí. Je to konfrontace dvou pohledů na stejnou skutečnost. Další četba ukáže, že se v románu střídají dvě časové roviny, tedy ta, do které nás uvedl dopis v incipitu, a ta ve které se nachází osobní vypravěč vyprávějící v ich-formě, jemuž, jak se dozvídáme, byl dopis adresován. Dopis sám nenaznačuje žánrový kód (jedině že by se jednalo o epistolární román, to však vyvrátí vyprávění následující po textu dopisu) ani nás neseznamuje s vypravěčem. Vypravěč, a stejně tak i žánr (společenský román), se projeví až v průběhu vyprávění. Samotný incipit nás chce s **nadsázkou** uvést do jedné z časových rovin vyprávění. To, že dopisů nalezneme v románu více a že nebudou pouze od jednoho pisatele, zatím na začátku nevíme. Stejně tak netušíme, že ony dopisy budou vyplňovat mezery mezi vypravěčovou minulostí a přítomností. To se začne plně projevovat až v kontextu celého díla.

Dopis v incipitu *Příběhu inženýra lidských duší* obsahuje také jisté narážky na Škvoreckého životopisné údaje, což je vlastní pro jistou autorovu autostylizaci v některých jeho románech.

Milan Kundera začíná svůj román *Nesnesitelná lehkost bytí* esejem. Velká míra esejizace je charakteristická pro Kunderův styl. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* však Kundera staví **esej** přímo do incipitu románu. Esej se pak stává **východiskem** pro nadcházející příběh, čímž je naznačen žánr filozofického románu. Tím, že je esej umístěn v samotném textu románu, dává autor najevo, že jsou úvahy v eseji prezentované neoddělitelnou součástí fiktivního světa. To je dáno i tím, že prostřednictvím eseje promlouvá auktorální vypravěč, který se zároveň považuje za stvořitele textového světa. Čtenář však ví, že vypravěč, jelikož je sám součástí fikce, nemůže být autorem eseje, proto je třeba brát v úvahu tzv. implicitního autora, který je obsažen v textu a který vlastně v rámci textového světa dovoluje auktorálnímu vypravěči, aby vystupoval jako stvořitel textu. Tyto tendence jsou patrné v celém díle. Žánr filozofického románu je potvrzen: příběh exponuje myšlenky uvedené v incipitu.

Incipit románu *Obsluhoval jsem anglického krále* evokuje žánrový kód pikareskního románu. Hned první větou se bez ostychu hlásí o slovo osobní vypravěč, který nám hodlá vyprávět svůj příběh. Vypravěč-postava nese silné rysy pikareskního hrdiny, a proto se nám zdá jako krajně **nedůvěryhodný**. Po přečtení celého příběhu Hrabalova hrdiny zjistíme, že žánrový kód naznačovaný v incipitu je poněkud modifikován žánrovým kódem románu vývojového. A tak až v rámci celého díla pochopíme požadavek vrchního, aby vypravěč-postava nic neviděl a nic neslyšel, a zároveň všechno viděl a všechno slyšel.

Většina incipitů vybraných románů signalizovala **žánrový kód**, který nebyl v případě *Hordubala* dodržen a v případě Hrabalova románu byl modifikován. Incipit *Příběhu inženýra lidských duší* žánrový kód románu

nenapovídá zcela zřetelně. Dopis stojí jakoby mimo fiktivní svět, ale přesto, jak ukáže dílo jako celek, je jeho pevnou součástí.

Ve většině zkoumaných incipitů se projevuje také **modalita vypravěče**, jež je u Čapkova románu v průběhu vyprávění změněna. V incipitu *Příběhu inženýra lidských duší* se modalita vypravěče přímo v incipitu neprojevuje.

Jelikož je incipit místo, kde začíná hlavní text autorova díla, často se zde projevuje **typický autorský styl**. Takový projev typického autorského stylu silně vnímáme například v incipitu *Markéty Lazarové*, kde se na malé ploše velice dynamicky střídají slovesné časy a slovesné osoby, kde se střídá řeč neadresná s řečí adresnou, kde nalézáme provokativní charakteristiku soudobého člověka pomocí synekdochické metafory („...a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole...“). To vše je typické pro Vančurův osobitý styl.

Stejně tak napodobování mluvené řeči v incipitu románu *Obsluhoval jsem anglického krále* je svérázný rys stylu Bohumila Hrabala.

Rozvláčný vypravěč s vyvinutým smyslem pro detail, tedy přesně takový, jaký se vyskytuje v incipitu *Temna*, patří ke stylu Aloise Jiráska.

Na začátku *Nesnesitelné lehkosti bytí* sledujeme silný sklon k eseizaci vyprávění, tak příznačné pro romány Milana Kundery.

Důmyslná narativní konstrukce, která se přímo podílí na vytváření smyslu díla (tak, jak to sledujeme v incipitu *Hordubala*), to je typický prvek próz Karla Čapka.

Živost dialogů, kterou můžeme sledovat v incipitu *Zbabělců*, a až groteskní nadsázka, jež vyzařuje z Lojzova dopisu na začátku *Příběhu inženýra lidských duší*, to jsou jedinečné prvky stylu psaní Josefa Škvoreckého.

Na incipitech těchto dvou Škvoreckého románů můžeme však také pozorovat, jak se vyvíjí autorova poetika. Již v incipitu *Zbabělců* sledujeme, co bude typické pro celý román, totiž, že autor „*umí postavit děj, jehož jádrem je vnitřní napětí pramenící z touhy po naplnění lidského údělu*“ (P. Švanda, 1991, 7) Dopis v incipitu *Příběhu inženýra lidských duší* je dokladem toho, jak se vyvíjí Škvoreckého poetika v jeho pozdějších románech, která vhodně doplňuje jeho umění dialogu či cit pro banalitu života. Škvorecký v *Příběhu inženýra lidských duší* „*je únavně neúnavný povídálek, vtipálek, roztrušovač klepů a drbů, sběratel přisprostlých anekdot, všímavý a všetečný člověk širokého rozhledu a nesmírně nepokojné duše*“ (Tamtéž) A to vše obsahuje ona groteskní nadsázka v Lojzově dopisu.

Incipit je velice exponované místo románového textu. Čtenář stojí na hranici mezi reálným světem a fiktivním světem románu. Je na autorovi, aby vytvořil takový začátek, který přinutí čtenáře oběma nohama vstoupit do světa textu a aby postupoval stále dál. U umělecké literatury však nemá být

incipit pouze čtenářsky přitažlivý, ale musí být také originální, nekonvenční a musí v sobě nést **velký významový potenciál**. Ten se většinou projeví až v kontextu celého díla.

A na práci s incipity bylo nejtěžší právě to, rozlišit, co incipit sděluje a jak na čtenáře působí ve chvíli, kdy **nezná** kontext a smysl celého díla, a jak naopak incipit působí v rámci znalosti díla. Neboť když už dílo znáte, je těžké přivolat ono kouzlo, kterým incipit působí při vstupu do neznámého textového světa.

Práce potvrdila domněnku, že incipit v umělecké literatuře se velkou měrou podílí na utváření smyslu celého díla a naznačuje jeho poetiku. Významové kvality incipitu se plně projevují v kontextu celého díla. Vztah incipitu a románového celku je často souladný. V některých případech, jak je vidět třeba na příkladu Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší* nebo na příkladu Jiráskova románu *Temno*, je tento vztah kontrastní. Teoretická východiska (především typologie románových začátku Daniely Hodrové) byla pro práci vyhovující.

Citovaná vydání románů

ČAPEK, Karel: *Hordubal*. 23. vyd. Praha: Československý spisovatel 1985.

HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Československý spisovatel 1980.

HRABAL, Bohumil: *Obsluhoval jsem anglického krále*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel 1990.

JIRÁSEK, Alois: *Temno*. Praha: Melantrich 1950.

KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vyd. Brno: Atlantis 2006.

KUNDERA, Milan: *Valčík na rozloučenou*. 3. vyd. Brno: Atlantis 2008.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1958.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*. 3. vyd. Brno: Atlantis 1992.

VANČURA, Vladislav: *Markéta Lazarová*. 20. vyd. Praha: Academia 2008.

Použitá literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel 1991.

BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: 1992.

ČAPEK, Karel: *Doslov in: Hordubal. Povětroň. Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel 1985. s. 397-400.

ČAPEK, Karel: *O příslovích neboli o moudrosti lidové in: Marsyas čili na okraji literatury*. Praha: Československý spisovatel 1971. s. 57-61.

HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu....Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2001.

HRABÁK, Josef: *K morfologii současné prózy*. Brno: Blok 1969.

HVÍŽĎALA, Karel: *Český román 1975-1980, Tvar*. 1990, r. 1, č. 3, s. 1.

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

JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst 1996.

JANOUSEK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. I. 1945 – 1948*. Praha: 2007.

- JANOUSĚK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. II. 1948 – 1958.* Praha: 2007.
- JANOUSĚK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. III. 1958 – 1969.* Praha: 2008.
- JANOUSĚK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. 1969 – 1989.* Praha: 2008.
- KOMÁREK, Miroslav a kol.: *Mluvnice češtiny II. Tvarosloví.* Praha: Academia 1986.
- KOŽMÍN, Zdeněk: *Styl Vančurovy prózy.* Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně 1968.
- KOŽMÍN, Zdeněk: *Zvětšeniny ze stylů bratří Čapků.* Brno: Blok 1989.
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery.* Brno: Host 2001.
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy.* Brno: Host 2007.
- KUNDERA, Milan: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou.* 2.vyd. Praha: Československý spisovatel 1961.
- MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha - Litomyšl: Paseka 2004.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poesie a prózy.* Praha: Svoboda 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Přísloví jako součást kontextu* in: *Cestami poetiky a estetiky.* Praha: Československý spisovatel 1971. s. 277-359.
- PETERKA, Josef: *Teorie literatury pro učitele.* Úvaly: MME 2007.
- POHORSKÝ, Miloš: *Noetické romány Karla Čapka. Česká literatura.* 1972, r. 20, č. 6, s. 522-539.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Mezi dvěma světy a jiné eseje.* Praha: Ivo Železný 2004.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje.* Praha: Ivo Železný 2001.
- ŠVANDA, Pavel: *Svět podle Smiřického. Lidová demokracie.* 18.7. 1991, s. 7.
- URBANOVÁ, Svatava: *Meandry a metamorfózy dětské literatury.* Olomouc: 2003.
- VŠETIČKA, František: *Hordubal Karla Čapka. Česká literatura.* 1998, r. 46, č. 3, s. 301-307.

Resumé

Předmětem této bakalářské práce jsou incipity vybraných českých románů dvacátého století. Jedná se o práci z naratologie. Záměrem bylo analyzovat konkrétní románové začátky, pokusit se o jejich interpretaci, určit, co signalizují, a naznačit souvztažnost incipitu k celému dílu.

První kapitola se zabývá románovými začátky obecně. Autor práce zde chce poukázat na teoretická východiska, která se stanou základem pro rozbor incipitů vybraných románů. Nejdůležitější je vymezení pojmu *incipit* jako vstupu do textového světa. Je to hranice mezi fikcí a realitou. Úlohou incipitu je vtáhnout čtenáře do fiktivního světa románu. Incipit přestává být incipitem v místě, kde je již čtenář zcela ponořen do textového světa, kde již není cesta zpět.

Každá z následujících kapitol se zabývá jednotlivě incipity těchto románů: *Temno*, *Markéta Lazarová*, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, *Hordubal*, *Zbabělci*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Při práci bylo třeba dodržovat odstup od znalosti celého díla a rozebírat románové začátky z pohledu čtenáře, který čte text románu poprvé. Teprve až ve druhém plánu bylo možno vztahovat význam incipitu na kontext celého díla.

Rozebírané incipity ve velké většině signalizovaly žánrový kód díla. U Čapkova *Hordubala* nebyl v incipitu naznačován žánr dodržen. U Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší* nebyl žánr naznačován vůbec.

Kromě románu *Příběh inženýra lidských duší* incipity také obsahovaly nějaké projevy vypravěče a byla hned na začátku naznačována modifikace vypravěče, která byla v případě Čapkova románu v průběhu vyprávění pozměněna.

Všechny zkoumané románové začátky byly svými významovými kvalitami důležité pro utváření smyslu celého díla.

Výsledkem práce je potvrzení toho, že incipit v umělecké literatuře, zde konkrétně v románu, nese obrovský významový potenciál, který se plně projevuje (zpravidla v souladu, někdy však i kontrastně) v kontextu celého díla.

Summary

This bachelor's thesis is focused on incipit of selected Czech novels of the twentieth century. This thesis deals with narrative work. The aim of the work is to analyze specific novel's beginnings, try to interpret them, to say what they signalize and to imply correlation of the incipit with the rest of the novel.

The first chapter is dealing with the novel's beginnings in general. The author wants to refer to theoretical sources, which will become the base for the analysis of the chosen novel's incipit. The most important part is to define the term incipit as the entrance to the text world. That is the borderline of fiction and reality. The task of the incipit is to draw the reader into the fiction world of a novel. The incipit stops to be the incipit in the certain place of the book, the place where the reader is completely drown into the text world and where there is a point of no return.

Each of the following chapters is focusing on the incipit of each of the book individually:

Temno, Marketa Lazarova, Osudy dobreho vojaka Svejka za svetove valky, Hordubal, Zbabelci, Pribeh inzenyra lidskych dusi, Nesnesitelná lehkost byti and Obsluhoval jsem anglického krále.

It was very important to keep the distance from knowing the whole book and to focus only on the beginning of the book from the reader's point of view, who is reading the book for the first time. Only later on it was possible to imply the meaning of the incipit on the context of the whole book.

The analyzed incipit in most cases signalized the literary genre of the book. With Capek's *Hordubal* the incipit was not abided. In a novel *Pribeh inzenyra lidskych dusi* by Skvorecky the incipit was not indicated at all.

Besides the novel *Pribeh inzenyra lidskych dusi* all the incipits also contained some signs of narrator and there was right at the beginning implied modification of the narrator, which was changed during the story in case of Capek's novel.

All the researched novel's beginnings were important (due to their meaning-making qualities) for forming the substance of the whole work.

The result of this thesis is confirmation that incipit in literature, in this case in a novel, bears huge potential, which is fully developed in the context of the whole work (in most cases in accordance sometimes in the contrary with rest of the work).

Klíčová slova

- incipit
- významové kvality incipitu
- poetika incipitu
- vztah incipitu ke kontextu díla
- vypravěč
- žánr
- fiktivní svět
- román