

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY

Bakalářská práce

Helena Kowandová

Srovnání povídkové tvorby F. Langra, M. V. Kratochvíla
a M. Soukové – žánrové variace

Comparison of Short Stories by F. Langer, M. V. Kratochvíl
and M. Souková – Variations of Genre

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

2015

Pod kování

Děkuji doc. Marii Mravcové za její cenné rady a nesmírnou trpělivost.

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia i k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. srpna 2015



.....

Helena Kowandová

Abstrakt

Práce popisuje, interpretuje a srovnává tyto tři soubory krátké prózy české literatury 1. poloviny 20. století: F. Langer: *Snílci a vrahové*, M. V. Kratochvíl: *Povídky lásky a smrti*, M. Součková: *Škola povídek*.

Zaměřuje se na postihnutí a srovnání tří variant aktualizace tradičních žánrových typů, reflektující implicitně (Langer, Kratochvíl) i explicitně (Součková) poetiku povídky a žánru, a na nalezení paralel a formulace originálních přístupů.

Klíčová slova

František Langer, Miloš Václav Kratochvíl, Milada Součková, *Snílci a vrahové*, *Povídky lásky a smrti*, *Škola povídek*, krátká próza, povídka, žánrové typy, sebereflexivnost, metatextovost

Abstract

The thesis describes, interpretes and compares these three collections of short stories of Czech literature of the 1st half of the 20th century: F. Langer: *Snílci a vrahové*, M. V. Kratochvíl: *Povídky lásky a smrti*, M. Součková: *Škola povídek*.

The thesis focuses on capturing and comparison of the three variations of updating the traditional genre types reflecting implicitly (Langer, Kratochvíl) or explicitly (Součková) the poetics of short story and genre; and on the searching for parallels and formulations of the original approaches.

Key words

František Langer, Miloš Václav Kratochvíl, Milada Součková, *Snílci a vrahové*, *Povídky lásky a smrti*, *Škola povídek*, short prose, short story, genre types, self-reflection, metatextuality

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Sebereflexivnost, metatextualita	2
2.1 Sebereflexivní próza, literárnost.....	2
2.2 Metatextualita	4
3. F. Langer – Snílci a vrahové	5
3.1 Úvod	5
3.2 Snílci a vrahové – dobová recepce	6
3.3 Vybrané prózy	11
3.4 Shrnutí	20
4. M. V. Kratochvíl – Povídky lásky a smrti	22
4.1 Úvod	22
4.2 Baladická próza	22
4.3 Povídky lásky a smrti – dobová recepce	23
4.4 Vybrané prózy	25
4.5 Shrnutí	34
5. M. Souklová – Škola povídek	36
5.1 Úvod	36
5.2 Škola povídek – dobová recepce	37
5.3 Vybrané prózy	40
5.4 Shrnutí	48
6. Závěr	51
7. Soupis literatury	53
7.1 Prameny	53
7.2 Odborná literatura.....	53

1. Úvod

Tato práce se zaměřuje na tři povídkové soubory z 1. pol. 20. století: *Snílci a vrahové* F. Langra, *Povídky lásky a smrti* M. V. Kratochvíla a *Škola povídek* M. Soukové. Soubory Kratochvíla a Soukové vyšly v témže roce (1943), zatímco Langrovy povídky tvoří jedno ze základních děl českého neoklasicismu (vznikly již před 1. světovou válkou): To znamená, že autorský záměr se uskutečnil v jiném kontextu. Na krátké prózy Soukové a Kratochvíla lze snad nahlížet na pozadí tvarové a syžetové diferenciaci 30. let: pak by se *Povídky lásky a smrti* jevily jako součást vlny baladické prózy. *Škola povídek* jako jeden z nejvýraznějších projevů sebereflexivity.

Jejich společným rysem je aktualizace tradičních žánrových a narativních typů a příslušné literární tradice. Je třeba představit, že každý z autorů přistupuje k této aktualizaci vlastním způsobem více či méně explicitně.

Práce si klade za cíl jednotlivé povídkové soubory především představit z hlediska jejich osobitosti, tzn. jaké žánrové typy a pouze příznaky autor aktualizuje, nakolik sleduje tradiční podoby, a nakolik je přetváří a přímě rozkládá (rozrušuje) – například jako Milada Souková metatextovým komentářem. Vzhledem k jejich rozsahu a omezenému prostoru této práce budu interpretovat výběr ze množiny všech próz.

Vzhledem k tomu, že problematika žánrových aktualizací souvisí s fenoménem, který Hodrová označuje jako sebereflexivní próza, přihlédla jsme též k jejímu konceptu. V úvodní kapitole ho proto stručně připomínám a v rozbořech zvolených krátkých próz příležitostně uplatňuji.

Historické hledisko není pro práci základním, nicméně mne zajímalo, do jaké míry byly žánrové aktualizace pochopeny a jaké názory se v kritické recepci objevily. Proto jsem výběrově zařadila i dobové ohlasy.

Jsem si vědoma, že práce nevede samotným žánrovým typům, s nimiž autoři pracují, o ekvivalentní pozornost. Nasměrování k žánrovým definicím by ale přineslo možnosti této práce, pro niž bylo nutno materiálně upravit značnou množinu krátkých próz.

2. Sebereflexivnost, metatextualita

2.1 Sebereflexivní próza, literárnost

V opaku k dílům, která se snaží vytvořit iluzi reality a napodobit co nejvíc skutečnost tak, aby byla zastěná jejich tvořenost (D. Hodrová pracuje s pojmem literárnost), sebereflexivní próza přímou na svou literárnost upozorňuje a iluzi reality narušuje a odkrývá svoji konstruovanost, čímž jako by reflektuje (prostřednictvím autora-vypravěče) sama sebe, svou žánrovou podstatu, komponovanost, narativní postupy apod.

Literárnost textu vysvětluje P. A. Bílek jako „okolnost, že daný verbální vyjádření přiblíží explicitně i implicitně chce být vnímán jako literatura, tj. že vstupuje na pozadí dosavadních literárních vyprávění a jejich – především žánrových – více i méně vykrystalizovaných a ustálených podob“.¹

D. Hodrová uvádí, že frekvence sebereflexivních postupů narůstá ke sklonku epoch, ve fázi jakési „přezrálosti stylů, žánrů“.² Stávající pojetí stylu i žánru jako by neodpovídalo předstávám o nové realitě: právě sebereflexivní díla mohou signalizovat obrát k novému tvaru, patrný na tom, nakolik jsou předchozí formy a obsahy přehodnocovány.

Po napodobivosti tradičního realismu a naturalismu se v reakci na ně ve 20. století objevuje poetika sebereflexivní literatury; jako předlohou epochu vnímá Hodrová období secese.³

Proces opouštění tradičního napodobivosti probíhal od počátku 20. století jak ve výtvarném umění, tak v divadle a literatuře; v případě literatury a dramatu se jedná o tzv. antiiluzivnost.

Když stružněn které z těchto postupů, uváděných D. Hodrovou v její studii *Sebereflexivní román*,⁴ zobecníme, pak dospějeme k následujícímu teoretickému pohledu:

Mezi explicitní sebereflexivní postupy lze přidat užívání literárních aluzí: v podobě doslovných i parafrázovaných citátů odkazujících na jiná literární díla.

¹ Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host 2003, s. 245.

² Hodrová, D.: Sebereflexivní román, in Zeman, M. (ed.), *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, spisovatel 1987, s. 157.

³ Tamtéž, s. 157–158.

⁴ Hodrová, D.: Sebereflexivní román, in Zeman, M. (ed.), *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, spisovatel 1987, s. 157–177.

Zásadním postupem akcentování „literárnosti“ je zveřejnění samotného aktu tvorby, tj. explicitní reflexe samotného tvůrčího aktu (metatextovost).

Akcentování sebereflexivních momentů prózy lze docílit i jazykovou stylizací – výrazným odlišením jazyka vypravěčského – i oddělením užitého jazyka od tématu, které má mít až parodickou funkci. Příznakovým se stává též pojmenování postav, jejich jména jsou úmyslně ozvlášťována a plní funkci tzv. jmen mluvících: ta potom charakterizují, případně fungují jako součást zvukového systému díla.

Sebereflexivní postupy se uplatňují též v rovině postav. Geneze postavy je pak znejistněná, je znejistněn její literární i reálný charakter, případně je postava líčená jako ožívání v rámci realizace metafory, případně slovní hříčky. Dalším postupem je užití postav-loutek, případně se může jednat o postavu ve formě ožívající loutky, i loutkovitě pojatou postavu lidskou. Postavy rovněž mohou být hierarchizovány, stavěny do protikladů, nabýt až herního charakteru.

Utvořenost textu může být zdůrazněna též vztažeností syžetu k nějakému známému, tradovanému literárnímu příběhu.

Za sebereflexivní postup v oblasti kompozice se považuje narušování linearity příběhu, přerušování vyprávěčských vstupů vypravěče. V syžetu může být využíváno techniky proměnlivého hlediska a postupu montáže: pak se jedná o analogii k postupům výtvarného umění a filmu. Jiným projevem znápadné literárnosti může být úctehlavá fragmentárnost textu, ponechávání nevysvětlených mezer v ději, které případně umožní jeho víceznačnost a možnost několikaletého výkladu. S tím souvisí hra se skrytými významy a tendence k ambivalenci, hypotetizaci a relativizaci syžetu; svědčí o ní též posun od žánru syžetového k neliterárnímu, autorskému, nesyžetovému.

2.2 Metatextualita

Východiskem této podkapitoly je slovníkové heslo v *Lexikonu teorie literatury a kultury*.⁵

Podle něj je metatextualita jako kognitivní sebereflexivita zvláštním případem rozsáhlejší textové autoreference. Autoreference se vztahuje také například na intertextualitu.

Metatextualita je specifická v tom, že autoreference se v ní odehrává na vyšší logické rovině, tj. metarovině: V této rovině dochází k tematizaci textuality, resp. konstrukci jejího charakteru, čímž se stává především reflexe.

Metatextualita se může vztahovat například na vlastní text nebo jeho části, případně také na jeden či více dalších textů (nebo jejich částí)

V metatextech se často objevuje nepřímý odkaz na vlastní text: *Lexikon teorie literatury a kultury* uvádí například fiktivní osoby, která formuluje estetický program.

Projevy metatextuality mohou být jak explicitní, tak implicitní. V prvním případě je možné metatextualitu v jednotlivých pojmech izolovat a citovat, v případě druhém ji lze identifikovat jen jako funkci určitých prvků i postupů textu.

Metatextualitu je možno doložit od počátků vývoje západoevropských literatur ve všech nejdůležitějších žánrech.

V novější historii literatury je možno vrcholy metatextuality vnímat už v 17.–18. století, jako například bývá uváděno *Don Quijote* i *Jakub fatalista*, ve formě romantické ironie se objevuje v německé próze počátkem 19. století, posléze také v modernismu a postmodernismu.

Metatextualita je koncepce v mnohém protikladná k mimetickému zaměření literatury.

⁵ Wolf, W.: Metatext a metatextualita, in Nünning, A. (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 506–507.

3. F. Langer – Snílci a vrahové

3.1 Úvod

Sbírka povídek *Snílci a vrahové* Františka Langra vyšla poprvé roku 1921 v nakl. Gustava Voleského v Praze, povídky nicméně vznikaly již v letech 1907–1914. Jejich vznik se tedy částečně překrýval se vznikem povídek prvního Langrova vydaného souboru, *Zlaté Venuše* (1910, vznik 1907–1910). *Zlatá Venuše* původně zahrnovala i povídku *Lože ty and lí kové*, která však byla v druhém vydání nahrazena povídkou *tvrté pokušení* a následně byla publikována ve sbírce *Snílci a vrahové*.

U Langrových povídek se projevuje neoklasicistní tendence, tedy snaha o ukáznou formu klasické novely, o sevřený vypointovaný příběh s obecnější platností, napsaný vytříbeným stylem. Zatímco ale soubor *Zlatá Venuše* bývá jako neoklasicistní charakterizován, *Snílci a vrahové* se od něj stylově odlišují, a jejich jednoznačné zařazení je proto problematické.⁶

Jak píše Eva Štěrbová:

„Rozdíl mezi pracemi obou výše uvedených skupin lze sledovat především v nestejném míře jejich literární sebereflexivního založení.“⁷

Právě *Snílci a vrahové* obsahují rysy literární sebereflexe, mezi nimiž Hodrová⁸ adí, jak jsme již uvedli, zviditelnou utvořenost, literarizaci: V textech dochází ke zvýraznění žánru, zveřejnění samotného aktu tvorby, k explicitní reflexi kreativního aktu. Autor se stylizuje do podoby pouhého zprostředkovatele, nikoli tvůrce textu, je zdůrazněna funkce vypravěče, který neustále vstupuje do textu. Objevuje se rovněž rámcování narace a narativní pohrávání s autenticitou (přesněji pseudoautenticitou), čímž se vytváří iluze skutečnosti (přesněji iluzivní hra na skutečnost).

⁶ Štěrbová, E.: *Snílci a vrahové* Františka Langra. Od tvarové virtuozity k úzkostné reflexi, in *eská literatura*, 1994, . 3, s. 276.

⁷ Tamtéž, s. 276

⁸ Hodrová, D.: *Sebereflexivní román*, in Zeman, M. (ed.), *Poetika eské meziválečné literatury*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 161.

3.2 Snílci a vrahové – dobová recepcce

Obsáhlé hodnocení *Snílci a vrahové* vyšlo v Lumíru roku 1922. Jeho autor, K. Sezima, soudil, že „sbírka dvaceti v tšinou stru n jších povídek ú inn zesiluje rysy autorovy tvá nosti, jak se p edstavily už v jeho knižním debutu ‚Zlatá Venuše‘“. ⁹ Sezima dále píše, že nejvýzna n jším Langrovým rysem je jeho siln rozvitá smyslnost, která se projevovala již ve *Zlaté Venuši*:

Není to však trpné materialistické labužnictví, lenivá a vilná požívavost, nev štící nakonec než vy erpanou mdlobu smysl , bezcílou nudu srdce a poplen nou pustotu všech okrsk duševních. Je to v jád e naivní, pohansky smyslná nevinnost pud , které se s rajsky samoz ejmou, d tinnou dychtivostí vztahují po sladkých darech se stromu života. Neplatí se ve stínu, nedocházejí svého úkradkem; u Langra na n vždy svítí plné slunce a nad nimi se klene širé modré nebe. Jeho rekové mají do sebe cosi urozeného jako všecko živelné a p írodní. Pro krásu, lásku a mládí jsou schopni i zlo inu – a p íroda je zproš uje viny, protože jsou jejími d tmi, které jí nezapírají, nýbrž ochotn se k ní p iznávají. Nebo konec konc í h ích, vražda a smrt, nazírány v Langrov podání pod vesmírovým hlediskem p írodním, stávají se samoz ejmostí, vedou-li k lepšímu životu („Ková ka a já“).¹⁰

Z tohoto „p írodného hlediska“ podle Sezimy pramení vyrovnanost sv domí a vnit ní souladný r st nejvýrazn jších Langrových postav. Kritik dále konstatuje, že milostný cit v Langrových prózách nemá lascivní p íznak „již proto, že se nekr í ve stínu a nemrza í se licom rností a p etvá kou, sám v sob se i t íbí a pro iš uje“. Milostné p íb hy mají tedy charakter n eho „krajn up ímného“, co je povznáší nad „temnou oblast t lesnosti a hmotnosti“.¹¹

Proces vývoje milostných p íb h v prózách vnímá Sezima jako objektivn hodnov rn jší, než „rozšafnickou cestu t ch, kdo ve sfé e tak vášnivé jako um ní si ony spodní, zemité a sensuáln jší stupn prost odpoušt jí“. V širším kontext z toho vyvozuje, že na otázku, zda je užití eroti na v literatu e v aktuální dob (tj. dob vydání sbírky a vydání recenze) oprávn no, *Snílci a vrahové* dávají jasn kladnou odpov .

⁹ Sezima, K.: Knihy novel a drobné prósy, in *Lumír* 49, 1922, . 5, s. 252–266.

¹⁰ Tamtéž, s. 253.

¹¹ Tamtéž, s. 255.

Právě absenci tendencí povídek sbírky a jejich „imoralitu bez farizejského kroucení o imá“, postavení postav, zápletek, kolizí a vyústění mimo dobro a zlo, a tedy odklon od tradičního pojetí morálky, jaký máme vnímat například hned v první próze souboru (*Kovářka a já*), považuje Sezima paradoxně za příznak jisté morální hodnoty díla. V tomto pojetí morálky například spatřuje protiklad vůči okázalé mravnosti literární produkce.

Ve svém hodnocení sbírky argumentuje Sezima také proti hypotetickým výtkám, jichž by se Langrov sbírce mohlo dostat. Vypořádává se zejména s latentním kritickým nadešením autora z estetství a formalismu:

*Básník Langer vnuje však zrovna této stránce tolik žárlivého a estetického úsilí, že nic v ruštině není více na snad, nežli ho třeba to pohodit obmezenou výtkou estetství a kulturního snobismu – nadešením, co se rádo nepřipouští záměrnou pojmů insinuuje uvdomácením umělcem slova jako zvláště temný hříšník a tiská úhona. Naštěstí již pro lenivost kultury opovržením hodná species lidí esteticky založených nejeví, jako na vzdory všem, kdož jí dávno odskuhrali poslední hodinku, ani za mák chuti vymýt.*¹²

Sezima ve své recenzi přímě vítá autory esteticky založené, jejichž tvorbu vnímá jako zotavující po „vtíravých exhortách“ o etice a společenské učenosti umění, „programov papírových kladech“ a „kazatelsky dryánické tendencí v av“. Zároveň ale chválí Langrovo vymanění se z iré dekorativnosti některých próz *Zlaté Venuše* a „vbec z úzkého artistického odbornictví“.

Poslední dvě povídky souboru, *Tančila* a *Veselé troubení*, podle kritika nesou stopy nejnovějších výtvarných směrů. Jako příklad uvádí některé obrazové stylizace: „Blok domů vnitřně jako otevřená hrací skříňka. Na místě víka překryje ji bílá obloha letního svátku“; „Vci byly ne jako vci, ale jako plochy. Domy nebyly jako domy, ale jako duté kostky, přehozené plátnem, do plátna jsou vyřezána okna a namalovány obchodní tabule.“

Podle Sezimy ale Langer podřizuje všude výtvarnou stylizaci důjové dynamice a dramatickému spádu. Podává několik „kabinetních kusů“ po stránce skladby a vzorných ukázek epické výstavby. Zároveň Langer překonal „svěj výlučný exotismus a svou zardovanou zálibu pro uzavřená rafinovaná údolí kulturně historická; rámcuje teplotu své příběhy soudobými kulisami...“¹³

¹² Sezima, K.: *Knihy novel a drobné prósy*, in *Lumír* 49, 1922, . 5, s. 253–254.

¹³ Tamtéž, s. 254.

Po chvále díla přichází ale i kritická výtku, týkající se zúženosti Langrovy látkové i psychologické oblasti, která způsobuje dojem jisté kusosti a neúplnosti.

„Nebo přes oštinu a zduchování, kterého u nich dochází cit erotický, přese všechno zušlechťují dravých pudůlovka nakonec se přece nelze zhostit pocitu, že celé širé okruhy lidského ducha zůstávají dosud mimo autorovu jednostranně exponovanou pozornost.“ Sezima sumarizuje, že oběma publikacemi (*Zlatou Venuši* a *Snílky a vrahy*) staví autor „světské zákonný a vzácně ukázněný, ale příliš autonomní, osamocené a z ostatního vesmírného řádu vypjatý“.¹⁴

Referát F. Šimka ve *Zlaté Praze* rovněž pozitivně hodnotí Langrovy estetizující schopnosti.

Při představení knihy vychází kritik z titulu, který obsáhle interpretuje:

Titul opravdu případný: Mnoho sní a mnoho vraždí rekové těchto novel Langrových. Kováka předejma milencovými vraždí svého muže, bedná zabíjí ženu a dítě, jinde kráska objevuje se po řadu generací vždy omládlá – získavši si vždy omlazení krví podělaného dítěte, Sidonie dá od svých milenců povražditi hned osm dětí. Prodava se snaží si dokonce obchod s nejjemnějším zbožím – s opravdovými sny, nebo to jest předmětem, hodným vyplniti celý život a vyrvati jej z pusté jednotvárnosti. A vrcholem snění jest pravá láska, přýštitící ne z obdivu muže a jeho slávy, ale taková láska, která dovede milovat muže jen pro něj samého, jako miluje Omfalé Herakla, pro kteroužto látku sáhl Langer až do eckého bájesloví. Láska prudká, vášnivá, neurvalá, nelekající se ponížení ani vraždy, vznáší se nade všemi novelami Langrovými, jež často budí svým dojmem až hrůzný, ale vždy jsou nevyrovnatelnými kousky novelistického umění. Plody bohaté své fantasmie dovedl autor odíti vypravovatelskou formou tak svérázně krásy, že sotva bychom našli druhého z českých novelistů, jenž by snesl srovnání s ním. Úpravy knihy je krásná – u nakladatele Voleského ostatně všechny spisy jeho nákladu zaslouží po této stránce pochvaly.¹⁵

A. Novák v *Lidových novinách* vysoce hodnotí Langrovo tvůrčí potenciál: „nehodli se Fr. Langer dotkne, promění se mu, jako rozenému epikovi rázem v příběh, prahnoucí po novelistickém zaokrouhlení a po životném přehledu, motivy a látky z přítomnosti i legend i z novin, z světa imaginárního i reálného se k nim mu hrnou jako ptáci k dobrému krmidlu a jak se k

¹⁴ Sezima, K.: Knihy novel a drobné prósy, in *Lumír* 49, 1922, . 5, s. 256.

¹⁵ Šimek, F.: Snílci a vrahové, in *Zlatá Praha* 38, 1921, s. 386.

n mu hust slétají, poznává zkušený ptá ník rázem, jaké písni ce je nau í, p im en jejich povaze i hlasovému rozp tí.“¹⁶

Specifikum vybraných próz souboru shrnuje tak, že se mezi povídkami sbírky nacházejí takové, které „jako by se vzpíraly podání výpravnému“, r zné útržkovité a letmé pohledy, které „Langer po íná reprodukovati, jakoby ani nepomyslíl na zosnování povídky“. Novák hodnotí pozitivn prózy s oslabenou výpravností, ale ještě lépe ty, v nichž „spisovatel povolí zcela své fabula ní schopnosti“.

K vývoji Langrovy poetiky pak konstatuje:

*Langer se nadobro z ekl oné dobrovolné chudoby, ke které jej kdysi odsuzoval jeho schematický klasicism, a tvo í zase ve shod se svým temperamentem z kvetoucí nápln života, jenž nespo ívá pouze v obrysech a v lešení, nýbrž i v malb a v dekorovaném stavivu. ty i nebo p t kus ze Snílka a vrah , zpracovaných touto vyzrálou epickou metodou, náleží k nejlepší eské próze poslední doby; jaká teplá prostota v povídce Ková ka a já, jaká moc baladického podání nejlepších lidových ko en ve Zbojnické historii, jaká laskavá a út šná o ista života zprošt ného p írodou viny v monodramat Vrah v lese, jaká jistota povahokresby v starodávné mravoli né kronice Lože ty and lí kového, jaký spád dávno staré novely ve V ném mládí!*¹⁷

Obdobn jako jiní recenzenti, také A. Novák konstatuje ochuzenost psychologické potenciality Langrových próz a z ejmé akcentování milostných p íb h v r zných variacích.

K morálnímu vyzn ní próz pak dodává:

*Jeho bezvýhradná láska k životu zp sobuje, že jej pojímá s jakousi smyslnou nevinností, která stojí mimo dobro a zlo a již nekalí nižádná reflexe: o lásce a oddání, o krvi a ukrutnosti, o vražd a smrti mluví tu prostoduché pohanství d tského pelu a ranní rosy. V tomto sv t není trafiky a není viny: pudy zde chodí s otev eným hledím a žádost jest bez h íchu; není to sv t náš, ale jest dob e v n m pobývati – a tuto ilusi dovede vzbuditi práv jen básník.*¹⁸

Jak plyne z výše uvedených citací, byl soubor *Snílci a vrahové* p íjat velmi pozitivn ; absence moralizujících prvk z ejm odpovídala dobovému vnímání p esycenosti literatury takovými

¹⁶ Novák, A.: Nová kniha povídek Františka Langra, in *Lidové noviny* 29, 1921, . 610, s. 7.

¹⁷ Tamtéž, s. 7.

¹⁸ Tamtéž, s. 7.

prvky z předšlých dob. Mírně experimentální charakter souboru a změna Langrovy poetiky nebyly vnímány negativně (uvedená změna byla dokonce zjevně chválena jako pozitivní vývoj od jinak také kladně přijaté *Zlaté Venuše*). Našla-li se jemná výtky, týkala se obvykle nedostatku něho prostoru pro psychologii postav, ta ale odpovídala charakteristice próz, kladoucích především jen zesílený důraz na formu a využívajících sebereflexivní postupy.

3.3 Vybrané prózy

Vzhledem k rozsahu souboru a omezenému prostoru uvádíme výběr z próz, zahrnující zástupce nejvýraznějších žánrů a žánrových obměn. Langer tradiční žánry opakovaně rozrušuje, a tak se ve *Snílcích a vražích* setkáváme s prózami baladickými, které ale postrádají tradiční baladický motiv viny a trestu, nebo třeba s mytickým příběhem, který je pojat až humoristicky. Tená i známé žánry jsou aktualizovány pro neobvyklými postupy a jednotlivé žánrové poetiky jsou tak neekvivalentně spojeny.

První próza souboru, *Kováčka a já*, je vystavěna v rámci. Rámec je tvořen zpodobněním protagonisty a ohraničuje samotný retrospektivně podaný příběh. Toto rámcování je téměř motivem je rysem i pro další autorovy prózy.

V několika obrazech představitel vypravěčského příběhu do kovárny a po útek soužití s kováčkem a kováčkou. Dále sbližování se s kováčkou, denní život na kovárně a odhalení skutečné kováčkovy povahy: opilce, který často bije svou ženu. Postupný vývoj v postavě kováčky, která se násilnického muže přestane pouze bát a je mu schopna vzdorovat, provází vznik milostného vztahu mezi ní a vypravěčem. Drama pak graduje a kulminuje vraždou kováčky a kováčkou, které vypravěč pomůže zbavit se trestu a zločin zatajit. Navzdory pozdější absenci vyprávěčské domy je prvotní reakce vypravěče provázena známkami šoku: „byl by málem vykřikl“, uvádí, že sklesl do podušek a nespál, když pro něj kováčka přišla. Tyto implicitní známky emocionálnější reakce na vraždu jsou ale vzápětí negovány nocí prožitou s kováčkou, která byla vášnivá „protože beze strachu a myšlenky na kováčka“. Pocity přímě následující po vraždě pak vypravěč shrnuje tak, že milence hrůza nezachvátila: „byli jsme docela klidní a zdálo se nám, že se tak stát musilo“.

Ve vyprávění ústníka zločinu je tedy demonstrován rozpor mezi osobní mravností a obecnými morálními principy. Próza je pojata jako osobní zpodobnění vypravěče, který se na sklonku života vyznává ze svého zločinu, nikoli ale z potřeby pokání, která by pro zpodobněnou byla oekávatelná. Naopak: motiv pokání sám předkládá a explicitně ho zavrhuje, nebo ho považuje za směšný a chce se „vysmát všem lidem, kteří věří v něspravedlnosti, odplat a trestu“.¹⁹ Uvádí, že ani on, ani kováčka netrpěly výtkami své domy. S náznakem černého humoru konstatuje, že ve sklípku, kde mrtvolu pohřbili, se dalo dobře přechovat brambory přes zimu (téměř až výsměšně bagatelizuje akt vraždy). Život po vraždě kováčky sumarizuje

¹⁹ Tamtéž, s. 142.

jako šťastný, spokojený. Obdobně i kovárka před svou smrtí ekne s úsměvem, že „jedno knize neekne, všechno v díti nemusí“, čímž demonstruje absenci pokání, který by odpovídalo náboženskému přesvědčení. Ani ve smrti inu nelituje a necítí potřebu ulevit sv domí.

V kontextu baladického žánru Langer významně pokračuje tradici: nejen, že se vina v podobě vraždy nedokládá trestu, není ani jako vina vlastně vnímána – je spíše předkládána jako cosi nezbytného, nevyhnutelného, co se stalo a stát muselo, aby postavy došly šťastného života, a co je z jejich pohledu zcela ospravedlněno. Naopak je implicitně souzeno, že vina kovárky, který se na svého manželce dopouští násilím, došla svého trestu, když ho týraná žena zabila. Ani v tomto případě však postavy přímě nesmyšlí o vraždě jako trestu, ale spíše jako o nevyhnutelném důsledku kovárky jednání. Jak vyprávějí konstatuje, všichni členové jeho rodiny jsou šťastni, on sám se cítí šťasten a „bude se mu blaze umírat“.

Šťastná ovšem ve svém článku *Snílci a vrahové Františka Langra* pokládá toto vyprávění pro edložené vnímání zločinu za až „demonstrativní gesto pohrdání platnými morálními konvencemi“;²⁰ a dále uvádí:

„Ztotožnění svobody s niternou touhou, právě jako odmítnutí zátěže sv domí a pocit viny, které iní odpovídají pouze abstraktní právní a morální normy, odpovídá rovněž dobovému citní umlecké avantgardy.“²¹

Originalitu prózy *Slepi* zakládá to, jak je umně vystavena na smyslových vjemech. Je silně deskriptivní, syžet je minimalizován. Samotné představení úvodní scény je ztvárněno popisem zrakových vjemů: les „erný jako dvě opony“; istá „jako by umytá“ cesta, „vesele modrý“ pruh nebe. Dialog protagonisty se těmi slepými dětmi pak představuje jejich vlastní nezrakové smyslové vnímání světa: U prvního dítěte je to prostě ednictvím sluchu, u druhého přes hmat, u třetího skrze čich. Jejich sestra zosobněující snílka příběhu pak popisuje touhu po lásce a porozumění.

Dítě vysvltuje své vnímání krásy jara skrze své smysly, prostě ednictvím přirovnání k jiným jim známým vjemům. První dítě hovoří o zpevu:

„V noci, kdykoliv se probudím, slyším ptáka, jenž přejí píse o n kolika tónech, a potom dlouho otáčí se zvuk jeho hlasu, klokotá slaběji a slaběji, až zanikne... Někdy i dává

²⁰ Šťastná ovšem, E.: *Snílci a vrahové Františka Langra*. Od tvarové virtuozity k úzkostné reflexi, in *eská literatura*, 1994, . 3, s. 278.

²¹ Tamtéž.

slyším, když si prozpívají v zahradě. Zpívají od rána do večera, o všem zpívají, co jim jen přijde na mysl. Některá z nich vpozdere, když už je vzduch chladný, za ne divný zpív, roztoužený jako klokot onoho nočního ptáka.“²²

Druhé mluví o svém hmatovém „vidění“ jara, které charakterizují především doteky jemné, hebké:

„Sáhnu-li na mladé listí stromu, poznávám, jak jest každé jinak příjemné. Některé bojí se pod mým dotekem, protože je příliš jemné a ohebné, některé je porostlé chloupky hebkými jak krtičí srst, jiné je tuhé a hladké jako tepané z kovu. (...) Každá má tak hladkou, tak nevyslovitelnou – snad tvářem oných dívek zpívajících večer jsou tak hloubou. A což květy, když se jich dotknu! Nahmatám jejich drobné žilky, každé zaovroubení květních plátek, kalicha, všechno, všechno; cítím, že některé jsou těžké jako z hedvábí, jiné lehoučké jako vzduch.“²³

Poslední dítě pak vykresluje větvě, které na jaře rozeznává, a charakterizuje je:

„V lese cítíme větvě všech pryskyřic. Dle nich uhadneme, kde rostou borovice, jejichž dech je smutný, hluboký, i kde rostou jedle, protože v jejich ovzduší je cosi veselého, a přijdeme-li k jalovci, poznáme jej z dálky: má veselou, rozpustilou vůni. Jednou jsme byli na hbitov a cítili v ní cypřiš. Ta byla zamlklá, bolestná.“²⁴

Celým dějem prostupují barvy. Kromě zmíněných barev v popisu krajiny jsou zde uplatněny modré až fialové oči dětí a dívky, dívčiny světle zelené šaty a bílé ruce (barvy implikující představu éteričnosti), černé stěvíce, černý pes, chomáky bílého prachu. Tyto prvky mohou umocňovat kontrast snění a reality, když lze závěrečně „chomáky bílého prachu“ pod kopyty koně vnímat jako symbol realizace naplnění dívčina snu (prach na počátku jejich cesty je popsán jako světlý, chomáky akcentují snovost).

Formu lidového vyprávění uplatnil Langer u prózy *Zbojnická historie*, která připomíná povíste zejména svou snahou o objektivizující věcnost. Vyprávění, jehož podání příběhu je stylizováno právě jako podání vyprávění lidového, předkládá příběh s konkrétním zakotvením v dějství, příbližným určením místa a pracuje s postavami konkrétních jmen – touto konkretizací si činí

²² Langer, F.: *Povídky I*, Praha, KVARTA 2000, s. 145.

²³ Tamtéž, s. 146.

²⁴ Tamtéž, s. 146.

jistý nárok na v rohodnost.²⁵ Vypráví „poslední veliký příběh zbojnických dějin“, poslední loupež zbojníka Ondry Murína a jeho druh. Při oloupení starého gazdy je v dce družiny zasažen do nohy gazdovou valaškou. Krádež je oznámena úřadům a pandur se vydává hledat viníka; totožnost při krádeži maskovaného Ondry nebyla oloupenému známá, ale jako důkaz identifikující viníka má, že a má sloužit jeho zranění. Pandur, který se za Ondrou vydává, se nehodlá nechat snadno ošálit už proto, že v Ondrovi chová osobní zášť založenou na dávné lásce k Ondrově ženě. Ondra (se zraněním pečlivě zamaskovaným) se nechá pandurem vyprovokovat v krámu k tanci. Jeho tanec je gestem vzdoru a demonstrací vlastní hrdosti.

Vygradování celého děje je umocněno gradací napětí v klíčové scéně tance, který se Ondrovi stane osudným – dojde při něm k odhalení jeho zranění, které ho usvědčí jako hledaného viníka zločinu.

Znovu je próza vystavena rámcově, uvádí ji zakončuje ji uvádějí v příběhu nové sousozí, zatímco hlavní děj se odehrává v minulosti. Závěr příběhu přidává aspekt pomíjivosti života prostědnictvím sdělení, že na kopci, kde došlo k oběšením, již dlouho roste les.

Závěrečný akt *Zbojnické historie* je předestřen již v úvodu sdělením o oběšení Ondry Murína a jeho druhů s tím, že tuto událost posléze vypráví rozvine detailním popisem. Pro prózy souboru *Snílci a vrahové* není aktualizace jazykových prostředků typická, ale právě ve *Zbojnické historii* k ní výjimečně dochází, když se místy objevuje nádech stylizace. Objevují se například slova „kolna“, „gazda“, „ke ky“, „hajduchoval“ aj., stylizované jsou i promluvy postav – velmi výrazně poslední Ondrova promluva v závěrečné scéně, kdy při cestě na smrt podává ženě vyžádaný chléb: „Tu máš, pre teba a díti. Tiež aj pre starú matku. A díti vyžiu sama, ako môžeš, keď já už musím zomreť!“²⁶

Dialogičnost se uplatňuje v próze *Předoucí Herakles*. Forma dialogu, asociující antické drama i formát známý z filosofie, tu odpovídá antickému námětu. Příběh vychází z ecké mytologie, autor ho však aktualizuje. Herakles podrobený královně Omfale je v jeho pojetí svému osudu vystaven kvůli odsouzení delfskou v štirnu (to vypráví rozporuje tím, co „slyšel“, čímž demonstruje rozpor mezi známou pověstí a aktualizovaným příběhem), ale kvůli lásce, kterou k Omfale cítí.

²⁵ Št dro ová, E.: Snílci a vrahové Františka Langra. Od tvarové virtuozity k úzkostné reflexi, in *eská literatura*, 1994, . 3, s. 279.

²⁶ Langer, F.: Povědky I, Praha, KVARTA 2000, s. 159.

Po krátkém úvodu (prologu) se celý děj odehrává ve formě dialogu Herakla a poslů, kteří jej přišli coby proslaveného hrdinu žádat o pomoc. I mimojazykové jednání jednotlivých postav je zachyceno právě v dialogu (např. demonstrativní: „Hle, již vbec nepede, a hlavu zabodil do dlaní.“). Celá scéna je smyšlná, parodizující vážný mýtus: Poslové nacházejí svého hrdinu, kterak pede u ohniště. Jejich snahy o probuzení Heraklovy bývalé kuráže jsou docela marné. Když po apelujícím monologu starce, který se snaží vyprovokovat v hrdinovi pocit ponížení, a iniciovat v něm tak vzdor vůči jeho osudu, Herakles jeho slova nechce slyšet, nakolik jsou mu nepřijemná, získávají poslové přece jen naději. Herakles ale konstatuje, tak ka udiven nesmyslností jejich požadavků, že odejít s nimi nemůže, nebo kdyby odešel, „nedopadl by vlny“, a v důsledku by mohl ztratit Omfalinu přívěšek. Ve svém ponížení vůči Omfale totiž nachází štěstí.

Povídka *Prodava sn* ztvárňuje fantaskní, až pohádkový námět; lze ji nazít i na pozadí žánru science fiction. Próza je vyprávěna v ich-formě, kdy vyprávěp edstavuje ústřední postavu prodavae jako svého otce, a příběh je tak prezentován jako vyprávěova vzpomínka. Sny v podobě mýdlových bublin, které je možno shromažďovat a uchovávat a které mají konkrétní fyzikální vlastnosti (přes sebe se zamlžují, mohou se poškodit, je třeba je opatrně uchovávat, mají různé velikosti), jsou jediným fantaskním prvkem v jinak běžné realitě. Sen je zde tedy přímo zpředmtněn, stává se dokonce obchodním artiklem. Tajemný sen nalezený vyprávěem a jeho sestrou je odhalen jako poslední sen, který kdysi měl jejich otec; jeho děj zaal svým životem naplňovat tehdy, když začal sbírat sny a prodávat je lidem.

Próza končí melancholicky, konstatováním prodavae sn konstatuje, že „stáí sn nemá“, a on tudíž už po žádných netouží. O svém posledním snu pak říká: „A také již sešel, velmi sešel. Tak je to se vším.“²⁷ Postava otce zosobňuje snílka, který svým snem doslova žil. Lze uvažovat o podoběství na téma ztráty iluzí, postupného zevšednění mladistvých snů (viz motiv sešlého uschovaného snu).

K dílu baladické aktualizaci dochází v próze *Vrah v lese*, próze kombinující motiv vraha a snílka. Příběh je vyprávěn er-formou: Protagonista Semerád zabije svou ženu, která mu byla po dobu jeho nepřítomnosti nevrouná, i její nemanželské dítě (dítě její nevrouny), a uprchne do

²⁷ Langer, F.: *Povídky I*, Praha, KVARTA 2000, s. 173.

lesa s úmyslem spáchat sebevraždu. Linie vztahu Semeráda k lesu se pak prolíná celým příběhem: Les měl od dětství rád, znal v něm každý kout, po lese se mu stýskalo, když v Americe pracoval se dřevem, logicky utíká právě do něj skončit svůj život.

Baladickánost se vztahuje především k postavě zrazeného zklamaného muže, který se pomstil nevinné ženě. Dále k představení osudu jedince, který se je k tragickému zakončení poté, co byl vystaven mezní situaci, rovněž i ve výběru místa následného děje (lesa). Baladický je i zájem o existenciální problematiku, demonstrováný ve scéně vraha Semeráda a churavé „bláznivé“ uitelky v lese. Toto setkání je scénou postavy snílka a postavy vraha, kdy je vrah ovlivněn snílkem ve svém vnímání smrti. Uitelka (snílek) Semerádovi (vrahovi) zprostředkuje nový pohled na smrt, vysvětluje mu, že ve smrti může nalézt „trochu radosti“ a měl by si přát „umít hezky“. Díky ní Semerád za ne na sebevraždu nahlíží jako na akt splynutí s přírodou, uvažuje nad tím, jak les a lesní zvířata naloží s jeho tělem. Když svou dlouho odkládanou sebevraždu spáchá, učiní tak dle instrukcí uitelky – s květinou v klopě, „hezky“.

Rozpor s baladickou tradicí lze spatřovat zejména v tom, jak Semerád vnímá akt dvojnásobné vraždy. A kolik by plánovaná sebevražda mohla být aktem trestu vůči sobě samému, ve skutečnosti postava nepociťuje vinu a výčitky svědomí, vraždy mu připadaly nevyhnutelné. Obdobně jako v próze *Kovářka a já* tedy nedochází ve *Vrahovi v lese* k náležitě naplnění baladického tématu viny a trestu, obě kategorie se relativizují.

Vrah v lese obsahuje hned několik náhledů na smrt: Je zde věcný popis vraždy nevinné manželky a nemanželského dítěte, dramatický popis lynovaného muže v Americe a uitelkino pojetí smrti jako vysvobození z těžkého údělu a také jako smílivé představené nevyhnutelné součásti života.

Na principu literární montáže je vystavěna próza *Vásná smrt*. Sedm částí povídky je komponováno jako scénické obrazy, přičemž každý z nich funguje jako samostatná uzavřená scéna.

Próza je silně popisná a jednotlivé detaily v popisech scén hrají důležitou roli. V každé scéně se variují jednotlivé motivy charakterizující hlavní postavu Kristinku, a právě jejich obměny demonstrují vývoj dívčina osudu. Mezi tyto motivy lze zařadit způsob dívčina příchodu, resp. přejezdu, její oděv, její výraz i gesta, reakce, se kterou Kristinino vyprávění kvituje její matka, a také melodie, jimiž dívčina vyprávění přiči každé návštěvy tematicky podkresluje

soused Hajs. Příběh je vystaven na základě odlišných scén odehrávajících se stále na pozadí týchž kulís: bytu Kristiny a matky (i přes ji celého domu). Proměny scén provázejí i změny v autorem zvoleném slovníku – ten vždy odpovídá prostředí a tématu, které má evokovat.

Každé z vyprávění Kristinky má své ústřední téma: v prvním „obrazě“ je to jídlo, v dalším se jedná o její vlastní krásu, dále se objeví láska, tanec, pohyb a peníze. U poslední návštěvy je to motiv vína (opojení vínem). Každé téma je pak spjata s novým mužem, po jehož boku dívka žije. V poslední scéně Kristinka, kterou postupný sociální úpadek dovedl až k nemoci a prostituci, mluví.

Do Kristinky nešťastně zamilovaný soused Matyáš plánuje Kristininu vraždu od jejího prvního návratu, odhodlá se k ní ale až v průběhu návštěvy poslední a svůj čin komentuje odpoátku chystaným vysvětlením, že byla příliš šťastna a on toho nesnesl. Vražda v jeho podání je v podstatě aktem vysvobození Kristinky z jejího osudu.

Kompoziční postup triviální literatury využívá Langer nejednou, zejména pak v *Ložiti a lůžkové*. Próza je soustředěna na didaktický sled a zvraty, kresba postav je zjednodušená, projevuje se záliba ve „vnějších efektech než ideálně se sklonek k naturalistickému detailu“.²⁸ V rozporu s trivialitou žánru lze však nahlížet fakt, že se odpoátku tená i naznačuje tragické osudové vyústění historie. V souladu se zvoleným žánrem vyprávěním předstírá, že chce na úvod vyprávěního příběhu obeznámit tená se s povodem protagonisty. Vyprávění se výrazně uplatuje i svými vstupy s orientací funkcí²⁹ – příkladem je vstup „Kdo byli obáni?“ s následujícím zasvěcením tená do reálií vyprávěního příběhu.

Próza *Ložiti a lůžkové* je vystavena na kontrastu dvou protikladných světů a situací jim odpovídajících postav. Zatímco nemanželské dítě Ondřej je zosobněním naturalnosti, primitivní přirodnosti až hrubosti, jeho nevlastní bratr Kliment naopak zastupuje svět umělý, zjemnělý a kultivovaný. Tento kontrast je autorem úmyslně zdůrazněn, vlastnosti obou světů jsou stupňovány až k nadsázce. Děj je veden objektivně, autorský vyprávělec ale nezakrývá své sympatie ke světové přirodnosti, pudovému, místy projevuje svůj hodnotící postoj (konkr. například ve scéně popisující Ondřejovu radost z lovu: „My, kterým údy se

²⁸ Št droková, E.: Snílci a vrahové Františka Langra. Od tvarové virtuosity k úzkostné reflexi, in *eská literatura*, 1994, . 3, s. 283.

²⁹ Tamtéž, s. 283.

příliš brzo unavují, neznáme již této pýchy a radosti z tělesné síly. Škoda, nebo bychom mohli o radost více.“³⁰). Plurálová forma vyjádření, která prezentuje pokaždé názor vypravěče, se objeví v textu celkem třikrát.

Ani po tragickém vyvrcholení s tetou dvou světů, kdy Ondřej brutálně zabije svého bratra a jeho milenku ve výbuchu vzteku, zpřesobeného jednak jejich přezíravým jednáním v divině, jednak svou neschopností se vyrovnat s rozdílností světa svého a jejich, není ale vypravěčem souzen. Obdobně jako v případě povídky *Kovářka a já* se absolutno viny relativizuje.

Prózy *Hra s dýkami*, *Suzana v lázni a starci* a *Únos Evelyny Mayerové* tvoří triptych, který spojuje tři postavy. Souasně autor využívá dichotomie rámcového a vloženého příběhu. Pohrávání s autenticitou-pseudoautenticitou, jeden z postupů sebereflexivní prózy, se projevuje zejména ve *Hře s dýkami*.

V úvodu vypravěč užívá 1. os. plurálu, autenticita protagonistky je posilována jejich spojováním s reálnými historickými postavami.

Autor v próze zpřítomňuje akt fabulace tím, že figury příběhu v svém setkání vytvářejí vlastní příběh. Ve své vypravěčské hře na sebe postavy navazují a postupně společně charakterizují protagonistku svého příběhu a nám příběhu. Jím vymyšlený příběh je silně estetizovaný, svým způsobem idealizovaný, což mu dodává až velmi jemný odstín ironie a tendence k parodii: Jako když hrdinka utvářeného příběhu otevřeně a bez tajností chystá vraždu příběhových svého milého, aby si ho mohla vzít – chystané a skutečně provedené vraždy jsou okolím hrdinky přijímány „zděšeně a zvdavě“, vnímány jako hra.

Aluze, konkrétně na starozákonní apokryf, se objevuje v názvu druhé prózy triptychu, *Zuzana v lázni*. Vizualizovaný obraz koupající se paní Jacquelyny odkazuje navíc na tradiční námět evropského malířství – zrození Venuše.

Dichotomie rámce a jádra příběhu utváří poslední prózu triptychu. Rámcový příběh lze vnímat místy jako ironizující: Dva staří muži se každoročně scházejí a připomínají si pantomimou, kterou sledují jako diváci, čin, kterého se v mládí dopustili. V době svého mládí totiž zavraždili mladou tanečnici. Vražda zůstala utajena. Práv kompenzace sv domí sledováním pantomimy zachycující jejich čin se jeví jako nedostatečná, až ironická.

Pantomima zde dává prostor pro využití poetiky němého filmu. Dležitou roli proto hraje tempo vyprávění a zachycovaný pohyb, jemuž na efektnosti přidává omezený prostor jednoho

³⁰ Langer, F.: Povídky I, Praha, KVARTA 2000, s. 213.

pokoje, na němž se odehraje. Pohyb pronásledované dívky-tanečnice znázorňuje její emoce, je také popsán tak, aby té které emoci odpovídal. Jiné výrazy jsou voleny pro různé fáze útoku.

Závěrečná próza souboru, *Veselé troubení*, je civilní baladou. Tuhá dívka, kterou si její milý nechce vzít a opouští ji, se těžce smí uje se svým osudem. Není schopna elit budoucímu obtížnému životu svobodné matky, a proto si nachystá jed. Zatímco zvažuje sebevraždu, představuje si, co by jí k takovému rozhodnutí řekl student z prvního poschodí jejího domu, co by jí řekla její zesnulá matka a co řekne z vesnice, v níž se narodila. Všichni ti jí sebevraždu rozmlouvají a snaží se jí dodat naději, tu ale dívka nedokáže přijmout. Tragická chvíle nastává uje hudební doprovod z restaurace, který se koná u okna a vyostřuje kontrast dívčiny beznaděje a venkovní zábavy:

„Tak zmizí i řekne v ornate a dříve jest samo, strašně samo. A dole v zahradě jest celý svět, celý život plynoucí v přítelství a volnosti dne bez práce. Dívka si opakuje: „Co na tom, když umru?“³¹

„Veselé troubení“ nové skladby hudebníka je motivem, který se v povídce objevuje opakovaně: Poprvé ve scéně rozchodu, kdy dodá mladíkovi kuráž k tomu, aby dívce řekl, že si ji nevezme. Podruhé se ozve z restaurace, když dívka rozjímá nad svým osudem. Známa melodie v ní vyvolá představu, co by se mohlo stát, kdyby jí její milý také uslyšel. Představuje si scénu, v níž by své matce, jejich lásce nikdy nepřející, vzdorně sdělil, že si dívku přece vezme za ženu, a pak by za ní šel. Opakuje si, kde by se v té které chvíli mohl na své cestě nacházet. Když se domnívá, že by již musel dojít k jejím dveřím, dívka vstává a jde dveře otevřít – za nimi ale nikdo není, a dívčin osud se završuje:

„Byl konec tomu poslednímu snění, v kterém také veselé troubení vyzývalo, volalo do vzduchu a do života. Dole lidé tleskali, ale nežli zahrál trubka potěší, dříve vypilo jed.“³²

Konečným impulsem k sebevražednému činu je tedy náhodně zaslechnutá melodie – tím je exponováno téma bezpříčinnosti a melodii je iracionálně dána síla rozhodovat o životě obou protagonistů:

Zas píše písně jako jaká síla, která je odtrhne od toho, co je nyní tíží, zase v ní m vzbudí vzduch ...“ Skladba je zpodobována i synesteticky: „Ze dvoru zní písně jako ostře, je

³¹ Langer, F.: Povídky I, Praha, KVARTA 2000, s. 294.

³² Tamtéž, s. 295.

*jako jehly a je žlutá. Plní te tuto svatnici, jako by se právě v ní chtěla všechna nahromadit. Tlačí se na její stěny, strop, dveře. Stísněná dívka svou přítomností, jest stále hustší a hustší, již ani vzduchu zde není, není v ní dýchat, svatnice jest naplněna tímto troubením jako dýmem.*³³

3.4 Shrnutí

V souboru je z mnoha úhlů nahlížen a variován motiv postavy snílka a postavy vraha, rovněž dochází k jejich střetům, které mají význam existenciálního charakteru.

Vražda v Langrově pojetí není vždy vinou, po níž nutně následuje trest, jak Havránková uvádí, postavy jednají více dle vnitřního řádu svěbytného lovce, i když to odporuje obecně platné morálce i náboženství.³⁴

V textech se uplatňují předem zadané postupy sebereflexivních próz, u prózy *Vasná smrt* dochází k uplatnění filmových postupů (montáž – střih) v kompozici prózy. Tvořenost, tzv. „literárnost“ textu se uplatňuje také u zvýraznění role vypravěče, a u vícekrát se vyskytující rámcové výstavby textu. Další prvek sebereflexivní prózy, reflexe samého procesu tvorby, je explicitně využito například v povídce *Hra s dýkami*, kdy je popsán proces tvorby příběhy postavami. Jejich promluvy v rámci procesu tvorby přitom mají až jemně parodizující ráz. Rozmanité žánrové aktualizace se (s výjimkou prózy *Zbojnická historie*) neprojevují ve výběru lexikálních prostředků.

Langr v soubor rozmanitých stylizací využívá různých vypravěčských forem: Dialogizace je uplatněna v povídce *Pedoucí Herakles* (zvolená forma je zde navíc sepjata s obsahem), prvky triviální literatury se projevují v *Ložnici a lůžkovém*, se slohovými postupy lidového vypravěčství pracuje autor ve *Zbojnické historii*.

Kromě neoklasicismu vykazuje soubor i inklinaci k literárnímu expresionismu a kubismu,³⁵ což se projevuje nejistotou, problémem pochopit vnější svět, také ale nadsázkou a uplatněním zmnožené perspektivy. E. Štěrbová ve své studii hodnotí *Snílky a vrahy* jako jedno z nejvýraznějších slovesných děl předválečné avantgardy (zařazení k avantgardě je nicméně diskutabilní), soubor navíc zachycuje i základní tendenci avantgardního umleckého

³³ Langer, F.: *Povídky I*, Praha, KVARTA 2000, s. 294.

³⁴ Havránková, M.: *Ediční doslov*, in Langer, F.: *Snílci a vrahové*, Praha, KVARTA 2000, s. 315.

³⁵ Tamtéž, s. 315.

směrování od hledání a vytváření nové formy a reality umleckého díla k „dané a přítomné neobsáhnuté realitě form života“.

4. M. V. Kratochvíl – Povídky lásky a smrti

4.1 Úvod

Sbírka *Povídky lásky a smrti* vyšla poprvé roku 1943 v nakladatelství Jos. R. Vilímek. První vydání zahrnovalo desatero povídek: *Biblický apokryf*, *Patro mnich*, *Balada o malém kůži kovi*, *Romance o unesené princeznu*, *Balada d tská*, *V prach a popel*, *Sn ní z fin de siécle*, *Balada o ztraceném lov ku*, *Balada o domu a chodci* a povídku *O zbloudilém socha i*, za azenou v souboru za *Baladu d tskou*. V souborném vydání z roku 1957 vydaném v nakl. s. spisovatel, které obsahovalo soubory *Povídky lásky a smrti*, *P t milostných* a *Povídky z minulých dob a jedna z p ítomnosti*, nebyla poslední uvedená povídka již zahrnuta.

Tato práce se primárně zaměřuje na první vydání jednotlivých děl, nicméně alespoň stručně zohlední i přínos vydání souborného.

První vydání obsahuje dohromady deset povídkových próz, z nichž většina uvozených veršovaným mottem (tato motto ale již nebyla přenesena do souborného vydání).

J. Hrabák zmíní drobnou zajímavost: „(...) tato motto jsou jediným dokladem Kratochvílova verše, pojatého do knih“³⁶.

4.2 Baladická próza

Základní žánrovou stylizací a aktualizací *Povídek lásky a smrti* je baladicitost. Termín „balada“ je ostatně opakovaně součástí názvů jednotlivých próz. Autoři publikace *Encyklopedie literárních žánrů* stručně představují baladickou prózu jako aktualizaci baladických námětů a postupně na základě různých prozaických žánrů.³⁷ M. Mravcová u baladické prózy zdůrazňuje, že se nejedná o prozaický ekvivalent tradičně veršované epiky, ani o vývojovou modifikaci tradičního žánru lyricko-epického básnictví:

Žánr balady se tedy v beletrii může projevit pouze jako dílčí aspekt (baladicitost), vyplývající z přínosnosti některých rysů díla, jako je sledek záměrné stylizace, která se odvolává na

³⁶ Hrabák, J.: *Miloš V. Kratochvíl*, Praha, s. spisovatel 1979, s. 62.

³⁷ Peterka, J.: Balada, in Mocná, D., Peterka, J. a kol. (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha – Litomyšl, Paseka 2004, s. 43.

žánrové povídky a mluví se o tom, že by měla být uplatněna i tam, kde dominuje jiné žánrové určení – sociální próza, psychologická novela, historická povídka, venkovská próza apod.³⁸

4.3 Povídky lásky a smrti – dobová recepcce

J. B. Štěrba v *Naší době*³⁹ vnímá *Povídky lásky a smrti* pozitivně. Přisuzuje autorovi, i na základě jeho předchozích děl, tvůrčí předpoklady pro krátkou povídku a oceňuje „námitky výjimečné rozptýlení“.

Pokud jde o rýmování závěrečných odstavců v některých povídkách souboru, připomíná J. B. Štěrba obdobný postup uplatněný v prozaických románech Lva Blatného.

Co do celkového vyznění mají dle recenze novely tragický tón, *Epilog dlouhý a mnohmluvný* (takto ironicky nazvaný Kratochvílem) vyznívá pak dle J. B. Štěrby až smutkem zcela nihilistickým.⁴⁰

Komplexní hodnocení souboru pak vyznívá jednoznačně kladně:

„Kompozice, styl, obrazy, jsou jeho povídky díly velmi zdařilými, nejednou kabinetními; již pro takovou Baladu dle mého zdání zasluží M. Kratochvíl, aby stál v první řadě soudobé české prózy.“

Článek nesoucí titul *Kratochvílova Škola povídek a škola života* z pera J. Kopeckého hodnotí sbírku rovněž kladně, dokonce jako (v době napsání recenze) autorovu knihu nejlepší: „Je to nejen ukázkový umělecký slova a vyprávění vzrušujících příhod je to také a především svědek života a skutečnosti, který hledá odpovědi na věčné otázky po smyslu všech bludných poutí životem. Píše prózy s náměty z dob minulých, ale hledá v těchto dobách onoho neustále neuspokojovaného, bloudícího člověka, který je nespokojen v autoru samém i v jeho dnešních tenátech.“⁴¹

Kopecký trefně vystihuje téma bloudícího člověka, které Kratochvílovým prózám, by jsou jejich náměty historické, dodává punc nadčasovosti. (Tomu napomáhá i volba tenátech známých historických událostí nebo alespoň období.)

³⁸ Mravcová, M.: Baladická próza, in Zeman, M. (ed.), *Poetika české meziválečné prózy*, Praha, s. spisovatel 1987, s. 235.

³⁹ Štěrba, J. B.: *Povídky lásky a smrti*, in *Naše doba* 51, 1943, . 2, s. 89–90.

⁴⁰ Tamtéž, s. 90.

⁴¹ Kopecký, J.: *Kratochvílova škola povídek a škola života*, in *Lidové noviny* 51, 1943, . 238, s. 5.

Jako stěžejní téma sbírky vidí Kopecký hledání smyslu života a smyslu smrti – a nenalézání ani jednoho.

Kritik lituje, že Kratochvíl nezaadil do sbírky také svou povídku *Rozhovor*, vydanou v příloze *Lidových novin*. Zatímco *Povídky lásky a smrti* implikují řadu otázek po smyslu, povídka *Rozhovor* určitou odpověď nachází. Je ale otázkou, nakolik je takové doporučení potřebné; to, co Kopecký ve sbírce postrádá a nachází v *Rozhovoru*, vyskytuje se totiž, byť v menší míře a zastavení, v *Baladě o domu a chodci*, závěrečné próze *Povídek lásky a smrti*, v příběhu dvou mladých vdců a jejich práce. I tam se, podobně jako ve zmiňovaném *Rozhovoru*, objevuje myšlenka důležitosti lidské práce (která má být pro člověka) a nalézání smyslu v ní. (V *Rozhovoru* se však spíše jedná o lidské zaměření se na proces, totiž pro člověka naplňující činnost a odevzdání se jí.⁴²)

J. Kopeckému se nakonec jeho psaní svým způsobem vyplnilo: *Rozhovor* byl později v souborném vydání *Povídek lásky a smrti* zařazen do souboru jako úvodní próza oddílu *Povídky z minulých dob a jedna z přítomnosti*.

⁴² V *Rozhovoru* se Sokrates snaží rozsoudit sochaře Feidia a ševce Filona. Oba vyvyšují práci toho druhého nad svou vlastní, nejde ale ani tolik o snižování vlastní práce, jako o osud jejich díla poté, co je dokončeno. Sokratova rada spočívá v zaměření se na radost z vytváření díla, ze samotného procesu tvorby – ta je dle něj důležitější než to, zda a jak dílo později přetrvá.

4.4 Vybrané prózy

Jednotlivé povídky „lásky a smrti“ jsou situovány do škály historických období: do biblické doby, románské epochy, gotiky, baroka, období třicetileté války; koní se dobovou souasností.

Specifikem n kterých Kratochvílových historických próz je p edstavení klí ových d jinných událostí v rámci (i až na pozadí) konkrétních p íb h oby ejných jedinc , které tyto události r znými zp soby ovlivnily. Prost ednictvím tohoto postupu zintenziv uje nad asové vyzn ní jednotlivých próz.

O souvislosti s asem vzniku díla (povídky vznikaly bu už b hem 2. sv. v., nebo v letech t sn jí p edcházejících) píše M. Mravcová ve své kapitole *Baladická próza* (viz sborník *Poetika eské mezivále né literatury*) následující:

„Historická povídka, zamýšlená jako jinotaj zcela sou asné úzkosti a skepse, pramenící ze zkázonosné situace, do níž lidstvo samo sebe uvrhlo, p edstavuje prakticky záv re nou fázi vývoje aktualizací žánrového pov domí balady v eské mezivále né próze.“⁴³

Historické dob , do níž je povídka zasazena, odpovídá i její stylizace, vždy se p ipodob ující jednotlivým sloh m.

Mravcová k tomuto uvádí: „Ty prózy, které byly ozna eny jako balada, tak sou asn evokují i jiné žánrové formy – apokryf, legendu, kroniku, formu epistolární aj. – naopak baladické jsou i nebalady (Romance o unesené princezn)“.⁴⁴ Nej ast jšími žánry souboru jsou balady, romance a legendy, dle A. M. Píši v lánku v *Národní práci*⁴⁵ lze soubor roz lenit dle t chto t í útvar .

Biblický apokryf je situován do poslední noci p ed popravou Krista.

Protagonista povídky je zpo átku (p ízna n) uveden coby tápající poutník, posléze je teprve tená i odhalen jako Ahasver⁴⁶ (postava, na niž se Kratochvíl ve svém prozaickém díle

⁴³ Mravcová, M.: Baladická próza, in Zeman, M. (ed.), *Poetika eské mezivále né prózy*, Praha, s. spisovatel 1987, s. 235.

⁴⁴ Tamtéž, s. 262.

⁴⁵ Píša, A. M.: P íb hy ze všech v k , in *Národní práce*, 1943, . 260, s. 3.

⁴⁶ Ahasver – postava tzv. „v ného Žida“, podle pov sti prokletého k bloud ní po zemi a nemožnosti zem ít, a to až do dne Posledního soudu. Variuje se d vod jeho prokletí: M l bu odep ít Kristu odpo inek cestou na Golgotu, nebo se mu vysmívat, p ípadn jej i ude ít. Coby v ný poutník i nesmrtelný pátrající po smrti a hledající klid byl p ítažlivý zejména pro autory romantismu; z eské literatury je známý nap íklad z *Protich dc V. B. Nebeského*.

zamířil již v *Bludné pouti*), který jde do křemýšky pod Golgotou. Zde se setkání s Jidášem Iškariotským, popsáním jako „mrtvý živoucí“, který nereaguje na jeho slova.

Ve svém monologu Ahasver popisuje svoji pouti a svá setkání s Kristem, z nichž nejzásadnější bylo to poslední, poslední setkání, kdy Krista konfrontoval se svými otázkami, nejistotou a strachem z marnosti, a očekával jasnou odpověď.

Té se ale nedokáže, a jedinou vteřinu zaváhání Kristova si vykládá jako moment schopný rozložit celkový řád a jistotu pravdy Kristových kázání; tato skutečnost jej utvrzuje v pocitu marnosti a zbavuje ho klidu; cítí potřebu nalézt něco, co by bylo kompenzací toho, co svým rozhovorem s Kristem „vzal“ snad celému lidstvu.

Právě toto hledání je prázdnou jeho nekonečnou (a marnou) poutí, která začíná následujícího rána. Tato pouti, Ahasverovo hledání trestu za svoji vinu a vykoupení z ní, je rysem baladistické prózy.

Motiv smrti se uplatňuje u postavy Jidáše, který je ráno po noci, kdy se mu Ahasver svěřil, nalezen oběšený. Není však jasné, zda ho k sebevraždě přiměl povodňový pocit viny z vlastních činů, nebo byl prázdnou (případně katalyzátorem) vyslechnutý Ahasver v monolog.

Prvotní představení Ahasvera jako nespécifikovaného nočního chodce lze chápat jako rozšíření a vztažení motivu jeho marného hledání na lidstvo celkově; to, že je zprvu představen jako bezejmenný poutník se prolíná s celkovým hlavním tématem povídky, kterým je hledání odpovědi a bezcílná (marná) pouti. J. Hrabák jako významnou dominantu prózy vnímá „smutek všech lidí, kteří hledají a nenalézají“.⁴⁷

Aktualizaci výše uvedeného tématu přináší druhé, souborné vydání *Povídek lásky a smrti* (1957), kde je na konec souboru zařazena povídka *A ještě jednou Ahasver*, která *Biblický apokryf* doplňuje a svým umístěním spolu s první povídkou tvoří určitý rámeček souboru. Zatímco *Biblický apokryf* vyznívá pocitem marnosti, *A ještě jednou Ahasver* nabízí východisko z povodňového předloženého konceptu.

Lidské bloudění je pojato nově, až optimisticky, jak v doslovu knihy píše M. Šotolová: „V povídce *A ještě jednou Ahasver* Kratochvíl ústy lovka promlouvá takto: ‚Na lidech je právě to nejhezčí, že jsou – Ahasverové. Ne kdy sice bloudí, ale hlavně hledají a jdou... To je život. Nás žene neustále dopředu ke smrti, nýbrž láska k životu. Láska.‘

⁴⁷ Hrabák, J.: *Miloš V. Kratochvíl*, Praha, spisovatel 1979, s. 64.

A toto nové, optimistické pojetí lidského bloudu, lásky i smrti je povzbuzujícím závěrečným akordem knihy a znamením nové tvorby Kratochvílovy.⁴⁸

J. Opelík ve své *statii Od Ahasvera k lovkovi*, komentující právě souborné vydání, pak uvádí: „Kratochvíl sice v poslední, programově sobíci povídce knihy ujišťuje, že „nás žene neustále dopředu ne smrt, nýbrž láska k životu“, nic tím však ještě nedokazuje o pružnosti svých próz; je jí konec konců i zde, v tomto oddílu, smrt – je jedno, zda ní lovkovi nebo jeho dílo – změní se však její perspektiva: není již marnost sama, nýbrž vykupuje, vysvobozuje, velí k útoku za svobodu.“⁴⁹

Je možné, že tento obrat mnicí povodní vyznění textu byl motivován dobovým společenským kontextem; povodně zjevně válkou ovlivněná krátká próza (umocněná pak i vyzněním především závěrečné *Balady o domu a chodci*) mohla posléze vyznívat až příliš depresivně.

Patera mnich s podtitulem „Legenda románská“ vypráví příběh poutice mnichů – poustevníků, žijících asketickým životem zcela v míru. Tento život naruší kníže Mšek, který, aby napomohl v jejich chudobě, mnichům zanechá mšec sta stříbrných hřiven. Ve snaze vyhnout se jakémukoli pokušení ke hříchu se mniši zpočátku snaží dar ignorovat, dokonce peníze nevyužijí ani na pomoc chudému poutníkovi, který je navštíví, nebo nemají odvalu poskvřnit své ruce tím, že by se peněz dotkli. Paradoxně se tak v důsledku jejich bezradnosti promění jejich snaha vyhnout se pokušení v sobecký akt, když upřednostní vlastní zájem před pomocí bližnímu. Dar se posléze rozhodnou navrátit jeho dárci spolu s důkonným dopisem; obě má odevzdat mnich Barnabáš. Přesto je již pozdě a obydlí mnichů přepadnou lupiči (není éno, jak se o penězích dozvědí), kteří ujišťování mnichů, že dar byl vrácen, nevěří a mnichy zavraždí. O Barnabášovi se nedochová žádná zpráva, vypravěč uvádí tři možné verze jeho dalšího osudu se skeptickým konstatováním, že nejméně pravděpodobná je možnost, že dar v pořádku doručil zpět.

Vyznění *Patera mnich* obsahuje ironický podtext: povodní dobrý úmysl vedl přímo ke smrti těch, kterým měl zlepšit život. Tento paradox vznikl na základě rozporu mezi odlišnými životními filosofiemi knížete a mnichů; kníže se vlastně snažil mnichy „odmítnout“ tím, že oni se dobrovolně zříkali.

⁴⁸ Sotolová, M.: Doslov, in Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti* (Praha: s. spisovatel 1957), s. 284.

⁴⁹ Opelík, J.: *Od Ahasvera k lovkovi*, in *Kultura* 1, . 36, s. 5.

Osud mnich lze ale vnímat i na pozadí jejich reakcí na přijaté peníze; provinili se na chudém poutníkovi, jemuž neposkytli peníze na poddanskou dávku, z ryze sobeckých důvodů – pak je možno nazít v próze implicitní baladické téma viny a trestu.

Svým jazykem i strukturou připomíná povídka do značné míry vypravěské postupy charakteristické pro povístečnictví; to se výrazně projevuje v jejím závěru, kde se uplatňuje vypravěský plurál – vypravěčp iznává neznalost dalšího dění (tento ústup od vševdoucího vypravěče naopak baladicitu odporuje), navrhuje možné konce příběhu a až poeticky sumarizuje poslední větu podstatu textu:

*Ptáte-li se pak, co se s pátým mnichem, Barnabášem, stalo, nemůžeme vám odpovědět. Nezachovala se zpráva, zda došel svého cíle, nebo rovněž na své daleké pouti byl chycen, nebo snad stábrným áblem, kterého s sebou nesl, byl pemožen a zpronevřil se. Źel, že druhá a třetí možnost blíže jest pravdy než první, o níž by kronikář jistě neopominul zapsati zmínku. V tak podivuhodný a krvavý plod dozrál tedy milosrdný skutek, který vykonal dobrotivý kněz na pět poustevnících, cizí jsou jejich duši.*⁵⁰

Balada o malém křižákově („Balada gotická“) líčí osud chlapce, který se po setkání s poustevníkem upne k náboženství coby vysvobození ze svého všedního nelehkého života. Namísto příslibené cesty k křižácké výpravě (vnímané dítěm pozitivně) je ale chlapec prodán ziskuchtivým mnichem jako dětský otrok. Zde se objevuje motiv deziluze – to, co mlo chlapce vysvobodit, mu naopak přineslo horší osud, jím idealizovaná představa víry se ocitla v ostrém kontrastu se lstivým a zákeřným mnichem, který domněle shání dítě „pro svatou věc“, ve skutečnosti tak ale činí v zájmu vlastní kapsy. Samotný motiv deziluze postavy chlapce není ale rozpracován; o jeho případném poznání pravé situace se autor nezmiňuje.

Oba muži, kteří se na prodání dítěte domluvili, téhož večera zemou v boji o získané peníze; zisk tak nakonec připadne hospodskému, v jehož kruhu se vzájemně zabili.

Motiv lásky lze spatřovat u chlapce v jeho vztahu k víře, v tom případě se jedná o lásku marnou a zrazenou. Motiv smrti týkající se obou mužů, vztažený k jejich činu, shrnuje scéna s kruhy vln plynoucími od obou mrtvých těl vhozených přes hráz, které doplují až k lodím odvážejícím dětské otroky. To je možno vnímat jako spravedlivou odplatu za jejich

⁵⁰ Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti*, Praha, Jos. R. Vilímek 1943, s. 28–29.

iny (ta by áste n odpovídala baladickému charakteru prózy a pot eb trestu v kompenzaci jejich viny), nebo naopak – jako ironické zd razn ní skute nosti, že muži, kte í d ti prodali, zem eli až v moment , kdy d tem nebylo pomoci. Tato scéna m že být nahlížena i jako doklad výsledné bezp í innosti, nesmyslnosti d ní: Podvodník m se stalo osudným to, pro in spáchali, se jim nakonec stalo osudným, aniž by z toho oni m li vlastní užitek (zem eli, aniž by sv j zisk jakkoli využili). Absence jednozna ného principu viny a trestu je d sledkem nevyjasn né baladi nosti prózy.

A koli p íb h nepracuje s postavou sv tce, ímž se liší od legendy, její prvky vykazuje: motiv prvního setkání s k es anstvím, motiv ochoty trp t pro víru, motiv „vyvoleného jedince“ i motiv nadzemského „spásného sv tla“ vnímaného chlapcem.

Romance o unesené princezn („romance renesan ní“) vypráví p íb h o unesené litevské princezn odvedené do ech knížetem Sanguškem, kterého Litevci dostihnou a únosce zabijí. D j je rámován druhým p íb hem dvou „oškubaných trhan “ jménem Huahá a Píberle, kte í jsou na po átku prózy vedeni na šibenici a ve snaze vyhnout se poprav prozradí katovi, že kníže s princeznou prchá p es hranice království. Zpráva se roznese a posléze vede ke smrti knížete. P íb h se rámcov , až filmov uzavírá pohledem na dva viselce, tvo ícím paralelu k odjížd jícímu pr vodou s princeznou a mrtvým Sanguškem: V jednom obraze je tak zahrnuta p í ina i výsledek d je:

*Vyjížd jí z Lysé jezdcí, vévoda, ženich, vyjížd jí z Lysé v z s princeznou, v z s knížetem Sanguškem. P i cest za m stem jim s poprav ího vrchu šibeni ní trámy dv ma viselci na pozdrav mávají: B h bu s vámi. Pr vod se v dálce tratí, na trámech se dv t la klátí, vrány a děš jim vzaly tvá e, kdo by si vzpomn l na tašká e... Huahá a Píbrle.*⁵¹

Text je psán p evážn rytmizovanou prózou. Jeho po átek m že svým stylem navodit o ekávání humorného p íb hu, namísto toho následuje tragický p íb h. Místy se objevují dramaturgické prvky, které mohou asociovat dokonce kramá ské písn : typické „Slyšte, slyšte!“, oslovení tená e („Nebojte se, paní, to nic není...“), užití citoslovcí pro oživení p íb hu („Fjuí – to starý krysa p efoukl dírku.“). Ztvárn ní p íb hu pomocí uvedených princip dodává próze ráz tragikomnosti.

⁵¹ Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti*, Praha, Jos. R. Vilímek 1943, s. 58.

Smrt knížete je zap í in na snahou dvou odsouzených vyhnout se vlastní smrti (Ti nabízejí v ým nou za sv j život d ležitou informaci. Není ale z ejmé, nakolik jsou sami p esv d eni o její pravdivosti, a nakolik jsou si v domi možných d sledk svého sd lení.). Kat a pacholci pak zprávu opakují jen pro zábavu, beze snahy uškodit; v d sledku toho je smrt Sanguška zap í in na v podstat náhodným sledem událostí. Dochází zde op t k paradoxu, vlastn nebaladického charakteru.

*Balada d tská*⁵² („balada barokní“) je na rozdíl od p edcházejících povídek psána v ich-form . Vyprav se p edstavuje jako Jan Vlasák, radní písa m sta Pelh imova, a text je stylizován jako jeho zpov , úryvek z pam tí, p ípadn z kroniky. (Stylu kroniky odpovídá zejména tvrzení „zanechám pam všeho toho, aby aspo budoucí v tom našli n jaký smysl a ád“.) V souladu s tím se opakovan objevují formulace odpovídající tomu, že vyprav text p edkládá v psané form : „jak jsem již uvedl“, „kdybych psal“ aj.

P íb h se op t odehraje v d sledku neovlivnitelné náhody, což explicitn zjiš uje i sám vyprav . Chlapec Jakoubek je využit jako ob tní beránek v rámci ú edního postupu vyšet ování rozsáhlého požáru, aniž by byla vzata v potaz možnost, že bude pozd ji brán a trestán jako reálný viník („kdo by vskutku pomýšlel popraviti desítileté dít ?“). Po dobu svého „v zn ní“ žije podstatn lépe než m l žít dosud a stane se nedílnou sou ástí radnice. Zcela vedlejší dávná hádka (op t je zde akcentován motiv náhody, zp sobující posléze et zovou reakci událostí) dvou muž nakonec – vzhledem k jejich ú ednímu postavení – vyústí v požadavek Jakoubkovy smrti (formáln , aby byly napraveny ú ední nedostatky; reáln se jedná o d sledek dávné k ivdy) a Jakoubek je zabit. Drasti nost aktu je podpo ena lí ením p edcházejících moment , kdy chlapec jako vždy donesl džbánky vody. Scéna ost e kontrastuje s jeho jen o pár minut pozd ji následující popravou.

Záv r op t p echází do filosofické úvahy p esahující rámeček p íb hu a z eteln odrážející kladenou otázku klima, v n mž text vznikl: „Ur it nep ijdu o rozum, ale nevím, je-li to pro

⁵² Název je shodný s názvem jedné z balad Nerudových *Balad a romancí* (1883). Oba p íb hy mají společný motiv smrti dít te: v Nerudov *Balad d tské* se nemocné dít , jehož matka spí, setkává se Smrtkou – ta ho p esv d uje, aby ji následovalo.

mne lepší, že to po tom všem ještě dovedu; je-li to vůbec pro svět lepší, že to lidé dovedou...“⁵³

asov funguje úvod textu jako prolog, odehrávající se po následně popsanych událostech; poté se vypravěč retrospektivně vrací k vyprávění Jakoubkova příběhu. Pociť nesmyslnosti, nedostatku racionálního odvodnění tragického dění způsobeného náhodou, umocňuje skutečnost, že jeho oběť je zde dítě, které se do vzniklé situace dostalo pravděpodobně bez vlastní viny (vina za požár přejalo, aniž by vědělo, na co reaguje; není potvrzeno, zda obvinění z jeho hraní si s ohněm, které domněle zapálilo požár, bylo jakkoli podloženo).

V prach a popel („balada z Biedermeieru“) je o psána ich-formou, tentokrát jako vyprávění archiváře, přizvaného k prohlédnutí starých listin, nalezených v prodaném domě. Příběh sestává z jeho úvah, kdy si prostřednictvím starých dopisů a obrazů a jedné skici přibližuje možné osudy lidí, jichž se týkaly. Text vykazuje prvky epistolární formy, nekompletní dopisy nenavazující bezprostředně na sebe ponechávají prostor představám tenáře. Žánru balady se ovšem Biedermeierový, sentimentální laděný tón vzpírá.

Jak již její titul naznačuje, povídkou postupuje téma pomíjivosti lidského života: Po předložení náznaků a možných vysvětlení životů postav přichází zjištění, že zpětné detailní poznání již není možné; to zdůrazňuje scéna nalezení svitku úmrtních oznámení, která svým způsobem zodpoví archivářovy otázky: „Nebo nutno-li tajemství spojovat s jeho lidským nositelem, byly svitky neklamným svědectvím, že zmizela tajemství, nebo zmizeli lidé.“⁵⁴ Způsobem odvození dějů jsou konstruovány lidské osudy, které se posléze opět stávají jen předmetem. Sám vypravěč si to uvědomuje, když myslí na přesun obrazů do muzea, kde budou označeny nejméně zobrazených lidí, ale prostými popisky „mšůčka a mšůňka z 1. pol. 19. století“.

Na rozdíl od předcházejících povídek se zde smrt neobjevuje bezprostředně, ale nepřímo jako nevyhnutelná součást životního cyklu.

⁵³ Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti*, Praha, Jos. R. Vilímek 1943, s. 78.

⁵⁴ Tamtéž, s. 118.

Balada o ztraceném lovku („balada civilní“), situovaná do nedávné autorovy souasnosti (40 let zpět) se vrací k tématu lidské pomíjivosti. Znovu je použita ich-forma, vypravěč vzpomíná na dávného známého, nenajde však již ani jeho hrob, ani kohokoli, kdo by ho znal, ani jakýkoli úřední nápis (z důvodu neznalosti příjmení). Lovka, kterého znal, tedy zmizel, jako kdyby nikdy ani nebyl.⁵⁵

Balada o domu chodce (také souasná), která soubor uzavírá, nejvýrazněji pracuje s tematikou vlivu nahodilé události a neschopnosti lovka se jí bránit. Představuje ve dvou paralelních (simultánních) liniích, odehrávajících se těsně před půlnocí, domem a jeho obyvatele po jednotlivých bytech a spolu s tím cestu potulujícího se chodce; jednotlivé příběhy gradují s blížící se půlnocí, jejich styčným momentem se pak stává vyvrcholení děje, spojující v jediném okamžiku odhození nedopalku, který způsobí výbuch domu a smrt jeho obyvatel.

Postupně jsou představovány jednotlivé lánky et zce, které samy o sobě nemají zniující charakter; ten nabývají až v kontextu (trhlina ve zdi domu, benzinové výpary):

„To vše jsou jen náhody a náhoda postrádá jakékoli dramatičnosti, nebo není vyvrcholením žádných předem se chystajících napětí a vztahů. Je lhostejná, tupá, neosobní, nevyplývá z žádného osudového záměru, není plodem zrání ani satanskou grimasou niivě v le – nic z toho, je a zůstává jen náhodou se vším bezbarvostí a marností náhod. Jen její následky mohou nabýti dramatičnosti.“⁵⁶

Manželé v prvním patře uvažují nad svými dětmi a představují si jejich budoucnost. Ve svých potomcích spatřují své štěstí (až naplnění životního smyslu).

Novomanželé ve druhém patře jsou rozhádaní, výjimečně se do konce večera nesmíří. Úvahy muže nad situací nejsou ale zcela negativní: „Ale to je zaslouženě na nich to hezké. Život má najednou tolik drobných radostí a také – jak je vidět – příležitosti k drobným dramatem.“⁵⁷

Úředník v podkroví v rozporu se svým zvykem toho večera nejde navštívit svou přítelkyni. Ve svých myšlenkách se zabývá i tematikou smrti („dnes poprvé jí v myšlenkách neuhnul“), uvažuje, že dnes je mu přímo souzeno, aby zůstal doma. Ve svém zděrování toho, pro neodešel, přichází na myšlenku, že si může zachránit život; skutečnost pak je ale přesně opačná.

⁵⁵ M. Mravcová uvádí, že autor pojal tuto krátkou prózu v souladu s tématem („tajemství anonymní smrti dříve odhalované v okruhu nejvšednějšího života“) – Mravcová, M.: *Baladická próza*, in: kol. autor : *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, s. spisovatel 1987, s. 263.

⁵⁶ Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti*, Praha, Jos. R. Vilímek 1943, s. 158–159.

⁵⁷ Tamtéž, s. 156.

Ve druhé garsoniě dokončili a rovnou po domovníkovi odeslali dva mladí v dci své dílo. I oni diskutují o možné situaci, kdy by rukopis neodeslali a on by byl zničen (doslova „d m by spadl“), a jejich desetiletá práce by vyšla nazmar. Nakonec právě jejich práce je tedy jedinou faktickou skutečností, která d m a jeho obyvatele přežije.

Poslední pánek příběhu tvoří postava muže z paralelní linie; oprostíme-li se od znalosti katastrofických důsledků jeho prostého úkonu, je pouhým rozrušeným nočním chodcem (snad i „poutníkem“, který hledá klid), jenž odhodil v únavě cigaretu.

Dodejme, že *Balada z všedního dneška* se zjevně hlásí k teorii energetismu, která vnímá lidskou substanci jako proměnlivou a neustále množovanou energii.⁵⁸

Vyústění příběhu lze navzdory pesimistickému vyznění tedy vnímat i tak, že navzdory neovlivnitelnosti a nepředvídatelnosti lidského osudu je důležitý každý moment lidského snažení.

Soubor *Povídek lásky a smrti* završuje názvem ironický *Epilog dlouhý a mnohmluvný*:

„Což nejsou též sama marností

tato svůdectví marnosti?“

⁵⁸ Mravcová, M.: Baladická próza, in Zeman, M. (ed.), *Poetika české meziválečné prózy*, Praha, s. spisovatel 1987, s. 263.

4.5 Shrnutí

Nejčastěji bývá děj situován do jednoho obydlí, místnosti, případně místa; často jde o omezený prostor (kráma, dům), v němž se vypráví příběhy odehrávající se v širším prostoru (v *Biblickém apokryfu* Ahasver hovoří k Jidášovi v krámu popisuje setkání s Kristem na různých místech, mj. Getsemanské zahrady; radní Vlasák *Balada detské písčiny* svoji zpoza svého stolu vypráví o dění ve městě i dřívejší dění mimo něj).

Často jsou Kratochvílovy povídky komponovány různě: Uplatňuje se ryze chronologická posloupnost, retrospektivní posloupnost, posloupnost rámcová a konečně i posloupnost paralelní.

Baladnost se projevuje jak motivicky, tak syžetově. Typickým baladickým rysem je volba protagonisty – obyčejného člověka, a jeho střet s vyšší mocí (zde ve formě nevyhnutelného osudu řízeného zpravidla náhodou). Uplatňuje se i tradiční téma viny a trestu (spíše implicitně; např. v *Pateru mnichů* i *Balada o malém křižáckovi*). Opakovaně je baladnost umocněna rychlým spádem děje, vedoucím k tragickému rozuzlení – tak je tomu v *Romanci o unesené princeznu*, *Balada detské* i *Balada o domu a chodci*.

Je zřejmé, že čerpání z rozmanitých epoch a snaha přiblížit se dobovému stylu je autorovi – odborně vzdělanému historikovi – blízké. Každé epoše odpovídá „typický“ děj, který je zpodobněn dobově odpovídajícími stylovými prostředky, tedy prostředky evokujícími dobový sloh.

Tato Kratochvílova schopnost stylizace byla oceněna J. Kopeckým v recenzi sbírky takto: „Se svou slovesnou dovedností nemá Kratochvíl mnoho rovnocenných soků v naší nejnovější próze, v níž se kvapem prodírá na místa nejpřednější.“⁵⁹

Kopeckého recenze uveděná v *Naší době* nabízí k možnému srovnání s *Povídkami lásky a smrti Školu povídek* Milady Součkové, která vyšla v témže roce. Právě tato recenze poukazuje na rozdíl mezi oběma soubory: „Vysvitlo by brzy, jak u Kratochvíla nejde především o zájem

⁵⁹ Kopecký, J.: Kratochvílova škola povídek a škola života, in *Lidové noviny* 51, 1943, . 238, s. 5.

experimentální, který je dominantou Školy povídek; u Kratochvíla je vedoucí silou ústřední zážitek, který je vysloven již v názvu souboru.⁶⁰

Baladický soubor je prosycen atmosférou, kterou například J. B. Štěrba ve svém článku popisuje jako „chmurný pocit života“, zároveň je ale prostupuje také hluboká sympatie s lidmi, zejména dělníky a postavami milujícími.

Na rozdíl od Langra, jenž záměrně porušil morální normy, se u Kratochvíla s hodnotícím aspektem setkáváme. Jak ale poznamenává ve své recenzi J. Kopecký, u ponurých dějů povídek, jimž vládne „netečná sudba marnosti“, jiné postavy jsou souzeny „pouze tam, kde je na oné marné sudbě odhalován lidský podíl“.⁶¹

Motiv marnosti lidského snažení prostupuje celý soubor, je přítomen v bezpříčinnosti dějů, v zachycované nesmírné roli náhody.

⁶⁰ Kopecký, J.: Kratochvílova škola povídek a škola života, in *Lidové noviny* 51, 1943, č. 238, s. 5.

⁶¹ Tamtéž, s. 5.

5. M. Sou ková – Škola povídek

5.1 Úvod

Sbírka krátkých próz Milady Soukové *Škola povídek* vyšla v nakl. Melantrich roku 1943, tedy v téže roce jako Kratochvílovy *Povídky lásky a smrti*.

Tento soubor devatenácti krátkých próz je v díla M. Soukové mimoádný, a to svou programovou archaizací a fikcí tradicionalismu.⁶²

Zatímco Langer i Kratochvíl tradiční poetiku pouze více i méně rozrušovali a pracovali s kombinováním a převládáním různých žánrů (u Langra), nebo variováním jediného žánru historického a sladnické formy s adekvátní obsahovou náplní (u Kratochvíla), přístup M. Soukové ve *Škole povídek* byl daleko radikálnější. Prózy tohoto souboru jsou totiž často pouhou kostrou povídky, mají podobu jakýchsi nákrese, které jen představují samotný proces literární tvorby. Tato hra na povídku i hra o povídce se nebrání jemnému humoru, místy ironii i parodickému nádechu, nejedná se však rozhodně o pojetí ryze parodizující povídky. Souková se (nejen) ve *Škole povídek* zaměřovala na nové a neobjevené možnosti literatury, na experiment založený na poznacích literární historie, na intertextovosti a intenzivní sebereflexi (přesněji metatextovosti) próz; na hledání nových hranic krátké prózy. F. Langer uplatňoval ve *Snílcích a vrazích* sebereflexivní postupy, M. Souková se odvážila k metatextovému pojetí. Z jejích povídek se tak vytrácí důležitý, a jak píše K. Milota, termín „povídka“ je nutno u nich kterých próz brát zcela volně.⁶³

⁶² Milota, K.: Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Soukové), in Souková, M.: *První písmena*, Praha, ERM 1995, s. 105.

⁶³ Tamtéž, s. 104.

5.2 Škola povídek – dobová recepce

J. Hájek ve své recenzi *Školy povídek*, p ízna n nazvané *Kuriosita nebo um ní?*⁶⁴ hned na úvod tvrdí, že recenzovanou knihu bude tená íst nepochybn s ur itými rozpaky. Vymezuje se vícemén primárn v í nakladatelské záložce, když oponuje tvrzením v ní uvád ných. Oponuje rovn ž tomu, co autorka uvedla v *P edmluv* (jež je vlastn první krátkou prózou sbírky). Podle recenzenta oba tyto texty vyvolávají ve tená i zv davost, která ale nedojde svého napln ní. Vychází totiž z domn lého didaktického zám ru knihy, jenž podle jeho názoru nebyl napln n.

P íznává autorce „milá drobná p ekvapení“, která ale nepat í do rámce „zamýšleného didaktického plánu“, totiž n kolik dle n j skute n zda ilých povídek, které vypráví „docela drobné zážitky vlastní i jiných lidí – nejp vabn ji práv zážitky d tské“. Za p íklady t chto zda ilých próz považuje nap íklad *D tskou povídku* i *Autobiografickou povídku*, v nichž se uplat uje „dokonale nejvlastn jší talent autor in“, což je impresionistická drobnokresba, užívající nesložitých nálad i charakter . Za nejlepší, p isuzovaným autor iným dispozicím odpovídající, pak Hájek považuje *Prostou povídku z let šedesátých*, *Realistickou povídku*, a v menší mí e také „hravé, avšak již p íliš literárn inspirované, a proto neživotné“ prózy *Empírová povídka* nebo *Wolfgangova povídka*. Recenzent velmi slab hodnotí texty komunikující p ímo se tená em, ony „povídky o povídce, v nichž se velmi mnoho vtípn a duchapl n rozmlouvá se tená em o tom, co je to psychologická povídka, co je to povídka historická, povídka váno ní, povídka indiánská, kde tená netrp liv o ekává, kdy se kone n za ne rozvíjet nit vlastního p íb hu – a nej ast ji se nedo ká v bec“.⁶⁵

Práv oslabená d jovost a p ílišný d raz na formu jsou v rámci povídkového žánru vnímané J. Hájkem negativn : „Prózy, jež na essay obsahují p íliš málo, na causerii p íliš mnoho, le na povídku tém dokonale nic.“

Z recenze vyplývá, že samotná ideová podstata sbírky se s recenzentovým vkusem a nárokem m íjí. Sám uvádí:

ekn me však, že by se autorce pln zda il její zám r napsat adu ‚vzorných povídek‘ všech literárních sloh : co by bylo získáno? Podobná práce byla vícekrát podniknuta, ovšem se zám ry parodistickými i satirickými. T ch zde není. Místo nich se p edstírá zám r neur it pedagogický. Nau it tená e t mto sloh m? To by bylo p esp íliš. Zp sobit, aby se zamyslíl

⁶⁴ Hájek, J.: *Kuriosita místo um ní*, in *Lidové noviny* 51, 1943, . 217, s. 5.

⁶⁵ Tamtéž, s. 5.

nad v tou, že sloh je v podstatě poměrně lovká k životu? O lépe by toho dosáhla, kdyby postavila novou pevnou stavbu, kdyby sv tlem vlastní osobnosti, vlastního stylu, se pokusila nov osv tlit tuto v tu, než dokazuje-li ji adou matných odlišností velikých styl minulých? Zde ani v nejmenším nebyla nad je, že vznikne um lecké dílo. Spíše literární kuriosita. Pro autorku však m že být tato kniha školou a pr pravou. Oby ejn však práce hledání a zkoušení vlastních možností d je se v zákulisí um lcovy pracovní: p ed ve ejnost vstupuje tehdy, když si tyto v ci ujasnil.⁶⁶

J. Vladislav se v recenzi *Pokušení povídky*⁶⁷ rovn ž hned zpo átku uchyluje k domn nce, že *Škola povídek* uvede tená e do rozpak . Stejn jako autor p edchozí recenze (Hájek) vyzdvihuje áste n *D tskou povídku* a *Autobiografickou povídku*, pro „n kolik poklidných a málem prostých v t.“

Autor v pr b hu lánku prózy minimáln hodnotí, místo toho je spíše rozebírá a vysv tluje podstatu jejich myšlenkového základu:

„Zdá se však, že zde o povídku ani tak nejde, a snadno pr hledný název, který jako by ozna oval sbírku pros na r zný zp sob a r zná cizí themata, ukrývá také n co jiného, než se o ekává.“

Na rozdíl od Hájkovy recenze identifikuje a p ibližuje Vladislav postupy tvo ení próz ve *Škole povídek*: O *Psychologické povídce* píše, že autorka odkrývá postup tvo ení, nazna uje n kolik ešení, „vábí ji pluralita existence, pluralita jedince“, a konstatuje, že n které pasáže jsou ve své podstat kritikou psychologické prózy, a to kritikou nep íznivou, p i emž ale vnímá rozporuplnost p ístupu samotné autorky, která zárove sama psychologizuje.

J. Vladislav rozd luje prózy souboru do tí pomyslných skupin. Do první, ovšem jím nejasn specifikované, adí nap . *Psychologickou povídku*. U skupiny druhé, kam adí texty založené „literárn “, zpochyb uje i pojem „povídka“ jako vhodné ozna ení t chto próz. T etí okruh definuje pon kud nekonzistentn vzhledem k p edchozím dv ma okruh m, vymezených na základ formálních odlišností, jako „povídky s ohlasy eskými“.

Na rozdíl od Hájka Vladislav vyjad uje v tší pochopení pro experimentální charakter sbírky, dokonce popisuje i užité metody: stavbu na podklad asociací, promítání jevových, prostorových i asových hladin v jednu, snahu o zachycení všech možností tématu. Je z ejmé, že Vladislav skute n pochopil autorský zám r a jeho aktuální význam.

⁶⁶ Vladislav, J.: *Pokušení povídky*, in *ád 9*, 1943, . 7, s. 377.

⁶⁷ Tamtéž, s. 377.

Navzdory avizovanému troj lennému d lení próz, kterému sám autor p iznává nedostate nost co do možnosti zahrnutí všech próz beze zbytku, dopl uje v záv ru další skupinu. Do ní pat í prózy, které „povídkami nejsou jen proto, že obsahují jen její možnosti“. To je dle Vladislava ono tzv. a v názvu p edest ené „pokušení povídky“: Autorka dle n j povídku pouze nazna uje, rozvíjí její pravd podobný postup, ale povídku samu nevypravuje. Záv r lánku vyznívá na rozdíl od recenze Hájkovy vesm s pozitivn , ve *Škole povídek* je dle autora „vývoj, je pokus, a proto také n co znamená“.

láněk K. Milotové referující o *Škole povídek* ve *Venkovu*⁶⁸ vnímá „formální úsilí“ Sou kové jako jev, který ji odlišuje od jejích vrstevnic. V povídkách tematizujících jednotlivé slohy Sou ková nalézá ko eny tématiky každého období.

Drobnou výtkou je konstatování, že souboru by bylo prosp lo rozd lení do dvou ástí (podle sloh a podle druh). Vysloven pak *Škole povídek* dle K. Milotové schází v tší nadsázka, ironie, p edimenzování i karikování.

U povídek tematizujících slohy vybraných autor je autorem kritizována jejich nedostate nost co do obsáhnutí (v podstat nápodoby) jejich styl . V námitce k oprávn nosti této výtky je t eba ale p ipomenout, že nikde nebylo e eno, že by Sou ková zamýšlela autory dokonale imitovat.

Autorské vstupy do d je, jeho p erušování vlastními úvahami a aforismy, p eskakování do jiného p íb hu, uplat ování znalostí a v domostí „na úkor básnivé síly a slohové istoty díla“ je ob as podle Milotové p ímo na škodu. Tyto nedostatky prý pak sice na kone ném ú inku a literární cen *Školy povídek* ubírají. P esto ale Milotová soudí, že ani to nezmenšuje zásluhu autorky o „tento krok v nové literatu e dosti vzácný“.

Z uvedených recenzí je z ejmé, že dobová recepce m la tendenci vy ítat Sou kové p esn ty složky poetiky *Školy povídek*, které nejsiln ji utvá ejí její experimentální ráz, p esto však samotný experiment, toto nakro ení novým sm rem v oblasti krátké prózy, byl nakonec p ijat kladn , jako záslužný po in v oblasti nové literatury.

V. Papoušek v komentá i k soubornému vydání díla M. Sou kové už shrnuje ostatn dobové p ijetí *Školy povídek* jako pom rn p íznivé, ovšem s tím, že tehdejší literární kritika v n m spat ovala p edevším „exkluzivní literární h í ku“.⁶⁹

⁶⁸ Milotová, K.: Škola povídek M. Sou kové, in *Venkov* 38, 1943, . 170, s. 4.

⁶⁹ Papoušek, V.: Pravda pam ti a hry skute nosti, in *Tvar*, 1999, . 8, s. 21.

5.3 Vybrané prózy

Samotná *P edmluva* k souboru je vlastn ě již jeho první metatextovou prózou, v níž se prezentuje vyprav ě i nadále živ ě komunikující se tená em.

„Laskavý tená i! snad nemáš rád p edmluvy, sám jsem je kdysi p ímo nenávid l: pro tolik okolok ě hned na za átku?!“

Jak patrn o, autorka o sob ě, stejn ě jako v ad ě dalších próz *Školy povídek*, hovo í v mužském rod ě. Už to je sou ástí mystifika ní hry a z ejmým upozorn ěním na utvo enost p edmluvy i dalších text ě.

P edmluva dále reflektuje úvahy pro sv ě j žánr typické: klade otázku ideálního tená e, od n ě j požadovaného zp sobu tená ské recepce; i vysv tluje vznik následujících text ě a jejich ú el. S ohledem na mystifika ní povahu p edmluvy z stává otázkou, nakolik je mín no vážn ě vysv tlení *Školy povídek* coby „praktického vyu ování“, a jak má tená chápat nap íklad toto tvrzení:

„N kte í hudební skladatelé napsali cvi ení, jež m la být zárove ě malými um leckými díly. O n co podobného jsem se pokusil v literatu e.“

I v p ípad ě Sou kové se z d vodou mnohosti próz uchylujeme k výb ru, který se snaží obsáhnout nejvýrazn ější postupy a prost edky autorkou využit ě.

Vzhledem k n kolikerému typu próz ve *Škole povídek* je následující výb r azen tematicky, tedy nikoli dle p vodního azení v souboru.

Jako první skupinu je možno vy lenit prózy vycházející z tradi ních dobových styl ě a reflektující je p ípadn ě již svým názvem. Sem pak pat í *Osvícenská povídka*, *Empirová povídka*, *Romantická povídka* i *Realistická povídka*. P íbuznou skupinou jsou pak povídky reflektující žánry vycházející z kulturních tradic: *Indoevropská povídka*, *ínská povídka* a *Indiánská povídka*. Poetikou konkrétních autor ě jsou inspirovány prózy *Wolfgangova povídka*, *Honoréova povídka* a *Stendhalovská povídka*.

Nejobsáhlejší skupina pak reflektuje konkrétní žánry: adí se sem tedy *Psychologická povídka*, *Encyklopedická povídka*, *Prostá povídka*, *D tská povídka*, *Historická povídka*, *Autobiografická povídka*, *Váno ní povídka*, *Fantastická povídka* a *Patetická povídka*.

Je t eba uvést, že jednotlivé reference v í styl ě m í epochám nejsou vždy pln ě ur ující. Nejde tedy v pravém slova smyslu o snahu o dokonalou nápodobu p edesílaného stylu a žánru, spíše o inspiraci jím a hru založenou na tom, co se traduje a co tvo í literární pam ě.

Z názvu zřejmý styl *Osvícenské povídky* je imitován už užitím latinského citátu coby jejího motto. Tento intertextový prvek navíc odkazuje na humanismus (jedná se o citát Veleslavín v), čímž jsou připomenuta východiska osvícenských textů. Ve formě téhož rozhovoru se setkáváme, kdy otázky a odpovědi i reakce jsou předjímany („Vím, že se mnou budeš v mnohém alespoň na začátku nesouhlasit...“), vypravěč objasňuje pro osvícenství typické téma důležitosti českého jazyka a jeho literárních možností.

Zvláště zde rozovávána je důležitost rozlišování nízkého a vysokého stylu, přesněji je role literatury vysokého stylu pro český jazyk, který má být uchráněn před tím, aby se z něj stalo „jarmareční zboží“.

Vypravěč, stylizující se jako osvícenský literát a obhájce českého jazyka, upozorňuje na historický vývoj užívání českého jazyka a vyslovuje předání ho zaadit „ve velkou rodinu evropských národů“: V kontextu reflektovaného stylu text napodobuje charakteristickou persvazivnost osvícenských pojednání. Od tradičních východisek, zahrnujících úctu ke „starým spisům“ starší české literatury, posléze přechází k méně tradičnímu tématu důležitosti pokroku v literatuře (tento závěr lze nahlížet jako mimořádný argument pro literární experiment, ne nutně zpracovaný pro kontext osvícenství).

Je zřejmé, že stylu je připisována i výběr lexika a vnitřní výstavba (převažují dlouhá souvětí). Osvícenskému diskurzu rovněž odpovídá odvolávání se na autority a jejich citování: „Znamenit praví na jednom místě Sixt z Ottersdorfu, že za jeho vlády (1547) každý tisknout dává, co mu do hlavy přijde, by to bylo sebechatrnější.“

Zatímco *Osvícenská povídka* není tak docela povídkou, neboť napodobuje žánr jazykového a literárního pojednání či eseje, *Romantická povídka* už názvu „povídka“ odpovídá více – a kolik je v ní syžet výrazně oslaben a rozrušován vstupy autorského vypravěče.

Povídka využívá nejtypičtějších tradičních motivů a námětů literatury romantismu, a to s nápadnou záměrností. Na jejím začátku je popisně představen les (dokonce Les) coby zdroj pohádkových a mytických asociací, místo obývané poetickými pohádkovými bytostmi. Setkáváme se s postavou Poustevníka a Pocestného (posléze Poutníka; označení postavy se několikrát promění). Poustevník je předkladem postavy, na níž se uplatňuje sebereflexivita prózy zvláště nápadně: z jeho popisu se jen dozví pramálo o jeho povodu, postava má zřejmě silný mytický charakter, a její podstata je zpochyblována konečně i tím, že navzdory dialogu s Pocestným/Poutníkem je Poustevník neviditelný.

Romantické motivy jsou ovšem souasně až ironizovány: „Bavru, že je to hluboký les, těbaže jím vede asfaltová silnice.“

Poutník se vydává na svou cestu, jeho touha po ní je zpřesněna bylinou, kterou mu Poustevník přimísil do jídla. Zde je samotný děj znejšší ován: „jako by mu byl přimísil do jídla bylinu“, „proto (...) mu přimíchal do posledního jídla trochu prášku“ – děj je hypotetický se bez vysvětlení stává dějem jistým.

Zpochybněné aspekty povídky, například cíl poutníkovy cesty nebo masové zasažení prózy: „(...) myslí: chci být v Goslaru, ve Frankfurtu, podle toho, jede-li pěšky, jede-li na kole, autem, podle toho, jsme-li v osmnáctém, nebo ve dvacátém století.“ Ironizací, aktualizací, znejšší ováním je neustále připomínán proces vytváření povídky (spíše hry s povídkou) přímo v příběhu jejího vyprávění.

Text *Romantické povídky* představuje poměrně spletitou kombinaci prostého příběhu Poutníkovy cesty, silně lyrizovaných obrazů a vstup autorského vyprávěče filosofického charakteru i jeho autorských úvah nad textem. Z intertextuálních odkazů prózy jmenujme například zmínění Fausta a příběhu, zcela klíčové je pak Poutníkově setkání s biblickou Evou. Eva je přitom personifikovanou Nocí a zároveň první ženou (autorka zde tedy opticky znejjasňuje genezi postavy).

Mystické, silně poetizované stětnutí obou postav vede Poutníka k novému nazírání světa a k vlastní sebereflexi:

„Poutník si uvědomil, že není ničím než právě jen nepatrným poutníkem.“

Próza má tendenci k silné asociativnosti, jejímž dokladem je i Poutníková úvaha o Evě: „Dozajista byla vždy praporečnou ženou. Není jablko, vedle žezla, symbolem moci? A nespokojivá v rukou vláda? Ve snech žije touha po moci, touha po vládě, ve snech žije opojení mocí stejně jako opojení ženou.“⁷⁰

Vedle próz silně sebereflexivních a metatextových, se v souboru objevují i prózy s tradičnější poetikou. Jejich příkladem je *Indoevropská povídka*. M. Součková v ní imituje tradici mýtu, vycházejícího z dějů z tradiční indoevropské mytologie. Indoevropská povídka je prózou syžetovou: zachycuje příběh muže-lovce a jeho seznámení s tajemnou ženou. Ta se stane jeho družkou, pro společné soužití si však klade podmínku, že jí muž nesmí spatřit nahou. Lovce jí to slíbí a svůj slib chce dodržet. Se ženou žije dva roky a má s ní dceru. Jednoho večera, kdy zapomene zhasnout, slib nechtě poruší. Jeho žena zmizí a muž ji marně hledá.

⁷⁰ Součková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 100.

Znovu se s ní setne, aniž by o tom v d l: žena má podobu ptáka, kroužícího nad vodní hladinou. Když lovci jiný pták našeptává, aby se utopil, žena (tedy její hlas) ho p esv d í, aby tak ne inil a vrátil se dom k jejich dít ti.

V samém úvodu je v rámci p edstavení protagonisty využita intertextuální hra:

„Jednoho dne se probudil muž, o n mž byla e v p edešlé povídce (jedné z et zu složeného z nes íslných lánk , z nichž poslední p ebírají nejlepší vyprav í povídek a z nichž první drží v ruce božstvo prvního vypráv ní)...“⁷¹ Toto konstatování je ovšem op t mystifika ního charakteru; p ed *Indoevropskou povídku* je ve Škole povídek za azena *Osvícenská povídka*, která pracuje pouze s „postavou“ tená e, k n muž se vyprav obrací.

Indoevropskou povídku prostupuje téma jména a pojmenování. Protagonista své jméno nezná, žádné ani nepot ebuje, protože žije sám. Opakovan se mu zdá, že slýchá zvuky, které mu p ipomínají jména. Nechce se k nim ale znát, nepátrá ani po jmén své ženy až do chvíle, kdy ji ztratí, a za ne ji volat:

Byl tak zoufalý, že ji volal jménem Úsvitu, jménem Slunce, jménem Lovu, jménem Dcery, která po ní z stala; volal ji (d íve ji nikdy neoslovoval) jmény pta ími, jmény sami ek, volal ji jménem Tmy, kterou milovala, když tak úzkostliv chránila svou nahotu p ed sv tlem, volal ji jménem Sv tla, které ji zasáhlo a odneslo co svou ko ist. Volal ji jménem jitra, kdy lovec vychází do probouzejícího se lesa, volal ji jménem onoho Královského roucha (které zmizelo zárove s ní), po n mž vztáhla ruku, když na ni padl paprsek sv tla.⁷²

V mytologii p íb hu má jméno funkci magického p ivolávacího slova, jeho znalost muž vnímá jako klí k nalezení své ženy.

Rovn ž v *Indiánské povídce* se setkáme s tématem slov. Tato próza je sebereflexivní, autorský vyprav v jejím úvodem vede úvahy o psaní indiánské povídky a prost edcích vhodných k jejímu sepsání:

„Pokusím se o to práv tím zp sobem, že použiji všech nejmodern jších prost edk – nikoli dopravních, fotografických nebo filmových, jak to d lají dnes lidé, kte í cht jí psát o indiánech – nýbrž všech nejmodern jších prost edk literárních.“⁷³

⁷¹ Sou ková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 13.

⁷² Tamtéž, s. 16.

⁷³ Tamtéž, s. 157.

Indoevropská povídka se snažila svůj žánr přímě imitovat, *Indiánská povídka* naopak snahu o přesnou imitaci rovnou odmítne:

„Jako můžeme vidět v tšina z vás vidět lvy jen za mřížemi, tak také zde bude naše povídka uzavřená a ohraničená. Zapomente chvíli na tu mříž a sněte se mnou. Nebo to je skutečné dobrodružství. Ulovit povídku jako ulovit lva.“⁷⁴

Próza má fragmentární charakter, a to dokonce přiznává: „část cesty je již popsána a předpokládá se, že zbytek si tená doplní v mezích mezi dvěma odstavci.“⁷⁵

Proces utváření povídky ponechává vypravěči zdánlivě volbu, když mu poskytne volbu jména jihoamerického místa – místa dle. Opakovaně mu také nabízí možnost domýšlet si detaily příběhu, dokonce to od něj očekává.

Žánr indiánské povídky je tematizován v postavách misionáře a jeho dcery indiánských rysů. Právě misionář se zaměřuje na slova, spisuje slovníky, obsahující i jen 44 slov. Slova z tohoto výběru využívá pro šíření křesťanství, když po svém takto vysvětluje ráj. Tato slova dále užívá i vypravěč v úvaze až filosofické, když onemocní a hovoří takto s misionářem:

„Chci mít jen svých ty a ty icet slov, která mi opravdu patří, a ne tisíce, která nic neplatí. Chci svou ženu, svého psa a svůj dom. Chci opít jísti a pít s chutí.“⁷⁶

Vypravěči od misionáře odnese slovník 44 slov, který se mu stane prostředkem uchování vzpomínky na jeho zážitek a inspirací k úvahám o slovech.

Přiznaná literárnost povídky se postupně vytrácí a předsané hranice utvářené povídky, na níž bylo jasné upozorněno, v jejím závěru mizí.

Obdobnou explicitně přiznanou literárnost, kdy vypravěčovy autor přímě hovoří o tvorbě povídky, nacházíme i ve *Vánoční povídce*.

Žánr vánoční povídky je vypravěčem zcela odmítnut: „Ejhle! kdo píše vánoční povídku! já, který jsem toho byl vzdálen na hony, zasněžené hony. (...) Když mě poprvé napadla myšlenka vánoční povídky, odmítal jsem ji napsat.“⁷⁷

I zde se uplatňuje ona pro soubor typická dialogická hra se tená em. Nabývá dokonce přímě škádlivého charakteru, když vypravěč po „drahém tená i“ žádá, aby nebyl zlomyslný:

„(...) mrzela by mě tvá poznámka, jako kdybych ji slyšel: Pro pák nás tedy neušetřil?!“

V povídce je přímě reflektován její vznik, totiž přemýšlení autora-vypravěče nad tím, zda povídku vůbec napíše, a pokud ano, jak ji pojme. Popisuje nejprve nalézání motivu, jenž by

⁷⁴ Součková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 159.

⁷⁵ Tamtéž, s. 159.

⁷⁶ Tamtéž, s. 162.

⁷⁷ Tamtéž, s. 131.

sloužil jako východisko povídky (konkrétně je jím sv. tlo, které má nahradit tradiční sněh), dále reflektuje tradiční náměty vánočních povídek (ze svých detských představ), ale cestou známých možností se vydat nechce.

Oslovuje tená e (tentokrát v množném čísle) se nickou otázkou, zda mají stejné pocity ohledně Vánoc jako on sám, ohledně když o ekával nějaký zázrak s nimi spojený. Posléze se tená i polemizuje, nebo předpokládá jejich negativní reakci na své nasměrování povídky k družině mudrců.

Povídka je z etelně inspirována betlémským příběhem. Tuto tradici ale souasně rozrušuje, ba zlehčuje, což dokládá i popis betlémské vesničky: „Matrony sedají před dveřmi a dítě se batolí na cestě, kudy neprojde nikdo neznámý, aby se nestal středem údivu a pozornosti.“

Rozvržení povídky do dvou poloh a linií, tj. jednak samého vyprávěného příběhu, jednak procesu jeho utváření a vyprávěných úvah, vyprávěním sám znejasňuje, když říká, že se s mudrci setkal u pramene, u kterého napájeli svá zvířata.

Svou vševdoucí polohu pak předkvapivě opouští a stylizuje se do role diváka: „V našem vánočním příběhu musíme ovšem zůstat venku; jen oni ti královští mudrci a deputace pastýřů smí vejít dovnitř. Ale co na tom, přesto jsme svým způsobem účastníky té velké události.“⁷⁸

Předemslaný zázrak, jenž je dle vyprávěním nutným aspektem vánoční povídky, je konečně odhalen ve filosofujícím závěru, v němž rozrušovaný a zprvu odmítaný žánr dochází svého ideového naplnění:

*Usmívejte se, jako se usmívali vzdělaní úmšití úředníci. To dítě, Marie, Josef, pastýř i mudrci, to vše bylo v jejich očích celkem bezvýznamnou místní záležitostí. Budete-li mít jejich povýšenost (snadno pochopitelnou), nepochopíte nikdy a zcela zázrak zrození. Projde mimo vás, nevidíte, neslyšen. Tím zázrakem má být právě tak zrození nového období ve vývoji lidstva jako mikroskopické hmoty. A má být ovšem také onen zázrak, po němž touží po celý život vaše srdce.*⁷⁹

Autobiografická povídka s podtitulem Z rusko-japonské války 1904–1905, která byla dobovou kritikou nejčastěji vyzdvižována, je pojata v rámci svého žánru svérázným způsobem: totiž z detské perspektivy. Protagonistkou vyprávěním podaného veršované je holčička jménem

⁷⁸ Součková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 134.

⁷⁹ Tamtéž, s. 135.

Boženka, která slaví narozeniny. Obsahem prózy je chystání oslavy a její příběh. Text se stylizací připodobuje mentalitě české protagonistky. Podtitulem naznačené téma války se objevuje jen zprostředkovaně skrze zmrzlinový dort ve formě válečné lodi z rusko-japonské války a je zachyceno skutečně tak, jak je ho dítě schopno vnímat a vnímat: prostě ednictvím detailů a okrajových vjemů, bez schopnosti zasadit událost do kontextu a chápat širší souvislosti.

I jazykové prostředky se snaží o nápodobu české mentality: Boženin spolužák jsou označovány příjmením, slečna doprovázející jednu z dívek je popisována zesměšujícím způsobem pomocí slova „zpuvodná“ na základě výrazu, který je pro její vyjádření typický. Vážnější polohu do vyprávění vnáší i opakovaná (zjevně vypravěčova) otázka: „Který ze sedmi ruských obrů, první, druhý, nebo šestý, tvořících základnu Port Arthuru byl modelem stavby zmrzliny objednané pro dětskou slavnost.“⁸⁰

Fantastická povídka s verneovským podtitulem *Tisíc mil pod hladinou lovka* je další z próz *Školy povídek*, která se nesnaží svůj žánr kompletně naplnit. Jako v *Indiánské povídce* obratně docházelo k lovu povídky, ve *Fantastické povídce* jde o lov na fantastičnost.

Postava pragmatického, ve svých úvahách až přízemního novináře Karla, s nímž se vypravěč (zde od počátku jedna z postav povídky, která se nestaví do role literárního autora) vydává zaznamenat objev diluviálních jeskynních kreseb, objevu sporné v rozhodnosti a povodnosti, tvořící opozici k vypravěči, který v objevu pátrá po fantastických motivech. Je tomu tak například v popisu profesora Berkovce, objevitele jeskyní:

„V mých očích je to málem diluviální lovka. (...) Kdyby měl na nose cvikr nebo brejle, řekl bych, že je má proto, že se jeho oči dosud nepřípobily světlu mimo diluviální jeskyni.“⁸¹

V kontrastu k těmto vypravěčovým sklonům jsou prezentovány názory Karlovy:

„Karel by řekl, že tohle jsou fantazie soukromníka, nevhodné pro veřejnost.“

Znovu a znovu se vypravěč snaží vstoupit ve fantastickou stránku objevu:

„Chtěl bych věřit, že za chvíli uvidím kresby diluviálního lovka. Vždyť málákala tato stopa vedoucí do hlubiny, do hlubiny tisíce mil pod hladinou lovka.“⁸²

„Náhle ji vidím, hrdinku své fantastické povídky, vidím ji: hrdinku, která vkročila do labyrintu jeskyní. (...) Vidím ji: Ariadnu, podávající mně klubko labyrintu.“⁸³

⁸⁰ Součková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 130.

⁸¹ Tamtéž, s. 144.

⁸² Tamtéž, s. 145.

⁸³ Tamtéž, s. 145.

Fantaskního rázu je i aluze na příběh Ariadny a jejího „klubka“, kde v rámci myslivýpravě dochází k d sledné mytizaci reálné situace. Skutečné jméno ženy, vypravěm nazývané Ariadou, není ani uvedeno.

Pitom je ale reflektováno i vypravěovo v domí, že se nachází v povídce, nebo že se snaží fantaskní povídku ve svém příběhu vytvá et: „A pak, co by byla fantastická povídka bez výst edního kusu od vu, jakým je například pest e kostkovaný pléd.“⁸⁴

Vypravěovo hledání fantasknosti a úvahy o fantastických příbězích, které jej zajímaly odd tství, jsou nakonec devalvovány Karlovým vít zoslavným prohlášením o nep vodnosti jeskynních kreseb:

„Jediné, co je pravé, jsou nápisy výletníků z minulého století.“

⁸⁴ Souková, M.: *Škola povídek*, Praha, PROSTOR 1998, s. 146.

5.4 Shrnutí

Prózy *Školy povídek* jsou často asociativní, mají fragmentární charakter. M. Součková uplatňuje řadu sebereflexivních postupů:

Syžet je oslabován, děj se tak ale rozvíjí.

Tvorba povídky je často popisována vyprávěním v roli autora, který má předstírat, že povídku vytváří společně s čtenářem. Čtenáři, často oslovovanému, bývá dokonce předložena možnost zvolit si například místo děje (*Indiánská povídka*). Interakce s čtenářem spočívá i v předjímání jeho reakcí a názorových postojů projevených v „dialogu“ s vyprávěním.

Vyprávěním, je-li v textu přítomen a hovoří o sobě, se vždy stylizuje jako muž, a to i v roli autora, reflektujícího tvorbu povídky. Tato forma dikce pro *Školu povídek* typická se v díle M. Součkové objevila poprvé.⁸⁵ Prózy jsou psány v ich-formě i er-formě, převažuje ich-forma. Autorka v souboru využívá celé řady forem: vyprávění, dialogu, stylizace do formy dopisu, eseje, popisných obrazů.

Hojně se uplatňují etné literární aluze, a to i přímo v podtitulech próz (například podtitul *Realistické povídky: U nesněženého krámu*, upomínající na román I. Herrmanna).

„Nedoslovnost“ titulu komentuje Milota následovně:

„Spíše než „škola“ je to katalog povídek, přičemž termín „povídka“ je u nás, v kterých se nutno brát jen volně a také reference v jeho stylu a epochám jsou stále více i méně určující, případ od případu.“⁸⁶

Texty se liší svými náměty, využívají různé míry intertextuality, jsou různé co do použití historizujících odkazů a narážek na různá stylová období v umění i v myšlení.⁸⁷

Zvolený žánr i styl povídky není (jak by snad mohlo i z předmluvy vyplývat) nezbytně imitován. Tak je tomu jen v pár případech; v jiných je žánr zdrojem inspirace, je reflektován

⁸⁵ Milota, K.: Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Součkové), in Součková, M.: *První písmena* (Praha: ERM, 1995), ed. K. Milota a K. Suda, s. 104.

⁸⁶ Tamtéž, s. 104.

⁸⁷ Tamtéž, s. 105.

áste n , tradi ní pov domí o n m je do r zné míry (n kdy zcela) rozrušováno nebo až parodováno.

Tak nap íklad *Fantastická povídka* není fantastickou povídkou v pravém slova smyslu, ale staví do opozice postavu vyprav ě toužícího po fantasknosti a postavu pragmatika, který hledanou fantasknost zesm ŝ uje.

To, jak autorka demonstruje vznik literárního textu, shrnuje K. Milota následn :

Analytické pojetí vzniku literárního textu jde nejednou u Sou kové tak daleko, že m žeme sledovat jeho výstavbu p ímo p ed sebou jako „vynalézání“ i jako svého druhu manuální emeslnou práci doslova od nuly. Výsledek by snadno mohl být odpudiv ŝedivý a p eracionalizovaný, ale u této autorky nem že být o takových nectnostech e i: samoz ejmý ŝarm a hravost tu duhovými m stky p eklenují všechna úskalí literatury, která se netvá í, že literaturou není, naopak se skute nou rozkoší vypichuje svou literární um lost.⁸⁸

Jak Milota konstatuje, celá koncepce souboru organicky souvisí s projevy „u nectví“ v literárním díle Sou kové, jevem pro eské povídky ne zcela b žným. Podle n j *Škola povídek* demonstruje spjatost s rozpornými myšlenkovými a stylovými proudy 18. století a první poloviny v ku následujícího, jež poznamenávají v obecn jší rovin prozaickou tvorbu Sou kové jako celek. Na jedné stran v ní lze konstatovat klasicizující rysy: „jednozna nost a pr hlednost postav bez vývoje, prezentace poetiky p ímo v um leckém textu, záliba v racionální manipulaci s d jem a postavami a celkov odpor k realistickému typu konvencionalizované nápodoby skute nosti“, a v opozici k tomu je p ítomna „jakási sympatická frivolnost, subtilní ironie, elegance a duchaplnost a zrovnoprávn ní závažného s domn le ‚epizodickým‘, sternovská hravá svévole a vyprav ŝká technika ‚t kavého tlachání““, rysy nazna ující spojitost s rokokem (to ásto podávalo i tragiku a patos v podob tragikomické, vyleh ené um lecké hry).⁸⁹

K dalším vazbám poetiky M. Sou kové na starší styly Milota dodává:

A zanedbatelné ovšem u Sou kové nejsou analogie se sentimentalistním návratem k p írod v širším slova smyslu, hlásání a praktická realizace p irozenosti a oprošt nosti (jen zdánliv

⁸⁸ Milota, K.: Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Sou kové), in Sou ková, M.: *První písmena* (Praha: ERM, 1995), ed. K. Milota a K. Suda, s. 103–104.

⁸⁹ Tamtéž, s. 105.

kontrastující s experimentální povahou text), laskavý vztah k těm aspektům životní skutečnosti, které konvence pokládá za nesalonní i nedostojné vznešených cíl velkého Umění. Přitom je Součková zároveň pochopitelná autorka naší doby a svazky s minulostí reflektuje do značné míry zároveň parodicky. Nicméně v nejobecnější poloze ji s osmnáctým stoletím spojuje určitý neoluministický optimismus, víra ve zvládnutelnost stupňujícího se chaosu svatými novými, vysoce individualizovanými uměleckými prostředky.⁹⁰

⁹⁰ Milota, K.: Odkaz zakladatelky (Nad prázami Milady Součkové), in Součková, M.: *První písmena* (Praha: ERM, 1995), ed. K. Milota a K. Suda, s. 89–106.

6. Závěr

Pokusili jsme se popsat odlišné přístupy tří autorů k oběm nám známým žánrům krátkých próz.

Shodným rysem *Snílek a vrah* a *Povídek lásky a smrti* jsou titulem předem daná témata, která jsou posléze v prózách využívána a různě variována. Oproti tomu u *Školy povídek* je, jak jsme již uvedli, doslovné řízení se názvem souboru pro pochopení jeho charakteru spíše kontraproduktivní.

Ve *Snílcích a vrazích* F. Langra autor úmyslně rozrušuje a mísí tradiční žánry. Syžet jeho próz bývá oslaben, do popředí se tak dostává forma próz. Autor v souboru uplatňuje celou množinu žánrů a styl: tradiční vyprávění lidového charakteru, deskripce, dialog, rámcový příběh s vloženým vyprávěním, kompozici „montáže“.

Obdobně jako později u Kratochvíla se i u Langra silně uplatňuje žánr baladické prózy; baladická forma je ale zpravidla oslabována – např. vynecháním tradičního aspektu vztahu viny a následného trestu.⁹¹ Jak vyplývá z dobové recepcce, i toto odmítnutí morálních norem v souboru bylo kladně přijímáno a vnímáno jako literární vykročení správným směrem.

Langrovy žánrové variace a schopnost estetizace byly kritikou oceňovány.

U M. V. Kratochvíla se jedná o pojetí spíše implicitní, kdy autor naplňuje i rozrušuje tradiční žánr – zde primárně balady, resp. baladické prózy, dále romance a legendy. (Tyto žánry se v prózách mísí, dochází tak například k baladizaci legendy.) Klíčovým hlediskem Kratochvílova souboru je historické zasazení próz, jemuž odpovídají jejich zvolené formy a náměty. Prózy popisují příběhy obyčejných jedinců na pozadí historických událostí (příběh chlapce v *Baladě o malém křižáckém kovi* na pozadí křižáckých výprav).

Dobová recepcce vnímala soubor velmi kladně. Nezaměřovala se ale výrazně na autorovo rozrušování žánrů; více se koncentrovala na interpretaci jeho ideové podstaty – totiž na celkové vyznění v duchu marnosti lidského požitání a bezpříčinnosti: Marnosti zjevně z něj rezonující s válečnou atmosférou doby, kdy soubor vyšel.

Přístup M. Soukové se od přístupu obou předchozích autorů výrazně liší.

⁹¹ Téma viny a trestu je jedním ze základních Langrových témat; projevuje se zejména v jeho dramatické tvorbě.

Autorka v souboru *Škola povídek* hledala nové přístupy k literárnímu dílu: Vybrané prózy *Školy povídek* se tak jeví jako literární experiment, založený na silné reflektovanosti literární tradice, právě tak jako modernity, na zdrazování utvořenosti (literárnosti) literárního díla. Dobová recepcce se v případě *Školy povídek* neshodla, experimentální charakter próz byl chápán jen částečně, někdy zcela nepochopen. Nejprve jí byly paradoxně přijaty prózy „tradičnější“ povahy, tzn. prózy syžetové, s minimálními vstupy vyprávěcí.

Soubory *Škola povídek* i *Povídky lásky a smrti* vyšly v téže době, i dobová kritika měla tendence je pro jistou podobnost srovnávat: Zatímco ale u M. V. Kratochvíla byla forma využívána pro umocnění intenzity příběhu, u próz M. Soukové byl příběh v tštinou odsunut na vedlejší kolej a důležitější role nabyl metatextový diskurs, forma a motivické variace.

7. Soupis literatury

7.1 Prameny

Kratochvíl, M. i. v.: *Povídky lásky a smrti* (Praha: Jos. R. Vilímek 1943), 171 stran.

Kratochvíl, M. v.: *Povídky lásky a smrti* (Praha: Svoboda 1968), 257 stran.

Langer, F.: *Snílci a vrahové* (Praha: Gustav Voleský 1921), 215 stran.

Langer, F.: *Povídky I* (Praha: KVARTA 2000), 320 stran.

Sou ková, M.: *Škola povídek* (Praha: PROSTOR 1998), 176 stran.

7.2 Odborná literatura

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

apek, J. B.: Povídky lásky a smrti, in *Naše doba* 51, 1943, . 2, s. 89–91.

Hájek, J.: Kuriosita místo um ní, in *Lidové noviny* 51, 1943, . 217, s. 5.

Havránková, M.: Edi ní doslov, in Langer, F.: *Snílci a vrahové* (Praha: KVARTA 2000), s. 313–317.

Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst 2001), 866 stran.

Homolá , J.: *Intertextovost a utvá ení smyslu v textu* (Praha, Karolinum 1996), 114 stran.

Hrabák, J.: *Miloš V. Kratochvíl* (Praha: s. spisovatel 1979), 224 stran.

Kopecký, J.: Kratochvílova škola povídek a škola života, in *Lidové noviny* 51, 1943, . 238, s. 5.

Milota, K.: Odkaz zakladatelky (Nad prózami Milady Sou kové), in Sou ková, M.: *První písmena* (Praha: ERM, 1995), ed. K. Milota a K. Suda, s. 89–118.

Milotová, K.: Sv dectví marnosti, in *Venkov* 38, 1943, s. 7.

Milotová, K.: Škola povídek M. Sou kové, in *Venkov* 38, 1943, . 170, s. 4.

Mocná, D.; Peterka, J.: *Encyklopedie literárních žánr* (Litomyšl: Praha, Paseka 2004), 704 stran.

Novák, A.: Nová kniha povídek Františka Langra, in *Lidové noviny* 29, 1921, . 610, s. 7.

Opelík, J.: Od Ahasvera k lov ku, in *Kultura* 1, . 36, s. 5.

Papoušek, V.: Pravda paměti a hry skutečnosti, in *Tvar*, 1999, . 8, s. 21.

Píša, A. M.: Příběhy ze všech věků, in *Národní práce*, 1943, . 260, s. 3.

Sezima, K.: Knihy novel a drobné prósy, in *Lumír* 49, 1922, . 5, s. 252–266.

Sezima, K.: Snílci a vrahové, in *Lumír* 49, 1922, . 5, s. 252–266.

Šimek, F.: Snílci a vrahové, in *Zlatá Praha* 38, 1921, s. 386.

Šotolová, M.: Doslov, in Kratochvíl, M. V.: *Povídky lásky a smrti* (Praha: s. spisovatel 1957), s. 279–285.

Št dro ová, E.: Snílci a vrahové Františka Langra. Od tvarové virtuozity k úzkostné reflexi, in *eská literatura*, 1994, . 3, s. 276-294.

Träger, J.: František Langer vypravěč, in Langer, F.: *Snílci a vrahové* (Praha: s. spisovatel 1967), s. 169-174.

Vladislav, J.: Pokušení povídky, in *ád* 9, 1943, . 7, s. 377.

Zeman, M. a kol.: *Poetika eské meziválečné literatury (proměny žánrů)* (Praha: s. spisovatel 1987), 351 stran.