

Richard ZMĚLÍK  
Praha

## Jak je „udělána“ Čepova *Polní tráva* z hlediska zobrazení literární krajiny a prostoru

1. Psát o literárním zobrazení krajiny u Jana Čepa se vlastně nabízí samo od sebe. To, že krajina zde tvoří jedno z dominantních témat, by bylo nejspíš zbytečné znovu opakovat<sup>1</sup>. Naším úkolem není zhodnocení funkce tohoto toposu v celku Čepovy tvorby, která, jak je známo, osciluje mezi literární tvorbou a esejistikou, ale záběr, jenž si klade otázku po povaze literárního obrazu krajiny v konkrétním textu. Pro tyto účely volíme prózu *Polní tráva*.

2. Jako výchozí předpoklad následující analýzy si dovolíme citovat poznatek Eduarda Petřů, jenž se vztahuje i k naší problematice<sup>2</sup>:

Čep sice nepodceňuje vazbu uměleckého díla (pro něj především díla slovesného) k empirické zkušenosti, na toto téma napsal dokonce rozsáhlou úvahu *Empirická skutečnost a umělecký tvar*, ale nespokojuje se s mimetickým vymezením uměleckého zobrazení, požaduje, aby literatura přinášela „ucelené vidění člověka a světa“, které je zdrojem poznání, jež „se liší od poznání vědeckého a filozofického tím, že je ho účasten celý člověk, s duší i s tělem, se svým životem intelektuálním, morálním, citovým i smyslovým. Odtud jeho veliká sugestivní síla, a ovšem také jeho veliká odpovědnost“ (Petřů 1999, s. 10–11).

<sup>1</sup> Eduard Petřů kupř. zdůraznil vliv Bergsonovy filozofie na Čepovo pojetí časového plynutí a zdůraznil vícekrát opakovanou skutečnost Čepova časoprostoru, který se realizuje v projektu dvojího domova (viz Petřů 1999, s. 9–12).

<sup>2</sup> Citovaná pasáž E. Petřů, jakož i citace dalších zde zmíněných badatelů sice nepředstavují námi sledovanou metodologickou strategii, přesto se domníváme, že závažnost jejich sdělení je zde na místě.

Petrů zde z našeho hlediska *de facto* tematizuje jednu důležitou skutečnost, a to že literárněumělecký text utváří nejen sám pro sebe, ale i pro vlastního autora a čtenáře autonomní svět, jenž je v mnoha aspektech analogický ke světu tzv. aktuálnímu s tím, že tuto analogii nelze chápat jako prosté připodobnění či opisování. (Lze zvažovat různou míru podobnosti mezi fiktivním světem a světem aktuálním, nicméně vždy bude platit, že fikční světy se v tomto poměru jeví nutně jako světy neúplné.)

K funkci krajiny u Čepa se vyjádřil např. i Jiří Svoboda ve svém příspěvku do sborníku *Konference o díle Jana Čepa* (viz bibliografie):

Čep své čtenáře často klame tím, že krystalickou čistotou svých obrazů se nejen zmocňuje skutečnosti, ale současně dokládá své hlubinné zabydlení v krajině, která v jeho díle není jen pozadím příběhu, ale stává se jeho organickou součástí. [...] Jedna z jistot, na kterých stavěl od počátku, byla rodná krajina; uchovával si tak v sobě obraz „své“ krajiny, kterou si přisvojil již v dětství, i obrazy krajin, které do jeho života vstupovaly později. Můžeme proto hovořit o dvou krajinách, o té minulé, spjaté s předchozí zkušeností autora i s jeho rodovou tradicí, a o té přítomné, vtělované do autorových příběhů. Trvalou platnost však má jeho idea krajiny, která se klene nad proměnami času a vychází z důvěrného básníkovy poznání rodové tradice (Svoboda 1999, s. 13).

První citace ze studie Eduarda Petřů *Literárněvědná relevance Čepových esejů* odkazuje k problematice tvárné jako instanci generující a sugerující význam. (Petřů se ve svém textu snaží o hermeneutické uchopení základních myšlenkových cest Čepovy tvorby.) Naopak Svoboda se spíše přiklání k pojetí, které by problematiku Čepovy krajiny traktovalo jako interferenční vazbu mezi rovinami autor – dílo. Krajina se v tomto pojetí bude jevit jako jakási invariantní hodnota, která nabývá u Svobody významu ideje. Tato idea potom zahrnuje konkrétní významy literárního zobrazení krajiny. V tuto chvíli zůstává otázkou, jak lze tuto ideu rekonstruovat. Konkrétněji se k prostoru u Čepa vyjádřil František Valouch ve svém příspěvku do jmenovaného sborníku:

Stejně jako prostor si podřizuje svou existenci toliko v čase, tak i čas je u Čepa poměřitelný pouze prostorem. A tento prostor vykazuje všechny parametry vesnické-

ho prostředí, je ohraničen lánou polí, křivkou letícího ptáka, věncem chalup rozmístěných kolem dominanty kostelní věže – výsečí, která je viditelná právě jen z jednoho určitého místa. Čepův prostor není cizí, nezměřitelné kontinuum, ale vždy změřitelná „kontinuita“, osudové spolubytí člověka a krajiny, je to prostor utvářený v posloupnosti mnoha generací předků, v důvěrně známém místě zaplněném konkrétními lidskými osudy (Valouch 1999, s. 21).

Valouchův přístup je mnohem konkrétnější, navíc se pokouší vykládat problematiku prostoru i z dalších aspektů než pouze výčtem relevantních významových prvků topografického charakteru (např. křivka letícího ptáka). Valouchův přístup evokuje stanovisko R. Barthes, který negoval časoprostorovou kategorii ve fikci jako vnější instanci. Naopak zdůraznil její strukturní podmíněnost vycházející z konstrukčních vlastností textury (srov. Barthes 2002, s. 9–43). Čas a prostor je tak dle Barthes strukturním konstruktem textu na složitě se prostupujících osách roviny jazykové, kompoziční, narativní či příběhu.

3. Přístupme nyní detailněji k problematice výstavby krajinného toposu v Čepově jmenované próze. Krajina je v Čepově povídce *Polní tráva* důmyslně budována několika základními aspekty, které dohromady utváří homogenní celek nejen prostoru geografického, ale současně prostoru, jenž význam pouhé geografie překračuje směrem k transcenci. V následujícím výkladu a analýze se pokusíme na několika vybraných příkladech dokumentovat tento stav<sup>3</sup>:

(A) Tomáš Suchomel seděl na lavičce u plotu, ve stínu vrb, nad bublajícím potokem. Před ním se třpytilo v podvečerním slunci mlynářovo žito, skřivánek ještě zpíval, z kteréjší polní cesty popraskával vůz. [...] (B) Tomáš Suchomel měl už údy těžké, kdežto jeho stařenka se ještě vrtěla celý den a nosila kozám uzly trávy. Žili už léta sami. Dceru měli jedinou, a ta se provdala do vsi přes pole, na skok odtud. Za mlada byl Tomáš Suchomel tkalcem, tak jako jeho otec a děd. Když potom musel řemesla nechat, přikoupil si pole a také s koníčky trochu povozničil. Ale je tomu už deset let, co druhého koníka prodal a pole postoupil zeťovi (Čep 1946, s. 7).

<sup>3</sup> Citace jsme pro snazší orientaci rozdělili do několika částí, které oddělují velká tučná písmena v závorce.

Toto je vstupní část povídky. Na první pohled se může zdát neproblematická. Evokace venkovské krajiny svým rozměrem, uspořádaností a konečně i ohraničeností vybízí k úvaze o idylické krajině a prostoru. Podstatou idylického prostoru – jak bylo již nejednou konstatováno (viz např. Hodrová 1989, s. 48–52) – je jeho charakter neměnnosti, nekomplikovanosti a danosti. Takový prostor je budován jako místo přehledné, topograficky uspořádané, kde i konkrétní vztahy mezi postavami podléhají povaze tohoto místa, tzn. jejich motivace jsou nezastřené, charaktery průhledné a modální dispozice povětšinou konstantní:

Postavy se v idylickém prostoru pohybují dvojím způsobem: vstupují do něj a pak se pohybují toliko v něm, přitom po drahách, které rovněž už patří k tomuto místu a které bychom mohli přirovnat k drahám figurek po herní desce (Hodrová 1989, s. 49; srov. rovněž: Bachtin 1980).

V případě prostorových souřadnic a vlastní syžetové linie ústřední postavy (Tomáše Suchomela) prózy *Polní tráva* se situace jeví poněkud komplikovaněji. Krajina, prostor a člověk zde tvoří jeden celek, jak bylo již také vícekrát zdůrazněno, a tento celek, i když v konečném významovém stupni ústí v koncepci vzájemné harmonie, je důmyslně budován kontrapunktem mezi subjektem a vnějším prostorem. Tento kontrapunkt bychom rovněž mohli opsat jako vztah mezi dvojím prostorem: vnějším, topografickým, a vnitřním, jenž krystalizuje z aktu prožívání, zakoušení pobytu v prostoru, na zemi.

Podíváme-li se na výše uvedenou citaci, potom je hned zprvu nápadná její kompoziční skladba. Především je tu rozdíl v oblasti referenčního radiusu. Část **A** vymezuje osobní prostor, prostor důvěrný a známý, zatímco část **B** má tendenci ke komplexitě. Tato divergence je dána proměnou hlediska vypravěče. V oddílu **A** je situace prostorových vztahů řešena optikou ústřední postavy, kterou sdílí spolu s touto postavou i vypravěč. V textu jsou toho dokladem modalitní vztahy, jež se vztahují k hlavní postavě a projevující se rovněž na ose prostorových vzdáleností. Krajina a její prostorové úběžníky tak podléhají pouze tomu, co je v možnosti hlavní postavy. Ačkoli se v textu vysky-

tuje nepersonální vypravěč, přesto si všimneme např. toho, že blíže nespecifikuje blízcí se vůz. Pouze je slyšet jeho zvuk, avšak jeho přesnější určení není známo, ačkoli, vzhledem k části **B**, má vypravěč zcela jistě kompetence tento objekt přesně označit. Rovněž atributy krajiny (lavička, plot, vrby, skřivan, žito, pole, polní cesta) jsou voleny tak, aby odpovídaly modalitě hlavní postavy, tj. její možnosti reálně tyto prvky reflektovat.

V oddíle **B** se hovoří o minulosti ústřední postavy. Tato retrospektiva má rovněž konstituční funkci, která směřuje k vypravěči. Její hodnotou je mj. i to, že recipientovi podává informaci o vypravěči, o kterém říká nejen to, že je vševědoucí, ale současně (právě proto, že je vševědoucí), že je demiurgem příběhu. Z tohoto pohledu se potom oddíl **A** nutně jeví jako rezultat **B**, a to nikoli pouze na úrovni hlavní postavy, ale současně na rovině prostoru, resp. prostoru, krajiny, která je touto postavou vnímána. A již zde, v popisu krajiny, ve způsobu její uspořádanosti, v evokovaných vzdálenostech je zřejmé, že tato krajina, její sémantika vzhledem k ostatním fikčním událostem povýšená er-formovým narátorem na objektivní status, není pouze kulisou, Arkádií, idylickým prostorem, ale krajinou, jež se úzce vztahuje k osudu člověka. V referenci vypravěče se jeví jako spojnice mezi minulostí a přítomností lidského života.

Význam takového prostoru pak nespočívá pouze na geografické danosti, ale jeho význam je obohacen, nasycen o kauzalitu životních peripetií. Nicméně tento význam, ačkoli je ve vstupní části povídky přítomen *de facto* celý, musí být teprve v průběhu recepce budován. Na významu prostoru prostoupeného transcendentem se tak nepodílí pouze imanentní strukturní mechanismy, o kterých bude dále řeč, ale i strategie recipienta, jenž je nucen z přirozené povahy kódu postupovat lineárně ke konci povídky, a tak na základě textové strategie budovat samotný význam transcendentního prostoru, jenž je – jak jsme již uvedli – v pásmu hlavní postavy, které se vlastně tento prožitek týká bezprostředně, přítomen již na samém začátku prózy.

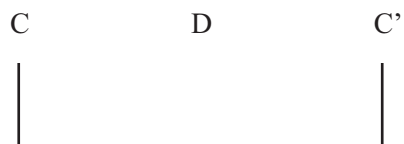
Na výše citované ukázce si všimneme ještě jedné skutečnosti. Už zde je naznačen jeden aspekt významové strategie povídky, a to včleněnost člověka do prostoru. Tato inkorporace má tu podstatnou vlastnost, že mezi sférou personického pole (dějů) a krajinou, prostorem je rovnováha. V části **A** je toho docíleno jednak syntaktickou parataxí a současně statusem vypravěče, který dovoluje v rámci výčtu vedle sebe postavit objekty nepersonické povahy a postavu. Výsledný celek této části zakládá i sémantickou ekvipolenci: člověk – krajina/prostor. Tuto vazbu ovšem nemůžeme chápat pouze ve smyslu subjektivní reflexe krajiny a prostoru, tzn. vnímáním prostřednictvím ústřední postavy. Jmenovaný rys je sice v povídce důležitý, ale není konečný. Tomáš Suchomel, hlavní postava povídky, sice prožívá a zakouší prostor, jenž se postupně v Tomášově vědomí stává prostorem, krajinou nasycenou významem transcendence, zejména v závěru povídky. Avšak tento význam přerůstá současně hlavní postavu a stává se pro celý fikční svět povídky významem fundamentálním, tzn. je přítomen dávno před tím, než si jej hlavní postava plně uvědomí. Na druhé straně i tak je velmi úzce spojen právě s ústřední postavou, neboť prožitek transcendence se úzce váže právě na subjekt. Na tomto aspektu se podílí i konfrontační princip mezi povahou vypravěče a modalitou hlavní postavy. Řečeno jinými slovy: povaha vypravěče zde osciluje mezi dvěma hledisky, personickým (Tomášovým) a vypravěčským (viz i další ukázka). Konfrontační princip je potom jedním ze základních stavebních postupů povídky<sup>4</sup>. V rovině vypravěče a postavy je konfrontace realizována nikoli formou analogie, souběžných linií, ale konfúzí, obapolním prolínáním, jak je zřetelné i na této ukázce:

(C) za plotem hrčel potok, odnášeje s sebou útržky minulých životů, lehčí než pápěří pampelišky. Stařec poslouchal jeho nepřetržitý hovor – tu hlasitější, tu tlumenější – jako hlas vlastních vzpomínek, a události, které kdysi bolívaly, se omíla-ly jeho proudem ze svých hrotů a hran. Hlas potoka mu měnil vlastní život v píseň a v přelud, v látku, která se vznášela nad zemí nehmotně jako sen. (D) Bylo to

<sup>4</sup> O metodě kontrapunktu jako o jednom z ústředních postupů v tvorbě Jana Čepa hovoří např. Bedřich Fučík (viz Fučík 1994).

v prvních letech po válce zvané světové. Jizvy rozdrásané země se pomalu stahovaly, aspoň na povrchu, podoby nebožtíků bledly v paměti a jejich propadlé hroby zatahoval pluh. Neklidné lidstvo, neznající ještě hloubku své rány, se už zase chystalo do nových dobrodružství. Obloha se však klenula modrá nad červeným dnem, prášícím se rozkvetlými travami, a starý Tomáš Suchomel se cítil unášen kamsi do neznámé země, stejně daleko od minulosti jako od přítomnosti. (E) Na cestě bylo slyšet kroky, někdo lehce přeběhl přes potok po dvou třech vyčnělých kamenech a rozhrnul vrbové větve. [...] Student si sedl vedle starce a na chvíli byl také omámen tichem toho místa, šuměním vody a dřímavým šelestem stromů (Čep 1946, s. 7).

I zde lze sledovat to, co bylo řečeno výše o povaze vzdáleností ve fikčním prostoru povídky. Celý citovaný komplex je budován podobně, jako tomu je v první ukázce. Vypravěč přechází z roviny, která je v modální dispozici postavy (blízké, viděné a slyšené) k širšímu rámci krajiny a opět, ve chvíli příchodu studenta, se navrácí původní motiv.



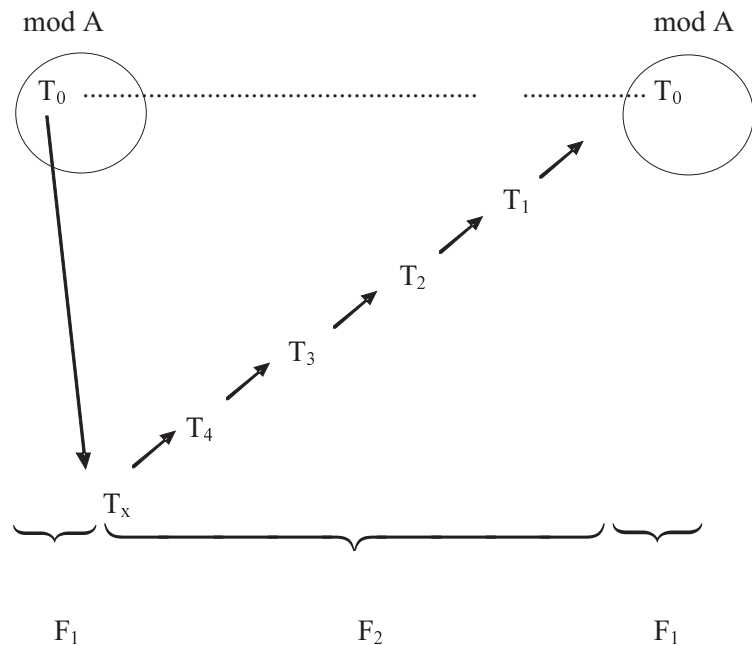
4. V povídce se obecně prostupuje s individuálním. Toho je docilováno několika postupy. Vlastní rámcová kompozice výše citované části je formálně vystavěna tak, že individuální prostor rámcuje širší prostorový rádius, ovšem sémanticky je tomu přesně naopak. Slovo *zem* subsumuje sémantiku slov *potok*, *pampelišky*, *větve*, *voda*, *stromy* atd. Tento postup odpovídá konfúzi, protnutí individuálního rámce a obecného, objektivizovaného rámce, jehož garantem je vypravěč. Totéž se děje i na úrovni času. V bloku **D** je přímo jmenováno období, ve kterém se děj povídky odehrává. Tento obecný časový rámec je opět sémanticky nadřazen individuálnímu času postavy. Nicméně volba formálního řazení motivů, které jsou v této ukázce spjaty s obrazem krajiny, zdůrazňuje hlavní syžetovou linii, která je retardována právě

oněmi digresemi obecnějšího rázu, a zasazuje hlavní postavu do časového, dějinného toku, který tuto postavu konkretizuje ve smyslu její historicity, jež je významotvorná vzhledem k sepětí hlavní postavy a krajiny, v obecné rovině potom země.

Z hlediska celkové kompoziční struktury povídky a vzhledem k toposu krajiny lze hovořit o uplatnění dvojího základního postupu: formálně se jedná o střídání motivů ústředního syžetu a vypravěčských digresí. Sémanticky se potom krajina transponuje v obecnější význam žitého a zakoušeného prostoru s metafyzickým rozměrem. Tato skutečnost je rámcující vzhledem k dílčím dějovým sekvencím.

Zaměříme-li se na funkci vypravěče v této ukázce, opět lze sledovat jeho konfúzní charakter. Např. věta: *Starce poslouchal jeho nepřetržitý hovor – tu hlasitější, tu tlumenější – jako hlas vlastních vzpomínek...* Je realizována formálně z pozice vypravěče, ovšem fokusem, jenž je vlastní hlavní postavě, čemuž odpovídá personifikace přírodního živlu, který se tak může jevit pouze určitému subjektivnímu vědomí (*hlas potoka mu měnil vlastní život v píseň* atd.). Toto vědomí patří Tomáši Suchomelovi, ovšem je traktováno z pozice vypravěčského hlasu, a tedy svým způsobem objektivizováno. Tento plynulý přechod lze dobře sledovat v části **C** a v oslabené intenzitě i v části **E**, kde si takřka posvátnou velebnost přírody uvědomuje i student, ovšem ten, coby mladík, nemá zkušenost starého Tomáše, proto je v tuto chvíli tato významová intenzita oslabena.

Moment chlapcova příchodu má důležitou funkci vzhledem k syžetu povídky. Chlapec svými dotazy směřovanými k Tomášově minulosti *de facto* předjímá a připravuje vypravěčovu strategii spočívající v retrospektivním postupu. Ten je rekonstrukcí Suchomelova celého života a významně se podílí v závěru povídky na sémantice krajiny a prostoru, jak o tom bude ještě řeč. Z hlediska makrokompozice je tak povídka stavěna na dvou kompozičních postupech, rámcování a retrospektivě. Schematicky znázorněno, by tento kompoziční plán povídky vypadal následovně:



Vysvětlivky:

<b>T</b>	čas
<b>F</b>	vývojová fáze
<b>mod</b>	modalita postavy, stavová situace

5. Věnujme nyní pozornost tomu, jak se takto strukturovaný syžet podílí na evokaci literární krajiny a prostoru. Oba krajní body jsou hodnotami, které rámcují retrospektivní vyprávění a vzpomínání Tomáše Suchomela. Odehrávají se v konkrétním čase (*Bylo to v prvních letech po válce zvané světové*) a prostoru. Zajímavé na této skutečnosti je to, že v rámci fikčního světa povídky se jedná o entity konkrétní a objektivní. To ostatně odpovídá i celkovému významu krajiny a prostoru v povídce, jak se o tom ještě přesvědčíme. Tyto krajní body jsou i určitou životní fází hlavní postavy, která se ocitá na sklonku života.

Čas, který jsme označili jako  $T_0$  a který odpovídá fázi  $F_1$ , má ovšem mnohem komplikovanější význam než pouhého distinktivního vymezení vůči ostatním časovým fázím. Rozdíl je znatelný v jeho sémantice. S touto sémantikou potom bude úzce korespondovat i obraz krajiny a význam prostoru. Dříve nežli se k této problematice dostaneme, věnujme pozornost některým dílčím aspektům, nikoli však zanedbatelným.

Především ono motivické střídání dvou prostorových rámců, které se v povídce předpokládají navzájem (obecného a individuálního), vytváří jistý rytmus na rovině motivů. To platí i pro verbální plán textu. Převládají parataktické vazby s pravidelnou intonací:

U Suchomelů bylo dětí jako smetí; Tomáš byl nejstarší a vyučil se u otce tkalcem. Matka se vdávala mladičká, sedmnáctiletá. Později, když její mnohé děti dorostly a ona už byla babičkou, vypravovávala často se smíchem příběh svých vdavků. Její tatínek byl panským kočím v Ch. Děti měl také plnou ošatku, a skoro samé dcery. [...] Pro nejstarší Tonku našel tedy zavčas ženicha kdesi v horách u Konice, a ten pátek před třetí ohláškou se vypravil do města, nakoupit ještě cosi na svatbu. V hospodě se sešel se starým kamarádem Matoušem Suchomelem. Zavdali si čtvrták a povzpomínali na staré lepší časy. Za řeči vyšlo najevo, že panský kočí vdává dceru.

„Jejej, a za koho?“

„Ale za jednoho z Vojtěchova.“

„A proč za toho z Vojtěchova? Proč by si nemohla vzít vaše Tonka našeho Ondřeje? Právě se vrátil z Vídně, byl tam patnáct let. Hled', Matouši, bude mít řemeslo a domek... Dej svou Tonku raděj našemu Ondřejovi.“

Ťukli si, a věc byla zpečetěna. Cestou z města se zastavili na faře, starou svatbu „svalili“ a ohlásili novou (Čep 1946, s. 12–13).

Tento pravidelný rytmus se projevuje i ve sféře vypravěče, jak ukazuje plynulý přechod do promluvové sféry postav (přímá řeč) nebo změna hlediska.

Tato ukázka je již součástí oné retrospektivní řady a spadá v námi načrtnutém schématu do skupiny  $F_2$ , kterou tvoří sled dílčích sekvencí. Tyto sekvence (životní události Tomáše Suchomela) se opět svým pořadím podílí na rytmické výstavbě textu a včleňují topos krajiny do dalších významových korelací. Krajina je konfrontována s atributy transcendentního prostoru, hudbou a Bohem:

(F) Pro chlapce byl svátek, když ho pan rector vzal někdy odpoledne po škole s sebou do prázdného kostela, sedl k varhanám a začal preludovat. Tomášek stál v koutku u zábradlí a tajil dech. Široké slavnostní zvuky se vlnily jako přivaly vod; potom se jejich hukot pomalu tišil a z průzračného dna vyrůstaly kmeny ohromného lesa, dotýkající se vysokánské oblohy; a z hloubi tajemného přítmi se najednou vznesl lahodný a sytý hlas, plný pokory, radosti a díky, hlas všeho stvoření, proměněný v píseň a navazující rozhovor s Tvůrcem života. „Hudba je největší dar, který ponechal Bůh člověku, když ho vyhnal z ráje“, říkal chlapci rector Matocha; „bez něho bychom neunesli tíhu a smutek svého vyhnanství. Nespouštěj se jí nikdy. I kdybys byl tím nejchudším a nejbídnějším člověkem na světě, nezahyneš, dokud ti bude ona znít v srdci.“ (G) Chlapec věděl, co je to „znít v srdci“. Zněla mu ustavičně, přehlušující svištění otcova stavu, pláč malého Toníčka a Rózičky. Propůjčovala hlas všem věcem: stromům ve větru a slunečnému světlu na kvetoucích lukách, proudu temné Moravy mezi travami a rákosím, bělavé cestě klikatící se k modrým horám na obzoru (Čep 1946, s. 14–15).

Znaky, které přímo denotují význam přírody, krajiny nebo jejich části nabývají v povídce dvojího smyslu. Jednak odkazují k fikčním entitám s vlastností materiální, skutečností (viz výše uvedené ukázky), jednak k nemateriální oblasti spojené s představou mladého chlapce, který podléhá kouzlu hudby a sní svoji krajinu. Zde mají zprvu slova jako *voda*, *dno*, *kmen*, *les* apod. jiný než materiální význam. Jedná se o sugesci neskutečné, snové krajiny, která se z této oblasti na konci povídky promítne do prostoru skutečného a zduchovní jej závěrečným Tomášovým poznáním, doslova prozřením, že on sám je nedílnou a nutnou součástí země a jakéhosi vyššího plánu, který přesahuje a současně absorbuje jeho samého. Toto zduchovení prostoru je v povídce možné opět pomocí kontrastu mezi dvěma prostory, krajinami – duchovní, vnitřní, jež se pozvolna, v průběhu života hlavní postavy utváří, a vnější, krajinou skutečnou, topografickou, jež na sebe bere rozměry vnitřní krajiny. To je ovšem pozvolna připravováno v průběhu celé povídky, resp. její retrospektivní části F<sub>2</sub>. V oddíle G je potom tento poměr přehozen. Jestliže v části F je tematizován transcendentní prostor rovněž pomocí výše jmenovaných lexémů, v části G je tematizován rámeček topografické krajiny, krajiny již skutečné, ovšem již na významovém pozadí transcendentna, které se v tuto chvíli pomalu

stává výsledkem chlapcovy rostoucí životní zkušenosti. Dochází zde k sémantické subverzi obrazu krajin na základě konotace. Na úrovni oné první reference, která je vyjádřením snění malého Tomáše, se akcentuje oblast významového pole konotace, zatímco v topograficky reálném prostoru, v části G, se akcentuje rovina výrazu konotační struktury. Tyto přechody od jedné roviny k druhé jsou způsobeny změnami narativních hledisek, která jsou ovšem generována na základě časového horizontu. V části F přebírá vypravěč částečně **mod** hlavní postavy, což se projevuje časem teď a nyní. Událost jakoby se děje právě v tuto chvíli, tak, jak ji hlavní postava prožívala právě v onen moment úžasu. Zatímco v části G vypravěč směřuje opět k obecnějšímu časoprostorovému rámci. V závěru je pak onen rozpor řešen konfúzí, střetnutím obou rovin, resp. splynutím těchto rovin v nový význam krajiny, jež se jeví jako prostor transcendentní. Tento význam je implicitně přítomen již ve vstupní části povídky, jak lze rekonstruovat na základě našeho schématu, kde stav počáteční odpovídá konečnému, ovšem tento význam bude pochopitelný právě až ze závěrečné Tomášovy katarze.

Tuto snovost, která je jedním z dominantních charakteristických rysů hlavní postavy, můžeme rovněž chápat v širším kontextu romantické tradice, stejně jako opakované Tomášovy snové i skutečné odchody z rodné krajiny za neznámými a vzdálenými cíli a zeměmi:

Ale jak dorůstal, bývala mu hudba zdrojem nepokoje a tesknosti, kterou vždycky sama neléčila. Bylo mu trudno sedět celý čas u stavu, ať venku svítilo slunce nebo se lilo déšť nebo mráz štípal krovy. Chlapec snil za svištění člunků o cestách pod širým svobodným nebem, o modrých obzorech v dálce. Chtělo se mu ucítit v tváři měkké údery větru, uslyšet šumot neznámých lesů a řek, ruch nového života, sotva tušeného. Sám nerozuměl té touze, která se mu hýbala v srdci a dělala ho střídavě šťastným i nešťastným. [...] Tomáše hroužil osud strýce Dódora do tesklivých snů. Začal si pohrávat s představou, že také uteče z domova, kdo ví, snad na něho čeká ve světě také nějaké dobrodružství. Z pěny jeho kouzelného snění vystupovala občas postava krásné mladé ženy, oblečené jako princezna na obrázku v knížce pohádek, a z jeho srdce se řinula vstříc té neznámé sladké melodii, jako měkké pianissimo houslí. Stával se ještě rozržitějším, člunek mu vyklouzával z ruky, a otec se zlobil [...] (Čep 1946, s. 20, 21–22).

V závěru povídky se motiv cesty a poutnictví, který významově „proměňuje” prostor a krajinu opakuje:

Kdyby měl vypravovat, co bylo v jeho životě nejdůležitější... [...] Musel by zejména mluvit o svém vytrvalém pocitu, že je na zemi poutníkem, který prochází mezi lidmi jako stín a zasubuje se s nimi jaksi příliš zlehka, jako motýl nebo paprsek slunce s květinou. A musel by se, stárnoucí šedivý muž, s rozpaky přiznat, že žije ustavičně v jakémisi očekávání, jako by se před ním měl den co den rozevřít obzor nějaké nové krajiny, jako by se měl ještě setkat s někým drahým a vzácným, kdo konečně vyplní zející mezeru (Čep 1946, s. 81).

Romantický charakter, který coby jedna z motivací charakterizuje hlavní postavu a konečně se promítá i do krajiny, která se tak obohacuje o typické romantické atributy do dálky a do výšky, se ovšem nestává konečným účelem sémantické strategie textu. Romantismus místy vymezil takřka neslučitelný rozpor mezi subjektem a prostorem. Pro Čepa ovšem v tutu chvíli platí, že tento aspekt je ve výsledku překonáván v obapolní harmonii. To je možné nejen ideovým vývojem ústřední postavy, ale současně garancí onoho typu vypravěče, s jakým se setkáváme v *Polní trávě*, tj. vypravěčem, jenž je garantem objektivního statusu fikčního univerza povídky.

U Čepa je tedy konečné poznání subjektu jiné, diametrálně odlišné, než s jakým se lze setkat v romantickém diskurzu. Nekonečí v onom romantickém poznání, že země není místem k přebývání, ale naopak, že země je ústřední osou existence. Ovšem toto poznání je v *Polní trávě* představeno formou zrodu tohoto vědomí. A zcela zásadní strukturující vliv na této skutečnosti má rytmizace prózy, která – jak bylo řečeno – se realizuje ve všech rovinách strukturálně-sémantické výstavby textu, počínaje plánem jazykovým, přes plán tematický, kompoziční, narativní a fikcionální. Tento harmonizovaný vztah panuje i mezi rovinou diskurzu<sup>5</sup> a fikčním univerzem. Diskurzivní rovina manifestovaná verbálním aspektem prózy a kompozičním rámcem

<sup>5</sup> Pojem diskurz zde chápeme ve smyslu, jak o něm hovoří např. Tzvetan Todorov, tj. jako verbální rovinu textu.

vykazuje pravidelnou uspořádanost a hierarchii (viz schéma na s. 9). Fikční prostor je rozčleněn do rytmizovaného celku, který manifestuje cyklus lidského života. Na jeho konci potom životní zkušenost subjektu graduje poznáním, které mu dává celistvý smysl:

Jednou za rok, před začátkem žní, chodíval Tomáš Suchomel procesím na pouť na Hostýn. [...] Procesí stoupalo pomalu do lesnatého svahu, shora mu zaduněly vstříc vznešené zvony. Píseň poutníků se zajíkala pláčem. Široké schody k chrámu se před nimi rozevřely jako brána ráje. [...] Tomáš Suchomel se cítil podivně lehký a jakoby prostupný. Procházely jím všechny tváře, které viděl okolo sebe, mužské i ženské, staré i mladé, a bolestná rýha, kterou byly poznamenány, se snoubila s rýhou jeho vlastního osudu. [...] Šedivějící muž se teskně usmívá. Stalo se, co se stalo, a pozdní lítost pozbývá v tichém odpoledním slunci své trpkosti. Dnešní stav je mu zkušeností zcela novou a vzácnou. Zdá se mu, jako by vnímal sám sebe mimo sebe, aniž se v něm přetrhává pouto paměti, které je páteří našeho vědomí. Vidí vzdálenost, která ho dělí od uplynulých událostí jeho života, a přestává být překvapen, že dnešní chvíle přišla tak brzo. [...] Poutník se sesouvá na kolena. Jak se před ní objeví on, který nikdy tuze neshromáždřoval, za ničím tuze nespěchal, ničemu se tuze nebránil. Je pravda, že hněv a závist nebývaly domovem v jeho srdci a že vědomky nezašlápl ani mravence a nezamáčkl vosu. Postačí to, aby byl ospravedlněn? Bože můj, nebyl jsem nic víc než polní tráva, která roste na pokraji našich zaprášených cest. Z jara se zazená, rozkvetete, zavoní takřka neznatelně, když na ni padne rosa, a potom uschne v žáru a je pošlapána. Nech mě rozpučet ještě jednou na svých věčných mezích, někde v koutku, a vtiskni do mne svou šlépěj. Ty, který nalomeného stébla nedolomíš [...] (Čep 1946, s. 82).

I toto závěrečné uvědomění bytostné spřízněnosti se zemí a Bohem se neděje náhlým zvratem, ale je připravováno po celou dobu vyprávění, ať již explicitní tematizací tohoto svazku (viz poslední věta následující ukázky) nebo celkovou kompoziční či narativní strategií<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> Výstižně tuto skutečnost charakterizoval Eduard Petru: „Tak jako Čepovo vidění světa a člověka v něm je vzácně koherentní, zcela systémové a prostým a zároveň hlubokým způsobem dokáže odhalit základní rysy existence světa a člověka, také jeho pojetí formy je založeno na prostotě, jasnosti a přehlednosti, tedy na vlastnostech uměleckého textu, které nejlépe mohou reflektovat řád světa řádem díla a dosáhnout souznění v čtenářské konkretizaci” (Petru 1999, s. 11).

Bylo to skoro neuvěřitelné: ještě nedávno maširoval v čtyřstupu po silnicích, s puškou a s tornistrou, napřimoval se při povelích, stál při měsíčku na stráži za stodolou; ještě nedávno viděl vybuchovat obláčky kouře a hvízdát kulky; a teď chodí za pluhem, sleduje váhavý krok dobytčat, která pokyvují hlavami. Hlína, kterou obrací, tady byla celou tu dobu, co jím pohazoval vítr, a teď odpovídá prastarým způsobem jeho prastarému gestu (Čep 1946, s. 35).

6. Analýza Čepovy povídky *Polní tráva* je účelově zaměřena k problematice literární krajiny a obecně k prostoru ve fikčním světě. V průběhu výkladu jsme se snažili o odkrytí některých základních mechanismů textové výstavby, které se podílí na výrazné evokační síle krajinných a prostorových aspektů povídky. V první řadě má zde důležitou funkci rytmus prózy, který chápeme jako komplexní jev, dominantní strukturující princip výstavby textu. Jeho dílčími složkami je nejen rovina jazyková, syntaktická, motivická, tematická, ale současně např. plán kompoziční či narativní v podobě přechodu mezi hledisky vypravěče. Rytmus je využíván nejen jako jednotící stylový prostředek, ale současně jako výrazný strukturně-sémantický potenciál jednotlivých rovin textové výstavby.

#### Literatura

- Bachtin M., 1980, *Román jako dialog*. 1. vyd. Odeon, Praha.
- Barthes R., 2002, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Red. P. Kyloušek. 1. vyd. Host, Brno, s. 9–43.
- Čep J., 1946, *Polní tráva*. 1. vyd. F. Borový, Praha.
- Fučík B., 1994, *Svět Jana Čepa*. In: *Píseň o zemi*. Red. V. Binar, M. Trávníček. 1. vyd. Praha, Melantrich, s. 40–55.
- Hodrová D., 1989, *Idylický a ideální prostor v české próze 19. století*. „Opus musicum” XXI, č. 2.
- Petrů E., 1999, *Literárněvědná relevance Čepových esejů*. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Red. F. Valouch, J. Fiala. 1. vyd. DANAL, Olomouc.
- Svoboda J., 1999, *Člověk mezi dvěma krajinami (Polarita domova a cizosti v próze Jana Čepa)*. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Red. F. Valouch, J. Fiala. 1. vyd. DANAL, Olomouc.
- Valouch F., 1999, *Čepovo pojetí času*. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Red. F. Valouch, J. Fiala. 1. vyd. DANAL, Olomouc.

#### Summary

Author describes a way of construction of literary space in the short story of J. Čep entitled *Polní tráva*. He emphasizes meaning of prose rhythm described by a writer. Rhythm is the most important component of construction, not only stylistic, but above all of structural and semantic construction of described text. Author is especially looking at scenery, which is a dominating topic of J. Čep's short story.