



Věcnost v povídkách Ladislava Dvořáka¹

Zuzana Pokorná

Ústav české literatury a komparatistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
zuzka.fucikova@gmail.com

RÉSUMÉ

Objectivity in short stories of Ladislav Dvořák

The article examines the prosaic works of Ladislav Dvořák (1920–1983), specifically the collection of short stories entitled *Šavle meče*. It analyses the construction of Dvořák's texts with regard to their significant aspect, the connection between reality and the world depicted in the narrative. It argues against the approach that takes the stories as a source for study of the author's biography and reverse the relation, thus the author's life is merely a basic material for constructing the literary universe. The analysis is based on the theories of Přemysl Blažíček and Milan Jankovič, who treat the specifics of creating meaning in literature. With the help of the concept of 'objectivity', adapted for literary interpretation, the role of facts, description and narrator in the text is explored. The study concludes that the meaning in the short stories of Ladislav Dvořák is created mainly by situatedness of the narrator, whose goal is to mediate his own life experience in the process of its formation and its indefiniteness.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Ladislav Dvořák; *Šavle meče*; povídka; věcnost; realie; popis; vypravěč; Přemysl Blažíček; Milan Jankovič / Ladislav Dvořák; *Šavle meče*, short story; objectivity; fact; description; narrator; Přemysl Blažíček; Milan Jankovič.

Tvorbu Ladislava Dvořáka (1920–1983) charakterizuje její vazba na mimoliterární skutečnost. To ji přibližuje tvorbě dalších autorů druhé poloviny 20. století, např. Bohumila Hrabala či Jana Hanče. Cílem přítomné studie je postihnout specifickou a významovou funkci této kvality v prozaické části Dvořákovy díla, v pojetí její „věcnosti“ otevírající se literárněvědné interpretaci. Omezení na soubor *Šavle meče*² je dáno jeho

1 Tato studie vznikla úpravou jedné ze dvou hlavních analytických kapitol autorčiny diplomové práce *Věcnost a komika v povídkovém díle Ladislava Dvořáka*, obhájené v září 2017 v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK.

2 Soubor *Šavle meče* je považován za vrchol Dvořákovy prozaické tvorby, kniha je představena i hesly ve dvou kompendiích věnovaných literatuře druhé poloviny 20. století — *Český parnas* a *Slovník české prózy 1945–1994*. Poprvé byl soubor v definitivní podobě publikován v roce 1983 v samizdatové Edici Expedice, vznikl spojením dvou přechozích souborů



programovým významem v rámci Dvořákovy vyprávěcí tvorby, jejíž syntézu do jisté míry představuje.

Bedřich Fučík charakterizoval vztah Dvořákova života a díla tvrzením, že mezi nimi „není předělu“ (Fučík 1994, s. 328).³ Toto pojetí svádí k prostému výkladu Dvořákových textů jako dokumentů jeho biografie. Dokumentární hodnota díla v takovém případě zastiňuje jeho hodnotu uměleckou. Literární dílo však nemá sloužit za pramen pro zkoumání autorova života či doby, jelikož život je autorovi pouze východiskem, materiálovým základem jeho tvorby (B. Fučík používá v tomto smyslu slovo „background“). Navíc zaměření na obsahovou stránku, vzhledem k její souvislosti s vnětextovou skutečností, zpravidla promítá do textu řadu akcesorních významů (čtenářských zájmů) v závislosti na příslušné interpretační situaci a její historicitě. I proto se zde provedená analýza soustředí na text sám, výklad je zaměřen především poetologicky, (literárně)historické souvislosti budou uvedeny jen, souvisí-li se samotnou interpretací.⁴

Odkazy na realie a autobiografické události jsou součástí stylizačních postupů zakládajících se u Dvořáka na odpovědnosti a závaznosti. Hodnotové souznění umělcova života a díla poukazuje na morální rozměr literatury, který získal v české literatuře od padesátých do devadesátých let 20. století na významu coby požadavek motivovanosti tvůrčího rozhodnutí v autorově přesvědčení a její nepoplatnosti politickým nárokům „oficiálního“ kulturního provozu. Se závazností tohoto druhu souvisí i pojetí integrity Dvořákovy tvorby — z tematické a motivické stálosti či návratnosti vyplývá snaha o zachycení základní lidské zkušenosti. Společně s B. Fučíkem⁵ je možné označit za hlavní téma celého Dvořákova díla hledání „smyslu“, s důrazem na neukončenost, otevřenost tohoto hledání.

VĚCNOST

Slovník spisovného jazyka českého definuje „věcnost“ jako „vlastnost toho, co (n. kdo) je věčné“ ve významu „týkající se věcí“, „věcný“ znamená „zabývající se samotnou věcí, pojednávající jen o ní bez jiných ohledů, zvl. subjektivních, osobních; nestranný, objektivní“ (Havráněk /red./ 1989, s. 48). Jan Mukařovský ve stati *Masaryk jako stylist*

Jak skákat panáka (1975, Edice Kvart) a *Šavle meče* (1979, Edice Petlice) a jejich doplněním o dvě poslední povídky, *Podnájem v Malém Berlíně* a *Čoromoro*, a báseň *Výheň*. Knižně vyšel v exilu v roce 1986 (Rozmluvy, Purley), znovu až v rámci souborného vydání *Jak hromady pobitých ptáků* — viz Krumphanzl 1998, s. 549–550.

- 3 Fučíkova studie *Outsider se směje*, v samizdatu publikovaná v roce 1980, tedy ještě před uzavřením sbírky *Šavle meče*, představuje vedle příležitostných recenzí a vzpomínkových textů doposud nejsoustavnější výklad Dvořákovy tvorby.
- 4 Pozornost nebude věnována ani otázce žánrového zařazení textů, v rámci studie bude v tomto ohledu užíváno pojmu „povídka“ chápaného široce jako „krátký prozaický útvar“.
- 5 „[V *Ledňáčkovi*] se vynořuje stále zřetelněji, i když snad ještě spíš instinktivně než uvědoměle, otázka po smyslu života a jeho dění; otázka, která bude z mnoha pramenů splétat pověstnou červenou nit a nadále tvořit takřkajíc páteř veškeré Dvořákovy tvorby“ (Fučík 1994, s. 322–323).



ukázal konkrétní stylistické postupy, kterými T. G. Masaryk dosahuje ve svých spisích zaměření k věci. Všímá si strohosti Masarykova stylu, absence či redukce rétorických figur, zjednodušení syntaktických vztahů apod. Dochází k charakteristice „věc, ne slovo“ (Mukařovský 1948, s. 445), tedy k tezi o dosažení věcnosti potlačením jazykového významu znaku a zaměřením spíše k označovanému, ležícímu mimo text. Tím se zdůrazňuje reálný předobraz slova — věc, již má text ve formě poznatku zprostředkovat. Přesnost zprostředkování má být ověřitelná, slouží jako ukazatel pravdivosti textu. Takový pravdivostní nárok platí u textu odborného či publicistického (jako u Masaryka), ale u textu uměleckého zakládá složitou problematiku.

Beletrii necharakterizuje reference ke světu existujícímu mimo ni, nýbrž schopnost vytvářet svět vlastní, do sebe uzavřený. Neznamená to, že se k mimoliterární oblasti nijak nevztahuje. I když umělecké dílo není pouhým zprostředkováním určitých poznatků, jsou v něm tyto poznatky nutně přítomny jako základ, na němž může být svobodný výtvar fantazie vůbec vybudován. Věcnost se tak i v beletrii k poznatkům vztahuje, jen ověřitelnost není primárním účelem jejich zapojení do textu. Vztah aktuálního světa a světa díla není libovolný, uplatňuje se v něm jistá závaznost, ovšem nedůsledně, její povaha a míra se proměňuje s každým novým výtvořem. Umělecké dílo má tedy i poznávací hodnotu, ale pravdivostní hledisko, ve smyslu shody konkrétního poznatku s věcí, na něj nemůže být uplatňováno. Jeho význam a smysl není obsažen v jednotlivých sentencích, ale až v sémantické úplnosti celku.

Pravdivost díla není v nějakém hotovém výsledném smyslu díla, protože je děním pravdy, a způsob, jímž je zde tohoto dění dosahováno, spočívá v něčem, co se jeví jako tvorba smyslu. Tato tvorba smyslu však probíhá jako součást tvorby celého názorného světa, jehož předpoklady jsou sice dány jakožto jisté předmětnosti, ale on sám vzniká „rozhybáním“, „rozpuštěním“ těchto předmětností v pohybu mnohostranných vzájemných vztahů (Blažíček 2011, s. 174–175).

Máme-li se zabývat věcností v beletristickém textu, sledujme tedy, jak se podílí na výstavbě názorného světa díla a jakou funkci plní v celkovém dění jeho smyslu.⁶

Přemysl Blažíček v monografii o Holanově poezii vedle věcnosti ve zmíněném běžném, užším slova smyslu pojmenovává i věcnost ve významu širším. Vychází při tom z předpokladu pramenícího ve fenomenologii, že pojmové poznání je výsledkem zkonvencionalizovaných objektivací a že je třeba jít za tyto myšlenkové konstrukce, abychom získali přístup k věcem samým.

Věcnost v širším slova smyslu znamená, že díla poezie jsou jazykovým projevem, jehož posláním není nějaké sdělení, že v něm nemáme především co činit se světem proměněným v abstraktní pojmy a logické konstrukce, ale se světem, tak jak ho

6 Blažíčkovy pojmy „dění pravdy“ a „tvorby smyslu“ odkazují na Jankovičovo pojetí „dění smyslu“, formulované především ve studii *Dílo jako dění smyslu*: „Viděno z nejrůznějších aspektů ukázalo se nám utváření díla, všech jeho složek, jako dění smyslu, které není poslušnou orchestrací jediného nadřazeného významu, o němž bychom se mohli jednou pro vždy dohodnout“ (Jankovič 2005, s. 86).

bezprostředně prožíváme a jenž je zprostředkovatelný především prostřednictvím konkrétních představ (Blažíček 2011, s. 111).



Účelem věcnosti v užším slova smyslu je tedy konkretizovat a zpředmětnit představový svět díla tak, aby byl schopen vtáhnout čtenáře do své situovanosti, v jejímž rámci se odehrává jeho smysl a jejímž prostřednictvím je (výhradně) možné tento smysl sdílet. Věcnost je podstatnou významovou složkou uměleckého epického⁷ textu — nepředchází mu hotové abstraktní koncepce, které by byly následně naplňovány konkrétním materiálem nebo výjevy ilustrujícími nějaký skrytý smysl, nýbrž tyto výjevy samy jsou dějištěm smyslu, jinak jen těžko vyjádřitelného, pojmově nezachytitelného smyslu, který není za věcmi, ale v nich.

Ve dvacátých letech 20. století byl příklon k věcnosti a faktografičnosti skupiny ruských avantgardních umělců kolem časopisu *Novyj LEF* způsobem, jak nahradit vyprázdněné metody a formy realismu 19. století. Růžena Grebeníčková polemizuje s výkladem lefovského programu *literatury faktu* jako potlačení umělecké prózy ve prospěch dokumentárních či reportážních žánrů. „Zachraňoval jenom poslání umění — aktualizuje vnímání momentů a oblastí dosud umělecky neexploatovaných, proti navyklému a zautomatizovanému vnímání ozřejmuje a nalézá skutečné estetické kvality tam, kde až dosud platily jen aspekty mimoestetické“ (Grebeníčková 2015c, s. 387). Přesvědčení o neadekvátnosti zobecňující a typizující perspektivy vševědoucího vypravěče, který shlíží na svět díla ze svrchovaného stanoviska, formuje ho a vnucuje mu své (před)porozumění, spolu s fragmentarizací tohoto světa, vedly k zaujetí perspektivy „zdola“ — promlouvat mají konkrétní fakta a věci „samé“. „Strohé nestylizované výřezy životní, fakta, zprávy, snímání faktické podoby věci apod. umožňují totiž ryzí aesthesis, čistý vjem objektu: jeho vymanění ze všech příměsí, iluzivních deformací, umělecké ornamentiky, nevlastních zřetelů znamená návrat k pravé a estetické skutečnosti“ (Grebeníčková 2015a, s. 34). Věcnost je v tomto případě tedy obranou proti formálním a obsahovým klišé.

Paralelu problému, se kterým se vypořádávala *literatura faktu*, vidí Grebeníčková i v české literatuře šedesátých a sedmdesátých let. Její hypotéza je založena na kritice Jana Lopatky, který v několika svých recenzích tematizoval tendenci tehdy dominujícího proudu literární tvorby suplovat žurnalistiku a přebírat její náměty.⁸ „[...] do románové fikce se přenáší látka, o níž se právě mluví, aby se vyšlo vstříc nejen obecnému názoru, ale přímo i emotivnímu naladění chvíle, a literárně (chápáno v daném případě jako ušlechtilé slovesně) se pojmenovávají již kolující, tedy jinde pojmenované pravdy [...]“ (Grebeníčková 2015b, s. 70). Jde tedy opět o obsahová klišé v próze. Lopatka ve svých recenzích ukazuje, jak mechanicky jsou vybudovány světy těchto děl a jaká schémata se uplatňují při konstrukci jejich příběhů. Taková díla pracují s obecnostmi a podávají víceméně jednoznačný, účelový obraz skutečnosti, za jejíž reprezentaci jsou zpětně považována. Slovy Miroslava Petříčka tak Lopatka charak-

7 Podle Blažíčka je věcnost charakteristická právě pro epiku. „Jestliže určitý stupeň věcnosti může dojít svého uskutečnění teprve v epice, pak epika je takovým obrazem lidského jednání, v němž je dosaženo určitého stupně věcnosti“ (Blažíček 2011, s. 69).

8 Grebeníčková odkazuje na Lopatkovu recenzi *Žertu* Milana Kundery, patrně — srov. Špirit 2015, s. 70 a 314 — na článek *Literatura speciálních funkcí* (in Lopatka 2010, s. 53–63).



terizoval jistou „obavu z tajemství, jemuž se autoři brání vnější explikací a tak, že se ohlížejí na to, jak budou přijímáni v efemérním literárním kontextu“ (Petříček 2017, s. 31).

S odkazem na Lopatku (a celý okruh autorů kolem časopisu *Tvář*) můžeme tedy za bytostně umělecké v této době označit texty,⁹ které vychází „z autenticity, ať dokumentární nebo zkušenostní, tato próza si nečiní nároky na objevy univerzálií, rozpadlé totality nebo tajemství světa“ (Grebničková 2015b, s. 80). Garantem obrazu světa v takovém díle nejsou obecné mínění a povšechná znalost, ale konkrétní jednotlivec a jeho osobní zkušenost. Vedle problematičtějšího pojmu autenticity spojoval Lopatka s tímto typem tvorby pojmy jako vážnost, naléhavost, morálnost či „existenciální šifra“. „To všechno souvisí s tím, na čem vždy stavěl, totiž s hledáním ‚lidské podstatnosti‘. Je to ale hledání, a proto nemůže vyústit do nějaké explikace; je to hledání šifer, které k podstatnému odkazují, aniž je zrazují pedagogickou posedlostí [...]“ (Petříček 2017, s. 31) Pojem literárního textu jako šifry se v Petříčkově podání výmluvně blíží Blažičkovu a Jankovičovu pojetí smyslu díla. Šifra odkazuje k něčemu, co je zachytitelné pouze ve svém unikání a jen v něm může být zpřítomňováno, stejně jako smysl díla nemůže být pojmově zachycen, ale *děje se* v jeho celkovém uspořádání.

Obloukem se tak dostáváme zpět k věcnosti, a to v užším slova smyslu jako principu výstavby názorného světa díla, prostředku zpřítomnění zkušenosti, situovanosti, dění smyslu, tedy věcnosti v širším pojetí.

REÁLIE

Pokud má být v textu uplatněna věcnost v užším smyslu, „vyžaduje jako nutný předpoklad obraz skutečnosti, jež by ve své samostatnosti mohla mluvit zdánlivě bez závislosti na autorových interpretacích a záměrech“ (Blažiček 2011, s. 111). Navenek se prezentuje skutečně jako „pouhé“ objektivní zobrazení konkrétní jevové skutečnosti. Díla založená na věcnosti tak vycházejí většinou z výseku mimoliterární skutečnosti, která je svou existencí nezávislá na vypravěči a jako taková se má jevit především čtenáři.

Povídky ze souboru *Šavle meče* jsou již svým podtitulem *Prózy z padesátých let* jednoznačně historicky situovány a reálie v nich obsažené tomuto časovému zařazení odpovídají. Nejde ovšem o žánr v pravém smyslu historický, ztvárňující konkrétní dějinné události, tématem se zde stávají obecné životní podmínky dané doby a konflikty, do kterých se dostávají lidé společensky postihovaní a těžko přizpůsobiví, resp. duševně svobodní. V textu povídek se nikde neobjevuje přímé pojmenování „komunismus“ či „totalita“. Spíše než hodnocení konkrétního režimu v jeho dějinné perspektivě jsou zde tematizovány principy jeho fungování a důsledky, které má v běžném životě. I tak lze však v jednotlivých textech vysledovat konkrétní historické zázemí:

⁹ Mezi Lopatkou oceňované texty, snad oprávněně, můžeme zařadit i Dvořákovu tvorbu. Ediční péče, kterou jí věnoval při samizdatovém vydávání Dvořákova díla v Edici Expedice, je toho jasným důkazem, ačkoliv kritik o Dvořákových textech vlastní studii či recenzi nikdy nenapsal. Jeho literárněkritický doslov měl být připojen ke čtvrtému svazku samizdatového Díla Ladislava Dvořáka, který již bohužel nebyl realizován (Krumphanzl 1998, s. 535).



poměry na vysokých školách — prověrky (*Vždycky to byla nějaká písnička*), uhelné brigády, vyhazování nepohodlných profesorů, zadržování diplomů (*Lékař gaučů*); postih katolické víry a církve (*Chronos a Kairos*); cenzuru literatury a zákaz vybraných spisovatelů (*Jak hromady pobitých ptáků*); průmyslovou výrobu — přemístování nekvalifikovaných pracovníků do průmyslu, jeho naddimenzování a neefektivitu (*Šavle meče, Archetypy*); kolektivizaci (*Čoromoro*). Tyto povšechné procesy jsou konkretizovány v osobních prožitcích jednotlivých postav, především vypravěče, ať už jsou jejich přímými aktéry či pozorovateli.

Čtenář nemá možnost ověřit zkušenosti vypravěče, „[č]tenář může mít pouze povědomí o tom, že v quasiskutečnosti románu vystupuje jako její součást reálie, a čtenář, který to ví, ví také, že tato reálie zde získává určitý smysl, v němž autor musí dbát jejího původního smyslu mimoliterárního“ (Blažíček 2014, s. 185). Reálie je jasným signálem „skutečnostního charakteru“ vyprávěných událostí. Její poznávací a dokumentární hodnota ale ztrácí v uměleckém díle na důležitosti a ustupuje hodnotě estetické, pro kterou je rozhodující, jakým způsobem je reálie do díla včleněna.

V *Šavlích mečích* se vyskytuje mnoho vlastních jmen historicky doložitelných subjektů — názvy továren a jiných podniků, pojmenování měst, ulic, kaváren a hospod, jména veřejně známých osob a další. Většina z nich není nijak blíže popisována, předpokládá se, že jsou součástí běžného povědomí čtenáře stejně jako vypravěče. Bližší explikace reálií by mezi nimi nejspíš vytvořila distanci a dala vypravěči absolutní kontrolu nad prostorem díla, do něž by čtenář neměl tak svobodný přístup. Ve Dvořákových povídkách však není vztah vypravěče a čtenáře takto hierarchizován, je založen mnohem více na předpokladu existence nějak sdíleného časoprostoru, perspektivy. Čtenář jako by byl na též pozici účastníka děje jako vypravěč, je součástí představovaného světa díla, je do něj předběžně zahrnut bez ohledu na skutečnou znalost zmíněných reálií.

Povídka *Chronos a kairos* začíná zmínkou o vypravěčově staré mercedesce.

Koupi mercedesky mi zprostředkoval pan farář Kutchan ze Starého Plzně, s jehož bratrem jsem byl v té době zaměstnán v Potrubí, v jednom z těch podniků těžkého strojírenství, který vyrostl po pětáctyřicátém roce z někdejšího Manesmannova kr-cálku v mamutí montážní firmu (Dvořák 1998, s. 267).¹⁰

Sousloví „v jednom z těch“ ukazuje, že vypravěč počítá u recipienta s určitou znalostí. Čtenář, který jí nedisponuje, se dozvídá novou informaci, ta je mu ale podávána jako samozřejmost. Většina reálií týkajících se nějakým způsobem společenských poměrů a životních podmínek v padesátých letech je v textu podávána s touto partnerskou samozřejmostí, jež předpokládá shodu mezi všemi účastníky komunikace.

Když v povídce *Šavle meče* vypravěč sděluje, jak ve svém pokoji „leze po zdech jako permoník“, aby našel zazděný otvor pro komín, doplní příhodu závažným obecným hodnocením vlastně jen tak mimochodem:

Jenže dutě znělo tenkrát všechno, nejen zdi, nejen věci, i lidé. Hlas představeného, hlas učitelův, hlas speakrův ohlašující v rádiu zprávu o spikleneckém centru Slánského,

10 V dalších citátech z Krumphanzlovy edice Dvořákových próz uvádíme už jen stranu.



o zelenočerné nebo černozelelé internacionále. Právě z lidských hlasů bylo nejvíc patrné, že tam za slovy, tam v prsou, v srdci, dávno vyhasl všechen lidský cit, ba i pouhý zájem o los bližního, o vlastní los. Zvláštní bylo, a nad tím mi zůstával v hrůze rozum stát, že se kolem mne našlo tolik lidí s tak podivně udělanýma ušima, které to pusté, děsně duté a prázdné dunění nezaznamenávaly (s. 323).

Po tomto odstavci se vyprávění opět vrací k historce o komínu. Obecná charakteristika tu stojí vytržená z postupu příběhu, není navázána na žádnou událost v této ani jiné povídce. Vypravěč své prohlášení ničím nepodepírá, nepodává důkaz, aby čtenáře přesvědčil. Tato samozřejmost vede paradoxně k značné míře přesvědčivosti, zároveň však jistá mimoběžnost těchto informací naznačuje, že jsou jen jednou ze součástí výstavby fikčního světa, a ne jeho konečným účelem. Také povaha komunikace ve Dvořákových povídkách, založená na předběžném srozumění o vzájemné otevřenosti a respektu, odebírá vypravěčovu hodnocení finální platnost. Názorně se tento aspekt ukazuje v dialogické struktuře povídek *Vždycky to byla nějaká písnička* a *Čoromoro*, ve kterých vypravěčův otec a Doktor Dochtor (či spíše přízraky těchto postav) s jeho přesvědčením polemizují.

V *Šavlích mečích* se podobným způsobem jako reálie uplatňují i reference k literárním dílům. Intertextové odkazy zde nemají odlišnou roli, jejich smysl neleží v poukazu k jinému dílu jako významovému celku, který by nějakým způsobem zakládal (jako třeba v případě parodie) či doplňoval význam textu, v němž je citován. Citace odkazují spíše ke konkrétní znalosti z oblasti literatury.

Před domem, v němž bydlím, ústí našťestí tři celkem tiché ulice do malého náměstíčka, které má tvar protáhlého trojúhelníku. První z nich přichází zcela jistě ze strany Guermantů, druhá od Swana a třetí ze strany Déségliše, protože základnu náměstí a jednu jeho odvěsnu lemují zasmušilé, zamyšlené hlohy, ale stejně zářivé, stejně tesklivé jako hlohy Proustovy, zatímco zbývající odvěsnu stíní melancholické kaštiny (s. 267).

Ale tady v Praze je možné všecko. Jak je to dávno, co se tu jednou ráno probudil občan Řehoř Samsa jako šváb? (s. 358).

Jak chceš prosím tě, Doktore Dochtore, scelovat, tj. vyměňovat roli za stejně hodnotnou, v krajině, která vypadá takto: „borovice, políčko, jalovec, břízy, drn, balvan, žleb, stráň, meza, políčko, kamení, lesík...“. Je to citát z knihy Jakuba Demla, jmenuje se Mohyla (s. 382).

Výjevy z literárních děl jsou postaveny na stejnou úroveň jako jiné, výše jmenované reálie. To znamená, že je jim přisuzována stejná výpovědní hodnota, stejný „skutečnostní charakter“, mezi literárními a mimoliterárními fakty není rozdíl.

Důležitou roli ve Dvořákových povídkách hraje i faktografie jazyková. Přemysl Blažíček v monografii o Švejkovi píše: „Román je dílem jazykovým, v doslovném smyslu mohou tedy do něho být vtěleny jenom reálie slovní, citáty“ (Blažíček 2014, s. 180). Konkrétně zde má na mysli citáty tištěných historických dokumentů — rozkazů, modliteb apod. U Dvořáka se takové reálie nevyskytují, ale specifika literárního

média se v jeho povídkách projevuje také. Jazyku a konkrétně pojmenování „věcí“ je věnována zvýšená pozornost.

Často je spojena s referencemi k vypravěčovu dětství na Vysočině a horáckému dialektu.

[...] řekl otec a potěžkal při tom v ruce pušku (v rodinné sáze se říkalo kvér) a zarachotil závěrem (v rodinném mýtu se říkalo fršlusem), [...] (s. 300).

[...] kéž mě ušetří pohledu na takový pelikán, což je dvojjzubý nástroj, podobný šperháku, který se u nás na venku používal na tahání stoliček (páčením) [...] (s. 313).

Z otcovy dílny, když to chceš vědět, z toho jeho veřtato (s. 378).

Přímo tematizována je tato lingvistická pečlivost v povídce *Šavle meče*:

Přitom jsme zjistili [...], že totiž Vltava je jakousi dělicí čarou, nebo jak by lingvisté řekli, izoglosou dvou různých pojmenování toho našeho opojného potěšení [směs griotky a rumu]. Název Šavle meče je ustálen [...] na celém levém břehu vltavském. Jeho epicentrum je v Košířích, odkud přes Břevnov, Vokovice, Dejvice, Podbabu vystřeluje daleko do vnitrozemí až k Levému Hradci a starodávné Ludmilině a Václavově Budči, což znamená, že prakticky pokrývá a tím i na mapce naší pravlasti pěkně a přesně kreslí hranice celičského území obývaného kmenem Čechů. [...] Kdežto na protějším vltavském břehu mezi Slavníkovci a Vršovci se na něj nedoptáte jinak než pod názvem: Půl vola, půl včela (s. 329).

Specifický název pro mixovaný alkoholický nápoj se pak stává jedním z průběžných motivů celé povídky a dává jí dokonce titul. Přesné přenesení pojmenování určitého předmětu či zaznamenání zvukové podoby určité promluvy napomáhá udržovat identitu s jejich reálným předobrazem. V literárním, čistě jazykovém díle, jakým je povídka, je pojmenování, resp. podoba znaku jediná vlastnost, kterou si „věc“ může zachovat ze své mimoliterární existence a díky které si zachovává a připomíná svůj původní kontext.

Kromě těchto tematizovaných dialektologických zvláštností najdeme v textu mnoho specifických výrazů a frází z různých oblastí od lidové mluvy přes státně-úřední a vládní rétoriku až ke klasické vzdělanosti či tovární hantýrce.

A takto pojištěn (můj informátor říkal posichrován), začal prý obesílat československou vládu peticemi, aby zákonodárné shromáždění odhlasovalo a včlenilo do naší ústavy zákon o habeas corpus a můj dům můj hrad. Poukazoval na Albión, kde je v platnosti už od dvanáctého století. Ale tehdejší ministerský předseda (jak se to jen pěkně jmenoval?) se státnickou uvážlivostí návrh odmítl jako zastaralý, jako přežitok, a jako protiakci na toto zpátečnictví naopak vyhlásil den otevřených dveří (s. 261).

V úryvku z povídky *Opřený o dům* se zřetelně projevuje snaha o alespoň částečné zachování původního znění referované promluvy, resp. o věrnou citaci, a to na všech



úrovních, jak promluvy vypravěčova „informátora“, tak i původního vyjádření „muže v pluviálu“ a „ministerského předsedy“.

Citace konkrétních frází zde plní — vedle odkazování k vněttextové předloze — i další významovou funkci. Vypravěč cituje „slovní spojení a obraty, které pouze nepojmenovávají nějakou skutečnost, ale samy jsou výmluvnou skutečností svého druhu, výrazem, uchovávajícím ve své podobě bohatší významové souvislosti, než jsou ty, jejichž sdělení slouží“ (Blažíček 2014, s. 222). „Muž v pluviálu“, kterého v povídce charakterizuje především pevnost charakteru, je zde spojen s klasickou moudrostí, jak vzdělaneckou („habeas corpus“), tak lidovou („můj dům můj hrad“). „Ministerský předseda“ oproti tomu vyznívá jako neúprosný úředník, který přebírá s určitou rétorikou svého úřadu i mechanickou pokrokovost bez racionálního základu. Kontrast mezi nimi se pak stává zdrojem humoru, oním výše zmiňovaným „rozpohybováním“ zobrazených předmětností.¹¹

UNIVERZÁLIE

Kontrast mezi stálostí a kontinuitou na straně „muže v pluviálu“ a dobovostí na straně „ministerského předsedy“ není v povídkách ojedinělý. Realie tvoří jen jeden z významových prostředků, jejichž paralelou jsou univerzální principy. V povídce *Opřeny o dům* je tematizována drzost „příčinlivých otců rodin“ a „sháňlivců“, kteří kradou materiál z rozbořených domů hned po doznění „detonací pum“ a „posledních dávek z kulometů“ a staví si z něj rodinné domky a chaty. Když „pobertové“ začnou rozebírat dům „muži v pluviálu“ za zády, nezasáhne, nezapojí se do přízemního „handrkování o nějaké cihly“. „Prosím vás, říkal, tohle přestavování a přeskupování, tohle bourání pro stavění a stavění pro bourání je možno sledovat až k jeskyním a jurtám, a nedá se tedy očekávat, že dneškem skončí“ (s. 260).

Podobná „univerzálie“ se objevuje v povídce *Chronos a kairos*, ve které farář Kutchan vysvětluje rozdíl mezi dvěma časy tvořícími její titul, jedním, „který ukazují ručičky hodin“, a druhým, „který na nás nechce nic víc a nic méně, než padnout na kolena“ (s. 268). Když mu vypravěč tvrdí, že „tak jak do sebe řežou *chronos* a *kairos* teď, tak že do sebe ty dva časy ještě v dějinách neřezaly“, odpovídá mu farář: „Apage, satanas, takový blud! Ti dva jsou v křížku, co je svět světem a lidé lidmi a jejich nepřátelství potrvá, pokud bude svět světem a lidé lidmi“ (s. 274). Tato dějinná perspektiva vychází u obou z duchovního, náboženského rozměru, z jistoty, že existuje věčný řád a smysl mimo naši hmotnou existenci, ve srovnání s nímž jsou všechny problémy a prohřešky aktuálního světa malicherné. Řád, kterému nemá smysl se vzpírat, který je potřeba prostě přijmout a který ukazuje, že každé přesvědčení o výjimečnosti a jedinečnosti, ať už našeho utrpení či naší spravedlnosti, je pošetilé.

Prolínání náboženského řádu světa do reality padesátých let je tematizováno v povídce *Archetypy*. Tovární dělníci obcházejí s „posvátnou hrůzou“ místo u stroje, na kterém se musel stát nějaký „strašný malér“. Vypravěč se se svým přítelem Doktorem Doctorem shoduje, že jediné, co se s takovým místem dá dělat, je postavit tam Boží

¹¹ Problematice humoru ve Dvořákových povídkách se věnuje druhá, zde neotištěná část původní diplomové práce.



muka, do té doby bude prokleté. Jde o pravidlo, které si oba osvojili v dětství na vesnici. Jejich vědomí duchovního řádu tedy vychází z dědictví venkovské a rodinné tradice.

Na vypravěčovu rodinnou tradici odkazují i další univerzálie překračující lineární historický čas. V povídce *Vždycky to byla nějaká písnička* odlehčuje přízrak otce vážnou debatu se synem odkazem k úsměvnému rodinnému vyprávění o tom, proč se u nich kráva jmenovala vždy tak podivně, „Bezmina“.

Babička se s hrodkem mezi koleny rozesmála, a jak se poznenáhlu dědečkovi rozsvěcelo v hlavě, rozesmál se i on, po něm táta, pak i já a po mně můj syn a po něm jeho budoucí syn. Je na tom něco divného? My Kelti, jak známo, neuznáváme, že by mezi nenarozenými, živými a mrtvými mohl být nějaký předěl, nějaká hranice (s. 303).

Motiv prolínání různých linií historického času se projevuje i v dalších povídkách, např. v rozdělení obecnstva v továrně na Čechy a Slavníkovce s Vršovci v *Šavlích mečích* a v rozmluvách vypravěče se středověkými karavanami na Pasovské cestě a se zesnulými postavami Doktora Dochtora a učitelky Dolákové v povídce *Čoromoro*.

Víra a schopnost vidět jinou rovinu lidské existence, která je univerzální a neměnná, odebírání konkrétní historické době fatálnost, v tomto případě jde o zásadní proměny společnosti v padesátých letech. Perspektiva věčnosti ukazuje, že tyto změny nejsou tak zásadní, jak by se mohlo zdát, že jsou pouze opakujícím se vychýlením v poměru univerzálních sil. Ani aktualita vytlačující tradici na okraj společnosti nemůže porušit její kontinuitu. Tato širší optika je nakročením ke smíření a přijetí dobových útrap jako lidského údělu vůbec.

Nicméně vypravěč sám tuto souvislost nepojmenovává, vyhýbá se obecně úvahovým či psychologizujícím pasážím. S věcnou samozřejmostí jsou prezentovány i jevy a principy bez materiální podstaty, jejichž existence je založena v jeho (s) vědomí. Ve srovnání s předchozí kapitolou se ukazuje, že věčnost nemusí být v beletrii nutně vztažena jen k odrazu „konkrétní jevové skutečnosti“, spíše než na podstatě zobrazovaného záleží na způsobu zobrazování v díle.

PŘEDMĚTNOST

Pokud má být věčnost prostředkem zpřítomnění situovanosti, můžeme ji číst jako konkrétnost, názornost, předmětnost. Realie odkazují k určitým předmětnostem mimo text díla, stačí zmínit jejich pojmenování a čtenář si dokáže vybavit konkrétní označovanou skutečnost. Má-li se čtenáři zpředmětnit situace obecná, resp. soukromá, je třeba více aktivity ze strany vypravěče, aby byl schopen ji názorně zpřítomnit.

Nejméně nápadná forma zpředmětnění situace v povídkách z *Šavlí mečů* je prostý popis.

Ponk, který tvořily dvě bedny od rajčat a dvě prkna položená přes ně, měl opřený před domem o kaštan, na jehož větev si zavěšoval bedýnku s nářadím. Dvojkolák, ložnou plochou zapáčený o výstupek chodníku a s rukojetí namířenou do korun kaštanů, mu kryl záda (s. 305).



Popis venkovní čalounické dílny z prvního odstavce povídky *Lékař gaučů* je vzhledem k jinak dynamickému stylu celého povídkového souboru nezvykle střízlivý. Vypravěčovo zaujetí čalouníkovou činností jako takovou se odráží i v jeho zájmu o detail uspořádání jeho pracovního místa. Jakkoliv signifikantní je tato informace pro vypravěče, není tím podstatným obsahovým sdělením textu, popis prostoru rozvrhuje situaci konkrétního smyslu. „Cílem zde není poznání předmětu, ale poznávaný předmět [...] se stává podnětem svobodné hry poznávacích schopností (tj. obraznosti a rozvažování)“ (Blažíček 2011, s. 106), sama jeho předmětnost se podílí na významové výstavbě situace. Strohost popisu odpovídá prostotě popisovaného objektu.

Významově bohatší je pak například popis čalouníková pokoje-dílny:

Uvnitř to vypadalo jako ve staromládeneckém pokojíčku. Kdyby se přehlédl truhlářský ponk, který by bylo možno při troše shovívavosti brát jako stůl, za který podle všeho i mistrovi sloužil, kdyby se přehlédl svěrák a malá elektrická vrtačka, což všechno stálo těsně vedle sebe pod suterénním oknem, člověk by si myslil, že vstupuje do ložnice. Celé místnosti totiž udával ráz veliký starodávný gauč s oním hrbem na jedné straně pro položení hlavy, takže se na něm dá spát i bez polštáře (s. 317).

Důležitá je proměna vztahu muže k vypravěči — oproti úvodnímu odstavci, kdy šlo v podstatě o cizince, může nyní vypravěč nahlédnout do soukromí mistra čalouníka, s nímž se již v průběhu povídky seznámil. Sblížení obou a znalost čalouníkovy osobní historie dovoluje vypravěči vložit do popisu výraznější významové tendence. Čalouníkovu soukromí odhaluje jeho nešťastnou existenční situaci. Jako skutečnou ložnici by bylo dílnu možno brát jen s trochou „shovívavosti“ a „přehlížení“ jejího primárního účelu. Že se dá na starém gauči spát bez polštáře, není důležité pro jeho detailní popis, ale pro konotaci, jakou tato informace má, tedy že „starý mládenec“ nemá ani pořádnou postel, na kterou by si mohl dát polštář. A možná je při jeho omezených zdrojích příhodné, že polštář vlastně vůbec nepotřebuje. Popis čalouníkovy pokoje odráží provizornost jeho existence, která mu byla „ukradena“, když mu bezdůvodně nebyl vydán lékařský diplom. I tak je vyobrazení jeho pokoje uzavřeno informací, že čalouník udržuje v tomto provizorním prostoru „úzkostlivý pořádek a čistotu“. To by mohlo znamenat, že i přes provizornost jeho existence mu na ní stále záleží a dbá o ni.

Tento výklad je ovšem výsledkem interpretace, která je možná až na základě celkového textu povídky, k němuž popis sám náleží. Jejím cílem bylo ukázat, že popis ve Dvořákových povídkách není jen vyabstrahovaným znázorněním konkrétní věci vytržené ze svého okolí,¹² ale integrální součástí dění smyslu v jeho povídkách. Popis není podáván perspektivou „věcí samých“, nesnaží se o neutralitu pohledu, výběr a způsob popisu už obsahuje zřetelnou perspektivu a komentář vypravěče. Napomáhá zpředmětnit situaci tak, jak se jeví právě jemu. Zároveň ale není jeho komentář vyřčen přímo, což dává prostor čtenáři zformulovat ho až na základě zprostředkované zkušenosti, kterou si v průběhu četby osvojuje, v protnutí se svou vlastní zkušeností.

Zřetelnější je vypravěčova tvůrčí aktivita v obraznějších popisech situací, např. z povídky *Chronos a kairos*:

12 Jak uvádí Blažíček ve své kritice realistické popisnosti (viz Blažíček 2011, s. 80).



Zatímco povídal, drcal palcem do páček blinkrů, protože jsme cestou míjeli průvody starých tatrovek, pragovek, hadimršek a fordek. Těžce, ale statečně zdolávaly všechny ty „žehličky“, všechny ty „cihličky“ stoupání do vršků a brázdily vozovku jako jakési koráby dávných mořeplavců. Majestátně nesly vpřed své hranaté karoserie a nebylo jim konce. Celé to připomínalo jakousi rallye, dostaveníčko muzeálních vozidel nebo nějaký slavnostní ceremoniál k uctění památky průkopníků automobilismu (s. 268–269).

Zdánlivě neúměrný prostor, který je věnován popisu tak běžné věci, jako je kolona starých aut, je pro *Šavle meče* typický. Vypravěč setrvává u popisu, vyjmenovává jednotlivé typy aut, popisuje jejich tvar, využívá několikere metafor a přirovnání. Přibližuje tak čas vyprávění času aktuálnímu, času vnímání. Prodlužuje a variuje popis situace tak, aby měl čtenář dostatek podnětů k opravdovému zpředmětnění popisované skutečnosti ve své mysli. Metafory zde nevyjadřují nové abstraktní významy, ale jsou primárně zaměřeny k věcné podobě popisované skutečnosti a rozvíjí významovost situace s ohledem na její postavení v textu. Kromě dojmu chudoby a skromnosti, který evokuje zastaralost popisovaných automobilů, vyjadřují použité obrazy i jistou monumentálnost. Kolona je jedním z hlavních motivů povídky a důležitým komponentem v jejím celkovém smyslu. Je místem, kde se setkávají lidé mířící za stejným cílem — na bohoslužby do cizích sousedství pod záminkou víkendové rekreace či naopak nákupů ve městě, aby nemohli být sledováni všudypřítomnými udavači. Kolona starých aut zde tedy reprezentuje důvěrné společenství duchovně spřízněných lidí a náboženskou oslavu.

Vyjmenování jednotlivých členů určité skupiny konkretizuje sdělení a pomáhá vypravěči vyvarovat se vágních syntéz.

Soustružníci, frézaři, nástrojáři, údržbáři a všichni zaškolenci od těchže branží zaujali dávno svá vysezená místa kolem rampy. Naducaným jeřábnicím a ještě kula-tějším ještěrkářkám byly nevimproč vyhrazeny první dvě řady. [...] Hned za nimi se upejply v neposkrvnených bílých pláštích plánovačky a za nimi písarčky, které bylo možné na první pohled poznat podle poněkud zakulacených zad. Tak to šlo dál, řadu za řadou, divadlo bylo do posledního místa vyprodané (s. 331–332).

Scéna z povídky *Šavle meče* je opět vylíčena poměrně plasticky. Všechny vyjmenované sekce by se daly shrnout pod jedno sousloví „zaměstnanci továrny“, to by ale těžko vyvolalo nějakou představu, jednalo by se z pohledu věcnosti o prázdný pojem. Vyjmenování jednotlivých povolání a stručná charakteristika jejich vzhledu má individualizační efekt, díky kterému si čtenář dokáže představit nejen jednotlivé skupiny obecnstva, ale téměř jednotlivé osoby a jejich charaktery. Ty zase vypovídají obecně o celkovém prostředí fabriky.

Věcné zpředmětnění určité situace může vyvolat významové poukazy, které by byly pojmově nezachytitelné, a pokud přece jen zachycené, pak deformované a ochuzené. Důležitost tohoto aspektu dokládá mj. to, že pomocí předmětných metafor jsou konkretizovány i „věci“, jejichž existence je založena pouze v myšlence.

Ježte takový nápad, jak víte, je jako kus žhavého železa, je to něco velice horkého a prchavého a unikajícího, něco jako láva a musí to být kováno do tvaru hned zatepla.



Mohu s takovou věcí vůbec nastoupit do tramvaje? Nebudou mě spolucestující upozorňovat: Poslyšte, pane, asi jste špatně tĕpnul cigaretu, doutná vám kapsa. A co si teprve počnu s tím žhoucím zázrakem celý den v zaměstnání? Kam si ho uložím, kam si ho schovám? Do té kapsy přece, které se říká pamatovák. Kam jinam. Jenže ta moje vypadá jako vetešnický krám. A pak, je to lednice, mrazírna. Najdu vůbec v tom všem harampádí svou zářivou minci z dnešního rána? Nepokryje ji mezitím prach, nezaroste jinovatkou? (s. 262–263).

Předmětné metafory zhmotňují myšlenkové dění a činí ho tak názornějším, konkrétnějším.

V případě zkonvencionalizované metafory, fráze, aktualizuje takové zhmotnění její smysl. „Tak tedy přimhouřit oko. Tak asi, jak je mhouří šelma, když loví, nebo jak je přivírá člověk, když zaměřuje pušku.“ (s. 289). Doplnující komentář k obvyklé frázi, obměna jejího obvyklého kontextu jí sugeruje neobvyklý smysl. „Přimhouření očí“ hodnotí vypravěč v tomto případě jako nepřípustné, když ho spojuje se smrtícím násilím — lovem a střílením. „Zhmotnění“ předmětné metafory tedy umožňuje nenuceně a humorně vložit do textu vypravěčovo hodnocení. Doslovná, do důsledku dovedená interpretace obrazného vyjádření převrací jeho navyklý význam a nesmyslným spojením odhaluje absurditu komentované události.

On vám do slova a do písmene začal jako na nějakém bazaru prodávat mou bídu, mou chudobu, mou někdejší mizerii. Co byste tomu řekli? Jak jinak se tomu dá rozumět, než že chytil vítr a přesně ví, co teď v osmačtyřicátém frčí na pražském tržišti. Sociální bída je ten výnosný artikel, se kterým se teď na všech stranách kšeftuje (s. 290).

Všechny tyto postupy — popis, výčet, zhmotňování pomocí předmětných metafor, aktualizace frází, nepřímé hodnocení — se v textu povídek kombinují a vytvářejí stylově nejbohatší pasáže. Vypravěč zde důvtipně a přitom neokázale využívá literárního média a rozvíjí významové a obrazotvorné možnosti jazyka. Vytváří tak osobitou formu „ozvláštnění“.¹³

VYPRAVĚČ

V *Šavlich mečích* promlouvá zpravidla vypravěč v první osobě, typově charakteristický identitou existenciálních oblastí s postavami a svou tělesností,¹⁴ v tomto pří-

¹³ Termín je zde použit s odkazem na jeho původ v ruském formalismu a teoriích Viktora Šklovského: „Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštnění‘ věci a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věci, ale to, co je uděláno, není v umění důležité“ (Šklovskij 2003, s. 16).

¹⁴ Dle typologie Franze K. Stanzela (1988, s. 111 a 116). Ve dvou povídkách z první poloviny souboru, *Opřený o dům* a *Jak hromady pobitých ptáků*, se vyprávění odvíjí převážně v osobě



padě specifický i identitou vypravěčových Já v rámci celého souboru. V povídce *Něco jsem zmeškal* se vypravěč označuje za autora povídky *Vlci*, v *Lékaři gaučů* odkazuje ke svému vyloučení z filozofické fakulty během prověrek, které je hlavním motivem povídky *Vždycky to byla nějaká písnička*, v níž se objevuje postava vypravěčova otce, která je totožná s postavou otce z povídky *Čoromoro* — souvislostí by bylo možné uvést mnoho. Přítomné jednotné Já je korelací určitých biografických informací a je propojeno i s vypravěči z dalších Dvořákových povídkových souborů (a básnických sbírek). Tuto identifikaci je možné na základě shody určitých událostí z autorova života a událostí zobrazovaných v povídkách stupňovat až ke ztotožňování vypravěče s autorem. „Dvořák napařádá mluví skrze své „já“, ať už to já v prostoru jeho knih bere na sebe průhlednou masku jmen jako Kain, Jakub, Osmý, Káco aj., [...]“ (Fučík 1994, s. 320). Sám autor však označuje své texty za „prózy“, tedy čistě umělecký a fiktivní útvar. Silné působení quasiautobiografické formy, která je typická pro vyprávěcí situaci v první osobě, pouze ukazuje, že základní polohou vyprávění je stylizace bezprostředního vyprávění o životních zkušenostech skutečné osoby.

„Charakteristickým znakem quasiautobiografické VS [vyprávěcí situace] v 1. osobě je vnitřní napětí mezi Já jako hrdinou a Já jako vypravěčem“ (Stanzel 1988, s. 252). Franz K. Stanzel popisuje dvě polohy vypravěče v první osobě pojmy „prožívající Já“ a „vyprávějící Já“. Odstup mezi nimi je klíčovým bodem pro interpretaci dané vyprávěcí situace. *Šavle meče* nenabízí v tomto ohledu jasné řešení. Totožnost prožívajícího a vyprávějícího subjektu se osvědčuje v povídkách *Něco jsem zmeškal* a *Čoromoro*, v nichž je tematizován právě probíhající proces psaní, jejich důsledné oddělení zase v povídce *Podnám v Malém Berlíně*, jasně stylizované jako vzpomínka, kde vyprávějící Já s odstupem komentuje myšlenky a činy svého Já prožívajícího, či v povídce *Vždycky to byla nějaká písnička* stylizované jako vnitřní monolog a inscenovaný dialog prožívajícího Já doplněný *Post skriptem* Já vyprávějícího. I v dalších povídkách, kde vyprávějící Já nepromlouvá přímo (*Lékař gaučů*, *Šavle meče*, *Archetypy*), je jeho přítomnost znatelná, protože texty jsou psány v minulém čase, tedy stylizovány jako vzpomínka, která vyžaduje svého produktora. Ve všech případech postupuje vyprávění paralelně s průběhem událostí a vnímáním prožívajícího Já. Vyprávějící Já neanticipuje ani nezaujímá distanci k vyprávěnému, i když je povídka stylizována jako vzpomínka, je to vzpomínka „oživená“. Na druhé straně i vnitřní monolog prožívajícího Já, připomínající bezprostřední proud vědomí, neztrácí zřetel k faktu, že vypráví, a jasně se obrací ke svému recipientovi různými doplňujícími a vysvětlujícími komentáři. Proto je obtížné obě polohy v kontextu celé sbírky jednoznačně oddělit či spojit, prožívající a vyprávějící Já se prolínají. Jejich existence je vzájemně podmíněná, nemohou existovat jedno bez druhého.

„Přítomnost, mnohdy zmatená, mnohotvárná, nesrozumitelná, přinášející střety různých hlasů a vědomí, teprve ve vyprávění získává uspořádání, význam“ (Kosáková 2012, s. 74). Prožívající Já nemůže promlouvat samo, aniž by vyprávělo. Vyprávějící Já by nemělo o čem vyprávět, kdyby nemělo žádné prožitky. Sdílení bezprostředního prožitku není možné, ten je dostupný pouze jeho vnímateli. Vyprávění je prostředníkem zkušenosti, jejím ztvárněním, jejím děním. Stylizace simulující přímé prožívání

třetí, ovšem první osoba vypravěče se objevuje v závěru v rámcovém příběhu. Vyprávěcí situaci v první osobě lze tedy označit za základní polohu vyprávění.



by byla falešná, v literárním díle je v důsledku možné docílit jen bezprostřednosti aktu vyprávění. Vypravěč v *Šavlích mečích* si je tohoto aspektu vědom a tematizace „vyprávěnosti“ je zde jedním z faktorů, který se vztahuje k oné závaznosti a „opravdovosti“ zmiňované v úvodu. Zřetelně se projevuje v poslední povídce *Čoromoro*: „Pokrývám těmito písmenky stránku za stránkou, a všechno o ničem, jak by řekla paní učitelka“ (s. 266). Nebo v povídce *Něco jsem zmeškal*: „Právě teď, co si tu víceméně sám pro sebe povídám, sám na sobě ověřuji, jak se tenhle způsob komunikace těžko zachycuje perem, jak se brání zafixování písmem, literou“ (s. 372).

Tematizace aktu a aktuálního průběhu vyprávění spojuje Dvořákovy povídky s problematikou „skazu“, která byla základně rozpracována Borisem Ejchenbaumem.¹⁵ Hana Kosáková ve své dizertační práci o skazu staví Ejchenbauma do opozice k Viktoru Šklovskému, který při rozboru prozaického díla akcentuje formování dějové složky.

Do popředí se [...] dostávají jiné složky narace: pozice vypravěče jako textového subjektu, a tím nositele určitého hlediska. Anticipuje se tak rozbor nejen na rovině stylové a kompoziční, ale i v úrovni sémantického završení díla. Osobitá zkušenost mluvího se promítá do sdělení a jeho utváření, čímž je zahrnut aspekt komunikační (Kosáková 2012, s. 5).

Pro původní Ejchenbaumovu koncepci skazu byl zásadní rys mluvenosti, iluze orálního podání. Zde interpretované povídky by tuto podmínku zřejmě nesplnily, ačkoliv hovorový a hravý styl vyprávění určité rysy mluvenosti v různé míře vykazuje — záleží na jednotlivých textech, především díky různým zvoláním, uvozovacím částicím a nespisovnému lexiku: „Co to na mne prokristapána ten čalounický blouznivec vytáhl?“ (s. 312); „Nu ano, šlo to u nich z kopce“ (s. 321); „Z vypouštěcího ventilu dole pod frézou chrčel v chuchvalcích rezavý sajrajt. A ten ozón, který z něho táhl! Na padnutí“ (s. 340).

H. Kosáková ovšem ukazuje, že opozice mluvenosti a psanosti není pro skaz natolik určující, v jejím širším pojetí mohou za „skaz“ být označeny i ryze psané texty.

[Z]ákladem skazových narativů je zainteresovanost a prostředkování subjektu, vypravěčova zkušenost a úhel pohledu a další s tím spojené formální postupy [...]. Určující je moment přímého aktu komunikace (ať mluvené, či psané), sdělení prožitku, subjektivní zkušenost se světem, svědectví, prostředkování (Kosáková 2012, s. 71).

15 Teorie „skazu“ se objevila ve stejné době jako již zmiňovaná *literatura faktu*, stejně jako ona se váže k teoriím ruského formalismu a je jednou z koncepcí, které narušovaly navyklé postupy a klišé prózy 19. století, jedním z literárních postupů, které chtějí nahradit zobecnování a syntézy klasického realismu a vypořádat se s nedůvěrou ve vševědoucího vypravěče. „Zřetelný je sice odklon od autoritativního podání, ale poloha mezi póly ‚objektivitý‘ a ‚subjektivitý‘ je nezakotvená a proměnlivá. Spíše bychom mohli říci, že otázka objektivitý či pravdivosti se z nadindividuálního garanta přesouvá do subjektivního vědomí“ (Kosáková 2012, s. 74).



Právě proces sdělování, komunikační funkce literatury vystupuje ve Dvořákových povídkách do popředí. Jedním z hlavních principů vyprávění je oslovení čtenáře, které se často objevuje v textu i přímo, jako rétorická figura: „Protože věřte mi, já nevěřím, že by byl Doktor Dochtor blázen“ (s. 284); „Věci u nás ovšem došly tak daleko, že z pochopitelných důvodů zamlčuji i jméno tohoto někdejšího medika a označuji ho, jak jste si povšimli, pouze obecnými čísly“ (s. 314).

Podoba vyprávění, typ vypravěče a vyprávěcí situace jsou zásadní pro utváření významu textu. Stanzel charakterizuje existenciální motivaci vypravěče v první osobě v protikladu k literárně estetické motivaci vypravěče v osobě třetí: „Podstata vyprávění v 1. osobě [...] tkví ve způsobu, jak se vypravěč dívá na události příběhu, a ve způsobu motivace výběru toho, co se vypráví. Všechno, co je vyprávěno v ich-formě, je nějak existenciálně relevantní pro vypravěče“ (Stanzel 1988, s. 123). V této souvislosti připomíná pojem „konfesijní přídavek“ Davida Goldknopfa: „vše, co nám vypravěč v 1. osobě vypráví, má jistý charakterizující význam, který přesahuje faktografickou hodnotu řečeného, a to pouze proto, že nám to sděluje“ (tamtéž, s. 124). V opozici k vyprávění ve 3. osobě, která stojí hierarchicky nad zobrazovanou skutečností a skrze ni vyjadřuje určité estetické (které se často mění v účelové) obsahy, vypravěč v první osobě podává „jen“ své osobní vyprávění s omezeným rozhledem a nadhledem, nic více, ale ani nic méně. Estetického, tedy noeticky oživeného podání zobrazené skutečnosti dosahuje jiným způsobem, prostřednictvím své existenciální a tělesné zakotvenosti v ní. Vyprávění v první osobě zdůrazňuje prostředkování skutečnosti, sama situace je vypovídající. Pozice a perspektiva vypravěče jsou stejně hodnotnou složkou významového dění textu jako obsah vyprávění.

Kosáková v tomto bodě odkazuje k pojmu „ponoření vypravěče“ Vladimíra Svatoně:

[D]o vyprávění pronikají zdánlivě vedlejší prvky situace, její kontext, který se stává důležitější než události samy. Důraz na „vyprávěnost“ příběhu nesměřuje pouze k relativizaci výsledného smyslu, ale též k čemusi opačnému — k pocitu, že „celek skutečnosti“ přesahuje jednotlivé příběhy, které jsou v srovnání s ním nevýznamné a opominutelné, a že ona atmosféra děje, jeho rámec je mnohem podstatnější (Svatoň 2004, s. 101).

I problematika vypravěče v souboru *Šavle meče* tak odkazuje ke zpřítomnění jisté situovanosti jako základního dění smyslu v díle. Splývání prožívajícího a vyprávěcího Já navíc ukazuje, že nároku věčnosti v povídkách nepodléhá jen zobrazené dění, ale i proces jeho zobrazování, tedy samotný akt vyprávění, resp. psaní.

POINTA

Pointa je sémantickým završením textu, přináší určitý významový zvrat, který proměňuje jeho celkové vyznění. Obzvláště v krátkých prozaických útvech, jako je povídka, je závěr exponovaným místem a umění pointy hraje u těchto druhů textů důležitou roli. Závěr Dvořákových povídek má však spíše funkci otevření významu a jeho vyznění „do prázdna“. Pointou Dvořákových povídek je paradoxně nepointovanost.



U několika povídek v souboru je v závěru tematizována věcná stránka psaní a utváření textu. Tím relativizuje jeho pravdivostní hodnotu ve smyslu shody poznatku s věcí a zdůrazňuje jeho komunikační podstatu. Například u *Post scriptu* povídky *Vždycky to byla nějaká písnička*: „Tak nějak jsem si to měl možnost všecko sesumírovat při osekávání kolíků v barabizně Pozemních staveb, kam za mnou po nějakém tom roku doputoval — i Fana. [...] Fana by to jinak nepodnikal, že už jsem taková šťoura a že už zase lezu jiným do svědomí“ (s. 304). V dodatku k povídce je zdůrazněna osobní perspektiva vypravěče. Významy v textu obsažené se tak stávají spíše návrhem a oslovením než hotovými soudy.

Když se v závěru povídky *Lékař gaučů* seznamuje vypravěč s „Klubem podivných živností“, tedy bývalými akademickými pracovníky, kteří byli přesunuti do dělnických profesí, a představí se jako spisovatel, je tato informace přivítána s tím, že „bude jejich kronikářem“. Následuje již jen poslední odstavec: „Nebyla to sice nabídka na vydání sbírky básní nebo svazečku próz, nicméně to byla vůbec má první literární nabídka, které se mi kdy dostalo“ (s. 320). Místo nabízející se hořkosti z panujících společenských podmínek je akcentována pozitivní stránka věci, nadějný výhled do budoucna, ve smyslu rčení „všechno zlé je pro něco dobré“.

V průběhu povídky *Šavle meče* se také objevuje řada závažných témat spojených s fungováním a morálním stavem dobové společnosti. Ty jsou ale v posledních odstavcích upozaděny radostí z vyřešení všedních starostí hlavních hrdinů. Objevení zmizelého komínku a rodinných hodinek, které vypravěči a Dočtorovi oznámí jejich družky, jdou všichni společně oslat. „A zarazili jsme hned v první hospodě, [...] a poručili jsme si čtyřikrát *šavle meče*, vlastně chci říci *půl vola, půl včela*. Samou radostí už ani nevím, co povídám, samou radostí už ani nevím, na kterém tom vltavském břehu jsem“ (s. 335).

V obou citovaných pasážích ukazuje vypravěč zřetelně svou tělesnou ukotvenost v představovaném světě díla, svou aktuální situovanost. Ta nad ním získává převahu a možná paušální významová dovršenost jeho vyprávění se relativizuje.¹⁶ Připomíná, že konečným smyslem povídek nejsou obsahy zobrazeného dění, ale účast na něm (a na jeho vyprávění, sdílení). Pointou se zde stává významová otevřenost.

Významová otevřenost a nedourčenost jsou pojmy, které můžeme vztáhnout k úvodní kapitole o věcnosti a pokusit se shrnout problematiku její realizace v povídkovém souboru *Šavle meče*. Tyto pojmy jsou vlastně variací na „věcnost v širším slova smyslu“, která byla definována jako odmítnutí pojmových abstrakcí a logických konstrukcí a jejich nahrazení konkrétní bezprostřední zkušeností se světem. Úkolem uměleckého textu je obnovit čtenářovu citlivost k okolnímu světu „ozvláštněním“ jeho navyklého způsobu vnímání.

Umělecké dílo se musí svými textovými předpoklady obrátit k čtenářově vlastnímu postavení ve světě, jeho situovanosti, musí ho dovést k tomu, aby si ji sám sobě zpřítomnil tak, aby mohl vědomě realizovat akt překonání toho, co je v jeho situovanosti tvořeno pouze daností, aby byl skutečně stržen do procesu, do dění svobody. Toho je možno dosáhnout jedině prostřednictvím konkrétních představ, které uvedou do pohybu čtenářovu obraznost; tyto představy totiž těží z jeho zkušenosti ve světě, a tyto

16 Nerelativizuje se ovšem postoj vypravěče vyjádřený v textu. Ten je naopak pevný.

zkušenosti konečně jsou právě výrazem jeho určité situace. Jedině na základě konkrétních názorných představ může být situovanost zpřítomněna. Samo dění svobody pak spočívá v tom, že pomocí obrazotvornosti je vytvářen nový, nedaný smysl daného (Blažíček 2011, s. 114).



Konkrétní názorné představy jsou tím, co je zde charakterizováno jako „věcnost v užším slova smyslu“. Pro komunikaci se čtenářem je v díle potřeba vytvořit sdílený časoprostor, který se může vztáhnout k jeho vlastní situovanosti. Proto je názorný svět díla vybudován na základě mimoumělecké skutečnosti. Dobově podmíněné reálie jsou ve Dvořákových povídkách ovšem jen materiálním podkladem díla, v jeho výsledném obraze ztrácejí svou jedinečnost a jsou jeho samozřejmou součástí stejně jako trvalé duchovní principy či intertextové a intratextové odkazy.

Naplnění podmínky věcnosti v uměleckém textu není nutně určeno strohostí stylu. Právě naopak, ve Dvořákových povídkách je věcnosti dosahováno mj. kumulováním metafor a obrazných přirovnání. Jejich specifika záleží v tom, že nesymbolizují abstraktní významy, nezávislé na věcné podstatě zobrazovaných předmětností, ale naopak tuto podstatu pomáhají odhalovat. Ukazují věc v aktualizovaných, pojmově nedaných souvislostech, v rámci významových vztahů s dalšími prvky situace. Obměněné fráze a metafory nepřímou vyjadřují vypravěčovo hodnocení zobrazené skutečnosti, text je psán osobitým stylem, který se vyhýbá formálním a obsahovým klišé a má „ozvláštňující“ funkci.

Objektem věcného nahlížení se stává i sám proces vyprávění, zprostředkovanost dění a uspořádanost významových vztahů. Existenciální a tělesná zakotvenost vypravěče v první osobě v názorném světě díla propůjčuje motivaci jeho vyprávění důležitost a vymezuje zásadní roli samotné jeho pozici. V povídkách je oslabena dějová složka, vypovídá především situovanost vypravěče. Tato „zapuštěnost“ navádí mluvčího k významové otevřenosti, pokud má splnit požadavek věcnosti v širším slova smyslu a nenaplňovat pouze předem hotové koncepce. Potvrzuje to výrazná tendence k subjektivizaci hodnotících soudů a důraz na komunikační povahu textu, obrácení se ke čtenáři jako partnerovi v dialogu, jehož vztah k vypravěči je založen na sdílení.

Věcné podání v tomto případě necharakterizuje neutrální pohled. Do popředí vystupuje osobní perspektiva vypravěče, jeho pořádací aktivita je zřetelná, stává se garantem zobrazování v díle. Do textu se tak promítá především osvojená zkušenost, zahrnující nejen prožité události a věcné znalosti, ale také zaslechnutou řeč, osobní i literární příběhy atd. Odklon od autoritativního podání neznamená nutně větší „objektivitu“ či „subjektivitu“, hranice těchto pólů jsou proměnlivé, resp. nejsou důležité. Vypravěč nám podává obraz světa, za který se může osobně zaručit, podává ho co nejdůsledněji, pokud možno bez zkreslujících záměrů, ale nedává mu pašální ani obecnější platnost, aby si zachoval integritu.¹⁷ Snaží se provést čtenáře procesem utváření svého poznání, aby mu dal možnost toto poznání s ním sdílet a ověřit si jeho platnost jako celku.

17 „Jedná se tedy o zpřítomnění základní lidské zkušenosti jako takové, v jejím časovém průběhu, v konfliktech a v možnostech, které otevírá“ (Kosáková 2012, s. 74).



PRAMEN

Dvořák, Ladislav: *Jak hromady pobitých ptáků*, ed. Robert Krumphanzl. Torst, Praha 1998.

LITERATURA

Blažíček, Přemysl: Haškův Švejk. In týž: *Knihy o epice: Naši, Švejk, Zbabečci*, ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2014, s. 137–375.

Blažíček, Přemysl: Sebeuvědomění poezie. In týž: *Knihy o poezii: Holan — Toman*, ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2011, s. 7–187.

Fučíková, Zuzana: *Věcnost a komika v povídkovém díle Ladislava Dvořáka*. Ústav české literatury a komparatistiky FF UK, Praha 2017 [diplomová práce].

Fučík, Bedřich: Outsider se směje. In týž: *Píseň o zemi*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Melantrich, Praha 1994, s. 320–335.

Grebeníčková, Růžena: Literatura faktu a teorie románu. In táž: *O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Institut pro studium literatury, Praha 2015a, s. 31–37.

Grebeníčková, Růžena: Román a skutečnost. In táž: *O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Institut pro studium literatury, Praha 2015b, s. 70–87.

Grebeníčková, Růžena: Jiří Weil a moderní román. In táž: *O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Institut pro studium literatury, Praha 2015c, s. 376–394.

Havránek, Bohuslav (red.): *Slovník spisovného jazyka českého*, sv. VII. V–Y. Academia, Praha 1989.

Jankovič, Milan: Dílo jako dění smyslu. In týž: *Cesty za smyslem literárního díla*. Karolinum, Praha 2005, s. 9–100.

Kosáková, Hana: *Aspekty skazu (k literárněteoretickému uvažování B.M. Ejchenbauma)*. Ústav slavistických a východoevropských studií, Praha 2012 [dizertační práce]; <is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/102023> [7. 10. 2017].

Krumphanzl, Robert: Ediční komentář. In: Ladislav Dvořák: *Jak hromady pobitých ptáků*. Torst, Praha 1998, s. 531–576.

Lopatka, Jan: *Předpoklady tvorby: kritické vydání*, ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2010.

Mukařovský, Jan: Masaryk jako stylist. In týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl 2. K vývoji české poesie a prózy*. Svoboda, Praha 1948, s. 422–446.

Petříček, Miroslav: Autenticita: šifra bez kódu. In Edita Onuferová — Terezie Pokorná (eds.): *Jan Lopatka: 1940–1993*. Revolver Revue, Praha 2017, s. 30–32.

Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík. Odeon, Praha 1988.

Svatoň, Vladimír: Teorie románu a historická poetika. In týž: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Univerzita Karlova, Praha 2004, s. 95–110.

Špirit, Michael: *Růžena Grebeníčková a její rukopis: studie, komentář, bibliografie*. Institut pro studium literatury, Praha 2015.

Šklovskij, Viktor: Umění jako metoda. In týž: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius. Akropolis, Praha 2003, s. 8–26.