

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Hra na detektivku : (k otázkám geneze a výstavby Povídek z jedné a druhé kapsy K. Čapka)

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 111-127

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123060>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Hra na detektivku

(K otázkám geneze a výstavby *Povídek z jedné a druhé kapsy*
K. Čapka)

Karel Čapek, jak sám žertovně přiznává, důkladně prostudoval velké množství detektivek a psával o nich do novin¹. Tomuto žánru „literatury čtené“ (kterou stavěl do protikladu s „literaturou psanou“) věnoval v roce 1925 esej², v němž popsal nejen genealogii detektivky, ale pokusil se též o její morfologii a typologii motivů, které považoval za její konstitutivní znaky. Detektivní námět spojoval s odvěkým loveckým pudem člověka (odtud jeho zdánlivě paradoxní tvrzení, že „detektivka je nejstarší literatura“), ale i s „všelidským motivem enšpiglovským“ („detektivka je moderní zheroizování této samoučelné a praktické mazanosti“). Podle Čapka detektivka dovedně snoubí psychologicky chápaný, z hlediska recepce zkoumaný „motiv kriminální“ („rozkoš mrazivé hrůzy“) a „motiv tajenky“ („mučivá rozkoš intelektu řešit záhady“) s „motivem justičním“ (souboj mezi zločinem a lidskou spravedlností, která „vítězí mocí inteligence a metody řádu zcela lidského [...] s vyloučením jakéhokoliv zásahu metafyzického“). K těmto motivům-žánrovým designátům připojuje Čapek ještě „motiv výkonu“, v němž romantika (zločinec „je psanec, je odbojník“, vystupující „proti společnosti – moci organizované a neosobní“) se druzí s moderností, jejímž symbolem je postava detektiva, „muže činu a vědění“, který něco chce a jde za tím mocně a metodicky“; díky tomu se stává „heroickým typem moderního člověka“.

Jak je vidět, Čapek ve své studii stavěl v detektivce do popředí ani ne tak odedávna v literatuře zvažovanou otázku viny a trestu, tedy filozofii zločinu, jako spíše otázku morfologie žánru, jeho strukturních dominant, které vidí v řešení záhad a souboji inteligence s romantickou vzpourou (detektiv – zločinec), přičemž v tomto romantickém chápání zločinu je zřejmá nejen schillerovská, ale i lido-
vá, jánošíkovská tradice, v níž proti nespravedlivému, na základě skupinových privilegií vytvářenému právu, se staví právo lidského srdce, obdarovávajícího soucitem „šlechetného zločince“. Detektivka v Čapkově eseji je tedy formou, která angažuje jak rozum, inteligenci, tak srdce a nebývá pouhou čistou „logickou hrou“, jak ji často později definuje odborná literatura. Na toto Čapkovy zjištění bude třeba pamatovat při rozboru jeho vlastních pokusů zmocnit se tohoto žánru.

Čapkův zájem o detektivku nebyl ve své době v evropském literárním kontextu ničím ojedinělým. Na přelomu 19. a 20. století vyvolal bouřlivý rozvoj detektivky řadu kritických reflexí. G. K. Chesterton v r. 1901 obhajoval tento žánr

zdůrazněním důmyslného propojení „policejního romantismu“ s poezií civilizace³. V r. 1924 se Austin Freeman zamýšlel nad uměním detektivky (*The Art of the Detective Story*) a o čtyři roky později vznikl The Detection Club, jemuž předsedal již zmíněný a Čapkovi dobře známý G. K. Chesterton. Ve Francii k popularitě žánru, rozvíjeného Emilem Gaborieauem, Gastonem Lerouxem a Mauricem Leblancem, přispěl nepochybně zájem projevovaný o něj tvůrci z literárního okruhu kolem G. Apollinaira⁴ a možná i působení pařížského divadla Grand-Guignol (1899–1962), nazývaného někdy sarkasticky „státní školou zločinu“. O oblíbě detektivního žánru ve Francii svědčí napsání jeho dějin již koncem dvacátých let⁵. V téže době v Německu Bertold Brecht shromažďoval materiál ke studiu kriminální literatury. V Sovětském svazu analyzoval sledovaný žánr V. Školovskij ve své *Teorii prózy* (1925, č.1933), v Polsku jej z hlediska čtenářů obhajovali kritici Z. Wasilewski (1907) a K. Irzykowski (1908), a v monografii o G. K. Chestertonovi (1929) W. Borowy⁶. Svěráznou typologii žánru s přihlédnutím k charakteristice jednotlivých literatur přinesla v r. 1932 obsáhla studie kritika St. Baczyńského⁷ (otce básníka Krzysztofa Kamila Baczyńského). Ve Spojených státech amerických vývoj senzační literatury sledoval již v r. 1907 F. W. Chandler⁸, v r. 1929 W. H. Wright (pseudonym Van Dine) psal proslulých *Dvacet pravidel o skladbě detektivního románu*.

Těchto několik vybraných prací vytváří pro Čapkův esej především literární kontext a pozadí⁹, ačkoliv je možno předpokládat, že některé z nich (např. Chestertonův esej) mohly být i podnětem k jeho vlastní tvorbě v této oblasti.

Ve 20. století se detektivní román, který se rozvíjel na základě románu s postupně odhalovaným tajemstvím a vstřebával do sebe prvky románu gotického, walterscottovského (dualismus „černých“ a „bílých“ postav) a dobrodružného, výrazně dělí na dvě žánrové odrůdy či modely, které v soulase s literaturou uvedenou v poznámkách můžeme charakterizovat takto:

1. kriminální román-problém (*crime story*), jehož těžiště spočívá ve **zločinu**; autoři v něm řeší v prvé řadě otázky morální, psychologické, společenské a „technické“; dílo má odpovědět na otázku: proč a jak to udělal?

2. detektivní román (*detective story*), román-hádanka, odpovídající na otázku: kdo to udělal? Jeho těžiště nespočívá ve zločinu, ale v **pátrání** po pachateli.

První typ se blíží „vysoké“ literatuře. Jeho pravzorem je mýtus o Kainovi a Abelovi, za prototyp bývá považován Dostojevského *Zločin a trest*, klasikem je D. Hammett. Svět kriminálního románu není zracionalizovaný, mohou ho ovládat iracionální síly. Hodnoty v něm bývají relativizovány (zločin zobrazený na společenském a psychologickém pozadí může být rehabilitován, detektiv nestojí vždy na straně dobra, spravedlnost nemusí zvítězit a zločin může zůstat neodhalen). Detektiv v tomto typu bývá deheroizován, často je jím placený příslušník stíhajícího aparátu. K vysvětlení zločinu používá různých způsobů a postupů od bezprostředního intuitivního pronikání do podstaty věci přes snahu vcítit se

do vrahovny situace – až po řemeslnou rutinu. Je to obyčejný člověk, někdy směšný, a čtenář ho akceptuje právě pro tyto lidské rysy.

Kompozice tohoto románu bývá otevřená a ústřední otázku si musí čtenář dořešit sám. Tak zpravidla vyznívají díla blížíci se „vysoké“ literatuře. Tento typ kriminálního románu se však může omezit pouze na senzační zauzlování děje a sledování zločinu. V tom případě se z něho stává *thriller* – trhák, krvák, iluzjonisticky až naturalisticky portrétní násilí, ignorující logiku uměleckého vyprávění o událostech.

Druhý typ, pravá detektivka, je definován jako román-záhada, blízký hlavolamu, šarádě, hříčce, tajence, a tím směřující k literatuře oddechové, přesto však náročné, předpokládající intelektuální schopnosti lidského ducha. Důležitým rysem této obměny románu s tajenkou je uzavřená konstrukce. Děj končí rozluštěním záhady, samotné řešení má však svá pravidla. Pravzorem pro detektivku je oidipovský mýtus, prototypem jsou novely E. A. Poa, klasikem Conan Doyle a jeho pokračovatelé.

Svět detektivky je racionálně uspořádán, řídí se logickými, rozumovými zásadami, hierarchie hodnot je v něm stálá a jednoznačná (dobro a zlo). Přestupek zde není otázkou, spíše problémem noetickým. Hrdina-detektiv je na straně dobra. Zpravidla to bývá (zvláště u klasiků) intelektuál-diletant, který vede často „boj“ na dvou frontách, proti zločinu a proti neschopné policii. Ve své činnosti spoléhá výhradně na logiku, rozum – a vítězí. Obdiv čtenáře budí jak svým racionálním postojem, tak svou kontemplativní, hloubavou nehybností. I zde však můžeme pozorovat vývojové proměny: detektiva-amatéra postupně nahrazuje profesionál, policejní inspektor, obyčejný člověk se všemi lidskými slabostmi a směšnostmi.

V obou modelech románu o zločinech jsou konflikty vyhoceny, spádny, strhující a napínavý děj poutá nečekanými zvraty a vyvíjí se jedním směrem, vyznačeným faktem spáchání trestného činu a eticko-právními následky této skutečnosti. Jestliže v kriminálním románu se děj povětšinou vyvíjí v přímé posloupnosti, ve shodě s uplývající časem, v detektivkách obyčejně dochází k časové inverzi: nejdříve je neznámým pachatelem spáchán záhadný zločin a teprve potom dochází k rekonstrukci událostí, které osvětlují, jak ke zločinu došlo (proto J. Cigánek zdůrazňuje význam poslední scény, v níž detektivův monolog záhadu vysvětlí).

Prostor a čas jsou v kriminálním a detektivním románu totožné s prostorem a časem realistického románu, a tím i s mimoliterární skutečností a v „ambiciózním“ kriminálním románu plní podobnou funkci jako v realistickém románu: tvoří přirozené prostředí, vysvětlují společenské a psychologické okolnosti činu. V detektivce je však tato funkce jiná: neslouží společenské lokalizaci zločinu, je pouze jistým „životním prostorem“, v němž vzniká konflikt a dochází ke zločinu. Tento konflikt je rozumovou konstrukcí. Zatímco v kriminálním románu

dochází ke změnám místa děje, v detektivce se děj zpravidla odehrává na jednom místě (např. penzión apod.).

Z filozofického hlediska se detektivní literatura přiklání k etickému pohledu, je jí vlastní snaha po zobrazení dobrých a zlých stránek lidské osobnosti. Jestliže však kriminální román (ve své „umělecké“ verzi) jeví zájem o lidskou přirozenost, detektivka se zajímá spíše o vymodelovaný konflikt mezi řádem a chaosem, způsobeným spácháním zločinu, mezi disciplínou a nekázní, právem a přestupkem, detektivem a zločincem¹⁰.

Vznik detektivního a kriminálního románu se obvykle spojuje s komercializační literatury a s vývojem masové kultury. Jak jsme to již pozorovali v Čapkově eseji, uvádějí se také kompenzační hodnoty tohoto žánru, který přináší čtenáři napětí a vychází vstříc jeho touze po romantice a dobrodružství, ale i po spravedlnosti a poznání, působí na jeho obrazotvornost a zároveň na induktivní a deduktivní, analytické a kombinační schopnosti. Tyto vlastnosti mu zajišťují široký ohlas jak mezi prostými čtenáři, tak i mezi vzdělanci.

K detektivní próze patří zvláštní poetika titulů, které plní funkce svérázných „poutačů“¹¹. Obsahují totiž slova „smrt“, „vražda“, „tajemství“ a jejich synonyma nebo termíny právnícké, vyšetřovatelské, soudní, což čtenáři výmluvně napovídá tematické zaměření knihy. Vedle takto zvolených titulů se setkáváme i s názvy symbolickými, někdy s citáty z básní, dětských říkanek, písní apod., pomocí nichž autor jen naznačuje obsah nebo dějovou linii.

Detektivní žánr, rozvíjející se v evropských literaturách, však nebyl jedinou literární oblastí, v níž můžeme vidět kontext pro Čapkovy *Povídky z jedné a druhé kapsy*. Rozhodně nesmíme zapomenout na ryze českou modifikaci „novely s tajemstvím“, jakou bylo Arbesovo romaneto. Ta prozaická forma syntetizovala romantické a realistické literární inspirace, splétala fantazii s bystrým úsudkem, některé prvky gotického románu s realistickým popisem prostředí a logickou konstrukcí děje, noetické aspirace a pozitivistické společenské tendence se sentimentalismem lidových vyprávění. Napětí, tak typické pro romaneto, získával autor oscilací mezi reálnou skutečností a fantazií, mezi rozumem a intuicí, konkrétem a tajemstvím. Výsledným cílem těchto postupů bylo objevování neznámých stránek čtenáři zdánlivě dokonale známého světa.¹²

Jinou krátkou vyprávěcí formou, na kterou nesmíme zapomenout při úvahách o genezi Čapkových *Povědek z jedné a druhé kapsy*, je novinová soudnička¹³, která právě v meziválečném období procházela strukturální metamorfózou a ze suchopárné reportéřské zprávy nebo didaktického exempla-varování se měnila v malou epickou formu, v umělecké vyprávění o obžalovaném a o právním, společenském, psychologickém či etickém hodnocení jeho činu. Referent-vypravěč v ní zaujímal postoj mezi soudcem a obhájcem (blíže však tomu druhému). Při vyjádřeném soucitu si ponechával jistý odstup a nadhled, projevující se v humorném způsobu vyprávění. Uvádění výroků postav ze soudní síně vná-

šelo žertovné jiskření, střety projevů „vyšší“ kultury (historické paralely, vypravěčovy literární narážky) s naivním lidovým filozofováním, odrážejícím se v příslovích, rčeních, přirovnáních apod. Konfrontace individuálního člověka s normativností institucí-soudů (která se odrážela už v samotném jazyku promluvy obžalovaného a soudního výroku) poukazovala na rozdíly mezi subjektivní motivací činu a jeho objektivním hodnocením, naznačovala v metaforické rovině mnohovýznamovost života a lidského působení.

Třetí forma, které je třeba si všimnout, je rovněž úzce spjata s novinami. Jedná se o druh tiskové zprávy (popsaný francouzským kritikem R. Barthesem¹⁴), nazvaný „fait divers“ (různé zprávy), nejednou patřící do černé kroniky. Je to typ novinářského sdělení, který informuje o neobvyklých událostech všedního života naprosto nepředvídaných, vymykajících se jakékoli pravidelnosti. Při těchto událostech jsou kauzální vztahy přerušeny, lidé v nich reagují nepřiměřeně k podnětům, anebo se jisté fakty vyskytují v neuvěřitelné kvantitě. Ve „fait divers“ dochází ke svérázné hře mezi racionálním a irracionálním, takže tyto novinářské formy nahrazují soudobou pohádku, zachycují „zázračno“ moderní civilizace, které pramení z hry náhod a nepravděpodobností nejskutečnější skutečnosti. Tato skutečnost je (přes svou autenticitu) formována tak, jako by napodobovala literární fikci, obsahuje jistou významovou dvojsmyslnost nebo jistý sémantický „přídavek“ a poukazuje na „umělecké“ schopnosti života.

Jak se na tomto literárním pozadí rýsují Čapkovy *Povídky z jedné a druhé kapsy*?

Začneme od poetiky titulů. První část názvu obou sbírek je v české literární tradici již od Nerudy pevně zakotvena (*Malostranské povídky*). U Čapka plní tedy funkci zkondenzovaného literárního manifestu, má ztotožňovat dílo s jistým žánrovým vzorem zafixovaným v literárním povědomí, upozorňovat čtenáře, že má v rukou krátké vypravěčské formy syžetového charakteru. Je to vlastně část informace, kterou čtenář obvykle získává z podtitulů. Titul však zpravidla přináší také informaci o obsahové stránce díla, je jeho zkrácenou, někdy symbolickou podobou, vystihuje myšlenkovou dominantu textu, naznačuje pod jakým zorným úhlem má být daný text vnímán. Podle Hrabákovy typologie literárních titulů¹⁵ patří obě Čapkovy sbírky k typu nadpisu s přívlastkem. Tradičně býval tento přívlastek vyjádřen přídavným jménem (*Malostranské, Předměstské*) a informoval o prostředí, jehož se vyprávění týká. Co však čtenáři napovídají výrazy „z jedné kapsy“ a „z druhé kapsy“? Jaký je významový obsah tohoto komponentu nadpisu? Mohlo by se zdát, že o obsahu neříkají nic. Ve skutečnosti druhá část Čapkovy titulu žertovně navazuje na druh pokleslé, senzační literatury (v neziválečném období velmi populární), tzv. „rodokapsy“ čili „romány do kapsy“. Autor tak naznačuje nejen spřízněnost se senzačním žánrem, ale i odlišnost (komická změna předložky „do“ na „z“). Čapkův přívlastek „z kapsy“ přivolává další asociace: vybavuje obraz pohádkového, kouzelného dědečka, který nadě-

luje dárky nejdříve z jedné, pak z druhé kapsy. A protože těmito dárky jsou povídky, druhá část titulu sugeruje jistou vypravěčskou situaci, vyvolává představu lidového vypravěče, který štědře obdarovává slovem své posluchače.

Můžeme tedy říci, že v těchto titulech, zdánlivě s obsahem málo spojených, bylo uplatněno obsahové hledisko. I ony plní funkci šipky, ukazující čtenáři směr recepce; s nenapodobitelným čapkovským espretem napovídají, s jakým žánrovým a tematickým okruhem jsou obě sbírky spojeny. Zároveň již do titulu vložil autor to, co je příznačným rysem jeho povídek: oscilaci mezi „literárností“ a „všedností“, familiární žertovností.

V titulu obsažený komický prvek není však náznakem, že jde o zlehčování nebo parodii povídkového žánru. Čapek si tohoto útvaru velice vážil:

„Krátká povídka se pokládá za „drobnou minci“, za „malý úkol“ nebo zkrátka za něco, co nemá nic společného s „velkým formovým úsilím“ ani s „vyšší myšlenkovou syntézou“. Proti tomu názoru je ovšem těžko něco dělat: ledaže by se našel kritik, který by si dal trochu práce s estetikou a filozofií povídky. [...] Na povídky je třeba mnoho nápadů a živých zkušeností [...], k psaní povídek je třeba buď šťastné fantazie nebo (a hlavně) důkladné dávky realismu“¹⁶ .

Čapkovskou generaci (jak na to upozornil Jiří Opelík¹⁷) vedla k povídce spolupráce s novinami, které vyžadují malé prozaické formy.

Čapkovy *Povídky z jedné a druhé kapsy* rovněž nejsou hranou pro detektivní žánr, i když se jejich autor domníval, že

„před našimi zraky kloní se k zániku zase jeden druh populární literatury. Zašly pohádky, zapadl historický román, končí se epocha detektivky. Jen kýč zůstává“¹⁸ .

Nehledě na tuto pesimistickou prognózu, *Povídky z kapes* jsou spíše dokladem snahy ukázat možné cesty dalšího vývoje žánru. Tuto snahu naznačuje sama dvojsmyslná podoba titulu¹⁹.

Na detektivní žánr navazuje spisovatel také tituly jednotlivých povídek. V první sbírce z 22 dvanáct, ve druhé z 24 jedenáct obsahuje výrazivo spojené s oblastí práva, pátrání po zločinci, luštění záhady – tedy výrazivo typické pro detektivní žánr (případ, zločin, zmizení, ukradený, ztracený, důkaz, tajemství, propuštěný, kriminálník, kasař, žhář, sňatkový podvodník, zloděj, soud, porotce, vražda, smrt). Ostatní názvy nejsou tak sourodé a můžeme je rozřadit do tří skupin.

První skupinu titulů tvoří ty, které označují hlavní postavu: *Věštkyně*, *Jasnovidec*, *Básník*, *Grófinka*, a také *Experiment prof. Rousse*, *Oplatkův konec*. Do této skupiny patří též názvy povahy větné: *Muž, který se nelíbil*, *Muž, který nemohl spát*. Všechny tyto tituly napovídají o jistém stavu hrdiny nebo o jeho činnosti, profesi, nesugerují však čtenáři, že jde o detektivní vyprávění.

Povahy jmenné jsou názvy, jako: *Rekord*, *Kupón*, *Šlěpěje*, *Závrat*, *Jehla*, *Telegram*. Některé z nich vystupují s přívlastkem: *Modrá chryzantéma*, *Ušní zpověď*, *Poslední soud*, *Poslední věci člověka*, při čemž přívlastek naznačuje možnost metaforického výkladu obsahu. Názvy povahy jmenné jsou zároveň – jako v klasické novele – ústředním motivem, oním „sokolem“ z *Dekameronu*, který je kompoziční osou vyprávění a má podstatný význam pro jeho pointu.

Poslední skupinou jsou tituly odvolávající se k žánrovému povědomí čtenáře (např. spíše neutrální „povídka“ a „historie“ anebo silně příznaková „balada“, naznačující, že půjde o zvláštní propletenec prvků lyrických a dramatických, tíhnoucí zároveň k tvorbě lidové (prostředí, hrdina).

Jak je z toho přehledu patrné, i v titulech jednotlivých povídek udržel Čapek onu významovou ambivalenci, hru mezi odkazem na žánr „vysoký“, mající dlouhou literární tradici (realistická povídka, novela, balada), a žánr populární – detektivku. Poetika titulů obou Čapkových sbírek tak signalizuje jeden ze základních literárních problémů, kterým byla pro spisovatele otázka spojení komunikativních hodnot díla s bohatstvím jeho významové výstavby. Samozřejmě i tato snaha měla širší celoevropské pozadí, odrážela „postmodernistické“ (*avant la lettre*) směřování umění k opouštění estetických kostýmů, ke sblížení s „primitivností“ v dobrém smyslu tohoto slova, k navazování na tradici, usnadňující kontakt se čtenářem. Nutnost tohoto kontaktu, vidění ve čtenáři spisovatelova partnera, účastníka v literární komunikaci²⁰ Čapek v té době zdůrazňoval v *Marsyovi* a prakticky vyzkoušel ve sloupku.

Zároveň však svým vztahem k lidovému čtenáři a ohledem na jeho percepční možnosti navazoval Čapek na Nerudovu touhu po obecně sdělné literatuře, na úsilí Raisovo, Herrmannovo, Baarovo aj. o skloubení náročnosti se zábavou²¹.

Návraty k postupům vlastním detektivnímu žánru můžeme sledovat v Čapkově tvorbě dost často. Spisovatel sám vzpomínal, že pokusem – i když nezdařilým – o detektivní povídku byla jeho raná vyprávění²². Na schéma detektivky v povídce *Hora* poukázal O. Králík (metody luštění záhady, způsob pronásledování zločince)²³. M. Suchomel hovoří o „filozofických detektivkách“ *Božích muk*, zdůrazňuje však přitom, že vyšetřování v nich vede pouze k narůstání tajemství²⁴. Byly by to tedy pokusy o jakési detektivky *à rebours*. O formálních svazcích *Božích muk* zmiňuje se S. V. Nikolskij²⁵, který též připomíná, že postupy vlastní detektivnímu žánru se v Čapkově tvorbě objevují dost často (např. *Věc Makropulos*, *Krakatit*, *Hordubal*). Je tedy možno říci, že autor *Povídek z jedné a druhé kapsy* s jistou zálibou využíval složek detektivního žánru pro „žánrovou instrumentaci“²⁶ svých jednotlivých skladeb. Příčinu tohoto faktu je třeba hledat spíše v Čapkově názoru (vysloveném v *Holmesianě*) o „přitahující“ funkci poutavého a pro čtenáře zajímavého děje, nežli – jak to vidí Nikolskij – v autorově úsilí o vytvoření „žánrové syntézy“. Zdá se, že žádné

z Čapkových děl takovou syntézou nebylo a ani nechtělo (i snad nemohlo) být, téměř každé však bylo pokusem o řešení (pomocí řečené „žánrové instrumentace“) dilematu tehdejší evropské literatury, jejího očividného rozporu mezi intelektualizací a nutně pocíťovanou potřebou sdělnosti. Jistou úlohu v této tendenci směřování žánrů mohl sehrát, jak na to upozornil A. Matuška, i kubismus se svou snahou o mnohostranný pohled na svět²⁷.

Čapek sám si byl vědom obsahové, filozofické a formální složitosti svých *Povídek z jedné a druhé kapsy* již tenkrát, kdy se ohrazoval proti jejich chápání jako novinářské zábavné četby, kdy zdůrazňoval jejich noetickou podstatu a experimentální ráz. Z toho autorova výroku vycházeli mnozí vykladači jeho díla²⁸, kteří však svou pozornost zaměřili hlavně na umělecké zobecnění a filozofický smysl vyprávěných příběhů. Poukazovali přitom na dialektické spojení *Povídek z jedné a druhé kapsy* s povídkami předchozího období (J. Mukařovský psal o kontinuitě a popření raných povídek, zvláště pokud jde o filozofickou podstatu vyprávění, která se z pesimistického úsudku o nepoznatelnosti světa změnila v optimistickou víru v možnost osvojení si světa rozumem a citem, i když k poznání – jak soudil autor povídek – nevede jen jediná cesta, ale posloužit mu může jak pozorování a racionální dedukce, tak intuice, jak rutina, dobře ovládané řemeslo, tak náhoda, štěstí, ba dokonce jak psychoanalýza, grafologie, podvědomé asociace, tak i telepatie, somnambulismus a podobné jevy vědeckého a paravědeckého rázu).

Znalci Čapkovy tvorby vesměs shodně zdůrazňují významové bohatství jeho *Povídek*. Při té příležitosti se hovoří o snaze nahradit reprodukci světa jeho interpretací. Zdůrazňuje se fakt, že v centru spisovatelova zájmu se nachází život a různorodost jeho projevů, které s poznavatelskou vášní pozoruje (Matuška). Oslavu krásy a poezie všedního života vidí v *Povídkách* H. Janaszek-Ivaničková, která také vyzdvihuje pro Čapka typické zaměření proti zjednodušujícímu pohledu, odhalování nevšednosti všedních záležitostí a banality zdánlivě nevšedních událostí.

V souvislosti s rozбором *Povídek z jedné a druhé kapsy* se zdůrazňuje autorovo hledání základních hodnot v elementárních životních projevech, jeho schopnost ukázat, že malý, obyčejný člověk není vůbec primitivní, naopak že je bytostí komplikovanou a hodnou pozornosti. Poukazuje se na Čapkovu „psychologickou zvědavost“ (Krejčí). Základna noetiky a humanismu *Povídek z jedné a druhé kapsy* se vyvozuje z českých tradic hledání pravdy a spravedlnosti (např. italský badatel Meriggi²⁹). Podtrhuje se fakt, že podstatným rysem Čapkovy noetiky je kladení otázek, snaha zneklidnit čtenáře, přimět ho k myšlenkové aktivitě (Buriánek).

V Čapkově pojetí samotné existence jako pozitivní hodnoty, v jeho axiologické orientaci však někteří badatelé postřehli i zřejmé stopy idylismu (Krejčí). A. Matuška hovoří o Čapkově tvorbě z dvacátých let jako o dekadě iluzí, o „arkad-

ské představě prostoty a přirozenosti“, o jeho „citovém humanismu“, který „ví o bližních, ne o utlačovaných“.

Výroky hodnotící tvorbu přelomu dvacátých a třicátých let, v tom také *Povídky z kapes*, znějí někdy velmi ostře. Čapkovi se vytyká, že pro detailní vidění a líčení projevů života nepostihl rozporuplnou podstatu tehdejšího světa, což mu usnadnilo zpodobení idylického obrazu světa, který nikdy nebyl skutečností. Formulace J. Hájka z předmluvy k *Povídkám* (vyd. z r.1955) jsou už pak přímou obžalobou spisovatele z „naivního uspávacího iluzionismu“^{30!}

Vedle snahy o postižení zásadního významu *Povídek z jedné a druhé kapsy* bylo mnoho kritického úsilí věnováno také jejich zařazení do kontextu celé Čapkovy tvorby. Poukazovalo se na fakt, že složitost lidské osobnosti a motivace jejího jednání v *Povídkách* předznamenávají noetickou trilogii, s níž mají společný názor na to, že o podobě skutečnosti rozhodují nejen fakta, nýbrž i recepční schopnosti vnímatele (Mukařovský, Krejčí, Králík).

Méně pozornosti naopak věnovali badatelé žánrové výstavbě *Povídek z kapes*. Jediným genologickým vzorcem, s nímž bývaly srovnávány, byl dosti všeobecně chápaný model detektivní povídky. Odvolal se do něj již J. Mukařovský, který pak třídil povídky do dvou tematických skupin: detektivní a justiční, přičemž zdůraznil, že obě skupiny patří „ke složitým útvarům, oscilujícím na rozhraní mezi literaturou a filozofií“³¹. Zatímco detektivní povídky hledají odpověď na otázku: jak se poznává skutečnost? – v povídkách justičních se autor zamýšlí na problémem: je vůbec možno dosáhnout spravedlnosti při nevyhnutelné dávce subjektivitu v posuzování faktů?

Mukařovský si také všiml strukturních rozdílů mezi první a druhou sbírkou: zachování společného ústředního motivu, jakým je hledání pravdy a spravedlnosti, nebránilo Čapkovi v druhé sbírce postupně odcházet od tématu trestního činu, koncentrovat pozornost na literární problém kolokviální řeči až do toho stupně, že pro mnohé povídky této sbírky se jedinou motivací stává „rozkoš z vyprávění podivuhodných příběhů“³². Tento Čapkův experiment s jazykem Mukařovský ve svých znamenitých studiích podrobil důkladné analýze a poukázal na jeho význam pro vývoj moderní prózy.

S detektivním žánrem identifikovali *Povídky z kapes* také pozdější badatelé: J. Hájek a F. Buriánek, který si všiml jak shod tematických (odhalení záhady, usvědčení pachatele, motivace trestního činu, způsob provedení zločinu a jeho odhalení), tak jistých shod ve výstavbě (schází povídkám široké sociální pozadí a povahokresba). Buriánek zdůrazňoval též fakt, že *Povídky z jedné a druhé kapsy* přesahují detektivní žánr svým uměleckým zobecněním.

Tyto výroky o *Povídkách* vznikaly vesměs v souvislosti s celkovým hodnocením Čapkovy prózy, nebo aspoň jejího delšího úseku. To kritikům umožňovalo nazírat je s jistým nadhledem, také pokud jde o jejich žánrové zařazení, a vedlo k nutnému zobecnění. Když se však podíváme na jednotlivé

povídky zblízka, zjistíme, že otázka jejich žánrové výstavby se okamžitě komplikuje.

Položme si provokativní otázku: je opravdu žánrová dominanta *Povídek z kapes* natolik spjatá s detektivkou, že je možno považovat ji za jakousi „kosturu“ poetiky obou sbírek? Jestliže za tuto dominantu nebudeme pokládat pouze téma luštění záhady, ale budeme chtít vystopovat všechny determinanty žánru (trestný čin – pátrání po pachateli – odhalení tajemství – hrdinové), zjistíme, že v první sbírce toto žánrové schéma zachovávají jenom 3 povídky (*Kupon, Zmizení herce Bendy, Zločin na poště*). I ony však obsahují jistý sémantický „přídavek“. Ve všech ostatních povídkách dochází k zjevným posunům ve struktuře žánru.

Již *Případ dra Mejzlíka* se nezabývá ani otázkou zločinu, jak to bývá pravidlem v *crime-story* (proč a jak to udělal?), ani luštěním záhady podle receptu *detektive-story* (kdo to udělal?). Otázka zde položená je přesunuta z oblasti trestního činu do oblasti psychologické a filozofické. Přitom zase nejde o psychologii zločinu, nýbrž o hledání odpovědi na otázku, jak hrdina-detektiv vůbec mohl svůj případ vyřešit. Tuto psychologicko-filozofickou problematiku, pro niž bychom mohli očekávat využití vnitřního monologu, polopřímé řeči (tedy postupů, jakými moderní próza odráží psychologizaci a subjektivizaci promluvy), autor vtělil do dialogu, který je příznakem maximální objektivizace a teatralizace epiky (přechod od vyprávění-telling k představování-showing). Tyto svérázně umělecké postupy přitom vůbec nevyvolávají v čtenáři pocit jakékoliv disharmonie, nesouladu. Děje se tak proto, poněvadž ideálním poutem spojujícím nesourodé až protichůdné prvky je v Čapkově díle humor, v němž střetnutí kontrastních složek nejen nevadí, ale je přímo očekáváno.

V *Modré chryzantémě* není už ani trestný čin, ani hrdinové typičtí pro kriminální žánr. Motorem vývoje událostí je vášeň, která pátrání po záhadné květině zaměňuje za psychologickou otázku: proč se nedostavil úspěch? Povídka přináší i odpověď: zavinila to lidská setrvačnost, stereotypnost jednání, kterou narušit může buď nedostatek jakékoliv reflexe (bláznivá Klára), nebo právě ona zmíněná vášeň. Motiv hledání vzácné květiny a typ rozuzlení zápletky situuje tuto povídku velmi blízko pohádky, ale i povídky symbolické.

Některá vyprávění první sbírky připomínají osvícenskou filozofickou povídku jak způsobem ironického pojmání postav, tak svou pointou (někdy graficky zvýrazněnou), vyvracející smysl příběhu, zdůrazňující autorský odstup a podtrhující fakt, že fabule je zde jen záminkou pro vyjádření filozofického podtextu (*Věštčyně, Naprostý důkaz, Tajemství písma, Případy pana Janíka*).

V jiných případech může však pointa plnit zcela odlišnou úlohu. Například v povídce *Kupón* hrdinka rámcového vyprávění zahodila lístek, který přispěl k usvědčení vraha ve vyprávění detektiva Součka. Motivace tohoto bezděčného

pohybu, vyjádřená několika slovy autorského vypravěče, vyznačuje v struktuře celku místo, v němž dochází k transformaci povídky detektivní v melodramatickou.

V *Pádu rodu Votických* rekonstrukce události před mnoha lety, kterou s pomocí archiváře Divíška provádí dr. Mejzlík, zní jako dramatická kapitola rodové legendy, rozepsaná pro dva hlasy. Logické uvažování postav zdánlivě vyřeší záhadu, zjištěná fakta však jsou v pointě zpochybněna. Čtenáři zůstává nevyšlovená otázka, která je zároveň skrytou diskusí s poetikou detektivky: není pravda vyplývající z logického uvažování (schází-li přímý důkaz) pouze fabulací, zábavou?

Na stopu legendy typu jánošíkovského vede čtenáře povídka *Oplatkův konec*, která začíná jako pravá *crime-story*: je zločin, je pachatel, jsou stíhající policisté. Ze začátku se může zdát, že pátrání se zaměří spíše k odhalení motivu trestního činu. Tento motiv však poznáváme jakoby mimochodem (Oplatka je smrtelně nemocný a neváží si života). Stíhání zločince se mění v hon, v němž houf „lovců“ pronásleduje osamoceného odpůrce, který svou nesmyslnou (byť svérázně romantickou) vzpourou vyzývá na souboj organizovanou společnost. Tento „souboj“ přisuzuje znaménka plus a minus docela jinak, než jak se to jevílo na počátku vyprávění. Oplatka, dopadený a zavražděný tlupou pronásledovatelů, není teď pouhým zločincem, ale padá na něho odraz jakési jánošíkovské nebojácnosti.

Útvaru soudničky se velmi blíží *Zločin v chalupě* a *Propuštěný*. V obou vyprávěních nacházíme pro soudničku typické střetnutí neosobní justiční instituce s jednotlivcem a jeho subjektivní pravdou, s individuálním postojem k životu, podmíněným mentalitou, formovanou svéráznými okolnostmi. U Čapka však není obvyklé, že by vykreslil pouze střetnutí obou stran trestní situace. Jde dále a klade otázku, která již soudničce nepřísluší: jak má rozhodovat soudce, který zná více než to, o čem svědčí shromážděná fakta, který dovede pochopit člověka propuštěného z věznice, který důkladně poznal okolnosti, za nichž došlo k trestnímu činu? Odpověď na tyto otázky je částečně obsažena v povídkách *Rekord*, *Šlépěje* a *Poslední soud*.

První z nich rozvádí pohádkový motiv: její hlavní hrdina Vašek Lysický je stylizován na jakéhosi dobrotivého obra, který spáchal trestný čin, když bránil surově napadeného chlapce. Pohádkové náznaky se brzy rozplývají v satirickém obrázku znázorňujícím výsledek, vedený rozhodnými sportovními příznivci – čteníkem a soudci. V důsledku jejich subjektivního zaujetí se pak stejný fakt jednou jeví jako trestný čin, podruhé jako velký úspěch, mimořádný sportovní výkon. Ve *Šlépějích* se komisař Bartošek brání před nebezpečím subjektivního výkladu tím, že ze zásady odmítá zabývat se vším, co není zjevným přestupkem právního řádu. V *Posledním soudu* je postoj komisaře Bartoška ze *Šlépějí* podpořen tím, že autor uvádí následky obrácené situace: Boží vševědoucnost nechává sice místo pro odpuštění viny, ale znemožňuje trestání. Od soudničky se tak přes

satirický obrázek dostáváme v *Povídkách* k parabolě, vyjadřující filozofický názor, postihující ambivalenci lidského úsudku.

Tak Čapek jako i jeden z jeho prvních interpretátorů J. Mukařovský souhlasně zdůrazňují uměleckou odlišnost *Povídek*, která se projevuje v použití hovorové řeči: v druhé sbírce je uplatněna nejen v promluvovém pásmu postav, ale i v pásmu vypravěče. Sklon k hovorovému jazyku proniká jak do syntaxe a frazeologie, tak do roviny lexikální. Pozdější badatelé (F. Buriánek, A. Matuška) v této souvislosti poukazují ještě na autorovu snahu navázat přímý kontakt s posluchačem. Tomuto účelu slouží četná sdělná slovíčka „vžte“, „vidíte“, „poslyšte“ apod. V *Povídkách z druhé kapsy* jsme tedy u začátku J. Opelíkem signalizovaného procesu pronikání silného skazového prvku do české prózy³³. Tento prvek v počátečním stadiu vlastně můžeme pozorovat již v první sbírce. Třebaže v ní stále ještě vystupuje autorský vypravěč, je mu přisuzována nesrovnatelně menší role nežli v klasické realistické próze. V pásmu vypravěče Čapkových *Povídek z jedné kapsy* schází popis vnějšího světa a popis postav je maximálně zhuštěn. Čtenář má dojem, že vypravěč postavy pouze uvádí. Toto omezení role autorského vypravěče si vynutila zmíněná „teatralizace“ Čapkovy epiky, sklon k dialogizaci. Není zde místo pro vypravěčovy subjektivní představy o povídkových postavách. Komentář je velice stručný, ale významově bohatý. Spisovatel často místo úvodních výrazů „řekl“, „pravil“, „vykládal“ atd. (kterými se hemžila dávná próza), klade slova s větší sémantickou obsažností a výrazně citově zabarvená, expresivní: „podivil se“, „triumfoval“, „vybuchl“, „zahučel“, „zubil se“, „bručel“, „vyhrkl“, „užasl“ apod. Autorova vynalézavost pro vyjádření jediným slovem psychických stavů postav je obdivuhodná a svědčí o jeho úsilí maximálně zobjektivizovat promluvové pásmo vypravěče-pozorovatele. Vypravující autorský subjekt vlastně plní funkci oka kamery, která nejen registruje pohyby hrdinů, ale i jejich mimiku a vyplývající z toho psychologický úsudek syntetizuje pak do jednoho slovesa, uvádějícího promluvu postavy. Tato slovesa, společně s individualizovanou řečí jednotlivých postav, vytvářejí dojem jejich plnosti, plastičnosti. Čapek tak prokazuje jedinečné mistrovství psychologické drobnokresby (namátkou vzpomeňme na skvělou charakteristiku hlídače z *Modré chryzantémy*). Dovede vymýšlet přirozené situace, v nichž se povaha hrdinů, jejich zaujetí, vášně mohou průkazně projevit (jako např. u domýšlivého kočího, ukázaného v kraťoučkém záběru, kdy „div nebrečel hanbou“, že vedle něho sedí bláznivá Klára. Vzhledem k tomu, že tato slova říká zahradník Fulinus, můžeme nahlédnout i do jejich vzájemných vztahů). Postavy Čapkových vyprávění postihují svým slovem nejen události, ale i samy sebe, svůj životní prostor, společenskou determinaci a kontext vnějšího světa. Takto v *Povídkách* nesmírně šetrné výrazivo vypravěče i postav se stává přímo básnickými „krátkostičkami“ života (neologismus J. Vláška pro název básní Mirona Białoszewského).

V řadě povídek z první sbírky vystupuje však vedle vypravěče autorského také vypravěč fiktivní, který bývá jednou z postav děje a vnáší svou promluvou onen skazový prvek (*Modrá chryzantéma, Naprostý důkaz, Případ Selvinův, Zločin na poště, Kupón*).

Se zvláštním vypravěčem se setkáváme v *Případech pana Janíka*. Je to sice vypravěč autorský, ale jeho řeč je stylizována na ústní projev typu skazového, do něhož je včleněn i virtuální (pomyslný) posluchač, mající s vypravěčem nejen stejný jazyk, ale i stejné dobové a životní zkušenosti, a zřejmě i systém hodnot.

V *Povídkách z druhé kapsy* se tento skazový způsob vyprávění stává již pravidlem. Autorský vypravěč, který ještě v první sbírce (např. *Kupón*) aranžoval situaci pro vyprávění jedné z postav, má v druhé sbírce zcela omezenou roli, pouze několika slovy uvádí fiktivního vypravěče („řekl pan Jandera, spisovatel“, „pravil odchrchlávaje pan Bobek, starý kriminálník“, „pravil na to rozvážně pan Malý“ apod.). Jeho slova pouze sporadicky upozorňují čtenáře na to, že se vlastně jedná o jakousi besedu a že její účastníci se střídavě stávají vypravěči nebo posluchači.

Potlačená autorská vypravěčská rovina nečekaně vystoupí teprve v druhé části povídky *Poslední věci člověka*, zařazené na konec sbírky. Autorský vypravěč zde svým šetrným způsobem komentuje chování přítomných (jejich jména a příběhy známe již z předešlých povídek), vybízejících plachého pana Skřivánka k vyprávění, které více než příběhem je ukázkou literární zpovědi (Confessions, Bekenntnisse), v níž důraz není položen na vnější události, ale na způsob jejich prožívání vypravujícím subjektem.

Můžeme tedy říci, že ústřední pozici ve druhé sbírce povídek zaujímá fiktivní vypravěč, jehož prostřednictvím autor uplatňuje tzv. přímé vyprávění (Ich-Erzählung, skaz, gavenda). Do toho vyprávění je potom začleněn dialog, který však prochází prizmatem vypravěčovy osobnosti. Evokační funkce jazykových prostředků do značné míry nahrazuje v *Povídkách* popisy prostředí a doby, které v klasické próze poskytovaly příslušné pasáže v autorském pásmu.

Proměna vypravěčské techniky, stylizace celé sbírky na přímé vyprávění, změnila dost podstatně způsob žánrové výstavby jednotlivých povídek. Třebaže bychom mohli „kostru“ detektivního a kriminálního žánru vystopovat dokonce u většího počtu vyprávění nežli v první sbírce (*Zmizení pana Hirsche, Příběh o kasaři a žháři, Ukradená vražda, Případ s dítětem, Grófkina, Smrt barona Gondary, Balada o Juraji Čupovi, Závrat, Jehla*), přece jen žánrové těžiště spočívá jinde: je jím na začátku zmíněná novinářská forma „fait divers“, které však autor vrátil její orální podobu.

I v této sbírce se sice setkáváme s „žánrovou instrumentací“, avšak ve značně menším rozsahu. Kromě zmíněné „literární zpovědi“ pozorujeme stopy idyly (např. v *Příbězích sňatkového podvodníka* motiv šťastné rodiny, procházka po lese s dětmi a zardělou slečnou), lyrismus příběhu o Jurajovi zdůraznil sám autor výrazem „balada“ v názvu, řada povídek čerpá z postupů vlastních psychologických

ké próze. Dominantním žánrem, který proniká do většiny příběhů, je však právě onen novinový útvar, jehož hovorovému, ústnímu protějšku literární věda v poslední době přirčila název **hospodská historka**³⁴. Jedná se o obměnu memorátu, s nímž operují badatelé folklóru³⁵, patří tedy k tzv. „jednoduchým formám“³⁶. Hospodská historka se objevuje uprostřed rozhovoru, vyžaduje si – podobně jak ruský **skaz** nebo polská **gavenda** – vhodnou komunikační situaci, v níž účastníci rozhovoru jsou postupně vypravěči i posluchači. Hospodská historka se vyznačuje téměř neomezenou tematickou různorodostí. Její asociativní, konsituační charakter vedl ke vzniku obvyklých incipiálních obrátů: „to já jsem znal...“, „to u nás nedávno...“ apod. Ke stálým determinantám žánru náleží rovněž přesná lokalizace událostí a znalost jmen hrdinů, zatímco časem událostí bývá blíže neurčená současnost.

Kompoziční osu hospodské historky stanoví mimořádná událost. Její neobvyklost je obzvláště exponována. Podobně jako v literatuře faktu jde o zaujetí posluchače (čtenáře) skutečností, která přes svou autenticitu (lokalizace, jména hrdinů!) má blízko k literární fikci.

Hospodská historka mívá buďto povahu asociativní (navazuje na výpověď předřečníka), nebo charakter exempla, je příkladem majícím ilustrovat nějaký vypravěčův výrok (nezřídka však obsahující banální pravdu). Na rozdíl od exempla hospodská historka nemá didaktické zaměření, nechce zdůvodňovat nějakou morální tezi. Její ambice končí postižením překvapujícího dění, nad nímž rozum někdy zůstává stát.

Při ústním podání plní hospodská historka zábavnou, ale i filozofickou funkci; rozrušuje mínění o schematismu lidských osudů, upozorňuje na neobvyklost běhu života, v estetické rovině je podřízena renesančně barokní zásadě *varietas* (různorodost), ve filozofickém pojetí je pak svou opozicí mezi všedností a neobvyklostí důkazem košatosti životních projevů, které se nedají vtěsnat do žádných právních a axiologických systémů.

Kompoziční otevřenost, sklon k hyperbolizaci, polysémie vlastní hospodské historce, předurčují tuto orální formu k literárnímu využití. Není náhodou, že k tomu ve vyšší míře docházelo právě po první světové válce. K tomuto procesu podnětně přispívala tradice české plebejské kultury i dobový celoevropský zájem o „primitivnost“. Do velké literární formy věnil hospodskou historku Jaroslav Hašek, jejím cyklickým využitím v sérii povídkových příběhů jsou Čapkovy *Povídky z druhé kapsy*. V této sbírce snadno zjistíme všechny zmíněné rysy (žánrové determinanty) hospodské historky: od incipiálních obrátů („*To nic není...*“) přes hyperbolizaci událostí (např. *Povídka o ztracené noze*) až po plnění funkce ilustrace vypravěčem předneseného soudu („*Já vám řeknu, čisté svědomí, to je ta nejlepší hygiena*“, „*Z toho je vidět, jakých velkých úkolů jsou schopny noviny*“. „...*z tohoto příběhu je vidět, že hlavní věc v obchodu je solidnost [...] ale prodávat pól, to se jednomu vymstí*“)

V obou sbírkách Čapek cílevědomě vytváří zvláštní typ vyprávění, v němž obratně prolíná a spojuje heterogenní prvky v širokou formuli povídky s tajenkou. Pohrává si s různými žánrovými strukturami, neustále útočí na čtenářovo žánrové povědomí, naznačuje jisté tvárné postupy, aby je v zápětí neočekávaným obratem usměrnil docela jinam. Spojuje romantiku romaneta a hyperbolu hospodské historiky s epičností detektivky a soudničky, zároveň však i s prvky vlastními dalším žánrům, což mu umožňuje operovat nejrozmanitějšími skladebnými prostředky, vytvářet zvláštní atmosféru, vyvolávat různé náladu a psychické stavy. Subjektivizaci prózy, jejímž odrazem je vypravěč jeho příběhu, kloubí s protichůdnou tendencí k dialogizaci a teatralizaci. Dialogizace přitom neslouží polemice, nýbrž demonstraci nesnadného umění naslouchat druhému člověku. Hrdiny svých vyprávění objevuje Čapek mezi prostými, obyčejnými lidmi. Jsou však velmi různorodí a nejsou jim cizí nevšední touhy, city a sny. Jejich individuální vztah k světu dovede spisovatel postihnout několika slovy, spíše náznakem než popisem (např. v *Případě s dítětem* můžeme vycítit ostýchavost a utajenou něžnost komisaře Bartoška, starého mládence, zastírajícího svou účast drsným tónem a celou škálou výrazů pro označení dítěte: fakan, precek, harant, škvrně, spratek, kojeneček, nemluvně, potěr v peřinkách, robátko).

Komisařův postup připomíná postup samotného autora. On rovněž zbavuje své výrazové prostředky přímého lyrismu, ale ve čtenářském povědomí ho evokuje právě pomocí komických prvků, které v jeho textu začínají plnit roli „komické poezie“ (použijeme-li obratu Z. Kožmína³⁷). Na celoevropský dobový zájem o člověka z davu Čapek odpověděl svou láskyplnou, ale i škádlivou poetizací tohoto člověka.

Poznámky

- 1 Čapek, K.: *O umění a kultuře III, Spisy*, díl XIX., Praha 1986.
- 2 Čapek, K.: *Holmesiana čili O detektivkách* [in:] *Marsyas, Spisy*, díl XIII., Praha 1984.
- 3 Chesterton, G. K.: *Defence of the Detective Story*. Čerpala jsem z polského překladu: Chesterton, G. K.: *Obrona niedorzeczności, przekory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, přeložil Stanisław Baczyński, Warszawa 1927.
- 4 Zimand, R.: „Uznanie“ i „nobilizacja“ literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo“ VII, 1963, nr 2; týž: *Kilka prac o „złej“ literaturze*, „Pamiętnik Literacki“ 1963, z. 4.
- 5 Messac, R.: *Le „Detective novel“ et l'influence de la pensée scientifique*, Paris 1929.
- 6 Zimand, R.: „Uznanie“ i „nobilizacja“..., s. 95–97.
- 7 Baczyński, St.: *Powieść kryminalna*, Kraków-Warszawa 1932.
- 8 Chandler, F. W.: *The Literature of Roguery*, New York 1907.
- 9 Úplnější bibliografii prací týkajících se kriminální literatury přináší tyto monografie a studie: Cigánek, J.: *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*, Praha 1962; Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivky*, Praha 1967; Hrabák, J.: *Napínavá četba pod lupou*, Praha 1986; Z cizí literatury uvedme alespoň práce obsahující další bibliografii: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Herausgegeben von J. Vogt, München 1971; Revzin, I.: *K semiotičeskomu analizu dětektivov. Na primere romanov Agaty Kristi* [in:] *Programma i tézisy dokladov v letněj škole po vtoričnym modělitruju-*

- šcim systémam, red. J. M. Lotman, Tartu 1964; Lasić, S.: *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przełożyła M. Petryńska, Warszawa 1976; Kański, L.: *Próba teorii powieści kryminalnej* [in:] *Litteraria IV*, Wrocław 1972; Cieślukowska, T.: *Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego* [in:] *O współczesnej kulturze literackiej I*, Wrocław 1973; Martuszczyńska, A.: *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [in:] *Formy literatury popularnej*, Wrocław 1973; Barańczak, S.: *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe* [in:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, Kraków 1975;
- 10 Caillois, R.: *Powieść kryminalna* [in:] *Odpowiedzialność a styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- 11 Šklovskij, V.: *Teorie prózy*, Praha 1948, s. 121.
- 12 Janáčková, J.: *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975.
- 13 Táž: *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká literatura“ 1969, č. 5. O využití soudničky v *Povídkách* srov. též Přidal, A.: *K proměnám detektivky u G. K. Chestertona a K. Čapka* [in:] *Jubilejní ročenka Kruhu moderních filologů při ČSAV*, Praha 1986, s. 53.
- 14 Barthes, R.: *Structure du Fait divers*. Tuto práci jsem poznala prostřednictvím polské studie M. Głowińskiego: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 327–328.
- 15 Hrabák, J.: *K morfologii současné prózy*, Brno 1969; Danek, D.: *O tytule utworu literackého*, „Pamětník Literackí“ 1972, z. 4.
- 16 Čapek, K.: *O umění a kultuře III*, Praha 1986, s. 307.
- 17 Opelík, J.: *Povídka v románových časech*, „Česká literatura“ 1970, s. 91.
- 18 Čapek, K.: *O umění a kultuře*, op. cit., s. 331.
- 19 Z tohoto hlediska rozebírá Čapkovy *Povídky z kapes* H. Kuligowska: „*Detektywistyczne opowiadania Karla Čapka a wzory literatury popularnej (Z problemów nowelistyki czeskiej lat dwudziestych)*”, [in:] *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich*. Materiały z Konferencji Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Karola dla uczczenia trzydziestolecia PRL i trzydziestej rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji, Warszawa 1976.
- 20 Winczer, P.: *Prenikanie forem konzumnej literatury do „wysokiej” literatury v umeleckej proze po druhej svetovej vojne (Autorova strategia voči čitateľovi)*, „Slavia“ 1978, č. 1.
- 21 Janáčková, J.: *Stoletou alej. O české próze minulého věku*, Praha 1985, s. 11.
- 22 Čapek, K.: *Holmesiana...*, s. 146.
- 23 Králík, O.: *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava 1972.
- 24 Suchomel, M.: *Začátky Čapkovy prózy a pragmatismus* [in:] *Franku Wollmanovi k sedmdesátinám*, Praha 1958.
- 25 Nikolskij, S. V.: *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha 1978, s. 26.
- 26 Pojmu „žánrová instrumentace“ utvořeného podle vzoru „hlásková instrumentace“ používá polská badatelka Stefania Skwarczyńska pro označení postupů, při nichž autor propojuje několik žánrových struktur v jednom díle. Srov. Skwarczyńska, S.: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [in:] Táž: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 171–172.
- 27 Matuška, A.: *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha 1963.
- 28 Mukařovský, J.: *Vývoj Čapkovy prózy; Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog; Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka – studie z let 1934–1939 přetisknuté in: Mukařovský, J.: Studie z poetiky*, Praha 1982; týž: *Dvě knihy povídek o hledání pravdy a spravedlnosti*. [Doslov in:] Čapek, K.: *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha 1964; Mukařovský, J.: *K otázce individuálního slohu v literatuře*, „Česká literatura“ 1958, č. 3; Buriánek, F.: [úvod in:] Čapek, K.: *Povídky a drobné prózy*, Praha 1955; týž: *Karel Čapek*, Praha 1978; týž: *Čapkovské variace (Eseje o Karlu Čapkově a o literatuře)*, Praha 1984; Hájek, J.: [doslov in:] Čapek, K.: *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha 1955; Janaszek-Ivaničková, H.: *Karol Čapek czyli Dramat humanisty*, Warszawa 1962, táž: *Karol Čapek*, Warszawa 1986; Klíma, I.: *Karel Čapek*, Praha 1962; Strohsová, E.: *Karel Čapek*. Monografická kapitola z připravovaného 4. Dílu *Dějin české literatury*, „Česká literatura“ 1968, s. 14–41.; Krejčí, K.: *Droga życia i twór*

- czości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański“, XX, 1970 (publikace přinesla řadu příspěvků z varšavské mezinárodní konference věnované Karlu Čapkovi).
- 29 Meriggi, B.: *L' Umanità di Karel Čapek*, „Pamiętnik Słowiański“ XX, 1970.
- 30 Ve svém polsky psaném příspěvku *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne“, XXXI, 1975, jsem se snažila ukázat, jak v Čapkově tvorbě z konce dvacátých let byla konkrétní země (Československo) chápána jako utopie společnosti pokud možno dokonalé, třebaže opravdovou utopii tehdy spisovatel ve své tvorbě zamítal (vide *Adam Stvořitel*).
- 31 Mukařovský, J.: doslov in: Čapek, K.: *Povídky z jedné kapsy...*, s.325.
- 32 Tamtéž, s.328.
- 33 Opelík, J.: *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, „Česká literatura“ 1968, č.3
- 34 Frynta, E.: *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, [doslov in:] Hrabal, B.: *Automat Svět*, Praha 1966; *Malá encyklopedie českého humoru*. Napsal a sestavil Radko Pytlík, Praha 1982; Kardyni-Pelikánová, K.: „*Hospodská historka*“ jako *gatunek i tworzywo literackie*, viz tato publikace.
- 35 Sirovátka, O.: *K vývoji folklórních žánrů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 27, 1980.
- 36 Jolles, A.: *Einfache Formen*, Halle 1929.
- 37 Kožmín, Z.: *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*, Praha 1967.