

**O POETICE  
LITERÁRNÍCH  
DRUHŮ**

**Ústav pro českou literaturu AV ČR**



DVOD

POEZIE / LYRIKA

VERŠ A POEZIE

Miroslav Červenka

MOTIVOVANOST V LYRICE

Marie Kubínová

## O POETICE LITERÁRNÍCH DRUHŮ

TEMA / TÉMA

Miroslav Červenka - Jiří Holý

TENATIZOVANÉ

Marie Mravcová

Milan Jankovič - Pavel Janoušek

FUNKCE BA

Jiří Holý

Marie Kubínová - Marie Mravcová

PROLOG

Milan Jankovič

Sestavila a redigovala Marie Kubínová

DRAMA

DRAMA JAKO METODOLOGIE

Pavel Janoušek

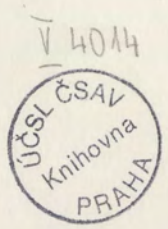
Ústav pro českou literaturu AV ČR

Edice **URSUS**

# LITERÁRNÍCH DRUHŮ O POETICE

Miloslav Červenka - Jitřiny  
Milan Jankovič - Pavel Janoušek  
Marek Kubínová - Marie Miroslavová

Seřadila a redigovala Marek Kubínová



694/95 ✓ ✓

ÚVOD 5

## **POEZIE / LYRIKA**

VERŠ A POEZIE 11  
*Miroslav Červenka*

MOTIVOVANOST V LYRICKÉ POEZII 45  
*Marie Kubínová*

## **PRÓZA / EPIKA**

TEMATIZOVANÁ ZPROSTŘEDKOVANOST VYPRÁVĚNÍ 79  
*Marie Mravcová*

FUNKCE FANTASTIKY V SOUČASNÉ PRÓZE 114  
*Jiří Holý*

PROUD VYPRÁVĚNÍ, PROUD HOVORU, PSANÍ PROUDEM 129  
(Hrabalovská pozorování)  
*Milan Jankovič*

## **DRAMA**

DRAMA JAKO METODOLOGICKÝ PROBLÉM 153  
*Pavel Janoušek*



Situace, v níž vznikala a do níž hodlá nyní vstoupit tato knížka, je i není zkoumání literárních druhů nakloněna. Z hlediska samotné literatury, v níž po celé dvacáté století převládá antinormativnost, tendence k překračování nejrůznějších hranic, hranice mezi literárními druhy nevyjímaje, se rozřazování jednotlivých děl do skupin, navíc do takových, kterým byla pozornost věnována odedávna a na jejichž vžitých definicích tudíž ulpívá leccos z již překonaných tradic, může jevit jako záležitost málo aktuální. Pokud ovšem zmíněné rozmývání hranic působí v samotných dílech významotvorně, účinkuje v nich esteticky (a není pochyb o tom, že přinejmenším ještě v umění avantgardním svou estetickou relevanci mělo), jsou tyto předěly spíš aktualizovány než popřeny - neboť obecně platí, že každé esteticky pociťované narušení normy je její aktualizací, nikoli zrušením. Je možné, že dnešní, postmoderní umění již nenachází u předělů žánrových a druhových dostatečný odpor, a proto útočí na jiné bariéry: především, zdá se, na hranici mezi sférou uměleckou a mimouměleckou. Připomeňme v této souvislosti oblibu, jaké se dnes těší díla, která buďto skutečně nepatří do beletrie v klasickém slova smyslu, nebo jsou do podoby nebeletristických žánrů stylizována, tj. různé deníky a paměti, dále vzpomeňme postupů jako jsou mystifikace týkající se reálných historických osobností atd. Současné s tímto prolínáním dochází k pozoruhodné době (shledávat mezi oběma procesy nějakou přímou kauzální souvislost se neodvažujeme) také ve vztahu mezi literární vědou a jinými humanitními obory. Někdejší literárněvědné či lingvistické pojmy, nebo alespoň pojmy k těmto disciplinám těsně přiléhající, jako např. „text“, „výpověď“, „řečová hra“, ale v neposlední řadě právě i pojmy genologické jako „lyrično“ či „příběh“, se objevují v úvahách filozofických, politologických, historických apod., kde mají napomoci charakterizovat rozmanité typy kultur, politických režimů, způsobů legitimizace moci, klasifikovat teorie vědění atd. Již běžný čtenář si nepochybně všimne, že v těchto nových kontextech dochází k zobecňujícím metaforickým či metonymickým posunům ve významu zmíněných pojmů, pro literárního teoretika jsou tyto posuny výzvou: výzvou k opětovnému přezkoumávání jejich původního, neobrazného obsahu a v něm možná dosud skrytých potencialit. A konečně má poetika literárních druhů i jednoduchý důvod empirický: přes všechny proměny literárního umění a jemu odpovídajících recepčních

kódů rozhodně nezmizel zřetelný rozdíl mezi, řekněme, románem na jedné straně a sbírkou básní na straně druhé, mezi řečí „vázanou“ a řečí prozaickou, mezi dějem popisovaným na stránkách knihy a děním předváděným na jevišti; nevytizela očekávání spojená s těmito jednotlivými druhy ani z nich plynoucí případné recipientovy preference. Odpovědí na otázku po příčinách zkoumání druhových příznaků literárních děl tedy může být i ono klasicky prosté „proto, že tu (tyto příznaky) jsou...“

Hned v samých začátcích práce jsme se musili vyrovnávat se skutečností, že literatura se vlastně člení na základě dvou odlišných principů (příčemž ani jeden z nich není, jak se v jednotlivých statích konstatuje, zcela konzistentní: v obou případech je totiž třetí člen triády vydělen za použití jiných kritérií, než jaká byla aplikována u členů předchozích): jednou jde o řadu „lyrika - epika - drama“, podruhé „poezie - próza - drama“. Nepovažovali jsme za metodologicky výhodné omezit svá sledování pouze na jeden z obou principů, neboť tím bychom si byli ztížili přístup k „nepříznakovým“ druhům: v prvním případě k lyrice coby druhu charakterizovanému nepřítomností dějové fabulace, ve druhém k próze, vyznačující se absencí veršového rytmu. Respektující určitou faktickou kvantitativní spřízněnost mezi některými členy daných pojmových sekvencí (tj. fakt, že v současnosti většinu prostoru lyriky pokrývají výtvoři veršované a většina epiky je psána prózou), uchýlili jsme se k postupu, jenž je z hlediska metodologické čistoty poněkud kompromisní, podle nás však produktivnější. Obě řady jsme zkombinovali, čímž vznikly smíšené oddíly „Poezie/Lyrika“ a „Próza/Epika“. Diferenciace pak probíhá uvnitř nich: Některé studie činí svým východiskem zvukové uspořádání artefaktu, jiné pak charakter dílem prezentovaného světa. Specifický ráz má poté oddíl věnovaný dramatu, které leží na průsečíku obou „řad“ a jemuž je - spíše shodou vnějších okolností než záměrně - v naší knize věnována jediná studie. Její autor Pavel Janoušek v ní reflektuje právě toto zvláštní postavení dramatu, na něž uplatňuje postupně obě charakterizační hlediska. V oddíle „Poezie/Lyrika“ pojednává studie Miroslava Červenky o veršovém rytmu jakožto definujícím příznaku poezie (a mj. i o jeho odlišném charakteru v básnictví epickém a lyrickém), zatímco stať psaná autorkou těchto úvodních řádků se táže po zvláštnostech lyrického ztvárnění světa (jež vedle jiného spočívají, pokud jde o lyrickou poezii, právě v nepřeslechnutelnosti všudypřítomného „hlasu“ verše, v motivovanosti řeči též potřebami rytmické struktury). Oddíl „Próza/Epika“ klade, v souladu se stavem současného bádání, o něco větší důraz na druhý z obou členů názvu.



Naratologická studie Marie Mravcové se teoreticky zamýšlí nad otázkami vypravěče, stať Jiřího Holého se zabývá dílčím, avšak pro uměleckou noetiku epiky závažným jevem: smyslem, jakého v epickém díle nabývají prvky fantastické. Na prózu jakožto zvláštní způsob nakládání se zvukovou stránkou jazyka se ve své studii naopak zaměřil Milan Jankovič; nepojednává ji teoreticky jako problém obecný, nýbrž její význam konkrétně předvádí při rozboru díla jediného spisovatele, Bohumila Hrabala. Analýza stylu tohoto mistra současné české prózy zároveň ukazuje onu vlastnost dnešní literatury, o které jsme se stručně zmínili na začátku naší předmluvy: totiž plynulé přecházení mezi jednotlivými druhy (zde konkrétně mezi epikou a lyrikou), jež v díle mohou splynout do nerozložitelného celku.

Soubor prací věnovaných próze a epice nejvýrazněji odhaluje určitou různorodost, jíž se naše knížka nedokázala a ani nechtěla vyhnout. Základem této různorodosti jsou rozdíly v perspektivě pohledu: zatímco některé stať se pokoušejí obhlédnout terén daného literárního druhu z jistého teoretického odstupů, tedy z určité vzdálenosti, pak zejména Jankovičova studie usiluje být zároveň ukázkou práce s konkrétním uměleckým textem, nahlíženým jakoby pod drobnohledem. (Jednotlivé podobně „drobnohledné“ pasáže se ovšem objevují i v dalších kapitolách, kde jimi autoři dokládají a ilustrují svůj teoretický výklad.) Prizma druhových kategorií si autorský kolektiv, který se soustředil kolem teoretických otázek uměleckého literárního díla a který (v mírně odlišné sestavě) v první etapě své práce napsal obecně pojatou publikaci Kapitoly z teorie literárního díla (Praha: Karolinum 1993), zvolil v neposlední řadě i proto, že skýtá příležitost přesunout těžiště bádání na úroveň o jeden stupeň konkrétnější.

Ani předchozí, ani tato knížka nebyla koncipována jako nějaký vyčerpávající, encyklopedický souhrn znalostí nebo jako prakticky použitelná příručka pro školu a dům. Naším záměrem, naší ctižádostí bylo a je spíše inspirovat - tím, co se domníváme vědět (víme ovšem i to, jak relativní, křehké a napaanutelné jsou v našem oboru všechny pravdy), ale i tím, k čemu dosud nenacházíme klíč. Uvědomujeme si, že naše knížka podává své téma mozaikovitě, že zde zeje nejedna citelná mezera. Snad se jí podaří v budoucnu zaplnit - také vašim přičiněním, vážení čtenáři.

*Marie Kubínová*



# VERŠ A POEZIE

Miroslav Červenka

Vypovídá-li jazykový úzus o přehráběné síle kulturního povědomí, která byl pro nás zavedl, že „poezie“ má v českém jazyku dvě autonomní jednak „poezie“, jednak „verš“.

Význam prvku z nich bychom asi přivítali jenom za tím, že v určitém směru to musíme opouštět. Drama i když patří veršům, je proto určité poezie (a nevěrovaně se musíme ptát), a jeho opouštění, že v současném poměrovém uzavření umělecké odpovědi na určitě jinou, dává dva relativně nezávislé, ale hierarchicky odlišné typy (axony) tj. „Jed určité k určitému“ (řehodíme se ve jeho směru, o vystupení řehi dramatické není řeč) a „verš“. Teprve po upřesnění prvku přiznaku se třeba vyznačují jeho nezávislost a jeho přiznaku (samozřejmě s opravami, ale s tím, že o „poezie“ a „verš“).

## POEZIE LYRIKA

1. verš	2. verš	3. verš	4. verš	5. verš	6. verš	7. verš	8. verš	9. verš	10. verš	11. verš	12. verš	13. verš	14. verš	15. verš	16. verš	17. verš	18. verš	19. verš	20. verš	21. verš	22. verš	23. verš	24. verš	25. verš	26. verš	27. verš	28. verš	29. verš	30. verš	31. verš	32. verš	33. verš	34. verš	35. verš	36. verš	37. verš	38. verš	39. verš	40. verš	41. verš	42. verš	43. verš	44. verš	45. verš	46. verš	47. verš	48. verš	49. verš	50. verš	51. verš	52. verš	53. verš	54. verš	55. verš	56. verš	57. verš	58. verš	59. verš	60. verš	61. verš	62. verš	63. verš	64. verš	65. verš	66. verš	67. verš	68. verš	69. verš	70. verš	71. verš	72. verš	73. verš	74. verš	75. verš	76. verš	77. verš	78. verš	79. verš	80. verš	81. verš	82. verš	83. verš	84. verš	85. verš	86. verš	87. verš	88. verš	89. verš	90. verš	91. verš	92. verš	93. verš	94. verš	95. verš	96. verš	97. verš	98. verš	99. verš	100. verš
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

Řeč ovšem nemůže být jen, než veršovaná nebo nevěrovaná. Ale jenom praktikou pro podstatu a účel dramatické slovo nemá to závaží, jako má pro ostatní odvětví slovenství. Ve skutečnosti se v tomto případě jedná o reprodukci a zejména se v něm vyvození (dříve se veršovaná dramatická slova vyjadřují vztahy se dramatické slovo, nebo na příklad V dětech úvahách je rozdělení slova).

Navazujeme znovu na počátek výše našeho textu. Uvedení slova to v jeho vztahu k jiné řeči, její doby patřící k tomu, že je paradigmatičtější slovenství poezie a verš (veršovaná řeč). Přidáme významy druhé dvou sklovných jsou však značně rozdílné. Verš je



# VERŠ A POEZIE

Miroslav Červenka

## 1

Vypovídá-li jazykový úzus o příslušné složce kulturního povědomí, musí být pro nás závažné, že „próza“ má v řadě jazyků dvě antonyma: jednak „poezie“, jednak „verš“.

Význam prvního z nich bychom asi právem označili za širší, ale v určitém směru to musíme omezit: drama, i když psáno veršem, se proto nestává poezií (a neveršované se nestává prózou); z toho vyplývá, že v současném pojmovém rozvržení umělecké slovesnosti na nejvyšším stupni působí dva relativně nezávislé, ale hierarchizované příznaky (taxony), tj. „řeč určená k inscenaci“ (dohodněme se na této zkratce, o vystižení řeči dramatu nám nejde) a „verš“. Teprve po uplatnění prvního příznaku se sféra vyznačená jeho nepřítomností podle druhého příznaku (samozřejmě s opravami, ale o tom za okamžik) člení na „poezii“ a „prózu“.

	+řeč k inscenaci	- řeč k inscenaci
	D	
+ verš	R	POEZIE
	A	
- verš	M	PRÓZA
	A	

Řeč ovšem nemůže být jiná, než veršovaná nebo neveršovaná. Ale tento protiklad pro podstatu a členění dramatu zřejmě nemá tu závažnost, jakou má pro ostatní odvětví slovesnosti. Ve shodě se svým žánrovým repertoárem a zejména se svým vývojem (dnes se veršovaná dramata píší spíše výjimečně) orientuje se drama buď na poezii, nebo na prózu. V dalších úvahách je ponecháme stranou.

Navazujeme znovu na počáteční větu našeho textu. Uvedený úzus (a v jeho stopách i naše tabulka) staví coby paralelní antonyma prózy do paradigmatické souvislosti poezii a verš (veršovanou řeč). Přidružené významy těchto dvou skorosynonym jsou však značně rozdílné. Verš je

v podstatě technický termín, poukazující k empiricky rozeznatelným vlastnostem textu, ke kulturně specifickému repertoáru možných tvarů, přístupnému historické analýze, a k souboru postojů, jaké zaujmají k textům účastníci literární komunikace. Značné potíže s přechodnými útvary (volný verš) to nevyvracejí, nýbrž potvrzují, neboť také jejich problematika se smysluplně řeší na této empirické rovině.

Poezie naopak bují nekontrolovatelnými druhotnými významy, sahajícími daleko mimo sféru umění slova, pro jehož výklad toto pojmenování prvotně vzniklo. Není ovšem obtížné odříznout pro naše účely nejen metonymie hovořící o poetické chaloupce či čísi poetické povaze, ale i případy, kdy se tato mimoliterární označení vrací zpět do svého původního prostředí a za poetickou je označena hrdinka Oněgina. Komplikovanější je užívání obdobných metonymií v rámci samotného meta-jazyka slovesnosti, přičemž poezie nebo adjektivum poetický může označovat jednu vysokou hodnotu nebo druh vysokého stylu literárních výtvorů, jindy jejich lyrické ladění. Expanzivnost slova poezie nemusí být jen podkladem mimovolných ekvivokací. Když R. Jakobson (1960) původní estetickou funkci (pojem, jehož sám použil ještě před jeho rozvinutím v pražské škole) přezval na poetickou, chtěl dojistá zaměření na sám výraz (sdělení), které tuto funkci nadále definovalo, interpretovat úže, aby se hodilo především na poezii; svědčí o tom jeho teze o projekci ekvivalence z paradigmatické osy na osu syntagmatickou, které se dá uplatnit pouze na veršovanou řeč. Postavení prózy v rámci umělecké slovesnosti bylo tím zproblematizováno.

Pozornosti si zaslouží případy, kdy za poetická (básnická) jsou označena díla intenzivně využívající určitých postupů, jež jsou podle obecného mínění zvlášť charakteristické pro poezii veršovanou. „Básnická próza“ se ovšem nestává poezií proto, že se v ní aktivizuje obrazné pojmenování nebo symetricky zpracovává větná stavba. Je to právě próza jistého stylového zaměření. Tak aspoň o stavu literárního povědomí vypovídá fakt, že nepřítomnost těchto postupů v poezii nás nevede k nějakému vyčlenění kategorie „prozaické poezie“ (prozaizace je jev jiného řádu). Puškinova báseň *Ja vas ljubil bez jediného živého tropu* je dobře a neproblematicky poezií. Z toho vyplývá, že jediným prostředkem kvalitativně odlišujícím poezii a prózu je přítomnost / nepřítomnost veršového rytmu.

Ostatní postupy a rysy (obraznost, emocionalita...) jsou v poezii i próze (veršované a neveršované řeči) fakultativní a míra jejich výskytu nerozhoduje o tom, kam si v rámci soudobé evropské kultury zařazujeme text;

lze pouze popisně konstatovat, že v určité době určitý postup má větší nebo menší tendenci vystupovat spíš v poezii než v próze nebo naopak. I při platnosti takových preferencí je rozdíl mezi oběma odvětvími slovesnosti - při použití jiných kritérií než přítomnost/nepřítomnost verše - pouze stupňovitý.

V této chvíli se tedy zdá, že oba protiklady slova próza, tj. verš a poezie, v dnešním povědomí pojmenovávají stejný okruh jevů slovesnosti, přičemž narušení souběžnosti mezi veršem a poezií je záležitostí volného, neterminologického zacházení s označením poezie. Nemůžeme však pominout případy, které přece jen svědčí o něčem jiném.

Druhovému označení básně v próze (básně v mnoha jazycích se pojmenovávají slovy odvozenými od slova poezie) naznačuje, že na rozdíl od verše poezie nemusí vždy být antonymem prózy, byť lze ve výrazu básně v próze postihnout náznak paradoxu. Jen těžko lze pochybovat o tom, že Baudelairovy Malé básně v próze nebo Rimbaudovy Iluminace jsou v současném literárním povědomí součástí poezie. Baudelaire v dedikaci své sbírky píše o „zázraku poetické prózy, melodické a přitom nerytmické a nerýmované“.<sup>1</sup>

U básní, které se vzdaly nejen numerického rytmu, ale i kompozičních analogií s veršovanou poezií, anafor, paralelismů a refrénů (jež tvoří běžnou výbavu mnoha jiných výtvorů tohoto žánru), má velký význam zmínka o melodičnosti. Melodičnost, tj. umělecky záměrné propracování intonace, je autenticky prozaickým postupem aktivizace zvukové vrstvy díla. Ne rytmus, ale zaměření na jinou stránku a způsob využití elementárních jednotek řeči se stává charakteristikou básně (poezie). Intonace výpovědi je ovšem umělecky organizována v každém prozaickém žánru, pokud je součástí umělecké slovesnosti. V případě básně v próze, kterou si nedovedeme představit bez nějakého značného omezení textu co do rozsahu, je specifická váha intonačních struktur podstatně vyšší.

---

<sup>1</sup> Pokračování citátu možná svědčí o tom, že autor sám skutečně pokládá nejen pojmenování žánru, ale žánr sám za paradox. V jakémsi stěmhlavém obratu se náhle sen o poetické próze jeví Baudelairovi tak, že „ho v nás probouzí pobyt ve velkoměstech, křížení nesčíslných vztahů, které tu vznikají“. A jako příklad uvádí, že adresát dedikace se „pokusil písni tlumočit řezavé volání svého Zasklívače“; tedy křížení vztahů, jehož dějištěm je velkoměsto, se vyjadřuje střetnutím protikladných slohových principů v moderním díle slovesném.

Podobně jako rytmické celky v lyrické básni veršované se v básni v próze intonační struktury stávají faktem kompozičního rozvržení textu. V jiných prozaických žánrech (včetně těch textů v nesourodém souboru Malých básní v próze, které jsou drobnými povídkami apod.) tvoří intonační celky a jejich sekvence doprovod a protihru uměleckých tvarů, jejichž základem jsou vyšší patra výstavby díla, např. celky tematické; až na rovině těchto tvarů se v próze rozhoduje o příslušnosti promluvy k umění slova.

Podobné centrální postavení elementárních (zvukových a/nebo grafických) jednotek řeči pozorujeme v druhé skupině neveršovaných výtvořů, které pro soudobé povědomí jsou nesporně součástí poezie, totiž v textech tzv. konkrétní poezie. Zde ovšem není místo pro výklad všech jejich specifických rysů, jmenovitě postupů, které operují s typografií a s dvojrozměrným prostorem stránky a které staví tyto texty na pomezí slovesnosti a umění výtvarných. Stačí když poukážeme k tomu, že samostatné a pro daný výtvor rozhodující umělecké struktury zde vznikají opět na úrovni hlásek (a jejich grafických symbolů), morfémů, izolovaných slov a elementárních slovních spojení a jejich významů. Konkrétní poezie je poezií nezávisle na verši; v jejím případě nemá ovšem smysl mluvit ani o próze (jak tomu bylo u básní v próze), neboť analýza na elementární složky řeči tu postoupila tak daleko, že sám protiklad verše a prózy je zrušen. (Příležitostně se ovšem objevuje, např. když experimentální text operuje na předem hotových textech nejrůznější - tedy i veršované nebo neveršované - provenience, nebo na typických příznacích takových textů, ale to už patří jinam.)

Dominující zaměření ke konfiguracím, vytvořeným ze složek zvukové vrstvy díla, výjimečně i z jiných osamostatněných elementárních složek jazyka, se tedy zdá být druhovou charakteristikou poezie v soudobém literárním povědomí. Nejtypičtější z těchto konfigurací spadají do okruhu básnického rytmu. V tom smyslu jsou verš a poezie souznačnými antonymy prózy pro soudobého vnímatele slovesnosti, a veršované texty představují typický a bezpříznakový případ oné oblasti umění slova, jež je nazývána poezií. K nim se připojují další, speciální útvary, využívající opět konfigurací elementárních jazyka, ale konfigurací jiného typu, než je básnický rytmus. To jsou v rámci poezie útvary příznakové, jak o tom svědčí jak náznak paradoxu ve výrazu báseň v próze, tak zjevná nechuť mnohých autorů konkrétní poezie k názvu báseň a jejich preference neutrálních abstraktních pojmenování, zejména text.



Zdá se, že tento popis (šlo nám skutečně o popis úzu, nikoli o liché navrhování nomenklatur nebo o debaty o tom, co má to které slovo „správně“ znamenati) neodpovídá pouze současnému mluvení o slovesnosti, ale i praxi literárního provozu. V edicích poezie nebo v poezii vyhrazených scénických, rozhlasových, televizních produkcích se principiálně může objevit jakýkoli umělecký výtvar psaný veršem nebo spadající do shora vyložených okrajových oblastí poezie. V kontextu poezie bude také vnímán a hodnocen. Je zajímavé, jak každé jiné rozvržení slovesnosti, včetně tradiční a snad hlouběji fundované triády epika - lyrika - drama, ustupuje v literárním povědomí a v konstituci specificky literárních komunikačních okruhů před „technickým“, s praktickým provozem spjatým dělením na prózu, poezii a drama.

## 2

V současném systému umělecké slovesnosti je próza základní, nepříznakovou, a poezie příznakovou složkou. Román je pro lidi prvním reprezentantem odvětví kultury, zvaného literatura. V počtu titulů, výtisků, autorů i čtenářů próza převažuje nad poezií. Třetí, nezávislý člen literární trojice, drama, užívá převážně jazyka prózy. Základní soudobý způsob komunikování slovesnosti, tj. tiché privátní čtení, se vytvořil podle modelu komunikace prózy. Psaní a čtení poezie se víc a víc stává záležitostí specializovaného okruhu znalců.

Je pravděpodobné, že to je výsledkem vývoje, jehož východisko bylo opačné. „Dějiny svědčí o tom, že veršovaná řeč (stejně jako nápěv, zpěv) byla původně jedinou možnou řečí slovesného umění,“ říká J. Lotman (1970: 115)<sup>2</sup> a konstruuje následující „hierarchii pohybu“ žánrů „od jednoduchosti k složitosti“: mluvená řeč - píseň - klasická poezie - umělecká próza; uvedený „pohyb“ se zřejmě předpokládá nejen ve fylogenetické, ale i v ontogenetické dimenzi. Podle Lotmana se řeč umělecké slovesnosti musela nejprve co nejjednodušeji a nejostřeji oddělit od řeči mimoumělecké, a tento úkol připadl právě veršové organizaci. Teprve když základní hranice byla zřetelně narýsována, mohla se oddělit próza jako příznakový člen protikladu uvnitř umění slova, jako další, nadbudovaná komplikace, která se nevrací k mimoumělecké řeči, ale stupňuje

<sup>2</sup> Týž názor vyslovil Lotman už ve starší práci (1964), která vzhledem ke světově proslulé Struktově uměleckého textu v této kapitole představuje starší verzi téhož výkladu.

svou mimořádnost užitím záporných postupů (minus-prijom): kde se očekávala rytmická organizace, funguje jako speciální nositel významu její nepřítomnost.

Tento model, sloužící k demonstrování metodologicky podnětného názoru, že umělecký postup není „materiální element textu, ale vztah“, je spíše důmyslným konstruktem než popisem určité literární skutečnosti. Rytmičké uspořádání koření v prapůvodních synkretických kulturních útvarech, kde slovesnost nebyla oddělena od hudby a tance a to celé od náboženství a rituálu, a kde tedy rytmus naprosto nemohl být příznakem umění. Zdá se, že v těchto stadiích byl verš násilím a zvenčí vložen na řeč, a tato deformace byla hudbou (nápěvem, instrumentálním doprovodem, specifickou deklamací) podporována ještě dlouho poté, co se poezie a estetická funkce ze starších synkretických útvarů vymanily. Ostatně snad i bez časového omezení má poezie za sebou zázemí veršovaných textů, v nichž estetická funkce není dominantní. Ani trochu přitom samozřejmě nemyslím na veršované reklamy apod., v nichž je prostě verš projektován z poezie zpět do praktického užití, jako vizuální techniky opartu na plakáty. P. Valéry (1935) však znamenitě promluvil o verši jako o jednom z prostředků, „které poskytuje řeč, aby zachovala vlastní obraz, aby usnadnila zapamatování a vtiskla se do mysli“. Kromě úlohy pouhé mnemotechnické pomůcky (středověké rýmované slovníky apod.) slouží verš v případech, kdy záleží na bezchybném zachování závazné textace, ať je to v rituálních formulích (nepřesně vyslovené zaklínadlo je neúčinné), či ve svatých knihách (kde nikdo nemá zasáhnout do formulací pocházejících od božstva); tomu odpovídá verš v umělecké slovesnosti zaměřené na estetickou působnost všech vrstev jazyka: jakákoli odchylka tedy představuje nebezpečí, že účinek díla bude oslaben.

Pro situaci probíranou Lotmanem lze tedy sotva předpokládat ostré oddělení umělecké slovesnosti od ostatních oblastí užívání jazyka, oddělení založené na využití verše. Ale s tím padá celá Lotmanova konstrukce, neboť aby mohla být nepřítomnost verše hodnocena jako záporný příznak, významonosný postup, muselo by být umění slova z jiné jazykové aktivity jasně vyčleněno. Jinak musí neveršovaná řeč slovesnosti vplynout „zpět“ do sféry neveršované, byť kulturně opracované řeči.

Kulturně opracované: tím přecházíme k druhé slabině Lotmanovy koncepce (přičemž není snad potřeba zvlášť uvádět, že kritika Lotmana, kterého obdivujeme, je nám jen prostředkem při pokusu o výklad obecné

představy o vztahu poezie a prózy). Touto slabinou je nediferencované vidění výchozího členu oné „hierarchie pohybu od jednoduchosti k složitosti“, jímž je Lotmanovi „mluvená (razgovornaja) řeč“. Přitom se vytrácí *pozitivní* příznaky záměrně opracované prozaické řeči a umělecká próza je charakterizována jen příznaky zápornými. Obecenstvo se dodnes při známém výstupu Molièrově směje panu Jourdainovi, který shledal, že mluví prózou, jako se smějeme hlupákovi žasnoucímu nad samozřejmostí, která mu měla být odedávna jasná; smích však by měl platit spíš hlupákovi důvěřivě akceptujícímu tezi očividně nesprávnou. Nejde jen o to, že uvedený pán mohl svým přátelům v kavárně bez potíží říci „Když jsem přijel včera domů, zjistil jsem, že bouřka v parku vyvrátila devět stromů.“ - tedy větu, kterou čtyřstopý trochej a rým činí v mnoha ohledech nepřijatelnou z hlediska předpisů o náležitě stylizovaném prozaickém textu. Především pan Jourdain (a nikdo z nás) neužívá při běžném vyjadřování bohatého systému prostředků syntaktické výstavby, přizpůsobujících řeč nárokům diskurzivního myšlení (Frye 1965) a potřebám působení na vnímatele, reflektovaným v předpisech a radách rétoriky. Jak vidět, nemluvíme tu ani o něčem speciálně výlučném pro uměleckou slovesnost, ale předpokládáme, že próza umělecká má - podobně jako jsme to nahoře konstatovali o poezii - široké zázemí kultivované a normované řečové aktivity, v níž estetická funkce nehraje primární roli.

Oproti Lotmanovu řetězu řečových typů seřazených podle stoupající složitosti máme tedy nyní dvojí nezávislou stylizaci mluvené řeči, verš a prózu. Je zajímavé, že také Frye v citované stati hierarchizuje tento protiklad z hlediska komplexity: „Existují tedy alespoň dva způsoby konvencionalizace běžné řeči: jednoduchý a primitivní způsob pravidelně se vracejícího metra, a více intelektualizovaný způsob vytvoření konzistentní a logické struktury větné.“ Těžko ovšem vzít doslova představu, že poezie vzniká z aplikace metra na původní mluvenou nestylizovanou řeč. Syntax veršované řeči, zejména v lyrice, bývá jednodušší (bez odstupňované hypotaxe atd.) než v kultivované próze, ale není to syntaktická neopracovanost nekultivovaného mluvení.

Zprvè se v básních vytvářejí komplexní syntaktické struktury a jejich ekvivalenty spjaté s veršovou stavbou (paralelismy, anafory apod.), což je výraz dominance rytmu nad syntaxí; to Frye zaznamenává ve formulaci, připomínající Tyňanovovu (1924: 464) tezi o rytmu deformujícím sémantiku ve verši (protějškem je u Tyňanova teze o tematice deformující rytmus v próze).

Zadruhé se poezie orientuje sama na určité funkční varianty prózy a pracuje se syntaktickými prostředky, jež byly rozvinuty v jejich rámci (např. vztah ódy a rétorických žánrů prózy). Je přitom zajímavé, že sotva by se dalo prokázat, že naopak nějaké způsoby elementárních rytmických konfigurací (např. cursus, o rytmizaci v pozdních básních v próze tu nemluví) v rétorické a umělecké próze byly důsledkem působení poezie: panuje názor, že byly vypracovány v rámci prozaické rétorické tradice nezávisle.

Už zde tedy možná začíná asymetrie, z jejíhož hlediska se poezie jeví jako opracování prozaické řeči na základě uplatnění „dalších“, doplňujících pravidel a omezení, to jest na základě zvenčí aplikované metrické normy. Ta, jak jsme viděli, není výslovně specifická pro slovesné umění. Pokud jde o prózu, ta možná nijak zvlášť nepomýšlela na vypracování zvláštního souboru prostředků zvukové vrstvy, charakteristických pouze pro umění slova, ale sdílela je, jak zdůrazňuje Frye, s ostatními oblastmi různě kultivované prozaické řeči. Toto sepětí působí dodnes, i když sofistikace vypravěčských technik, způsobu reprodukce řeči postav a vypravěče, náznakové stylizace nepronosené řeči apod. se tu pochopitelně musely projevit: próza se vždy sytí řečovými útvary mimo umění a s nimi se konfrontuje. Speciální propracování týká se jak v uvedených případech, tak ve všem ostatním zároveň vyšších vrstev slovesného díla, těch, jež jsou nadbudovány nad vrstvou jazyka. Pro literární povědomí jsou postupy umělecké stylizace jazyka a zvlášť jeho zvukové vrstvy vždy příznakové; jako protiklad verše je pak chápána standardní tradiční próza, a v této dvojici je příznakovým členem verš. Nepřítomnost rytmických struktur, která nápadně a na první pohled (právě pohled: pohled na nestejně dlouhé řádky, což platí i pro případ extrémně volného verše) vyznačuje veršovanou poezii, staví i sofistikovanou prózu po bok mluvené a psané běžné řeči, do pozice nepříznakového členu protikladu.

Je to ovšem podmíněno tím, že v kulturním povědomí existuje zřetelně ohraničená sféra umělecké slovesnosti. Právě o tom však v počátečním vývojovém období nemůže být řeči. Poezie a próza tehdy přicházely každá z jiného konce kultury a měly své vlastní zázemí nezaměnitelných řečových aktivit. Vskutku, neexistoval společný pojem literatury a dokonce i různé žánry, tj. slovesné výtvořky složené týměž veršovým rozměrem, byly pokládány za samostatná umění. Aristotelova Poetika ve svých úvodních částech je rozhořčenou polemikou filozofa a estetika s tímto stavem, pokusem prosadit kritéria spjatá s noetickou modalitou díla a odmítnout třídění založené na povrchové úpravě jeho zvukové vrstvy.

Hledá společný název pro prozaické (Sófrónovy a Xenarchovy hry a sokratovské dialogy) i veršované umělecké výtvořy, nenalézá ho v obecné mluvě, sám užívá slova poezie (jež bylo dotud vyhrazeno pro texty veršované) a za její rozhodující rys označuje „mimesis“. Musí přitom vystoupit proti obecně přijatému názoru, že Homér a přírodní filozof Empedokles patří k sobě, poněvadž oba píšou hexametrem. Na jiném místě opakuje, že Herodotovo historické dílo by mohlo být převedeno do veršů, a zůstalo by dílem dějepiscovým. Přitom vyzdvihuje fikcionální stránku svého pojetí mimesis a v polemice s Platónem klade umění (zaměřené k obecně platným věcem, jež by se mohly stát, ale nestaly se) do větší blízkosti filozofii - v kontrastu k historii, jež prý líčí pouhé jednotlivosti. Méně často se už cituje pokračování tohoto místa, přinášející ještě jeden paralelní protiklad: opozici autorů komedií (jež jsou mimetické ve shora uvedeném smyslu) a „básníků jambů (tj. satiriků), kteří útočí na určité jednotlivce“ a věnují se tedy faktům, jako v předchozích řádcích historik, nikoli záležitostem obecně platným. Mimo okruh poezie se tak bez ohledu na svou veršovanost dostávají texty standardně zahrnované do umění slova.

Netroufám si vyjadřovat se o postavení lyriky v Aristotelově systému. V Poetice o ní - v zachované ani v nezachované části - podle kompetentních komentátorů nebylo pojednáno. Je dost pravděpodobné, že lyrické žánry (obecný generický pojem lyrika s významem „báseň určená k zpěvu“ se ustavil až později) Aristotelovi představují jiný druh umění než poezie, definovaná jako mimesis. (Zmiňuje-li se v rámci poezie o básnictví dithyrambickém a nomickém, a dokonce o hře na flétnu nebo kytaru, činí tak na základě mimetické povahy některých z těchto žánrů nebo jejich sepětí s mimetickými druhy, dramatem či epikou.) V polemice s literárním povědomím svých současníků vymezil Aristoteles poezii i v protikladu s jejím dnešním chápáním, které klade lyriku do samého středu poezie.

Ani s představou, jež poezii málem redukuje na lyriku, aspoň pokud se týče doby nejnovější, nelze ovšem souhlasit. Mluví se často o tom, že od konce století se epika rozchází s veršem, stává se „takřka výlučnou doménou prózy“, zatímco verš žije v žánrech lyrických. Tímto přesunem se zabýval F. Vodička (1968) a já na něho navázal (Červenka 1989). Vodička objevil velice instruktivní pasáž v korespondenci V. Jebavého (budoucího O. Březiny), tehdy ještě zastávce naturalismu: „Já aspoň básní epických bych nikdy nepochválil. ...jak srovnává se to (tj. pravdivé líčení skutečnosti, mč) s uměloou... dikcí formální? Čtete báseň o drvo-

štěpovi (Ad. Heyduk) a drvoštěp vám mluví v bezvadných pětistopých trochejích. Drvoštěp - trocheje! Co s tím? K čemu to?“ Přímočarý naturalistický začínající autor tu uplatňuje veristickou argumentaci, nesnášeje prastarou konvenci, podle níž přímá řeč postav ve veršovaném textu se skládala z mluveného projevu postavy na jedné straně a z vrstvy rytmu, jejímž původcem je subjekt díla. Je zřejmé, že po odstranění jednoho souboru konvencí nastolil realismus a naturalismus soubor konvencí jiných, nikoli holou „pravdu“ o tom, jak se vyjadřují drvoštěpové (srov. Jakobson 1921). Pro bezprostřední účastníky uvedeného procesu se však věci jevíly odlišně - do popředí vystoupil fakt, že veršová organizace je nápadnou, do očí bijící odchylkou od normálního mluvení, zatímco próza se od něho tolik neoddaluje. Např. realistický program charakteristiky postav jejich přímou řečí se zdál těžko uskutečnitelný ve veršovaných textech, ačkoli ani pokusů v tomto směru nechybělo, dokonce ve výtvorech realismem jen poněkud ovlivněných (Čechův cyklus *Ve stínu lípy*).

Uvedenou kritiku verše v epice nemůžeme však vidět jako výraz širokého procesu rozchodu epiky s veršem (v dramatu se to později vskutku odehrálo), specializace verše na lyriku v dimenzi epoch a kultur. Na konci století jsme v okamžiku výbušného rozvoje narativní prózy, což si adept mohl vykládat jako „sbohem verši“. Veršovaná epika zůstává přesto živou, obnovující se složkou literární tradice od Machara a Sovy po Holana, Koláře atd. Totéž platí ve světovém měřítku, stačí připomenout Chlebnikova, Eliota nebo Lorku. Co se slovy o rozchodu verše a epiky vlastně míní, je proces smývání rozdílů mezi druhy a žánry literatury, probíhající už přes dvě století. Jeví-li se nám tento proces jako jakási okupace veršované epiky lyrismem, je to proto, že nově vznikající synkretické žánry přebírají některé z funkcí, plněné dříve eposem a jinými druhy veršované epiky. Mohlo by se to tedy stejně dobře vyložit tak, že epika si přivlastňuje některé postupy lyrické. Ostatně silné prvky epické mimesis se nejednou uplatňují zase v lyrice, srov. např. Apollinairovo *Pásmo* a žánry z něho odvozené. Spíše než o vypuzování verše z epiky můžeme mluvit o rozmývání hranic mezi dvěma tradičními odvětvími slovesnosti, o vzniku - nebo restauraci - obecného odvětví „poezie“ (definované jinak než u Aristotela), a ovšem o rozmachu jeho antipóda, epiky neveršované, tj. románu. V rámci poezie přesto silně působí dualita epického a lyrického pólu, zřetelně fungující i jako zdroj typologického rozlišení mezi dvěma pojetími definujícího atributu po-

ezie, zajišťujícího jeho identitu, rozlišení mezi dvěma pojetími básnického rytmu. K němu se dostaneme až po jisté prodlevě.

### 3

Abychom se ve výkladu vztahu mezi veršem a poezií posunuli zase o kus dál, vrátíme se ještě na okamžik k Aristotelovi. Zanechali jsme ho v situaci, kdy jeho pokus o hlubší založení poezie skončil tak, že pod toto označení byly zahrnuty všechny žánry charakterizovatelné kategorií mimesis, ať skládané ve verších, nebo psané prózou. Lyrika, pro nás jeden z podstatných oddílů poezie, se přitom nestala předmětem úvah. Úhrnná charakteristika všeho umění slova formulována nebyla, a stagyrskému encyklopedikovi o to asi ani nešlo.

Více než o 23 věků později dospívá k podobnému rozštěpení literatury na dva okruhy, nepřeveditelné na společného jmenovatele, skeptický sémiotik literatury T. Todorov ve studii nazvané *Pojem literatury* (1975). Tato stať pro jasnost a vyostřenost svých formulací a přehlednou výstavbu nám může být dobrým východiskem pro pokus o další vymezení vztahu mezi veršem a poezií.

Todorov klade otázku vnitřního zdůvodnění relativně mladého pojmu literatura; uznává možnost jeho funkčního vymezení, ptá se však, zda neexistuje společná vlastnost všech slovesných děl, tedy jakési vymezení, jak to nazývá, „strukturní“ (přívlastek poněkud matoucí, dal bych přednost slovu substantiální, ale i to má své nevýhody). V dějinách myšlení o literatuře nachází dvě nejvlivnější definice a zkoumá nejdříve konzistenci a explikativní sílu každé z nich, poté jejich vzájemnou kompatibilitu. První a starší z nich představuje tvrzení (těsně spjaté s mimesí Aristotelovou), že literatura je fikce, druhé výklad literatury v termínech uspořádanosti, které koření v názoru o soustředění díla k sobě samému.

První kritika každé z těchto charakteristik záleží v tom, že Todorov dokazuje (tlumočím ho svými vlastními slovy), že jsou spíše funkční než „strukturní“. Fiktivnost je nejlépe vyložena jako vynětí textu z působnosti kritéria pravdivosti; jakmile se k němu odhodláme, můžeme jako fiktivní číst kterýkoli text. Připojme, že v tom případě jde o zaměření vnímatele, a to koreluje právě s funkcí. Právě tak při analýze jazykové vrstvy textu, zaměříme-li se na distribuci členů málo četných a všudypřítomných paradigmat (fonémy, gramatické kategorie), můžeme odhalit v kterémkoli textu i jakousi uspořádanost; příkladem je Todorovovi Saussurův výzkum anagramů (ale je možné, že kritika mřív, a nikoli

neprávem, na daleko zásadnější záležitost, tj. Jakobsonovu metodu analýzy „gramatiky poezie“).- Významnější pro nás je druhý soubor Todorovových námitek, týkající se explikativních možností obou uvedených kategorií: ani fiktivnost, ani uspořádanost se prý nehodí na všechny texty, tradičně zahrnované do literatury, a zároveň ani jedna nedovede oddělit některé jevy, které do literatury tradičně nepatří.

Fiktivnost předmětu není vhodnou charakteristikou (stejně jako pro modlitby, rozpočítadla apod.) pro poezii. Tak jako protiklad pravdy a nepravdy se neutralizuje vzhledem k románu nebo dramatu, ruší se opozice fiktivní / nefiktivní vzhledem k básni.<sup>3</sup> Jako mimoliterární slovesné útvary odpovídající kritériu fiktivnosti uvádí Todorov jednak Freudovy chorobopisy, jednak mýty. S tím prvním by se u zakladatele psychoanalýzy se zlou potázal, neboť tomu jako autoru vědecké práce dojista šlo o pravdivost: pokud se mýlil nebo fabuloval, a byla-li proto jeho výsledkem literární fikce, je stejnou literární fikcí třeba názor, že kostry mořských živočichů se na pevninu dostaly tak, že je tam zanesli ptáci. Mýty pak Todorovovu tezi přímo vyvracejí, neboť pro své původní nositele představují pravdivou výpověď o skutečnosti, a jakmile ji přestanou představovat, opravdu se součástí slovesného (nebo též výtvarného, hudebního atd.) umění stávají.- Nejzávažnější je záležitost poezie: neplatnost kritéria fiktivnosti tu Todorov podle mého názoru zastává právem, otázka, zda věta v básni je vymyšlená nebo nevymyšlená, se opravdu v zásadě neklade.

Autor však zůstává svému tématu dlužen úvahu, zda v poezii nepůsobí nějaký další činitel, který by tu plnil obdobnou úlohu ohraničení textu vůči životní praxi, jakou v ostatních druzích plní fiktivnost. Tohoto činitele spolu s fiktivností by pak bylo možno na základě obdobné funkce podřadit pod nějakou kategorii oběma společně nadřazenou. Návrh v tomto směru si ponecháme na později.

Todorovovy výhrady proti explikativní síle kritéria uspořádanosti vytvářejí pro nás další předpoklady odlišného řešení. Autor nejprve, aniž by to jakkoli zdůvodnil, přenáší otázku uspořádanosti výlučně do sféry jazyka. Není pak pro něho nesnadné namítnout, že atribut uspořádanosti nemá být přisuzován jazyku epické prózy: její jazyk podle Todorova sice nepostrádá systémovosti (my bychom to přepsali: sdílí mnohé prostřed-

<sup>3</sup> Jak vidět, nejde přitom autor cestou K. Hamburgerové (1957), která lyriku řadí k „existenciálním“ (nefiktivním) žánrům, vypovídajícím přímo o realitě.



ky záměrného uspořádání s mimouměleckou kultivovanou prózou), na-  
prosto však není „neprostupný“ (opaque); je přece naopak transparentní,  
průchozí, neboť skrze něho procházíme k „zobrazení různých předmětů,  
událostí, akcí postav“. Jak vidět, uspořádanost tu prodělala ještě jednu  
modifikaci, stala se ekvivalentem významové komplexnosti, která za-  
měřuje vnímatele k uspořádané vrstvě díla samé, přitahujíc k ní jeho  
samoúčelnou pozornost. V tom směru nemám námitek. Ale omezení  
literárně umělecké uspořádanosti pouze na jazyk umožňuje autorovi  
upřít tuto kvalitu v její specifické podobě (jako literárně umělecké uspo-  
řádanosti) těm odvětvím literatury, v nichž je jazyk „prostupným“ pod-  
kladem pro konstituci vrstvy fiktivních předmětností, ona „zobrazení“,  
o nichž se mluvilo výše. Proč ta nemůže být uspořádána?

Todorovova argumentace je krkolomná, ale také nedbalá: ano, přiše, lze  
říci, že „opaque“, neprůchodný, je v románu sám zobrazený svět, „ale  
nelze podobnou představu neprostupnosti stejně dobře vztáhnout na  
předmět jakéhokoli denního rozhovoru?“ Tuto rétorickou sugesci snad  
ani není potřeba rozebírat. My naopak myšlenku komplexnosti a uspořá-  
danosti fiktivního světa epického díla pokládáme za rozhodující. Fiktiv-  
nost není jen negativní charakteristika (jen suspendování otázky po  
pravdivosti), ale celý soubor uměleckých postupů, nově rozvrhujících,  
pořádajících a modálně modifikujících zobrazený svět, jak se jím zabývá  
naratologie, tematologie, učení o fabuli a syžetu atd.<sup>4</sup>

Ne bez jistých manipulací dospěla tudíž Todorovova úvaha k rozdělení  
literatury na dvě samostatná slovesná umění, jedno charakterizované  
fiktivností (román) a druhé uspořádaností (poezie). V další části se na  
cizích (Wellek, Frye) i vlastních Todorovových návrzích zkoumá, zda  
mezi oběma klčovými pojmy nemůže být vztah vzájemné implikace,  
a přirozeně se dospívá k záporné odpovědi. Závěr stati je pak - po tom  
všem překvapivě - plodný a zajímavý: celá sféra jazykové aktivity se  
rozkládá v bohaté paradigma rozmanitých „diskurzů“ (charakterizova-  
ných specifickými pravidly), do nichž se začleňují i žánry literatury;  
vztah k příslušnému diskurzu je i pro útvary slovesného umění podstat-  
nější než postavení v rámci opozice literatura / neliteratura. Lyrická  
báseň má blíž k modlitbě než k Vojně a míru. Neexistuje ani jedno  
pravidlo, jež by bylo společné pro všechny diskurzy umělecké sloves-

4 Tato uspořádanost mimojazykových vrstev díla se ovšem neomezuje na to, co popsal  
Šklovskij tezí o obnažení mechanismů výstavby, jež je tu cílem Todorovovy polemiky.

nosti a příznačné jenom pro ně. S tímto výkladem lze sympatizovat proto, že upozorňuje na nesčetné souvislosti mezi třídami uměleckých a třídami mimouměleckých slovesných projevů. Má výhrada záleží pouze v tom, že tyto souvislosti - v konstituované literární kultuře - navazují diskurzy, jež se zároveň včleňují do sféry slovesnosti umělecké, a ve shodě s tím i přetvářejí a vybírají „pravidla“ přebíraná od diskurzů neřízených estetickou funkcí. Lyrická báseň má blíž k modlitbě než k Vojně a míru, ale vyvázání z úkolu komunikace s božstvím vede k tomu, že pojmenování jsou v ní volena svobodněji než v modlitbě a rýmy se stávají zdrojem samostatných efektů. Tyto transformace nejsou bez obdoby s tím, co se ve Vojně a míru děje s historickými událostmi nebo s psychologickou pravděpodobností při kombinování povahových rysů při vytváření postavy.

#### 4

Je příznačné, že Todorov po hledání substanciální („strukturní“) definice krásné literatury se už nevrátil k vymezení funkčnímu, jehož možnost, jak jsme viděli, na počátku explicitně připouštěl. Estetická funkce je „prázdná“, musí tedy „parazitovat“ na substanciálních příznacích uplatnění funkcí jiných, a z toho důvodu Todorovovův plaidoyer pro pluralitu diskurzů rozrůzňujících zvenčí sféru umělecké slovesnosti obrací pozornost k něčemu podstatnému pro samé bytí literatury. Při dominanci estetické funkce vyvázání komunikátů z bezprostředních cílů a účelů, byť se v substanci textů projevuje pokaždé jinak, zaměřuje pozornost účastníků všech druhů literární komunikace určitým směrem.

Samoučelné zaměření ke sdělení samému orientuje mluvčího i vnímatele ke konstituci nadměrného uspořádání v různých vrstvách sdělení, přičemž takové uspořádání se nemusí vždy projevit ve „strukturních“ (substanciálních) rozdílech mezi sdělením uměleckým a neuměleckým. Táž řada slov je jednou jen a jen řadou slov a podruhé navíc i jambickým trimetrem v závislosti na tom, v dosahu jaké funkce bude vnímána, a totéž platí o soudním svědectví, v jehož příběhu při přenesení do okruhu samoučelných vyprávění vystoupí dramatické zvraty a pointy.

Takto chápaná uspořádanost (komplexita, a z ní vyplývající netransparentnost, „opacita“, ztížená průchodnost) některé z vrstev sdělení je tedy nejobecnějším korelátém estetické funkce, specifikujičím uměleckou literaturu. (Stejně jako estetická funkce není ani uspořádanost omezena jen na umění. Při pozornosti samoučelně zaměřené na neumělecký

komunikát vystoupí nějaké rysy uspořádanosti i „v“ něm, a pokud nevystoupí, bylo uvedené zaměření neúspěšné a je vystřídáno jiným, nebo lhostejností; to poslední ostatně platí i o komunikátu uměleckém.) To vše jsou věci pro nás celkem běžné. Je třeba už jen dodat, že působení estetické funkce (a uspořádanost jako její projev) v konkrétních odvětvích literatury zasahuje různé vrstvy díla v různém stupni.

Výše jsme viděli, že snad nejevidentnější mezera v Todorovově koncepci zeje tam, kde záměrná uspořádanost byla upřena vrstvě zobrazených předmětností. Jen v důsledku toho se Todorovovi fiktivnost a uspořádanost staly dvěma nezávislými, rovnoprávnými principy, jež se pak ovšem marně pokoušel převést na společného jmenovatele. V našem pojetí je fiktivnost zvláštním případem uspořádanosti, totiž té, jež zasahuje nadjazykové vrstvy slovesného díla, především vrstvu zobrazených předmětů.

V té chvíli vyvstává úkol analogicky specifikovat uspořádanost pro sféru poezie. Todorov poezii uspořádanost neupírá, ale také ji nespécifikuje, neboť už v ní jako takové vidí kritérium rozlišení mezi básní a románem. Už jsme mu to namítli, a to při reprodukování toho místa jeho stati, kde byla poezii právem upřena fiktivnost: ptali jsme se tam, zda fiktivnost v poezii nemá nějakou ekvifunkční obdobu. Z toho, co jsme sami řekli v předchozích oddílech této studie o verši a poezii, se odpověď nabízí: tak jako zvláštním případem uspořádanosti v epické próze je fiktivnost (a bohatý diapazon postupů s ní spjatých), v poezii se umělecká komplexnost realizuje v podobě básnického rytmu.

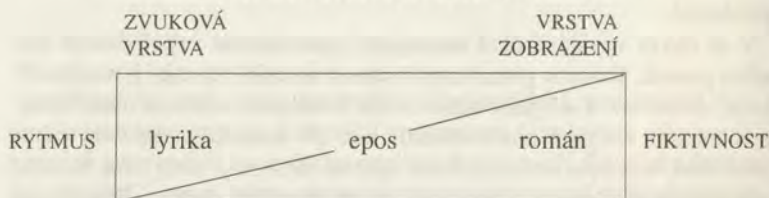
Toto určení se zdá nadměrně omezující, ale platí to jen v tom smyslu, že přirozeně i jiné prostředky zvukové vrstvy jazyka se často v poezii stávají předmětem nadměrné organizace. Na rozdíl od rytmu jako obligatorního činitele rytmické uspořádanosti je účast všech ostatních prostředků zvukové vrstvy jazyka pouze fakultativní. Nadto rytmus a jím podložené členění řeči i při přítomnosti jiných postupů je vždy jádrem a kostrou zvukové organizace básně, ostatní konfigurace jsou na něm navěšeny a jejich uspořádanost se vždy promítá na základnu uspořádání rytmického.

Komplexní využití ostatních jazykových prostředků není specifické ani pro poezii, ani pro prózu; je fakultativní v obou těchto oblastech, přičemž využití operací s pojmenováním (živé tropy) patří spíše k poezii, stylizace syntaxe v nezávislosti na rytmu (a také nadvětných útvarů) spíše próze. Bohaté využití zvukové vrstvy jazyka je v próze spjato se stylizací intonace, v prozaickém díle obligatorní. Tento přesah prozaické komple-

xity do zvukové vrstvy jazyka je nejvážnější korekturou našeho vědomě schematického rozlišení prózy a poezie. Na straně veršované literatury má protějšek v tom, že i ve výtvorech nejčistšího lyrismu se nezbytně uchovávají jakési fragmenty fiktivního světa a jeho svéúčelné uspořádanosti.

Právě uvedené poznámky demonstrují, že naše opozice dvou typů uspořádanosti nemůže rozdělit území literatury na dvě striktně samostatné části. V konkrétních textech jsou vždy přítomny oba typy uspořádání, a záleží na druhovém rozlišení, který má převahu. Nejnázorněji je to ovšem vidět na veršované epice a dramatu. „Čistá“ rytmičnost a „čistá“ fiktivnost jsou dva ideální póly.

### USPOŘÁDANOST



Oba způsoby realizace estetické funkce ve slovesnosti, fiktivnost a rytmus, se shodují v tom, že mezi bezprostřední zájmy, cítění, potřeby mluvčích a adresátů na jedné straně a téma sdělení (v nejširším slova smyslu) na straně druhé vztyčují průhlednou, ale obtížně propustnou stěnu. Závisí-li mé další jednání na průběhu předchozích událostí, nesmím si je v mysli komponovat podle zákonů rozvoje dramatického konfliktu. Kdo se zalyká hněvem, nebude při jeho vyjadřování obtížně shledávat slova se zvukově shodným zakončením. Oboustranná výměna informací skrze tuto stěnu je ovšem podstatná pro životnost umění, ale to už je záležitost docela jiná.

#### 5.

Podle našeho hořejšího obrázku se věci zatím jeví až trapně jednoduše: vyplývá z něho, že v lyrice je rytmu jaksi „více“ než v eposu, že tam je podíl rytmu na utváření sdělení maximální. Naproti tomu na utváření eposu se rovnoměrně podílejí rytmus a fiktivnost. Toto sdělení je nevy-

mluvné proto, že nebere v úvahu kvalitativní odlišnost mezi lyrickým a epickým rytmem.

Myšlenka rozlišení mezi lyrikou a eposem pomocí typologie rytmů má svou tradici. Významný impuls pro následující úvahy poskytlo dílo citovaného už N. Frye *Anatomy of Criticism* (1957). Frye se snaží prostřednictvím rytmu odlišit všechny druhy umělecké slovesnosti a mluví tedy i o specifickém rytmu prózy (rytmus kontinuity) a dramatu (rytmus „decorum“); pojem rytmu je tu metonymicky rozšířen nad přijatelnou míru a my v tom autora nehodláme následovati. V kapitole o eposu, kromě mnoha výkladů závažných snad ve speciálním anglickém kontextu, je epos charakterizován „rytmem opakování“ (opětovného návratu, recurrence), tj. „pravidelným pulzujícím rytmem, jenž tradičně odlišuje verš od prózy“. Pokračujeme-li sami naznačeným směrem, povíme především, že rytmus eposu je založen na poměrně rozsáhlých, navzájem nehierarchizovaných, zřetelně izometrických rytmických jednotkách. (V grafickém zápisu jim odpovídá jeden řádek.) Příklady nejvlastnějších rozměrů eposu jsou hexamet, desaterac, blankvers, v novodobých ekvivalentech eposu dlouhý volný verš.

Protože největší tlak na výběr jazykových prostředků vyvíjí veršová forma na začátku a na konci rytmických úseků, je logické, že verš, který má větší rozsah a tedy i relativně nízkou hustotu meziveršových předělů, má obecně menší vliv na tento výběr, nevpisuje se do jazykové struktury promluvy příliš nápadně. Podobný smysl má - alespoň v některých literaturách - v eposu i nepřítomnost rýmu.

Je-li rytmická jednotka v eposu rozsáhlá z hlediska rytmického dojmu a z hlediska elementárních jednotek jazykových (intonační úsek, výpověď), je naopak drobná ve srovnání s rozsáhlostí typické epické promluvy. Výstavba celistvosti literární fikce, tematických a kompozičních komplexů zůstává na rytmickém uspořádání poměrně nezávislá. Výjimku ovšem tvoří polymetrická epika, v níž jednotlivé pasáže užívají rozmanitých veršových útvarů, přičemž na tomto základě vznikají kompoziční celky s makrotextovou působností (Červenka 1989a). Zde jde už o odchylku od standardního tvaru eposu; nadto v rámci každé pasáže nadále platí, co jsme řekli o eposu jako celku.

Ve veršových útvarech užívaných v eposu je přesně definována oblast závazných metrických norem a oblast variací přípustných v jejich rámci. Co je závazné, dodržuje se bezvýjimečně. Základní způsob uplatnění možných variantních realizací téhož metra vypadá tak, že varianty jsou distribuovány ve shodě s pravděpodobností svého výskytu, a tedy ná-

hodně. Veršové uspořádání se v této bezpříznakové situaci realizuje paralelně s tematickým uspořádáním, oba principy organizace jsou navzájem nezávislé. Sémantická aktivita veršové formy je zaměřena k vyznačení žánrové příslušnosti a stylové charakteristice promluvy jako celku, ke konotování příslušné komunikační situace, k signalizaci dominující esteticke funkce. Verš je stále ještě poukazem k původní své úloze, tj. k zachování, event. opětovnému tvoření jazykového projevu v jeho doslovné identitě.

Příznakový, byť nijak vzácný případ nastává, když možná variantní realizace metra je zvolena nenáhodně, s uměleckou záměrností. Nejzřetelnější je to tehdy, když verše náležející k téže variantě (k příbuzným, kontrastním variantám) jsou nahromaděny v rámci jedné textové pasáže. Zde se verš chápe samostatné významové iniciativy při vytváření místních rytmických efektů. Do jasného vědomí vnímatele a k estetické funkčnosti dospívají takové pasáže zpravidla na pozadí tematiky, i když účast na tematických komplexech vrstvy zobrazených předmětností u těchto okamžitých kontaktů mezi rytmickou uspořádaností a uspořádaností literární fikce zajisté není podmínkou.

Jiným, velice příznačným typem aktualizace vnitrotextových vztahů rytmu v eposu je neshoda mezi rytmickým a promluvovým členěním. Enjambement je v zásadě dalším dokladem, že rytmické a promluvové členění se v eposu realizují v relativní nezávislosti: jakoby mimovolně, z paralelního fungování dvou organizačních principů vznikají neshody, jež nemusí znamenat víc než tuto vzájemnou nezávislost. Potenciálně však - a opět zpravidla v souvislosti s tématem - jsou nositeli určitějších, místních a okamžitých významů stylistických („napětí“ apod.).

Tato pozorování dokreslují a konkretizují postavení eposu v našem schématu, tj. při jakési rovnovážné dělbě úloh mezi uspořádáním ztělesněným v rytmu a uspořádáním daným v celistvostech literární fikce. Zdá se, že rytmus se uplatňuje jako jeden z činitelů formujících mikrokontexty (nebo „texturu“), fikce je rozhodující pro makrostrukturu díla. Oba principy působí autonomně, a k jejich významově aktivní interakci dochází jako „náhodou“, ze souhry dvou nezávisle fungujících algoritmických systémů. Konfigurace takto vzniklé jsou zdrojem potenciálních aktualizací, příležitostí pro vnímatele, který rozhoduje o intenzitě jejich působení, o jejich sémantických ekvivalentech a o významové rovině, na kterou bude umístěna jejich motivace.

Deformující působení rytmického uspořádání na sémantiku slov a výpovědí, analyzované Tyňanovem (působení sevřenosti rytmického úseku, odstupňování závažnosti slovních významů podle míry rytmického významu jejich nositelů atd., viz 1924) a Levinem (paradigmatizace kontextu, viz 1962), je přirozeným důsledkem užití verše i v eposu; v tomto žánru při intenzivním uplatnění quasi-referenční funkce, tj. konstituce fiktivního světa, má však kontext věcné (a standardní gramatické) souvislosti oproti kontextu rytmickému mocné opory, a sémantické efekty rytmického členění se projevují spíše v odstínech slovních a výpovědních významů než v jejich totálním přebudování.

Epická fikce směřuje ke stále novým motivům a tematickým celkům, epické vyprávění zvýrazňuje sukcesivnost jazykových jednotek a epický děj následnost tematických jednotek v zobrazeném čase. Stálo by za úvahu, zda uspořádanost v rovině fikce nemá tu vliv na uspořádanost rytmickou, či lépe na její reinterpetaci. Je možné, že Fryovo označení epického rytmu jako rytmu opakování vystihuje jen jednu stránku a že rytmus v epickém kontextu neméně výrazně uplatňuje druhý svůj rozměr: z opakování vznikající progresivní impuls, totiž očekávání, že po sérii jednotek nějak uspořádaných bude následovat další a další taková jednotka. Toto zaměření kontextu k budoucnosti vystihuje jméno, které jednomu ze čtyř svých rytmických typů udělil W. Kayser (1948): *der strömende Rhythmus*.

Rytmus lyriky nazývá Frye rytmem „asociace“, a u prvního příkladu užívá přívlastků záhadný (oracular), nepravidelný, nepředpověditelný. Jeho záměrem je tu jednak postavit lyrický rytmus do kontrastu s pravidelně metrickým rytmem epiky, jednak poukázat k podvědomému charakteru lyrického tvoření, k tomu, že se lyrika podobá snu. Pro nás je bližší jiný výklad „asociativnosti“ lyrického rytmu, projevující se v četných Fryových příkladech (ať slouží k dokumentaci zaměření lyriky k tomu či onomu ze dvou Fryových pólů, nazývaných „mélós“ a „opsis“): lyrický rytmus strhuje do svého působení všechny ostatní složky zvukové vrstvy díla (tedy nejen ty, jež jsou přímými nositeli rytmu), nabaluje na sebe - „asociativně“ - především struktury operující na kvalitativních charakteristikách hlásek a jejich seskupení, organizuje melodické (intonační) konfigurace, často i tempo a tón; tímto prostřednictvím i přímo se uplatňuje i ve významové vrstvě, na základě zvukových asociací ovlivňuje výstavbu významových kontextů, vynucuje spojení slov nejen na základě jejich významových a gramatických vztahů, ale i na základě jejich znění a umístění. Tím se rytmus - zde už

postupujeme nezávisle na Fryovi, ale v kontaktu s celou poetologickou tradicí - stává iniciátorem neuzuálních významových spojení, včetně asociací metaforických.

Už Grammont před léty (1913) ukázal (a Mukařovský se k jeho názoru připojil), že eufonické řady v poezii jsou navěšeny na lešení vytvořeném rytmickou stavbou a jejími samostatně konstituovanými předěly, prominentními pozicemi apod. Teprve v kontextu rytmu můžeme mluvit o skutečných zvukosledech, nikoli o nakupených identických hlásek, která vznikají v každém textu mimovolně a zůstávají za prahem vnímatelovy pozornosti. Ve stejném směru je charakteristická také okolnost, že různé typy opakování slov a slovních spojení jsou v lyrice nejen četnější a rozvinutější než v epice nebo dokonce v próze, ale že náležité místo těchto opakujících se jednotek je v prominentních místech rytmických celků (nehledě k tomu, že se zároveň stávají i aktivními činiteli výstavby vyšších celků významových).

Na rozdíl od zvukosledných konfigurací, které zpravidla nejsou součástí vnímatelových očekávání a jako složka uměleckého účinku se ve vnímatelově vědomí ustavují teprve po svém ukončení, regresivně (Tyňanov 1924; výjimku ovšem tvoří opakování zvuků s konvencionalizovanou rytmickou úlohou, tj. rým apod.), opakování slov bývá někdy součástí rytmické organizace. To se netýká jen refrénu, kde se ovšem sepětí opakovaných úseků textu s rytmem prosazuje nejdůsledněji.

Taková opakování nás přivádějí k nejpodstatnější charakteristice lyrického rytmu, jíž je přítomnost strofického uspořádání. Sloka je celistvost, daná kombinací několika elementárních rytmických jednotek (veršů), rozvržených podle zřetelného principu; v textu se vícenásobně vrací, takže očekávání návratu obdobné jednotky se prosazuje i na této úrovni. V novodobých versifikacích je její hlavní oporou rýmové schéma, obligatorním stabilním příznakem je i počet veršů, velmi často i pravidelné střídání katalektických variant téhož rozměru. Činitelem výstavby strofy a součástí opakovaného půdorysu může být i rozložení veršů podstatně odlišného rozsahu, případně i rytmického spádu (např. kombinace jambů a daktylotrochejů), a ovšem i pravidelně rozmístěná opakovaná slova a jejich skupiny. Užívané strofické útvary patří z největší části k obecně sdílenému repertoáru, který obsahuje strofy velice rozmanité kulturní proveniencí (tj. obdařené i specifickými významovými konotacemi, spjatými s odkazem k příslušné tradici); vedle toho jsou tu i útvary individuální, charakteristické pro jediného autora nebo dokonce pro jediný text. I jejich výstavba se řídí nějakými nadindividuálními princi-



py, snad bychom je mohli označit za eurytmické, jako je třeba rostoucí napětí a jeho „řešení“ (Ejchenbaum 1922), symetrie a kontrast (óda a epóda, Aufgesang a Abgesang) atd. Typickým projevem uplatnění takových pravidel je zkrácený koncový verš, který strofu pointuje a uzavírá. Není vyloučeno, že jakési velice obecné společné principy by bylo možné najít ve výstavbě lyrické strofy a epické (resp. dramatické) fikce.

I jednoduché strofy mají tendenci členit se na menší, ale stále ještě několikaveršové periody, takže rytmické předěly (hranice veršů, hranice period, hranice strof) jsou co do významu a závažnosti - nezávisle na síle jazykových předělů, jež s nimi koincidují, - hierarchizovány. V některých ustálených útvech se zase tradiční strofy spojují do ještě komplexnějších celistvostí, jako je „superstrofa“ sonetu nebo villonské balady. Tato hierarchizace, jež z primárních elementárních členů buduje členy vyššího řádu, členy sekundární a terciární, je zřejmě nezávažnějším příznakem lyrického rytmu. Je to protiklad rytmu v epice, jehož základní podoba záleží ve spojení stejnorodých a rovnoprávných jednotek do nepravidelných celků, jejichž hranice jsou dány členěním tematickým. Nejsou vzácné ani případy, kdy nová kapitola epického díla, výstup v dramatu apod. začíná uprostřed verše.

Strofický rytmus svou komplexitou může být silným protihráčem tematického a syntaktického členění promluvy. Základním vztahem obou členění je souběžnost, přičemž strofická stavba navozuje nejen rozložení promluvových předělů odpovídající intenzity, ale často i následnost specifických větných intonací. Neshody těchto dvou členění na různých úrovních nejsou pak vnímány jako projev pouhé nezávislosti obou řad, jak je tomu ve verši nestrofickém, ale jako záměrná re-konstrukce, umělecky úkonná nová artikulace úhrnné jazykově rytmické celistvosti, pronikavě ovlivňující jak význam výpovědi, tak rytmus. Srovnajme např. dvojí pojetí sedmiverší v téže Tomanově básni Tuláci, poprvé s ideálním a zdůrazněným souladem mezi periodami (2+2+3 verše) a větami, podruhé s přerozdělením hranice mezi druhou a třetí periodou prostřednictvím silného větného předělu po 5. verši:

Zem pro jich zraky obléká  
převonné měkké roucho zjara,  
zem něžně uspí člověka,  
když z vody měsíc vstal a pára.  
Na březích povídacích řek,  
v poduškách pružných vojtěšek  
zpěv tichý probouzí vlast stará.

(...)

Tvůj hlad, ó země, žije v nich,  
tvůj svatý hlad je inspiruje.  
Po metropolích nádherných  
syn člověka se potuluje,  
chor, otrhán a vysílen.  
Svět bohatých v průvodu žen  
a v lesku šperků promenuje.

Stejně jako verš v epice, byla strofa na slovesný projev původně vložena zvenci, v době synkretického sepětí lyrického umění s hudbou. Orientace na píseň je jaksí pořád v pozadí, byť třeba nejzazším, mnohých strofických útvarů, i když samostatný rozvoj mluvených a psaných literárních projevů ji třeba mnohonásobně překryl (např. sonet byl energickým krokem od písňovosti k sofistickovanému mluvnímu básnictví). Ve skutečných písničkách je ovšem slovesná složka v zásadě jednoduchá, a to jak po stránce rytmické, tak zejména z hlediska využití oněch složek zvukové vrstvy, o nichž jsme výše pověděli, že se nabalují na rytmus a rozšiřují jeho vliv na jazykovou podobu díla. Složitě eufonické konfigurace bychom v písni nenašli. Výrazněji se v ní uplatňují slovní opakování, event. i opakování umělých hláskových seskupení, která nejsou slovy, nýbrž kopiemi nějakých hudebních frází, barvy tónů apod. ve fonologickém materiálu jazyka. Lyrika bez hudby, ale s příznakem písňovosti, dojem písničky často navozuje podobnou jednoduchostí zvukové vrstvy díla.

Lyrika „hudební“ naopak využívá shora uvedených postupů, navěšených na rytmus, a tak efekty vnášené do účinku vokální hudby její hudební složkou znovu tvoří ve sféře osamostatnělé složky slovesné. Při troše volnosti a fantazie můžeme pomýšlet na to, že také tady jde o jakousi paralelu mezi rytmem v lyrice a fikcí v eposu, ba i v románu: v epických útvarech literárních rozvinutá fikce v rámci slovesné složky (na niž je teď dílo omezeno) kompenzuje nepřítomnost vnětových narativních struktur, o jejichž spoluúčast se účinnost výpovědi opírá v případě komunikace relativně prostých narácí pravého mýtu. Je možné, že pro vztah slovesného díla k dílu hudebně-slovesnému platí podobná relace, jakou ve stopách Lévi-Strausse analyzoval M. Otruba (1972) v případě vztahu mýtu a poezie: svazky komplexních významových jednotek se „nekonstituuji až na 'střeše' jazykově denotovaného textu (v našem případě - na úrovni interakce elementárních rytmických celků, tvořících kostru zvukové organizace, a celků tematických; mč), nýbrž v něm, uvnitř něho,

takřka hned od nejnižších složek jazykového plánu“, totiž v eufonických, melodických a jiných strukturách vyplňujících a komplikujících samotné schéma rytmické.

Vracíme se k strofickému rytmu lyriky a podobně jako u epiky hodláme „změřit“ váhu rytmického uspořádání v rámci promluvy daného druhu. Zdánlivě tak banální záležitost jako je rozsah textu znovu prokazuje svůj význam. Lyrická báseň ve srovnání s eposem je „krátká“, a rytmus prostřednictvím svých relativně rozsáhlých nejvyšších celků, strof, postihuje a po svém rozvrhuje její nezanedbatelné části. Rytmus si podřizuje téma, jež je v lyrice v různém stupni pozbaveno svých vlastních struktur uspořádanosti na základě fiktivních celistvostí, a zejména ovšem sukcesivnosti časově zřetězených událostí. Strofy člení lyrické téma na fáze v principu nezávislé na časovém průběhu a ruší hierarchické odstupňování mezi jednotkami tématu: vše, čemu je věnována samostatná sloka, je navzájem ekvivalentní a rovnoprávné. Strofy každá o sobě odkazují k společnému tematickému jádru (nebo „poli“). Při absolutním potlačení fikce rytmem (což je ovšem jen záležitost modelu, v reálných textech jsou jen různé stupně dominance rytmu) ustupují metonymické a synekdochické („předmětné“) vztahy mezi částmi tématu, charakteristické pro epiku, před vztahy metaforickými: každá sloka se jeví vždy novým pojmenováním téhož, strofy jsou navzájem „synonymické“ (srov. Mukařovský 1935: 205).

Při vícestupňovém uspořádání rytmických celků se toto makrotextové, kompoziční působení rytmu přirozeně nevyklučuje s tím, že elementární jednotka, verš, je naopak „malá“ a hustota rytmických předělů vysoká. Verš v lyrice je ve srovnání s eposem v principu kratší a tedy jeho vliv na výběr jazykových prostředků intenzivnější. Za těchto podmínek napětí mezi rytmickým a promluvovým členěním a sémantické efekty rytmické organizace, o nichž jsme se odkazem na Tyňanova a Levina zmínili výše, se stávají činiteli podstatně deformujícími (nikoli pouze odstiňujícími) sémantiku promluvy; např. enjambement není jen záležitostí místního oživení, ale kompozičním faktorem.

Strofický rytmus je osou výstavby rytmického „světa“ lyriky, vyznačeného intenzitou rytmických událostí, které hustě vyplňují prostor promluvy. Významové celky vyššího řádu nejsou odlikou našich zkušeností s vnějším světem, ale konstituují se samostatně, na základě dění v různých sférách jazyka a jeho užívání. Literární fikce lyrická operuje s fragmenty pojmenovaných předmětností a kreuje z nich nové světy. Spolu s lyrickým mluvčím jsou „postavami“ lyrického světa hlasy a sty-

lové principy odpoutané od osobních nositelů, kromě zaznamenaných prožitků jsou „událostmi“ také proměny zvukových konfigurací a významové zvraty, vedle dějů stojí přeskupování gramatických prostředků, přechody od jednoho souboru konotací k jinému...

Analýza tohoto světa prostředky poetiky není po stránce metodologické stále ještě ujasněna, ba v současné chvíli, po vymizení jistých iluzí, je nejasnější než před dvěma desetiletími. Lyrika sugeruje představu totální relevance jakýchkoli uskupení jazykových prostředků. Tento názor formuloval Lotman (1970: 128 a 183) ve výročích o „presumpci smysluplnosti“, resp. „plné umělecké významnosti“: „Vnímatel má tendenci pokládat všechny elementy uměleckého díla za výsledek záměrných počínů básníka, poněvadž ví, že v nich je nějaký záměr přítomen, ale dosud neví, v čem tento záměr záleží.“ Takové pojetí odpovídá Jakobsonovým analýzám gramatiky poezie (1981). Aktivní element básnického díla je tu něčím, čeho existence se pokládá za beze sporu danou: jakákoli konfigurace jazykových prvků, zaznamenaná „superčtenářem“ v podobě maximálně znalého lingvisty a poetologa, je podle toho relevantní pro umělecké působení i pro významovou výstavbu díla. Ale jen nekritické uplatnění principu projekce ekvivalence z osy výběru na osu kombinace si na tomto místě nepoloží otázku, zda není nutno rozlišovat: proti *hic et nunc* esteticky relevantním konfiguracím stojí seskupení elementů, která jsou výsledkem tvořivosti superčtenáře; ten má totiž k dispozici tolik lingvistických a poetologických kategorií, že vždy je po ruce nějaká potrava pro agregát totálního zvýznamnění. Estetická funkce, která analytika stejně jako řadového čtenáře zaměřuje k odhalování a konstituování konfigurací a jejich naplňování smyslem, působí přece v reálné komunikaci a má svou pragmatickou dimenzi. Nelze na jedné straně vycházet z estetické funkce, která se týká antropologického ustrojení živých lidských bytostí, a na druhé straně jejím prostřednictvím uvádět do pohybu procesy, jež se neopírají o nic jiného než o text vyňatý z komunikačních souvislostí. Hustota, s níž je text prostoupen konfiguracemi, je omezena jak možnostmi lidského vnímání jako takového, tak fylogenetickými a ontogenetickými faktory, což analytika zavazuje, aby u kategorií nezbytných k identifikaci předpokládaných konfigurací napřed prokázal, že mohou být v daném historicky určeném jazykovém a literárním povědomí vůbec aktualizovány.

V závěru pokusu o rozlišení epického a lyrického rytmu, vzhledem k tomu, že jedním z hlavních našich kritérií byla přítomnost/nepřítomnost strofiky, musíme znovu zdůraznit, že na tomto stupni obecnosti

výkladu jsme se zabývali spíše ideálními typy než klasifikací textů. Odtud i primitivní stupnice našeho schématu (lyrika - epos - román), z níž ovšem nevyplývá, že bychom si nebyli vědomi rozmanitosti žánrů poezie; kdyby měla být zapracována do našeho schématu, nešlo by jen o vyplnění prostoru mezi čistou lyrikou a klasickým eposem nějakými dalšími žánry, ale i o uplatnění jiných, se stupněm a vlivem rytmizace jen volně souvisejících kritérií. Nadto zde v maximální míře působí - teoreticky jinde (Červenka 1976) vyložená - záležitost: v umění obecně platí, že výběr, vykonaný autorem na vyšší rovině rozhodování o podobě díla (např. výběr mezi lyrikou a epikou), nerozhoduje automaticky o dalších výběrech na rovinách nižších (např. mezi strofičností a nestrofičností). Neznamena to, že vztah implikace mezi těmito hierarchicky odstupňovanými volbami je zcela zrušen, prosazuje se však jen ve většině případů, které vytvářejí neutrální (nepříznakové) pozadí a promítají se do literárního povědomí jako „normální“ stav; méně časté případy, kdy na nižší rovině výběru je zvolen postup volbou na vyšší rovině neimplikovaný, pak mohou být vnímatelem přijaty jako příznakové, tj. jako nositelé významových kvalit.

V naší konkrétní oblasti musíme však věnovat speciální pozornost případu, kdy sama ustavená literární konvence neodpovídá teoretickému rozvržení kategorií. Mám na mysli strofický epos. Jeho renesanční iniciátoři (Tasso, Ariosto) našli pokračování v rokoku (Wieland) a romantismu (Byron; Puškin, který v Oněginu místo tradičních oktáv apod. zavádí originálně koncipovanou strofu; na toto stadium pak už s vysloveně intertextovým, „cítatovým“ záměrem navázali Hora a Holan). Frye hledá motivaci tohoto vpádu lyrického „asociačního“ rytmu do epiky ve snovém charakteru (viz výše) renesančních skladeb, ale sotva se najde sémantický příznak, vhodný pro všechny skladby tohoto typu. Je např. možné, že strofa poskytovala možnosti ironického, ba parodického přístupu ke kanonizovaným tématům; pro romantiky, kde už strofa je jedním z mnoha příznaků vpádu lyriky do eposu, nadto kompozičně realizovala začlenění autorských komentářů apod., tj. toho, co bylo sumárně nazváno lyrickými odstupy.

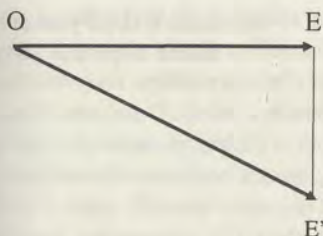
Nemůžeme se tu zabývat historickými výzkumy žánrů, ale snad smíme předpokládat, že v evropské tradici principiálně užití verše zařazovalo literární promluvu do vyššího stylu. Zdá se, že mnozí autoři (např. Miko 1985) právem hovoří o povznesenosti apod. jako o stylistickém příznaku verše. Tato obecná charakteristika se uplatňuje na úrovni protikladu verš / próza a do nitra oblasti veršované řeči nezasahuje. Pokládáme-li

lyrickou promluvu (s jejími krátkými rytmickými elementárními úseky, strofičností a širokým okruhem na rytmus navršených zvukových konfigurací) za intenzivněji veršovanou než nestrofický epos, neznamená to, že více rytmu nese s sebou i více povznesenosti, „ještě vyšší“ styl. V dílech směřujících k vážnosti a obecné účtě je verš i se svým příslušenstvím spíše nenápadný. Vynalézavé rýmy jsou vyloučeny v náhrobním nápisu a v Březinových symbolistických prvotinách byly vnímány jako cosi téměř nepatřičného, co se do obřadné lyriky zatoulalo z humoristických časopisů.

Minimum veršovanosti stačí prostě k signalizaci vysokého stylu, zároveň však omezení rytmické vynalézavosti znamená i zaujetí tématem, jež ve své závažnosti je nedotknutelné a nemá být vystaveno rizikům deformace spjaté s důrazným uplatněním samostatných konfigurací na straně „vnější formy“. Silné uplatnění rytmu a jeho akcesorií naopak svědčí o tom, že téma bylo nově artikulováno, konstituováno až v průběhu tvoření promluvy. Opět lze předpokládat obdobu v epice a zejména v románu, při zacházení s celistvostmi literární fikce, napětí mezi fabulí a syžetem atd. Jak v oblasti rytmu, tak v oblasti fikce se tedy setkáváme s tím, že působnost estetické funkce a nadměrné uspořádání jsou spjata s orientací na hru, která vydávajíc poselství všanc náhodám samoúčelných dílčích struktur otvírá dílo nevypočitatelným možnostem nově utvářeného neznámého smyslu.

## 6.

Míra, s jakou se na uspořádanosti podílí jednak rytmus, jednak fiktivnost, ovlivňuje vědomí časového průběhu při vnímání slovesné promluvy. E. Husserl v přednáškách z počátku století, vydaných později (1928) M. Heideggerem, fenomenologicky analyzuje konstituci časových objektů a ptá se, proč je melodie (Husserlův průběžně užívaný příklad) vnímána jako celek, když v každém okamžiku můžeme vnímat jen jednotlivý její tón. „Tím, že stále vystupuje nové Teď, mění se Teď v minulo, a přitom se posouvá celá kontinuita minulosti předešlého bodu 'dolů', rovnoměrně do hlubin minulosti.“ Tyto minulé fáze jsou uchovány v „retenci“, takže v každé fázi série Teď máme ve vědomí nejen právě vnímaný bod, ale tento bod s příslušným minulostním horizontem, kontinuum fází, a na konci máme na základě retence vědomí o celém vnímaném průběhovém fenoménu (včetně pořadí, v němž byla jednotlivá Teď vnímána).



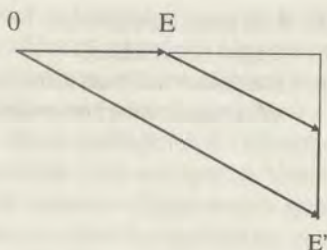
- OE - Řada bodů, které jsou teď
- OE - Klesání (Herabsinken)
- EE' - Kontinuum fází (bod, který je teď, s minulostním horizontem)

Toto schéma vysvětluje vytváření celku z časově následných fází, a mohlo proto být, jak upozornili P. a W. Steinerovi (1976), východiskem Mukařovského teorie významové akumulace. Ocituje Mukařovského znázornění i s komentářem pro jeho ilustrativnost (1940: 127): „...každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v myslí posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá. Postup významové akumulace, ke které tímto způsobem dochází, bylo by lze schematicky vyznačit takto:

a -	b -	c -	d -	e -	f
	a	b	c	d	e
		a	b	c	d
			a	b	c
				a	b
					a

Vodorovně abecedně uspořádaná řada písmen v první řádce schématu znamená posloupnost významových jednotek uvnitř větného celku; svislé sloupce pod každým z písmen prvního řádku pak vyjadřují schematicky postup významové akumulace: ve chvíli, kdy vnímáme jednotku b, je již v našem povědomí jednotka a, při vnímání jednotky c známe již jednotky a-b atd."

Mukařovský omezuje svou analýzu na významovou akumulaci v rámci věty (výpovědi), jeho komentáři jsou nicméně lákáni rozšířit její platnost na jakékoli významové celistvosti v rámci slovesné promluvy. Je jisté, že Husserlova retence se s nezmenšenou energií uplatňuje při navazování sousedních výpovědí (v rámci Danešových tematických posloupností). Druhý Husserlův obrázek



E - Řada Teď, jež jsou eventuálně naplněna jinými objekty

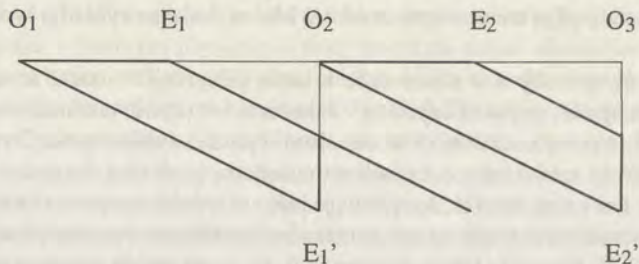
demonstruje, jak při přerušení vnímání jednoho objektu (v našem případě: jedné výpovědi) klesající kontinuita předchozích fází tohoto objektu setrvává po nějakou dobu v retenci, podsouvajíc se pod řadu „Teď, jež jsou eventuálně vyplněna jinými objekty“ (u nás: následující výpovědí), takže při přechodu k následujícímu objektu je stále ještě přítomna. Jak je tomu však s vyššími významovými celistvostmi (postava, děj), jež jsou stavebními kameny literární fikce? Zdá se, že o významové akumulaci analogické s principem retence můžeme mluvit jen v případě, kdy příslušný tematický celek je budován z bezprostředně po sobě následujících jednotek, a to zdaleka není jediná možnost.

Při konstituci objektů rozsetých po celém rozsahu díla se už retence uplatnit nemůže. Husserl věnoval mnoho pozornosti rozlišení mezi „originerním“, tj. na retenci založeným, a „reprodukováným“ průběhem (str. 28). „Originerní jevení a plynutí průběhových modů v jevení je něco pevného, ... na co můžeme pouze nahlížet... Naproti tomu zpřítomňování je něco svobodného, ...můžeme zpřítomňování uskutečňovat 'rychleji' nebo 'pomaleji', zřetelněji a explicitněji nebo zmateněji... atd.“ Pokládám za nesporné, že syntéza celistvostí fiktivního světa při vnímání díla probíhá na základě této „sekundární“, zpřítomňující paměti. Doplníme-li přitom Husserlovu řeč o svobodě, jež se u něho týká časových charakteristik reprodukce, svobodou vstupu motivů příbuzných, ale ve vzpomínaném objektu neexponovaných, resp. různým osvětlením a zabarvením elementů fikce, odvozeným od svobodné účasti subjektu vnímajícího při sekundárním vzpomínání, dostáváme se rázem na známější pole - ke konkretizaci tematických celistvostí díla ve smyslu Ingardenově. Je zřejmé, že v tomto případě součástí konstituce vyšších celků významových je neodmyslitelně vědomí časového odstupu a průběhu. Vnímání fiktivních celistvostí s pomocí zpřítomňující paměti je prostoupeno časovostí stejně jako samy tyto celistvosti, jejichž základní dimenzí je průběh (zobrazeného) času.



Na rozdíl od toho konkretizace rytmu, opírající se o „originerní“ paměť retence, je - ve shodě s Husserlovým rozlišením - vázána na „plynutí průběhových modů v jevení“, závislá na uspořádání rytmických konfigurací samých. Podoba a plnost projevení se rytmu (a ovšem i jiných útvarů s rytmem spjatých) v recepčním aktu závisí na míře pozornosti a vnímavosti zaměřené k tomu, co je textem bezprostředně (stále ještě „Teď“) dáno. Vědomí o tom, co je relevantně dáno a co se vůbec má stát součástí vnímaného Teď a přechodu imprese v retenci, v němž se ustavuje forma (Husserl str. 63), toto vědomí je pochopitelně - to už není předmětem Husserlova zájmu - utvářeno v ontogenezi a fylogenezi a je tedy spjato s kulturou obecného i individuálního literárního povědomí. Ale na tomto základě už jsou rytmické struktury „pevné“ a nevystavené svobodnému těkání zpřítomňovacího aktu.

Integrace rytmických členů na základě retence bez přerušení a odboček (a také bez „větvení“, jež je charakteristické pro konstituci fikce, v níž je konstituováno několik tematických celistvostí zároveň) prostupuje celý text. Jak jsme to výše pověděli v případě výpovědí: nový rytmický člen nastupuje na místo ukončeného, ještě pokud vědomí o tomto ukončeném členu je udrženo v retenci:



Ve vnímatelově vědomí je tak uchována jednota řetězce.

Totéž ovšem platí, jak jsme viděli, o lineárním sledu výpovědí. Zvláštnímu modu vnímání rytmu se blížíme až s uvědoměním faktu, že jednotlivé rytmické členy jsou - v důsledku periodicky se vracejících zvukových impulzů - navzájem ekvivalentní. Tímto speciálním případem se už Husserl pochopitelně nezabývá. Jako model nám však může posloužit jeho rozbor objektivace času (v dodatečných poznámkách k přednášce, str. 69): „...v transcendentním vněmu zůstávají fáze dřívějšího jevu podrženy nejen retencionálně...; vněmový jev, který je aktuální vždy

v bodu, který je teď, nekončí tím, co ho přivádí k aktuální danosti, realitou, jež je prostřednictvím vněmu kladena jako teď. Není tomu tak, že předešlé jevy jsou pouze uchovány jako v retenci dále žijící, jako jevy toho, co bylo. (Primární) vzpomínkové vědomí dřívějších fází je ovšem vzpomínkovým vědomím, ale vzhledem k dřívějšímu vněmu. Co bylo dříve vnímáno, je teď nejen přítomné jako to, co bylo dříve vnímáno, nýbrž je převzato do Teď, je kladeno jako teď ještě jsoucí.“

Troufneme si říci, že toto shrnutí jednotlivých vněmů do jediného Teď nachází v ekvivalenci mohutnou oporu: celá rytmická jednotka je vnímána jako jedno velké Teď, jediný simultánně existující útvar v proudu časového vědomí.

Viděli jsme, že v případě rytmu epiky je takovou rytmickou jednotkou verš (řádek). V tom případě vnímání času textu je „zrnité“. Na průběžný čas vyprávěné fikce je vržena hrubší síť simultánních okamžiků, úseků rytmických, což modifikuje, ale neruší vnímání epického času. V případě rytmu lyriky však z těchto simultánních jednotek jsou budovány hierarchicky vyšší jednotky, strofy, které se opět periodicky opakují jako navzájem ekvivalentní, a opět tedy jsou vnímány jako simultánní celky. Vnímání časového průběhu je tu už zcela deformováno, simultánnost převažuje nad sukcesivitou. Celá báseň stojí před námi v jediném Teď. Jistě si každý připomene shora uvedený Mukařovského výklad o lyrice (1935).

Různými způsoby a v různé míře k tomu přispívají i ostatní útvary s rytmem spjaté, popsané zejména v Jakobsonově (1960) tezi o ekvivalenci, jež se stává konstitutivním impulsem vytváření následnosti. O rytmu se někdy mluví jako o činiteli stimulujícím prožívání času; lze to přijmout jen v tom smyslu, že rytmus je místem tvůrčího zápasu s časem o tvar, o vydobytí tvarů na rovnoměrném, nediferencovaném plynutí času.<sup>5</sup> Už V. Benussi (1913) poznamenal, že se při svých empirických výzkumech psychologie časového vnímání musí vyvarovat rytmických struktur, neboť ty od průběhu a rozsahu časových úseků odvádějí pozornost jeho pokusných osob k tvarům, a tedy k „času přítomnosti“.

Husserl věnoval hlavní pozornost tomu, co sérii časově následných vjemů spíná v jednotu.<sup>6</sup> Na jednom z mnoha míst, jež se k tomu vztahují, formuluje myšlenku invariantu ve variacích, tak významnou pro poetiku

<sup>5</sup> Srov. jinak Tyňanov (1924: 430); viz i komentář (str. 586), uvádějící Tyňanovovu „dynamiku vně času“ do souvislosti s Husserlem.

a teorii verše zvlášt': „Ve střídavé změně zde musí být něco trvajícího a stejně tak ve změně, něco, co tvoří identitu toho, co se mění nebo střídavě mění. Samozřejmě to ukazuje zpět na podstatné formy vědomí o tom, co je individuální“ (str. 48). Při vnímání rytmických ekvivalentních členů má vědomí trvajícího a měnicího se specifickou podobu.

Nejde tu ani o prostou následnost materiálně odlišně vyplněných *Ted* (postupně klesajících do minulosti a podržovaných v retenci), ani o materiální shodu postupných *Ted*, vyplněných přítomností téhož předmětu. Ekvivalence obnovuje materiál *Ted* v jevech, jež se vynořují jako nové, a zároveň podobné jevům předchozím, stále ještě připomínaným v retenci. Z neustálých nevyhnutelných konfrontací se ovšem konstituuje povědomí o tom, co zůstává stálé; zároveň však se povědomí o rozdílném nezastavuje na pouhém seskupení rozdílností v nový hierarchický celek, jako je tomu u významové akumulace popsané Mukařovským: vytváří se integrální celistvost povstávší z navrstvení rozdílností mezi ekvivalentními fázemi, přičemž každá jednotlivá fáze a i vědomí o jejich pořadí se „rozpouští“ v úhrnném dojmu rytmického rázu daného textu, jeho rytmické individuality. To už není pouze vědomí o tom, co je konstantní, nýbrž vědomí o mezích a proporcích zastoupení jednotlivých variant.

Také tato kumulativní povaha procesu integrace fází je jistým případem zápasu s časovým plynutím o tvar, tentokrát stejně zřetelným v epice jako v lyrice, neboť pociťování individuálního charakteru např. Macharova blankversu oproti blankversu Vrchlického může být stejně intenzívní, jako povědomí o rozdílech třeba mezi sonety obou autorů.

Je samozřejmě, že ekvivalence zintenzívňuje i působení druhého rozměru konstituce časových objektů, zaměření k budoucím *Ted*, Husserlovu protenci. Po zkušenosti se sérií ekvivalentních členů máme daleko

---

6 J. Veltruský, který už ve své klasické práci o dramatu (1942) tvořivě využil Mukařovského trojúhelníku významové akumulace k analýze sémantických kontextů dialogu, předsunul této analýze v definitivní verzi téže studie (1977: 27n) zmínku o Mukařovského husserlovském východisku. V duchu pražské školy, zaměřené k významovým kolizím a vyzdvihující samostatnou iniciativu složky (části) proti unifikujícímu tlaku celku, vytýká přitom Husserlovi jednostrannost, která záleží v tom, že „rozmanitost časového objektu byla obětována jeho kontinuitě“. Veltruského vlastní analýza směřuje v tomto duchu k rozlišení několika samostatných celků v rámci akumulovaného souboru elementárních jednotek. Jeho námitka je oprávněná, pokud od časového objektu přecházíme k sémantickému kontextu a k sémantické akumulaci. Husserlovo téma však bylo jednak obecnější, jednak podřízeno fenomenologické redukci, a to filozofovi patrně nedovolovalo, aby kvalitativní rozdíly mezi jevy výplněmi jednotlivých momentů časového průběhu bral v úvahu.

konkrétnější představu o budoucím členu, ba dokonce je to představa tolik konkrétní, že se stává jakousi potřebou tohoto budoucího členu, touhou po něm. Tato touha je vlastně nadějí - z toho, že po jednom členu zatím vždy následoval ekvivalentní člen, předpokládáme, že tomu tak bude i nadále. Protence trvá, dokud integrované předchozí členy jsou podrženy v retenci, a to i v případě, je-li očekávání zklamáno. Nepokládáme za potřebné šířit se o tom, nejen proto, že v citované Husserlově práci toho o protenci mnoho není, ale že v rámci teorie verše samé (Tyňanov 1924) bylo o této vysoce závažné věci už řečeno dosti.

## LITERATURA

BENUSSI, Vittorio

1913 *Psychologie der Zeitauffassung* (Heidelberg)

ČERVENKA, Miroslav

1976 „Individuální styl a významová stavba literárního díla“ in M.Č., *Styl a význam* (Praha: Čs.spisovatel 1991), str. 246-262

1989a „Polymetrie Máje“, *Česká literatura* 37, 1989, str. 413-430

1989b „Polymetrie v české epice 19. století 2“, *Wiener slawistisches Jahrbuch* 35, 1989, str. 7-47

EJCHENBAUM, Boris

1922 *Melodika ruského liričeského stíchu* (Peterburg: Academia)

FRYE, Northrop

1957 *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton UP)

1965 „Verse and Prose“ in *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton UP), str. 885-890

GRAMMONT, Maurice

1913 *Le vers français*, 3. éd. (Paris: Champion 1923)

HAMBURGEROVÁ, Käte

1957 *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett Verlag)

HUSSERL, Edmund

1928 *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Praha: SPN 1970)

- JAKOBSON, Roman  
 1921 „O realismu v umění“ in *R.J., Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha: Čs. spisovatel 1969), str. 141-149  
 1960 „Lingvistika a poetika“, *tamtéž*, str. 73-116  
 1981 *Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (The Hague: Mouton Publishers)
- KAYSER, Wolfgang  
 1948 *Das sprachliche Kunstwerk*, 11. Aufl. (Bern: Francke Verlag 1965)
- LEVIN, Samuel R.  
 1962 „Jazykové struktury v poezii“, *Česká literatura* 17, 1970, str. 370-408
- MIKO, František  
 1985 *Verš v recepcii poézie* (Nitra: Pedagogická fakulta)
- LOTMAN, Jurij  
 1964 *Lekcii po strukturalnoj poetike I* (Tartu: State Univ.)  
 1970 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran 1990)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan  
 1935 „Lyrika“ in *J.M., Studie z poetiky* (Praha: Odeon 1982), str. 205-207  
 1940 „O jazyce básnickém“, *tamtéž*, str. 93-136
- OTRUBA, Mojmír  
 1972 „Kreace mýtu poezii“, *Česká literatura* 20, 1972, str. 37-56
- STEINER, Peter, Wendy Steiner  
 1976 „The Relational Axes of Poetic Language“, postscript in *J. Mukařovský, On Poetic Language* (New Haven: Peter de Ridder Press)
- TODOROV, Tzvetan  
 1975 „La notion de littérature“ in *Langue. Discours. Société. Pour Emil Benveniste* (Paris: Klincksieck), str.352-364; zde použito ruského překladu in *Semiotika* (Moskva: Raduga, 1983), str. 355-369

TYŇANOV, Jurij

1924 „Problém básnického jazyka“ in *J.T., Literární fakt* (Praha: Odeon 1988), str. 425-534

VALÉRY, Paul

1935 „Victor Hugo, tvůrce forem“ in *P.V., Literární rozmanitosti* (Praha: Odeon 1990), str. 144-150

VELTRUSKÝ, Jiří

1942 „Drama jako básnické dílo“ in *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: DP), str. 401-502

1977 *Drama as Literature* (Lisse: The P. de Ridder Press)

VODIČKA, Felix

1968 „Mezi poezií a prózou“, *Česká literatura 16*, 1968, str. 245-265

# MOTIVOVANOST V LYRICKÉ POEZII

Marie Kubínová

Úvaha, kterou právě předkládáme, je pokusem přiblížit se k fenoménu zvanému „lyrická poezie“ ze strany, kterou nabízí ani ne tak substantivum, jako přívlastek. Neslibujeme, že tu snad konečně rozřešíme záhadu „lyrična“ nebo „lyriky“. Chceme jen říci, že naše cesta nepovede přes zásadní rozdíl mezi poezií a prózou, tedy přes protiklad řeči veršované a neveršované; této problematice se v tomto svazku důkladně věnuje Miroslav Červenka. Tradičně uváděným atributem lyriky bývá, vedle absence příběhu, její tzv. subjektivní charakter: lyrika bývá pokládána za mnohem bezprostřednější výraz hovořícího subjektu, než jaký poskytují žánry příběhové. Před námi se tudíž nyní nachází rozlehlá problematika tohoto subjektu; abychom si ji poněkud zúžili a zpřehlednili, rozhodli jsme se nahlížet jeho aktivity sub specie jednoho jejich aspektu, tj. jejich **motivovanosti**.

Hned na samém začátku musíme předejít případnému nedorozumění. Slovem „motivovanost“ zde nemíníme jeden ze vztahů mezi označujícím a označovaným, tj. motivovanost jakožto protiklad arbitrárnosti znaku. Jakkoli by se mezi naším tématem a touto sférou sémiotické problematiky nejspíš daly najít určité spojovací nitky, nebudeme po nich dnes pátrat: rozestup mezi motivovaností coby opozitem arbitrárnosti a mezi tím, čím se nyní hodláme zabývat, se nám zdá být příliš velký, než abychom se jej pokoušeli nějak narychlo překlenout.

Motivovanost, kterou budeme mít na mysli, se rovná „zdůvodněnosti“: **zdůvodněnosti** výskytu něčeho (slova, slovního spojení, kompozičního postupu atd. - čehokoli, nač se v té které chvíli zaměří čtenářská pozornost) v lyrickém básnickém textu. Půjde nám tedy o podobný význam slova „motivovanost“, s jakým pracovali ruští formalisté, zejména Viktor Šklovskij, když analyzoval syžetovou výstavbu novely a románu (Šklovskij 1948). My se však chceme pohybovat v poněkud obecnější rovině, než na jakou se při svých exkurzech do historické poetiky zaměřil tento autor. Když se budeme ptát po možnostech obecného třídění

motivací, pak se nám eventuální lyrické protějšky těch motivací, které Šklovskij uváděl coby „motivaci cestováním“, „motivaci příbuzenstvím“ apod., objeví společně v jedné širší skupině. U formalistů se totiž zkoumání motivací převážně omezilo, jak na to upozornil i B. Ejchenbaum (Ejchenbaum 1971: 35-36), na oblast tzv. „materiálu“, tj. toho, co tvoří pouhý podklad a předpoklad pro uplatnění specificky uměleckého „postupu“ neboli „konstrukce“. Proto se také motivace v tomto pojetí mohla jevit jako faktor, který působení „konstrukce“ skrývá před vnímatelovými zraky: „...na osvetlenie teoretických problémov ... je najvhodnejším materiálom umenie nie plne motivované alebo náročky odstraňuje motiváciu a obnažujúce konštrukciu“ (Ejchenbaum 1971: 36). Že se však motivace v uměleckém díle nemusí omezovat jen na vztahy panující uvnitř „materiálu“, dokládá následující (pravda, dost ojedinělý) výrok Šklovského: „obě části paralely jsou v Anně Kareninové spojeny tak slabě, že si můžeme představit tuto spojitost **motivováním jediné nezbytností uměleckou**“ (Šklovskij 1948: 80; podtrhla M.K.).

Co s formalistickým pojetím sdílíme, je přesvědčení o těsném vztahu mezi mírou motivovanosti textových prvků a výsledným dojmem plynulé souvislosti textu. Právě narušení jeho koheze, resp. koheze určitého jeho aspektu (o tom viz dále) bývá pro čtenáře signálem „nemotivovanosti“ či „nedostatečné motivovanosti“; případně je pobídkou ke hledání takové pozorovací úrovně, kde lze odhalit motivaci samotného tohoto narušení kontinuity.

V úvodu jsme upozornili na dvojí, navzájem odlišný význam slova „motivovanost“. Této dvojznačnosti bychom se byli mohli snadno vyhnout, kdybychom místo „motivovanosti“ uvedli v nadpisu slovo „motivace“; právě s touto podobou termínu běžně pracovala ruská formální škola. Tím bychom se však byli vystavili riziku jiného možného nedorozumění: čtenář by totiž mohl právem očekávat, že řeč bude o genezi básnických děl, o reálných tvůrčích procesech. Motivaci má vždy nějaké **konání**, něčí akce. Tak pojímá motivaci i vnímatel díla, který však de facto není v kontaktu s touto akcí, nýbrž se jí pokouší zpětně rekonstruovat z jejího výsledku. **Někdejší motivace se mu vyjevuje skrze svou v díle zanechanou stopu; právě tu nazýváme "motivovaností"** (daného textového prvku). Teprve po tomto předběžném upozornění, že v celém dalším výkladu budeme mít co dělat nikoli s reálnou motivací, jež ovlivnila autorovy někdejší rozhodovací procesy, nýbrž s motivací hypotetickou, z díla rekonstruovanou, dovolíme si dále slova „motivace“ a „motivovanost“ podle potřeb kontextu zaměňovat. Přitom podotýká-



me, že pátrání po motivacích (motivovanosti) je legitimní a většinou i nezbytnou součástí recepční realizace významové výstavby díla.

Svá rozvažování začneme drobnou, takřka anekdotickou epizodou. Vítězslav Nezval vzpomínal:

*Když mně bylo devatenáct let a když jsem přinesl Jiřímu Mahenovi své básnické prvotiny, řekl mi: „Četl jsem u nás v redakci našim mládencům vaši básničku na pohádkový motiv, která končí slokou: 'Ohnivě verše zemřely, fialka nevoní, tak tiše sníc, jde smrti vstříc děťátko na koni.' Když jsem jim to recitoval, řekl jeden redaktor: 'Vám se líbí to děťátko na koni, ale vždyť je to tam kvůli rýmu!' “ A Mahen mi řekl: „Kamaráde, ono se to tak nějak dělá.“ (Nezval 1950: 98)*

Ponecháme stranou na konci citované mínění Mahenovo (kvůli němuž zřejmě Nezval celou příhodu uváděl) a soustředíme se na názor onoho nejmenovaného redaktora, jehož hlas budeme považovat za vyjádření jakýchsi obecněji platných vnímatelských norem a hodnocení; opravňuje nás k tomu, domnívám se, okolnost, že výtka „samoučelného rýmování“ či „samoučelného veršování“ čas od času vždy znovu zaznívá dokonce i v kritických recenzích. V čem tedy asi spočíval důvod nespojenosti tohoto redaktora?

Cosí je v básni „kvůli rýmu“ - a tato skutečnost je pociťována a hodnocena jako něco negativního („vám se líbí..., ale vždyť...!“). Přitom asi sotva měla být zpochybněna obecně známá a nevyhnutelně platná skutečnost, že básník musí brát ohled také na potřeby rýmu, rytmu atd. Potřeby organizace zvukové stránky textu vždy do značné míry vymezují a omezují aktuální repertoár slov a slovních spojení; má-li být vytvořen rým, pak v rýmové pozici lze použít jen takové slovo, jehož znění se podobá jeho protějšku.

V básních psaných pravidelným veršem (ale nejen v nich) je slovo či slovní seskupení vždy motivováno mj. možnostmi participace jeho signifiant na příslušných zvukových strukturách. Nelibost citovaného redaktora tudíž patrně nevyvolal fakt, že daný obraz je v básni **také** kvůli rýmu; co mu vadilo, byl pocit, že se tu ocitl **jenom** kvůli rýmu. Motivace „kvůli rýmu“ tu podle jeho mínění nebyla **doplněna** ještě o nějakou jinou, další motivaci. Pokud tedy chápeme jeho hodnocení jako obecnější projev širšího vnímatelského vkusu a pokud zároveň nepochybujeme o průběžné motivaci básnického vyjádření potřebami zvukové organizace, znamená to, že vnímatel (alespoň vnímatel jistého typu či doby) zřejmě očekává vícero, přinejmenším však dvojí motivovanost toho, co se v básni říká. Čím dalším tedy mohlo a eventuálně i mělo být zmíněné

„děťátko na koni“ motivováno, souvislost jakého kontextu byla jeho přítomností narušena?

Pokud bychom pojímali danou strofu izolovaně (tak, jak byla prezentována v citované vzpomínce), mohli bychom předpokládat, že šlo o kontext **zobrazené předmětné situace**. Odkud se v líčené přírodní scénérii náhle vzalo znepokojivě nápadné, osamělé děťátko na koni, které navíc z nesdělených důvodů jde vstříc své záhubě? Mohla to tedy být motivovanost pravděpodobností skutečných prvků, jež se společně vyskytují v jediné pozorované situaci, případně požadavek explicitního zdůvodnění prvků „nepravděpodobných“, co daný obraz nesplňuje.

Zároveň však musíme již v této chvíli připomenout, že v lyrice postulát koheze zobrazovaného předmětného světa nebývá, na rozdíl od žánrů epických, pocítován jako norma základní, jako norma nejsilnější závaznosti. Vždyť odedávna vyhlášeným posláním lyriky je vyjadřovat to, co se děje „v nitru“ lidského subjektu, být výrazem subjektivity. To se má dít ne snad s vyloučením předmětného světa „vnějšního“, nýbrž v neposlední řadě skrze něj a jeho prostřednictvím. Emil Staiger (1969) v této souvislosti hovoří o lyrickém „naladění“, které ruší jakoukoli distanci mezi „já“ a světem; obdobně již dávno před ním Hegel charakterizoval lyriku jako druh, v němž subjekt „sděluje i nejsubstanciálnější a nejméně skutečnosti jako své vlastní, jako svou vášeň, náladu nebo reflexi a jako jejich přítomný výtvar“ (Hegel 1966: 254). Jakožto čtenáři lyrické básně tedy nepředpokládáme, že výběr a posloupnost uváděných předmětných reálií by musel být motivován především jejich smysly vnímatelnými, „objektivními“ souvislostmi, jakkoli v mnoha básních je právě toto očekávání navozováno - tím, že se orientují na řečový žánr popisu (líčení), že mluví v nich bere na sebe úlohu „pozorovatele“. V zásadě je však úloha zobrazených předmětů v lyrice podstatně odlišná od epiky: soudí se, že jejich primárním úkolem je sloužit subjektivnímu sebevýrazu - ať již jsou prezentovány jako vnější podnět k citové nebo myšlenkové reakci, nebo jako exemplum uváděné v rámci nějaké úvahy, atd. Role „pozorovatele“ se zpravidla v básni kombinuje s rolí „komentátora“. Pohlédněme nyní znovu na zmíněnou Nezvalovu báseň,<sup>1</sup> tentokrát však jako

---

1 Citovanou báseň jsme zvolili proto, že právě k ní se uchoval doklad jednoho zcela spontánního vnímatelského ohlasu. Přitom si můžeme dovolit odhlédnout od malé umělecké původnosti tohoto juvenilního textu, který nese zřetelné stopy vlivu jednak poezie dekadentní, jednak a především vlivu Tomanova. Těsná vřátost básně do již zažitého systému norem nejspíš onomu vnímateli umožnila vůbec ji posuzovat, tj. nelibě nést to, co podle jeho názoru těmto normám oponovalo. Dodejme, že vzdálenější inspirace by se daly najít i v případě závěrečného motivu; připomeňme kupř. Goethovu báseň *Král duchů*.

na celek, a to z hlediska norem sebevýrazu subjektivity. Jeví se i v tomto kontextu poslední verš jako „nemotivovaný“?

## ZASNĚNÍ

Měsíční rysy uvadlé  
tancují v puklém zrcadle  
pro bezejmenný hřích.  
Kolébka mlčí. Vzpomeň ty  
mámivých nocí chladné msty -  
co čekali jsme v nich?

Tajemné hudby nehrají,  
jen z břehů táhne po kraji  
dumavé ticho vod.  
Bolestná píseň života  
k úderům hodin tiše lká  
smuteční doprovod.

Ohnivě růže zemřely,  
fialka nevoní,  
tak tiše sníc  
jde smrti vstříc  
děťátko na koni.

(Most, 1922)

Především si všimneme, že v prvních dvou strofách lyrický subjekt pravidelně střídá obě své výše zmíněné „role“, roli „pozorovatele“ a „komentátora“: na začátku strofy je popisována vnímaná scenérie, následuje subjektivní „komentář“. První strofa je, mohli bychom říci, o něco „subjektivnější“ než druhá. To vyplývá jednak z výrazně metaforické, a tedy účast subjektivního náhledu dokládající interpretace vnímaného (ve strofě druhé je vnější, mluvčího obklopující skutečnost pojednána spíše neobrazně), jednak z povahy „komentáře“, jímž je zde útržek vzpomínky na ryze osobní, intimní zážitek: na jakýsi neplodný, vnitřně rozporuplný milostný vztah. Naproti tomu ve strofě druhé je „komentář“ stylizován spíše jako zobecnění zkušenosti nadosobní („bolestná píseň života“ - jakéhokoli, nejen „mého“), i když ovšem právě sdělení obsažená v předchozí strofě „zdůvodňují“, proč lyrický subjekt dospěl právě k takovému názoru.

Zvláštnost poslední strofy poté spočívá mj. v tom, že se v ní tato posloupnost „objektivní, vnímaný svět - subjektivní komentář“ nenaplní. Ačkoliv čtenář na základě dosavadního průběhu textu i na základě obecnějšího básnického kánonu očekává, že báseň bude zakončena nějakým osobním vyznáním či úvahou, ve skutečnosti stojí na konci opět záznam „vnější“, jakoby smysly vnímané situace. Poslední strofa se tak vymyká utvořivšímu se schématu;<sup>2</sup> jelikož je rozvinut na ploše celé strofy, není zde obraz smyslově vnímaného, jak tomu bylo dřív, pouhým útržkovitým zábleskem, podnětem k lyrické meditaci, nýbrž stává se ucelenější předmětnou situací. Proto ani otázka, kterou jsme původně vznesli nad izolovaně citovanou strofou, otázka po motivovanosti, resp. nemotivovanosti „dělátko na koni“ z hlediska soudržnosti představované předmětné situace, není beze smyslu; díky své výjimečné struktuře si poslední strofa vytváří a uchovává jistou samostatnost, v níž mohou platit i zvláštní, samostatné nároky na způsob motivovanosti.

Prozatím tedy můžeme říci, že závěrečný obraz (poslední tři verše) narušuje „hladký“ průběh vnímání textu jednak samotnou svou zdůrazněnou předmětností (neboť stojí v pozici, kde je očekávána výpověď „nepředmětná“, subjektivní „komentář“), jednak pak svým nečekaným a nezdůvodněným (nemotivovaným) výskytem uvnitř této předmětné situace, svou „záhadností“.

Tím však ještě nejsou vyčerpány důvody, proč mohl být tento obraz pocíťován soudobým vnímatelem jako nedostatečně motivovaný. Položme si nyní otázku, jak a čím je v básni vytvářena ona (úrovni dobových lyrických norem odpovídající) vnitřní jednota subjektu, vyjadřujícího prostřednictvím básně své individuální psychické „já“. Odpovíme si, že je tu manifestována především **jednotným symbolickým vyzněním** zúčastněných motivů. „Měsíční rysy“ jsou „uvadlé“, „zrcadlo“ je „puklé“, „bolestná píseň života ... lká smuteční doprovod“; to vše, včetně vyčítavé i sebemrškačské vzpomínky, vytváří jednotný významový kontext, přibližně pojmenovatelný slovy „melancholie z životní marnosti“. Tuto jednotnou atmosféru nenaruší, když jednotlivé motivy mají samy o sobě symbolický význam spíše opačný, jak je tomu u slova „tancují“, „kolébka“, u spojení „píseň života“, „ohnivé růže“. Tento

---

2 Vymyká se mu ostatně i rytmicky: na rozdíl od předchozích šestiveršových strof má veršů jen pět, chybí protějšek druhého verše strof předcházejících, a s ním i jeden ze sdružených rýmů.

jejich původně „optimistický“ symbolický význam je totiž v rámci větné výpovědi toliko prvním členem oxymorického kontrastu, který jej vzápětí neguje. „Kolébka mlčí“, „tajemné hudby nehrají“, „píseň života“ je „bolestná“ a „lká“, „ohnivé růže zemřely“; vše, co by potenciálně mohlo být světélkem naděje, je prezentováno jako nepřítomné, neuskutečněné, zničené. Komponentou výsledné melancholie, a to komponentou, jejíž účinek je zesilující, je vědomí vnitřního sváru, tedy sám střet protichůdných konotací (připomeňme pro zvláštní ilustrativnost verš „mámiivých nocí chladné msty“, v němž se protichůdné významy střetají hned několikrát: „mámiivé : chladné“, „mámiivé noci : noci msty“, „chladná : msta“).

Na první pohled by se mohlo zdát, že funkci navodit právě takovýto oxymorický střet má i věta, zaplňující poslední tři verše. Vždyť také „děťátko na koni“ by samo o sobě mohlo mít - vzhledem ke konotacím obou svých součástí - spíše „optimistický“ význam, který kontrastuje s faktem, že „jde smrti vstříc“. Je tu však něco, co takovéto interpretaci brání. Na rozdíl od předchozích případů („kolébka mlčí“, „tajemné hudby nehrají“, „ohnivé růže zemřely“), kde větný podmět probouzel záblesk naděje jen proto, aby ji přísudek vzápětí zhatil, je zde posloupnost přesně opačná: přísudek s významem zániku („jde smrti vstříc“) je východiskem, zdánlivě „nadějnější“ podmět teprve následuje - jakožto jádro sdělení. Zde je, domnívám se, klíč k vysvětlení, proč i v kontextu jednoty vyjadřovaného subjektu může být „děťátko na koni“ pocíťováno jako cizorodý element. Předcházející citované věty ilustrovaly daný životní pocit již svým postupem - od naděje k beznaději; naproti tomu v závěru textu inverze konotačních významů otevírá báseň do znepokojivé neurčitosti. Tato inverze sice nepopírá dosavadní charakteristiku subjektu, nemá však ani funkci být jeho ilustrací, manifestací. Proč se tedy vůbec objevuje, a to v nejexponovanějším místě básně, tento motiv, mohl se ptát čtenář; proč „jde smrti vstříc“ právě „děťátko na koni“, a ne třeba „každý z nás“? Jednu ze skutečně vyřčených odpovědí známe: jediné „kvůli rýmu“.

Citovaný Jiří Mahen byl zřejmě s takto vymezenou, resp. omezenou motivovaností srozuměn („ono se to tak nějak dělá“), neoponoval jí ani citující jej Nezval (jednomu ani druhému ovšem v dané chvíli nešlo o nějaké teoretičtější uchopení problému). Přesto se, jak slova onoho nejmenovaného redaktora dokládají, právě to „děťátko na koni“ Mahenovi (a patrně i autorovi veršů) líbilo; koneckonců i sám nespokojený posluchač instinktivně vycítil, že právě toto místo by mohlo mít - byl

podle něj neprávem - zvláštní estetickou účinnost. Neprávem - nebo právem? Nezval a Mahen, jakožto básníci vybaveni větším porozuměním pro zvláštnosti básnického vyjadřování - a tudíž i menším respektem k závaznosti panujících konvencí, zajisté dobře věděli o estetickém účinku narušení normy, včetně norem soudržnosti různých kontextů básně. Těžko dnes můžeme zjistit, jak Nezval svou báseň kdysi skutečně psal: možná, že jej k závěrečnému obrazu skutečně inspirovala potřeba najít rýmový protějšek k již vytvořenému verši „fialka nevoní“- a teprve dodatečně mohl ocenit estetický efekt svého nálezu. Je ale též možné, že obraz „děťátka na koni“, působivě motivovaného právě svou nemotivovaností, se v jeho mysli objevil dříve než verše, které mu v básni předcházejí; že tedy „kvůli rýmu“ se v básni ocitl plně motivovaný, triviální motiv nevonící fialky.

Po více než sedmdesáti letech, jež uplynula od chvíle, kdy bylo napsáno Zasnění, nemůžeme dost dobře předstírat, že bychom se ztotožňovali se vkusem - zřejmě i na tehdejší dobu dost konvenčně tradicionalistickým - onoho vnímatele, jehož soud se nám shodou okolností dochoval. Jestliže jsme se tak dlouho snažili pohlížet na text jeho očima, pátrajíce po důvodech jeho nelibosti, pak jedině proto, aby před námi v pokud možno názorné podobě vyvstaly ony obecné, navzájem netotožné kontexty, v souvislosti s nimiž můžeme motivovanost, resp. nemotivovanost v lyrickém díle posuzovat. Pokusme se nyní o jejich předběžnou rekapitulaci.

Na předcházejících stránkách jsme postupně uvažovali o různých možných oblastech motivovanosti. Tak se před námi postupně objevila 1) **motivovanost potřebami budování zvukové struktury básně**; 2) **motivovanost potřebami konstituování popisované předměrné situace**. Kdyby onen znepokojivě málo motivovaný úsek textu byl jiné povahy, nebo kdyby jiné, tj. reflexivnější povahy byla rozebíraná báseň jako celek, byli bychom bývali museli zvažovat i soudržnost toho, co jsme zde nazývali „subjektivním komentářem“; pak by šlo o 3) **motivovanost potřebami formulace myšlenky či pocitu**. Dále jako oblast svým způsobem svébytná vyvstala 4) **motivovanost potřebami sebevýrazu lyrického subjektu**; jak jsme již měli možnost se přesvědčit, s ní úzce souvisí, ale není totožná 5) **motivovanost charakterem konotací značících jednotek**. A posléze je tu eventuelní 6) **motivovanost nemotivovaností** - tj. nemotivovaností vzhledem k některému (některým) z kontextů dříve jmenovaných.

Výčet, který jsme právě předvedli, je empirického a částečně intuitivního původu, postrádá tudíž jakýkoli systémový základ - ten se do něj pokusíme teprve dodatečně vnést (a zároveň tento výčet potřebně modifikovat) v dalších úvahách; prozatím má jen orientační funkci.

Nejméně pochybností patrně vzbudí vyčlenění oddílu prvně jmenovaného. Jakkoli je samostatnost zvukové stránky relativní,<sup>3</sup> nikdo z vykladačů ani čtenářů poezie patrně nezapochybuje o tom, že výběr slov byl činěn v neposlední řadě též s ohledem na jejich znění. **Motivovanost potřebami zvukové struktury** básně funguje jako jakýsi všudypřítomný „filtr“: určité vyjádření, které by mohlo odpovídat potřebám, vyjmenovaným v ostatních „oddílech“, je nepoužitelné, jestliže jeho znění kupř. nemá takový počet a rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik, jaké v daném místě textu požaduje či aspoň dovoluje metrická osnova.

V následujících skupinách je již výběr slovního vyjádření motivován především zřetelem k jeho významu (může ovšem jít i o význam, jež nese bezprostředně určitý zvukový útvar nezávisle na významu lexikálním, např. o stylistický význam nespisovného morfému; významy tohoto druhu přicházejí v úvahu ve sférách, které jsme označili číslicemi 4, 5 a 6). Jejich vyčlenění a rozčlenění je již značně problematictější. Opodstatněná námitka může znít: jak to, že jsou paralelně vedle sebe stavěny oblasti, jejichž vztah v díle rozhodně paralelní není: v textu se různě překrývají, některá z nich je zcela nebo částečně součástí jiné, případně je mezi nimi poměr funkční hierarchie? Existuje vůbec jednotné hledisko, na jehož základě bylo toto roztřídění provedeno?

Odpovídáme, že určitým hlediskem jsme se řídili: byla jím **jednotnost typu operací, jejichž pravidlům se subjekt tvořící dílo musel v rámci té které kategorie motivovanosti podřizovat**, a jejich odlišnost od typu operací, které prováděl v rámci každé z kategorií ostatních. Jestliže uznáme za ústřední (jakkoli vývojem moderní lyriky zrelativizovaný) ten cíl lyriky, který je jí tradičně připisován: být v konečné fázi sebevýrazem lidského individua, pak musíme zároveň uznat, že tento cíl je naplňován prostřednictvím rozmanitých řečových aktivit. Dva z typů těchto aktivit jsme zařadili do našeho výčtu pod číslem 2 a 3: v prvním z nich na sebe vyjadřující se subjekt bere úlohu **pozorovatele** smysly

3 Podrobně se touto jen relativní nezávislostí zvukové složky díla na složkách ostatních zabývá Červenka 1993.

vnímané situace, v následujícím pak roli, kterou jsme pro nedostatek vhodnějšího termínu pracovně nazvali rolí **komentátora** (v širokém slova smyslu, neboť „komentován“ není jen pozorovaný vnější svět, jsou tu vyslovovány i s ním bezprostředně nesouvisející myšlenky, postoje, hodnocení; co do šíře svého obsahu patrně vhodnější označení „myslitel“ jsem zavrhl pro jeho přespříliš vznešené konotace).

Rovněž mezi oběma „rollemi“ existuje určitá hierarchie. Druhá z nich má k vytváření obrazu lyrického subjektu nepochybně bližší, bezprostřednější vztah, neboť zahrnuje mnohem více psychických aktivit, než „pouhé“ vnímání. Většinou tudíž role pozorovatele slouží nadřazené jí roli komentátora: popsany smyslový vjem bývá výchozím podnětem úvahy, kterou jako by byl vyvolal v život, případně může být úsek konkrétní reality prezentován jako v obrazotvornosti se vynořivší vzpomínka, na niž mluvčí ve sledu svých psychických pochodů narazil, jindy může být konkrétním „dokladem“ správnosti jeho uvažování, atd. Zejména v „tradiční“, předmoderní lyrice jsou básně bez „komentáře“, v nichž se lyrický subjekt omezuje výhradně na roli pozorovatele, spíše příznakovou výjimkou.

Když hovoříme o motivovanosti potřebami popisu předmětné situace, máme na mysli, že jmenované předmětnosti jsou motivovány svým výskytem (jakoby reálným; vnímatel jej posuzuje z hlediska pravděpodobnosti, či aspoň nevyloučení) v pozorovatelově zorném poli; jejich sled v básni znázorňuje jednak jejich prostorovou a časovou<sup>4</sup> souvislost, jednak přesuny pozorovatelovy pozornosti. (Uplatňuje se přitom ovšem nezbytnost, charakteristická pro každé literární a vůbec jazykové líčení prostoru: nezbytnost převádění vjemů simultánních do sukcesivity jazykového projevu.)

Toto vše se uplatňuje i v aktivitě „komentátora“, ale jen natolik, nakolik se v tom kterém okamžiku sám stává „pozorovatelem“, tj. nakolik do jeho výpovědi vstupují (v úlohách, o kterých jsem hovořila, byl pravděpodobně ne o všech, před chvílí) určité rozsáhlejší, tj. své vlastní vnitřní uspořádání vykazující útržky předmětných situací. V ostatních přípa-

---

4 Moment časovosti se do zobrazované předmětné situace dostává jednak díky časovému, pohybovému charakteru mnoha jejích součástí (což samo implikuje, že tato předmětná situace není něčím jednorázovým, co by mělo nulový časový rozměr), jednak jistou volností pohybu, kterou je - na rozdíl např. od umění výtvarného - nadán „pozorovatel“ v literárním umění. Blíže k této problematice viz Kubínová 1986.



dech je to, co „komentátor“ říká, motivováno něčím jiným: postupem dění odehrávajícího se „uvnitř“, v psychice mluvčího. Vyjadřován (a vnímatelem díla posuzován) je pak logický průběh myšlenky, zveřejněná nebo nabízející se asociace (typu „vzpomněl jsem si, to mi připomnělo“ apod.), vytváření a argumentace hodnotících soudů atd.

Jak zobrazování předmětné situace, tak zveřejňování myšlenkových úkonů má své normy (které mohou být konkrétním dílem buď naplňovány nebo porušovány), svá měřítka konzistence; jako vnímatelé jsme schopni posoudit, zda popisovaná situace je nám předkládána v podobě, v níž mohla být „skutečně“ vnímána, stejně jako jsme schopni posoudit, zda vyslovovaná myšlenka je konzistentní či nikoli, zda zvolené příklady ji ilustrují dostatečně přesvědčivě, zda existuje předmětná souvislost mezi asociovanými jevy, atd. Je načase položit si otázku, odkud se v nás bere tato schopnost posouzení; odkud čerpáme svá měřítka? Odpověď tu bude pro obě sféry řečových aktivit společná. Základy měřítek konzistence, kritéria motivovanosti zde získáváme svou mimouměleckou zkušeností: zkušeností s tím, jak bývá uspořádán vnímaný časoprostor, a zkušeností s jeho jazykovým popisem, zkušeností s tím, jak sami formulujeme myšlenku pokud možno vnitřně nerozpornou a jak hledáme pro ni vhodné argumenty, nebo jak formulované a argumentované myšlenky nacházíme v řečových projevech jiných lidí. Úhrnem řečeno: motivovanost potřebami konstituování předmětné situace a motivovanost potřebami formulace myšlenky jsou v zásadě shodné s oněmi motivovanostmi, které se projevují v mimouměleckých výpovědích; aktivity mluvčího se zde řídí zákonitostmi, které ovládají celou sféru mimouměleckých dorozumívacích kompetencí. Ve svých dřívějších pracích jsem pro tuto oblast aktivit subjektu díla navrhla pracovní název „zobrazovaná komunikace“, jejího aktéra jsem nazvala „zobrazovým mluvčím“ (Kubínová 1993). Z tohoto hlediska vyjevují tyto dvě oblasti řečových aktivit, dvě různé sféry motivací, důležitý společný rys: obě společně můžeme nazvat **aktivitami zobrazeného** (tj. jakoby mimouměleckého) **mluvčího**.

„Pozorovatel“ a „komentátor“ jsou dvě role „zobrazeného mluvčího“, přitom však sám „zobrazovaný mluvčí“ je jen jednou z rolí celkového subjektu díla; tím vyslovujeme předpoklad (ostatně nikterak nový a mnohokrát potvrzený; blíže viz např. Mukařovský 1943-45; 1944), že celkový subjekt díla se aktivitami zobrazeného mluvčího nevyčerpává. Nebylo by problémem pokusit se již v tuto chvíli o jakési vymezení tohoto „celkového subjektu“; budeme se však držet poslušnosti, kterou

jsme si zadali ve výše uvedeném výčtu sfér motivovanosti. Tak se na pořad dostává problematika „**lyrického subjektu**“. Její rozsah a obsah ovšem budeme muset zkoumat ze dvou stran: na jedné straně ve vztahu k činnostem zobrazeného mluvčího, na straně druhé pak z hlediska otázky, zda a nakolik jeho projevy spadají či nespádají vjedno s oblastí působnosti onoho zmíněného subjektu „celkového“.

Lyrický subjekt, který jsme hledali a nalézali v citované Nezvalově básni, se projevoval zčásti jako „pozorovatel“, zčásti jako mluvčí vzpomínající a vyslovující hodnotící soudy o životě. Co však tvořilo jeho jednotící páteř, co jej vymezovalo jako individuum charakterizované vlastním prožitkovým světem, bylo společné ladění konotací zúčastněných slov, motivů, obrazů; jeho povaha byla těmito konotacemi symbolizována. Takováto **symbolizace** hovořící osobnosti nepatří - nebo patří jen velmi okrajově - mezi způsoby, jimiž se v příjemcově vědomí vytváří obraz mimouměleckého mluvčího; není tedy standardní součástí mimouměleckého expresivního kódu, a tudíž ji těžko můžeme řadit mezi mimoumělecké řečové kompetence. Motivovanost potřebami sebevýrazu lyrického subjektu proto musíme chápat nejen jako souhrn těch sfér motivací, jimiž je ovládán zobrazený mluvčí; také a především se s ní shledáváme v oné další oblasti, kterou jsme nazvali **motivovaností charakterem konotací značící jednotek**.

Z toho, co jsme právě řekli, vyplývá, že zobrazený mluvčí je toliko součástí (součástí různě „velkou“ a jak ukazuje lyrika dvacátého století, dokonce i jen fakultativní) lyrického subjektu. Lze tedy předpokládat, že motivovanost charakterem konotací, které se na jeho obrazu významně podílejí, je v lyrické poezii **normou silnější a univerzálnější platnosti**, než jakou má požadavek kompaktnosti předmětné situace či konzistence vyslovované reflexe. Jakkoli jsou např. v básni jmenované předměty zdánlivě motivovány pouze svým výskytem v momentálním pozorovatelově zorném poli, jsou to právě s nimi spjaté konotace, množiny poukazů k emotivně prožívaným hodnotám, co vytváří charakteristické emotivní „naladění“ (Staiger 1969), které bývá považováno za hlavní příznak lyrična. Každý jen trochu zkušenější čtenář přisuzuje motivovanosti konotacemi primárnější, „autentičtější“ postavení: ví, že básník mohl, ale také nemusel být svědkem té předmětné situace, kterou líčí, a koneckonců že také mohl, ale nemusel si skutečně myslet či pociťovat přesně to, co výslovně říká; v každém případě však svá slova volil s ohledem na „atmosféru“, tj. na konotace, jež jsou těmito slovy a jejich různými spojeními nesený. Na rozdíl od díla epického, kde je všudypří-

tomnost konotací poněkud tlumena potřebou konstituování děje (na vnímatelském pólu pak zvědavostí na jeho průběh: dějovým napětím), v lyrice motivovanost konotacemi prostupuje celý komunikát zcela zjevně. Je tedy stejně **všudypřítomná**, jako je všudypřítomná motivovanost potřebami zvukové organizace veršovaného textu. Ba i té je dokonce do jisté míry nadřazena, neboť budování zvukových útvarů je de facto ve službách konotací - ať již tím, že určitý zvukový útvar je sám nositelem vlastních konotačních významů, nebo tím, že zvukové souvztažnosti signifiant vyvolávají v život odpovídající souvztažnosti v oblasti signifié (Jakobson 1960). Zároveň ovšem jako by tvorba zvukového artefaktu od této služby konotacím relativně odhlížela, autonomizuje se - neboť jakmile je jednou zvolen kupř. určitý rytmus, je především zapotřebí, aby byl v každém jednotlivém místě textu pokud možno dodržen.

Celým textem tedy procházejí motivace potřebami struktury zvukové a motivace potřebami struktury konotační; obojí pak (až na silně příznakové „extravagance“) nelze uskutečnit jinak než zapojením obecně jazykových, mimouměleckých vyjadřovacích kompetencí, tj. silněji či slaběji motivovanou řečovou aktivitou zobrazeného mluvčího. Každé slovo v básni tedy je, můžeme předpokládat, **současně motivováno trojím způsobem** (přínejmenším, neboť v konkrétních případech se mohou střetat i vícere, ovšem již nikoli takto univerzální motivace). Až na zmíněné výjimky, eliminující účast zobrazeného mluvčího (na myslí máme básně složené výhradně z jednotlivých, navzájem nesouvisejících slov nebo dokonce jen z izolovaných morfémů, slabik či hlásek), je lyrický monolog díky paralelnosti různých sfér motivací v zásadě „trojhlasý“.

Zeptejme se nyní, **kdo** vlastně k nám v básni takto „trojhlasně“ promlouvá. Zobrazený mluvčí, který popisuje, co vidí a slyší, vyjadřuje své myšlenky a vyznává se z citů, tak nepochybně nečiní řečí vázanou; veršová pravidla nepatří mezi mimoumělecké řečové kompetence, jejichž rámcem „zobrazeného mluvčího“ vymezujeme. Zobrazený mluvčí se nevyjadřuje veršem, podobně jako např. v opeře aktér na jevišti sice zpívá, avšak postava jím ztělesňovaná jako by nezpívala, nýbrž hovořila (s výjimkou árií, které jsou prezentovány třeba jako ukolébavka nebo jiná takřkajíc mimooperní píseň). Kdo tedy dbal na to, aby řeč básně plynula - z hlediska zobrazeného mluvčího jakoby jen jakousi zvláštní náhodou - ve verších a strofách, aby případně měla rýmy a eufonickou instrumentaci? Zobrazený mluvčí též hovoří o věcech proto, že je kolem sebe vidí, vzpomíná na to, co „skutečně“ prožil, vyslovuje myšlenky,

kteří jej napadají; kdo tedy určil směr jeho vidění, prožívání, myšlení tak, aby slova mezi sebou rozehrála rafinovanou hru konotací?

Odpověď je nasnadě: nepochybně ten, jehož záměrem bylo vytvořit svébytné, tak či onak esteticky působící umělecké dílo. Tedy sám tvůrce, básník, z hlediska recepčního pak onen v díle implikovaný a z díla rekonstruovatelný **tvůrčí subjekt**, o jehož pozici v recepční sémióze Jan Mukařovský říká: „...za každým uměleckým dílem pociťuje subjekt vnímající intenzívně subjekt znak dávající (umělce) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo“ (Mukařovský 1943-45: 227).

Tento tvůrčí subjekt<sup>5</sup> je nadán jak řečovou kompetencí mimouměleckou (v širokém slova smyslu, do něhož zahrnujeme veškeré možnosti mimouměleckého verbálního ztvárnění světa), tak i na ni navazující, ji modifikující i přesahující kompetencí verbálního vyjadřování uměleckého; prostřednictvím obojího vytvořil své dílo. Samozřejmě - lyrické stejně jako epické či dramatické; svůj tvůrčí subjekt mají díla všech druhů a žánrů. Znovu tedy přichází otázka: kde má své místo ona mnohokrát konstatovaná specifická, příznaková subjektivita díla lyrického? Spočívá snad jen v tom, že zobrazený mluvčí zde nevypráví nějaký jakoby skutečný, „objektivní“ příběh, a v důsledcích, které absence příběhu má pro zvýšenou aktualizaci těch potenciálních složek díla, které po „odečtení“ příběhu zbývají?

Na této odpovědi je zajisté mnoho pravdy; když jsme se však zabývali Nezvalovou básní, spontánně jsme docházeli ještě k jinému závěru. Před našimi očima postupně vyvstával obraz lyrického subjektu, který přesahoval fiktivního zobrazeného mluvčího tím, že byl symbolizován konotacemi značících jednotek a útvarů básně. Výběr konotací je, řekli jsme, doménou subjektu tvůrčího - avšak ani s ním nebyl lyrický subjekt Nezvalova textu totožný. Tvůrčí subjekt totiž zařadil do básně výraz (ono závěrečné „dělátko na koni“), který měl silně pociťované konotace, jež

5 "Tvůrčím subjektem" nazýváme tzv. „podmět tvůrčích činností“ (viz Okopień -Sławińska 1985), aniž bychom jej však považovali za subjekt „vnětextový“. Operace, které reálný tvůrce kdysi vykonal, jsou zakódovány ve svém výsledku; z něho jsou vnímatelem rekonstruovány. Nikoli ovšem ve své původní podobě, nýbrž v té, jakou je recipient ve svém snažení o rekonstrukci schopen odvodit. Viz též Červenka 1992.

však nebyly dost dobře slučitelné s obrazem lyrického subjektu, jak se až do té chvíle utvářel. Můžeme tudíž obecněji říci, že tvůrčí subjekt někdy volí konotace nejen bez ohledu na konzistenci projevu zobrazeného mluvčího, nýbrž také bez ohledu na vnitřní jednotu lyrického subjektu - konotace **motivované** (tj. esteticky působivé) právě nezvykle **vyšokou mírou své nemotivovanosti**. Podobně jako činí Miroslav Červenka (Červenka 1992), hodláme i my „lyrický subjekt“ a „tvůrčí subjekt“ (tento druhý nazývá Červenka i jiní autoři „subjektem díla“) navzájem odlišovat. Z hlediska našeho tématu **budeme za lyrický subjekt považovat onu „část“ subjektu tvůrčího, která se recipientovi vyjevuje jako lidská osobnost, charakterizovaná určitými postižitelnými, případně i pojmenovatelnými psychickými vlastnostmi a postoji**, ať již trvalejšími nebo momentálními, situačně podmíněnými. (Použijeme-li analogie s problematikou epického vyprávěče, jíž se v této knize detailně zabývá M.Mravcová, pak můžeme říci, že lyrický subjekt má svou zjistitelnou „psychickou fyziognomii“.) Jakkoli je tento lyrický subjekt implicitní (a to jak vzhledem k specifickým řečovým aktivitám tvůrčího subjektu, tak i k výpovědi zobrazeného mluvčího; skutečně explicitní subjekt by byl jen souhrnem sebecharakterizačních výroků na téma vlastní osoby: „já jsem...“), jde o útvar **tematizovaný**. Je to intencionální předmět - obraz lidské bytosti, který je v průběhu textu (resp. v průběhu recepcce tohoto textu) vybavován jistými konkrétními určeními.

Na lyrickém subjektu může mít značný podíl zobrazený mluvčí, nikdy jej však neobsáhne celý, neboť k jeho konstituování je zapotřebí ještě navíc aktů prováděných ve všudypřítomných, všeprostopupujících doménách motivovaností zvukových a konotačních. Se subjektem tvůrčím může naproti tomu lyrický subjekt de facto splývat - ovšem jen za podmínky, že tvůrčí subjekt manifestuje takový stupeň vnitřní soudržnosti, jaký je nezbytný pro jeho uchopitelnost jakožto relativně celistvé osobnosti. Je evidentní, že o tom, co „patří“ a co „nepatří“ do představy celistvé osobnosti, zda a nakolik může tato osobnost obsahovat vnitřní svár a být eventuálně charakterizována právě svou rozporností, do značné míry rozhoduje konkrétní vnímatel - v souladu jak se svými individuálními dispozicemi, tak v souladu s příslušnými normami a očekávaním své doby.

Když říkáme, že lyrický subjekt může splývat se subjektem tvůrčím, máme na mysli toliko kvantitativní aspekt jejich vztahu: fakt, že existují díla, kde nic nevybočuje z té představy o lyrickém subjektu, kterou si

během recepcce utváříme, kde žádná z aktivit tvůrčího subjektu se nedostává s touto představou do zásadního sporu a tudíž není ve vztahu k lyrickému subjektu pociťována jako nemotivovaná. Mezi lyrickým a tvůrčím subjektem je však dost podstatný rozdíl kvalitativní, funkční. Na první pohled by se mohlo zdát, že podstatu lyrického díla vyjevuje jednoduchá funkční hierarchie jednotlivých hovořících „subjektů“: zobrazený mluvčí slouží (jakožto jeho součást) sebevyjádření lyrického subjektu, ten poté slouží (opět jako jeho součást, byť někdy s nadřazeným celkem co do rozsahu totožná) sebevyjádření (?) subjektu tvůrčího. V souvislosti s tvůrčím subjektem však dáváme za slovo „sebevyjádření“ otazník, neboť právem cítíme v této větě jakousi nepatřičnost, logický rozpor: definujícím přívlaskem „tvůrčího subjektu“ je „tvorba“, nikoli „sebevyjádření“ - jakkoli z hlediska umělce mohou obě činnosti spadat vjedno. „Sebevyjádření“ je - v umění i mimo ně - doménou expresivní funkce; jak jsme se pokusili ukázat jinde (Kubínová 1988), jejím protějškem na příjemcově straně je zájem o charakteristiku odesilatele: hledání odpovědi na otázku, „jaký je mluvčí?“. A nyní se musíme zeptat: je to opravdu tato otázka, co podstatným způsobem směřuje recipienta lyrického díla? Je jeho hlavním zájmem zjistit, jakými vlastnostmi se vyznačuje tvůrčí subjekt - nebo alespoň (neboť, jak jsme řekli, eventuální přesah tvůrčího subjektu vůči subjektu lyrickému spočívá v necharakterizovatelnosti), jakými vlastnostmi se vyznačuje lyrický subjekt? Naše čtenářská zkušenost svědčí spíše o opaku: např. na rozebírané Nezvalově básni nás esteticky nezaujala ani tak okolnost, že její lyrický subjekt má rysy melancholie a životního pesimismu (což ostatně zřejmě byla, a vůbec často bývá, jen volba jedné z dobově příznačných póz), nýbrž konkrétní dění mezi významy, jejichž společnou, přitom však jen jednou z mnoha konotací byla zmíněná charakteristika subjektu. Dokonce ani tam, kde se postoj subjektu jeví jako vysoce individualizovaný a, posuzováno měřítky kladenými na vlastnosti individua, vysoce hodnotný (ve své výše připomenuté knížce jsme básně tohoto typu nazvali typem „expresivně apelativním“; Kubínová 1988), nejsou referenční významy jednoduše a beze zbytku přeinterpretovávány ve významy expresivní, nýbrž obojí stojí a esteticky fungují vedle sebe, v nejrůznějších vzájemných dotecích. V mnoha jiných básních pak lyrický subjekt působí spíše jako bezděčný otisk reálné jednoty osobnosti, jako pozornost na sebe nestrhávající, průhledné prizma, jímž sledujeme zajímavě konturovaný „vnější“ svět a jeho hodnoty. Náš základní čtenářský zájem se pak upírá na kvality tohoto světa, méně již na kvality toho, kdo nám tento „svět“

předkládá v dané podobě k nahlédnutí. Jiná je pozice tvůrčího subjektu. Na rozdíl od tematizovaného či aspoň tematizovatelného lyrického subjektu vystupuje tvůrčí subjekt v díle právě a pouze jako ten, kdo toto dílo **vytvořil**. Vědomí, že dílo je produktem čísi tvořivé aktivity, je obecným garantem smysluplnosti celku i významovosti všech jeho částí; je svědectvím o intenci, která je sice recipientem ve snaze o postižení smyslu ustavičně hledána, která však nemusí být a nebývá odhalena a pojmenována ve své konkrétní určitosti.

Zrekapitulujme: tvůrčí subjekt je korelátém všech aktivit, jejichž prostřednictvím bylo dílo vytvořeno (Červenka 1992: 138), lyrický subjekt je korelát básnického „sebevýrazu“; je výsledkem specifického vnímatelského překódování, interpretace výpovědi v básnickém kódu expresivním. Můžeme se ptát, nakolik si ta která báseň toto překódování sama vyžaduje, nakolik je nezbytnou součástí její významové stavby. Tato otázka se stává aktuální zejména tehdy, když lyrický subjekt zůstává spíše v pozadí, když jeho obraz je méně „zajímavý“ než jiná témata. Podílí se i v těchto případech na významové struktuře, nebo je snad pouhým konstruktem literárněvědných badatelů, kteří jsou tradičně náchylní využívat právě jeho vlastností k celkové charakterizaci díla? Případ citovaného Nezvalova textu dává za pravdu spíše první eventualitě: ačkoli vyjadřovaný životní postoj zde nebyl nijak výjimečný a čtenářovu pozornost poutaly více jednotlivé metafory, přechody od konkrétního k abstraktnímu, od současnosti ke vzpomínce, náplň jednotlivých symbolů atd., přesto zvláštní, znepokojivé působivosti nabyl tento text v okamžiku, kdy prolomil dosavadní jednotu tohoto názoru, kdy přestal sloužit mimo jiné jako jeho ilustrace. Což znamená, že byla překročena hranice něčeho - a to „něco“ tu tedy muselo být nějak přítomno: alespoň jako norma, významotvorně aktualizovaná svým narušením.

Podobné postavení jako lyrický subjekt, vymezený svou psychickou identitou, zaujímají vůči tvůrčímu subjektu i ostatní oblasti motivací: každá z nich je oblastí norem, které si žádají vlastní způsob naplnění. To znamená, že tvůrčí subjekt při každém rozhodovacím aktu „slouží více pánům“. Jeho výslednou výpověď jsme již charakterizovali jako „vícehlasou“ (v podstatě „trojhlasou“), přičemž estetické napětí vzniká mj. právě v napětí mezi jednotlivými „hlasy“, v jejich harmoniích a disharmoniích. „Klasicky vyrovnaným“ se jeví dílo, které působí dojmem, že v něm byly zvládnuty různorodé požadavky všech těchto sfér činností ve stejné míře; takové dílo je „plynulé“, „přirozené“, v terminologii

ruského formalismu „plně motivované“ (Ejchenbaum 1971). V každé z těchto svých dílčích působností si ovšem tvůrčí subjekt může také občas počínat nemotivovaně, uchýlit se k „motivaci nemotivovaností“; takový moment vždy zaměřuje vstřícného recipienta k celkové intenci tvůrčího subjektu - jako takového, „mimo role“ (recipient méně vstřícný se spokojí s konstatováním, že umělec nedokázal dostát nárokům na něj kladeným).

Konkrétní podoba každé ze zmíněných norem se ovšem proměňuje s místem a časem. Například promluva zobrazeného mluvčího se řídí nejen normami mimouměleckého vyjadřování, platnými v čase vzniku díla, nýbrž je poměřována též s normami, které určují, jak v této době využívá mimouměleckých řečových kompetencí básnický text. Dobové zvyklosti poskytují měřítko soudržnosti zobrazované předmětné situace, stanovují míru její explicitnosti, účasti detailů, stejně jako soudržnost a explicitnost vyslovované úvahy, atd. Určují též míru, v jaké se může lyrický subjekt vzdálit od zobrazeného mluvčího, aniž by byla narušena jeho vnitřní jednota, tj. motivovanost sebevyjádřením. Přitom ne vždy a ve všech ohledech je norma spjatá s budováním obrazu lyrického subjektu volnější než norma aktivit zobrazeného mluvčího, poutaného zákonitostmi mimouměleckého jazyka i zákonitostmi vnímání a myšlení. Je pravda, že lyrický subjekt může „ospravedlnit“ jistou diskontinuitu projevu zobrazeného mluvčího; na druhé straně i podoba lyrického subjektu má své dobové normy, které rozhodují, o čem je zobrazovanému mluvčímu vůbec „dovoleno“ hovořit. (Tato volba témat je ovšem v konečné instanci opět volbou určitých „připustných“ či „nevhodných“ konotací; může jít např. o nepřipustnost „vulgárnosti“, „přízemnosti“, nápadné „všednosti“ apod., jindy naopak o vyhýbání se patosu či líbivé „poetičnosti“ atd.). Předmět, plně motivovaný například svou účastí v popisované situaci (v níž se umísťuje zcela věrohodně), se pak z hlediska normované podoby lyrického subjektu může jevit jako nemotivovaný, pohoršující - takto záměrně „uráželi krasocit“ svých současníků např. Neruda, Machar, Gellner a další.

K všeobecnému rozestupu mezi tvůrčím subjektem a zobrazeným mluvčím dochází v poezii moderní. Zřetelný průlom učinil symbolismus, který posunul lyrický subjekt (jenž je zde, jakožto hodnota individuality, implicitně silně tematizován) směrem od prostředkujícího zobrazeného mluvčího k bezprostřednímu subjektu tvůrčímu. Činil tak různými způsoby; například v básních Březinových zejména vyhrocenou metaforičností, což je postup, kterému pro určitou jeho univerzálnost



budeme posléze věnovat samostatnou pozornost. V tuto chvíli si všimneme jiného prostředku, s nímž se setkáváme často v poezii Karla Hlaváčka: v básni je aktualizována taková podoba výpovědi zobrazeného mluvčího, která se blíží téměř normám epickým, jejich „příběhovosti“ - a to jen proto, aby mohla být o to nápadněji, významotvorněji narušována očekávaná souvislost, aby se (coby nositel „záhadnosti“) mohla plně projevit motivovanost nemotivovaností. Na myslí mám ony pro Hlaváčka příznačné, aktualizovaným vypravěčským postupem a leckdy i dějištěm konkrétně situované „příběhy“, jejichž aktéři i smysl jejich počínání přitom zůstávají utajeni. Jako příklad uvedme dvě strofy, první a závěrečnou, z básně Ironie (dodejme, že ani námi vynechaná strofa prostřední žádná vodítka k vyřešení záhady neposkytuje):

Vím, dneska půjde zas, až pozdě, neospalý,  
a chrti, kteří předběhnou ho v nízkém osení,  
mé myšlenky, jež zvečera již usínaly,  
svým vytím probudí - dva chrti mdlí a zrosení...

...

Ač na dnešek ho sami zase vyzývali,  
vím, po mezích až domů půjde v mokřém osení,  
dva chrti, již se cestou po celou noc rvali,  
poběhnou před ním, schváčení a mdlí a zroseni.

Kdo je onen neznámý, pravidelně se zjevující („vím, dneska půjde zas“), dvěma chrti provázený noční chodec, jaký je účel jeho putování? Kdo jsou ti, kdo jej „sami zase vyzývali“ - a k čemu, jestliže se jeho cesta uskutečňuje **navzdory** této výzvě („ač na dnešek ho sami zase vyzývali“): k příchodu, k setrvání? Nejhlubším omylem by ovšem bylo, chtít na tyto otázky najít jednoznačnou odpověď; ta prostě neexistuje, nerozlučitelná záhadnost je jedním z ústředních významových kvalit této básně. Pro Hlaváčkovu poezii má zvláštní platnost ta z několika Mukařovského definic symbolismu, která tento směr charakterizuje jako „básnictví gramatického přísudku: vypovídá se o něčem nebo o někom, ale subjekt, osoba nebo věc, o kterých se vypovídá, zůstává skryt“ (Mukařovský 1934: 220). Snad ještě více než tam, kde je tajemnost vtělena do neurčitých zájmen („kdos zašeptal“, „bylo to v jakési temné krajině“, „po proudu řeky kdosi šel“, „hrál kdosi na hboj“) - neboť neurčité zájmeno může signalizovat, že bližší určení není podstatné:

„kdosi“ může znamenat někdo, lhostejno kdo -, sílí neurčitost předmětů výpovědi kontrastem s konkrétností dějiště, do něhož jsou zasazeny. V citované Ironii bylo toto dějiště prostorově orientováno mezi vnitřek obydlí (kde „mé myšlenky ... zvečera již usínaly“) a krajinu pozorovanou oknem, v níž se pravidelně odehrává líčená scéna. „Rozluštění“, tj. začátek a konec cesty, se navždy skrývá někde za horizontem dostupného výhledu. Konkrétně předmětně situován je i tajemný dialog ve Dvou hlasech:<sup>6</sup>

Dnes dvorce ani po klekání nezavřeli -  
dva smutné dvorce na samotách propadlých -  
dva hlasy se tam o cos hádaly a přely  
při rudých stínech pochodní za vodou vzdálených.

Navozená scénérie předpokládá „příběh“ (jacísi lidé z neznámých důvodů „dnes dvorce ... nezavřeli“), čímž se připravuje půda pro následný kontrast: tvůrčím subjektem stanovená symbolická paralela „dva dvorce - dva hlasy“ se střetá s prostorovou lokalizací vyslechnutého dialogu, který by se přece podle všech zkušenostních pravidel měl odehrávat uvnitř dvorce jediného. Nesrovnalost uvnitř předmětné situace ztěžuje možnost dešifrování toho, co se v ní odehrává (jde o scénu milostného přemlouvání?), a tak relativizuje možnosti jakéhokoli jednoznačného výkladu této scény.

In medias res, větou s nevyjádřeným podmětem: „Měl něhu jejich kroků a teplo jejich těl...“, začíná rovněž „příběh“ v básni, kde se teprve ve třetím verši dovíme, že tímto podmětem je pravděpodobně (pokud totiž slovo „vál“ není užito obrazně) vítr: „když teprv pozdě k ránu vál přes můj Archipel“. Ony, ty, něhu jejichž kroků a teplo jejichž těl měl mít, zůstávají v celém textu nepojmenovány, ačkoli jsou aktérkami celé řady konkrétních úkonů:

U parku za večera je stihl v kruhu stát  
a známou jakous píseň na flétny teskně hrát -  
hrály tak tiše, dlouze a bílý měly šat.

---

<sup>6</sup> Na tajemnou dějovost, kdy děj „pro zamlženost aktérů i důvodů jejich jednání nabývá... bizarně tajemného, ale také otevřeného, mnohoznačného smyslu“, poukázal právě v souvislosti s touto básní Zdeněk Pešat (Pešat 1985: str.27).

Pak zřel je tancující do parku zacházet...  
Ač do rána je čekal - přec nevyšly již zpět -  
když měsíc nad park vyšel, kdes v dálce začly pět...

Identifikace toho, kdo děje popisované v těchto dvou strofách pozoroval, je dalším zdrojem „záhad“. Gramaticky vzato by jím měl být podmět první a poté i čtvrté strofy: ten, kdo „vál“, tedy, jak jsme řekli, patrně vítr, který se zmíněných ženských bytostí dotýkal. Nezodpověditelná je však otázka, zda pojmenované činnosti („stihl“, „zřel“, „čekal“) mají být skutečně připsány „větru“ - v rámci jeho daleko jdoucí obrazné personifikace, nebo zda ve druhé a třetí strofě je pozorovatelem někdo jiný, tj. zda třetí mluvnická osoba tu není spíš „zrcizujícím“ zastoupením osoby první.

Citované verše (jako jednu z obzvlášť výmluvných ukázek bychom mohli připomenout ještě báseň s příznačným názvem *Záhada*, tajuplnost jejíhož lakonicky podaného děje neodstraňuje ani fakt, že v onom marně očekávaném čtvrtém poutníkovi můžeme poměrně snadno rozeznat symbol Spasitele) vesměs pocházely ze sbírky *Pozdě k ránu*. „Příběhový“, konkrétní pól, který vytváří napětí mezi konkrétní situovaností vyprávěného a nedostatečnou motivovaností toho, co se v tomto vyprávění odehrává, je ještě posílen v následující *Mstivé kantiléně*. Zde se zobrazený mluvčí důsledně ocitá na samé hranici mezi normami lyrickými a epickými: jednotlivé básně jsou scénami, jejichž posloupnost jako by měla vylíčit celé povstání geusů, jeho průběh. O to víc pak vynikne nemotivovanost uvnitř zobrazovaných dějů, mj. zahrnujících i přesahy k dalším dějinným událostem.<sup>7</sup> Tajuplné napětí vládne výjevu davového očekávání a následné potupy kohosi nejmenovaného (zpěv V.), provází vystoupení ryšavého varhaníka (VII.), scénu úzkostného i brutálního zahnání psů (IX.), počínání krysaře (XI.). Nemotivovanými se tu ukazují nejen jednotlivé předmětné výjevy, nýbrž i některé leitmotivy. Zatímco kupř. opakující se motiv „marnosti“ těsně přiléhá jak

<sup>7</sup> Srov. opět konstatování Z.Pešata (Pešat 1985), který mj. praví: „A pak se klene vysoko vzedmutý oblouk lidského hoře, symbolizovaný středověkými vzpourami, jednou revoltou gézů..., podruhé vzbouřením německých sedláků, potřetí osudem náboženské sekty novokřtěnců...“ (str.30). Autor si znovu všímá, jak v jednotlivých příbězích „kontrastuje konkrétnost samotného izolovaného dění s neurčitostí nebo lépe s mnohoznačností jeho smyslu, podobně jako tomu bylo v básni *Dva hlasy* ve sbírce *Pozdě k ránu*“ (str.32).

k pocitové charakteristice lyrického subjektu, tak k povaze zobrazovaného příběhu, pak „lhavost“, jejíž pojmenování téměř obsedantně prostupují pátou a sedmou část skladby, sice může rovněž vykazovat jakousi vazbu na lyrický subjekt (tj. na jeho dekadentní, lartpoullartistní stylizaci, jež kladla důraz na umělost, na fantazijní původ předkládaného výtvaru a také na jeho lhostejnost k tradičním morálním měřítkům), tato spojitost je však zatlačena do pozadí nápadně nemotivovaným výskytem těchto pojmenování v řeči zobrazeného mluvčího.

Řekli jsme, že Hlaváčkova cesta je jen jedním ze způsobů, jak symbolismus významotvorně rozbíjí tradiční soudržnost projevu zobrazeného mluvčího a posouvá obraz lyrického subjektu směrem k umělecky specifickým aktivitám subjektu tvůrčího. Pro dalšího z představitelů tohoto směru u nás, Otokara Březinu, by byla zřejmě aktuální především druhá Mukařovského definice, která „určuje symbolismus jako básnictví obrazu, zejména metafory“ (Mukařovský 1934: 220). Nebudeme zde analyzovat Březinovy složitě budované a rozvíjené metafory; spokojíme se s konstatováním, že Březina ve svých básních do krajnosti využívá možností, které jsou v zárodku obsaženy ve fenoménu obrazného pojmenování jako takového - a právě o tomto fenoménu, o jeho vztahu k rozmanitým aktivitám, jež tvůrčí subjekt v jednotlivých svých „rolích“ vykonává, se nyní pokusíme stručně pojednat.

Není pochyb o tom, že volbu obrazného pojmenování a důsledky této volby připíšeme v poslední instanci, stejně jako volbu čehokoli dalšího, tomu, kdo dílo vytvořil: tvůrčímu subjektu. Jako každé pojmenování, i pojmenování užitá v obrazné funkci vnáší do textu určité konotace; zdrojem dalších konotací je pak konfrontace tohoto pojmenování s věcí aktuálně míněnou (tj. velikost a povaha rozestupu mezi oběma denotáty metafory), poté přicházejí ke slovu nejrůznější konfrontace s okolním kontextem, atd. Leckteré z těchto konotací budou vnímatelem zároveň využity k charakteristice lyrického subjektu, jež mohou obdařovat kupř. atributem „smyslovosti“, „duchovnosti“, „imaginativnosti“ atd., vnímavostí pro ty či ony stránky života a světa. Povahy zúčastněných konotací ani charakteru zvukové výstavby se sama okolnost, zda jde o pojmenování obrazné či neobrazné, příliš netýká; nijak podstatně jí není dotčena ani soudržnost lyrického subjektu. Do jeho obrazu se spojují určité navzájem slučitelné konotace, jiné, „neslučitelné“, zůstávají mimo a atakují jeho jednotu, to vše však opět bez ohledu na to, zda tyto konotace byly do textu vneseny pojmenováními obraznými či neobraznými. Zde všude je tudíž rozdíl mezi obrazným a neobrazným nedůležitý - a ne-

**zjistitelný. Obraznost pojmenování, jeho odlišnost od pojmenování neobrazného, se vyjevuje na úrovni promluvy zobrazeného mluvčího - jakožto určité narušení její kontinuity.**

Musíme ale ihned dodat, že je to narušení velice obvyklé, kanonizované - nejen jako básnickou tradicí plně legitimizovaný (a tedy sám o sobě nikoli významotvorný) zásah tvůrčího subjektu do projevu mimouměleckých řečových kompetencí, nýbrž též jako jistá, byť okrajová, součást těchto mimouměleckých řečových kompetencí samotných.

Potřeba blíže ozřejmit předmět, o kterém se hovoří, jeho srovnáním s jinou, obecně známější věcí, bývá naplňována již v mimoumělecké komunikaci; a i zde se přirovnání, jež, jak známo, nenarušuje syntaktickou a sémantickou strukturu věty, nejednou „zkrátí“ ve zvláštní sémantický útvar s podvojnou denotací: v obrazné pojmenování. Úmyslem mimouměleckého mluvčího přitom ovšem nebývá rozrušit významovou jednotu komunikátu, bránit mu ve směřování k pokud možno jasnému a jednoznačnému smyslu; jeho cílem je naopak skrze bližší objasnění určité části učinit celek zřetelnějším, srozumitelnějším.<sup>8</sup> Ve své mimoumělecké podobě se tudíž metafora snaží co nejvíc eliminovat své potenciální „rozkladné“ účinky; tato její druhá stránka je naproti tomu plně využívána v textu uměleckém.

Vezměme si např. popis určité předmětné situace, např. krajinné scénérie. Nemá-li se tento popis minout s účinkem, je nutné, aby si vnímatel díla mohl tuto popisovanou krajinu ve své představivosti aspoň částečně vybavit - a to nejen jako jednotlivé objekty, které básně v nezbytné sukcesivnosti a mezerovitosti jazykového projevu jeden po druhém vyjmenovává, nýbrž v jejich simultánní koexistenci, v začleněnosti do výslovně nepojmenovaného „okolí“: v tom, co jsem v jedné ze svých starších prací, kde lze najít i podrobnější rozbor tohoto jevu, nazvala „horizontem předmětné situace“ (Kubínová 1986). V témže článku jsem se zmiňovala i o důsledcích, které pro představu tohoto „horizontu“ má okolnost, že některý z prvků v něm se vyskytujících je pojmenován obrazně: do utvářející se představy líčeného časoprostoru náhle vniká věc, která do jeho horizontu nenáleží, tedy věc z hlediska prezentace vnímané situace nemotivovaná. Touto svou „destruktivní“ funkcí (která

---

<sup>8</sup> Pokud ovšem bereme v potaz toliko pozitivní komunikační záměr, nikoli snad nějaké úmyslné zastírání, „zamlžování“ pojednávaného tématu. Vhodně zvolená metafora může posloužit i tomuto „nečistému“ cíli; jak, o tom by bylo možno napsat rozsáhlou studii.

ovšem bývá východiskem nové konstrukce, tj. nejrůznějších významotvorných rekonstrukcí časoprostoru) obrazné pojmenování nápadně přesahuje oblast mimouměleckých řečových kompetencí a řadí se mezi bezprostřední („mimo role“ probíhající), specificky umělecké postupy tvůrčího subjektu.

Díky potenciální koexistenci dvou vzájemně protichůdných funkcí náleží metafora jednak do sféry činností zobrazeného mluvčího, zároveň však patří mezi prostředky, které tuto jeho činnost rozhodnutím tvůrčího subjektu „maří“, rozrušují její motivovanost. Pozice obrazného pojmenování, umístěného současně v odlišných, relativně samostatných a eventuálně i proti sobě působících sférách řečových aktivit, z něj činí obzvláště vhodný prostředek onoho nenápadného, těžce uchopitelného a slovy nepojmenovatelného „slévání“ významů pocházejících původně z různých výkonů, prostředek stírání hranic mezi zobrazeným mluvčím, lyrickým subjektem a subjektem tvůrčím, jež vede posléze až k onomu pro lyriku příznačnému (Staiger 1969) odstranění jakékoli distance, splynutí „já“ a „světa“ v nerozlišitelné jednotě. Nikoli náhodou bývá lyrická poezie natolik prostoupena metaforami, že odstín obrazné platnosti nabývají leckdy i pojmenování původně neobrazná; „poezie bez obrazů“ (Jakobson 1961) bývá pocíťována jako příznaková výjimka.

Zásadní průlom do hierarchie „tvůrčí subjekt - lyrický subjekt - zobrazený mluvčí“ (viděno z pozice autorské; z pozice recepčního kontaktu se tato posloupnost ukazuje v opačném pořadí) provedlo básnictví meziválečné avantgardy. Poetismus, alespoň ve svém teoretickém programu, eliminoval lyrický subjekt. Funkcí lyriky v tomto pojetí přestává být jakýkoli sebevýraz vnitřního světa individua; proti sobě stojí na jedné straně vnější svět - coby materiál určený k esteticky působivému přetvoření, na druhé straně pak tato přetvářející aktivita sama. Ta pak spočívá především v rozbíjení obvyklých, předuměleckých a mimouměleckých souvislostí, v rozbíjení „logiky“ objektivního uspořádání věcí i „logiky“ jejich vnímání a uvažování o nich. Jinými slovy: programem byla destrukce těch pravidel, jimiž se řídí zobrazený mimoumělecký mluvčí. (Jak jsem se pokusila ukázat jinde - Kubínová 1993, v básnické praxi nemohla být tato zásada uplatněna zcela důsledně.) Diametrálně odlišný program, zákonitě však vedoucí k výsledkům do značné míry podobným, měl poté surrealismus: jeho cílem bylo ukázat právě skrze dílo se projevující, sebevyjadřující se subjekt, který je tu tedy ústředním implicitním tématem. Je to však téma, na rozdíl od implicitně tematizovaných lyrických subjektů starších dob, absolutně „otevřené“:

zdaleka do něj nespadá jen to, co je vnímátel schopen sjednotit do obrazu jakéhosi psychologicky uceleného, individuálně se vymezujícího, představitelného a charakterizovatelného lidského jedince. Subjekt mají společně manifestovat **veškeré**, jakkoli disparátní úkony, jejichž stopy text nese. Důraz je přitom záměrně kladen právě na tuto disparátnost, znamenající „hle, co vše existuje a koexistuje v lidském podvědomí!“ Autenticitu této manifestaci „já“ pak má zaručovat automatismus tvorby. Ten pochopitelně nutí ignorovat racionální, mimoumělecky ustálená pravidla a schémata ztvárnění světa - podobně jako se tato pravidla snažil ignorovat, byl z jiných příčin, básník poetistický. Jak poetismus, tak surrealismus produkuje předmětný svět inkoherentní, z hlediska běžné zkušenosti dezorganizovaný a reorganizovaný, kde mimoumělecky dané normy soudržnosti jsou přítomny zejména skrze svá porušení. Ve funkci kompozičního tmelu je nahradil postup, který sice rovněž pochází již z mimoumělecké sféry, avšak teprve nyní se poprvé prosadil jako hlavní kompoziční princip výstavby básnického textu: postup představových asociací. Rozdíl mezi programem poetismu a programem surrealismu mohl být recipientem básnických výtvorů vnímán spíše jako odlišnost geneze než odlišnost významové výstavby. Z konkrétní významové výstavby, z povahy konotací, které v tom kterém díle převládají, pak také před recipientem poetistické či surrealistické básně zpravidla vyvstávají i jisté kontury psychologicky vyhraněného lyrického subjektu - navzdory programovým tezím, podle nichž měl být tento lyrický subjekt jednou eliminován, podruhé rozšířen za hranice jakékoli individuální charakterizovatelnosti.

Hovořili jsme o poetismu a surrealismu, neboť především tyto dva avantgardní směry našly své uplatnění v české poezii. V měřítku evropském by ovšem bylo možno jmenovat směry další: dadaismus, kubofuturismus aj. Všechny tyto směry znamenají pro poezii zhruba totéž, čím bylo ve výtvarném umění vysvobození z „pout“ iluzivní figurativnosti: obrovské rozevření prostoru svobody pro tvůrčí subjekt. Kdykoli se později poezie vracela ke „klasičtějším“ podobám, kdykoli se vracela do rámce, jež tvůrčímu subjektu vymezují pravidla mimouměleckých kompetencí, kdykoli se vracela k individuálně pojímanému, celistvému lyrickému subjektu, byl tento návrat již jen jednou z možností, dobrovolně zvolenou alternativou: jednou zbořené bariéry již nikdy (aspoň až dosud) nenabýly své někdejší pevnosti. Přitom tyto bariéry byly v „předmoderním“ básnictví tak pevné, že nebyly vlastně ani vnímány: v trojhlasu lyrického monologu bylo naplňování požadavků

kladených na zobrazeného mluvčího, na „logičnost“ jeho řeči, na narušenou (s výjimkou působení obrazných pojmenování) věcnou souvislost situací jím popisovaných, tónem zcela samozřejmým. Zdá se, že jeden z hlavních zdrojů nejistoty, kterou, jak se zdá, pociťuje dnešní poezie (a zřejmě i další umělecké druhy), se skrývá v zatím marném hledání „důstojného protivníka“: norem podobně pevných, univerzálních a samozřejmých, na které by ještě bylo možno básnickým činem zaútočit.

To ovšem neznamená, že by snad z moderní a postmoderní básně mizel slovní materiál: i tehdy, když výběr a řazení slov již téměř vůbec nepodléhá pravidlům mimouměleckého vyjadřování, je to i nadále řeč, kdo po oslabení či úplném vymizení jedné ze složek lyrického „trojhlasu“ musí sloužit souzvuku obou „hlasů“ zbývajících. Označující, znění slov vytváří potřebnou zvukovou strukturu; zároveň jak toto znění, tak také a především významy jím nesené prostředkují příslušné konotace. (Může se tak dít pochopitelně jen proto, že konotace, hodnotové zabarvení řečových jednotek, jsou s těmito jednotkami asociovány již před dílem, před jeho aktuálním vnímáním - na základě dosavadní umělecké i mimoumělecké zkušenosti.) Na okraj dodejme, že v těchto případech se nejednou dostává ke slovu i „hlas“ v podstatě nový: „hlas“ grafického, výtvarného uspořádání textu.

V důsledku absence zobrazeného mluvčího či aspoň při podstatném narušení kontinuity jeho projevu se rozpadá promluvový či větný kontext, jednotlivé řečové prvky se izolují; což je moment, který, jak ukázal Mukařovský (Mukařovský 1928; Mukařovský 1938), vždy působí nebývalé rozšíření množiny konotací („akcesorních“, „skrytě symbolických významů“). Nenalézá-li vnímatel motivace toho, co je vyřčeno, v aktivitách zobrazeného mluvčího (tj. v onom „říkám to proto, že tak se věci mají“), je nucen je hledat ve zbývajících činnostech tvůrčího subjektu: jednak ve výstavbě zvukové, případně grafické organizace („kvůli rytmu“, „kvůli rýmu“, event. „kvůli grafickému obrazci“; vnímatel dostatečně obeznámený s moderní poezií již ale dávno nespojuje konstatování podobných motivací automaticky s negativním hodnocením<sup>9</sup>), jednak ve

<sup>9</sup> Určitá tradice, táhnoucí se v moderním básnictví zhruba od dadaismu, naučila vnímatele nečinit tak apriorně ani v těch poměrně vzácných případech, kdy motivovanost zvukem, stavba rytmické linie nenachází odpovídající protějšek ve výstavbě konotační. Tehdy totiž z textu vystupuje jediná, souborná konotace: konotace nonsensu. I ten má své kouzlo, svou hodnotu.



výběru a kombinaci potřebných konotací. Ve chvíli, kdy je vnímatel přijímá jako to, co **primárně**, tj. v bezprostřední souvislosti s intencí tvůrčího subjektu, motivuje přítomnost užitých řečových jednotek a útvarů, mění se nejen rozsah konotací, nýbrž také do jisté míry jejich charakter a funkce: stávají se totiž předmětem vědomě zaměřené pozornosti. (To je patrně jeden z hlavních důvodů, proč bývá moderní poezii často připisována zvýšená intelektuálnost, naléhavější potřeba čtenářova racionálního úsilí.) Je pravda, že široké množiny konotací, které se tu rozevírají, neposkytují možnost jednoduché a už vůbec ne jednoznačné odpovědi na otázku po smyslu řečeného; záhadnost textu se spíše stupňuje. Na druhé straně však mizí iluze o náhodnosti, mimovolnosti konotací, ztrácí se možnost vnímat je bezděčně, jakoby mimochodem, „koutkem oka“ - tak, aby vnímatel byl zasažen jejich působením, aniž by však tušil, v čem vlastně kouzlo básně spočívá.

V úvodu jsme řekli, že míru motivovanosti chápeme zároveň jako míru soudržnosti - soudržnosti toho kterého z vyčleněných aspektů básnického textu. To bezesporu platilo v případě výpovědi zobrazeného mluvčího, který byl vázán mimouměleckými normami koheze promluvy. Co se týče lyrického subjektu, tj. implicitně tematizované postavy díla, pak rozpoznatelnou, byl více nebo méně zjevnou jednotu „psychické fyziognomie“ jsme prohlásili dokonce za jeho základní definiční příznak. Svou vlastní soudržnost (větší v případě verše pravidelného, menší u verše volného) má i zvuková organizace básně; její normy jsou předmětem zvláštní literárněvědné disciplíny, versologie. Jelikož naše publikace obsahuje samostatnou versologickou kapitolu, nebudeme se zde touto problematikou zabývat. Zbývá otázka, zda také stavba konotací má své normy, a dále, nakolik mají rovněž tyto normy schopnost činit text soudržným, tj. vyvolávat na základě předchozího úseku příslušná očekávání dalšího průběhu.

Pokud za důkaz existence umělecké normy (jako takové) považujeme určité nadindividuální, jakémusi okruhu umělců společné vlastnosti jejich výtvorů, pak i v oblasti konotací lze takovéto společné rysy vysledovat. Jak známo, mají básnická období či směry své oblíbené či naopak „nepřípustné“ konotace; básnické směry bývají dokonce charakterizovány svými typickými „slovy-signály“;<sup>10</sup> k nimž se básníci uchy-

---

<sup>10</sup> Blíže k tomu viz Ginzburg 1974: str. 25-27.

lují pro jejich „emotivní atmosféru“, „stylistické zabarvení“ apod., jak různě bývají konotace nazývány.

Jisté normy se pak patrně projevují nejen ve výběru konotací, nýbrž také ve způsobech jejich kombinací. Dobově či směrově normován je zřejmě stupeň blízkosti či vzdálenosti vzájemně porovnávaných konotací, jejich soulad nebo kontrast: malé rozpětí požaduje např. klasicismus, naopak rozpětí značné je příznačné pro romantismus či surrealismus (oba směry posledně jmenované přitom ovšem od sebe ostře odděluje zásadně proměněná norma, týkající se povahy básnictví obecně). Zajímavá je z tohoto hlediska situace poetismu: na jedné straně nápadně demonstruje snahu o vzdálenosti co největší, na straně druhé tu však působí skrytá harmonizační tendence, vyvěrající z jedné společné konotace porovnávaných jevů: vše nebo téměř vše, o čem se hovoří, náleží ke smysly vnímatelné, smyslově okouzlující stránce světa.

I ve struktuře konotací tedy, jak patrně, působí určité normy; text, který je dodržuje, se po této stránce jeví jako motivovaný, tudíž by měl být i svým způsobem soudržný. Tato soudržnost ale patrně není srovnatelná s pevností zvukové stavby pravidelného verše nebo s kohezí zobrazené mimoumělecké promluvy. Vždyť konotace jsou obtížně uchopitelnou, efemérou, povýtce „podprahově“ vnímanou složkou řeči; navíc tvůrčí subjekt, do jehož kompetence volba konotací v konečné instanci spadá, se projevuje jako nositel celkového záměru, jehož podoba je ale jen zpětně uhadována z výsledné realizace: z díla. Na rozdíl od postavy zobrazeného mluvčího i lyrického subjektu nemá tento tvůrčí subjekt nějaká „objektivní“, mimoumělecky zakotvená měřítká vnitřní jednoty. Jako čtenáři očekáváme, že v rámci jednotlivého díla bude mezi konotacemi panovat soulad; toto očekávání si však uvědomíme až ve chvíli, kdy je naruší nějaký výrazně cizorodý prvek. Závisí pak jak na povaze textu, tak na kódu, s nímž k němu přistupuje vnímatel, zda důsledkem bude nepříjemný pocit, že cosi se vymklo tvůrčově intenci, nebo zda tato intence do sebe toto narušení absorbuje jakožto „záměrné“ (Mukařovský 1943), čímž se ovšem zároveň přetvoří její dosavadní obraz.

Způsoby kombinací konotativních významů (jak je zde nazýváme; autor sám volil jiná označení) se u nás zabýval především Jan Mukařovský. Činil tak při studiu konkrétního díla (např. Mukařovský 1925) i individuálního autorského stylu (např. Mukařovský 1939). Pokusil se též o jistou typologii, byl v souvislosti s jediným místem básně, tj. s jejím závěrem; v univerzitní přednášce Kompozice básnického díla (Mukařovský 1991) se zabýval různým poměrem ukončení básně

k předcházejícímu textu. Ještě soustavněji zkoumal autor konkrétní uspořádání konotací jakožto tzv. „motorický proud“ - ve studii O motorickém dění v poezii (Mukařovský 1985), napsané někdy kolem r. 1927 (text byl nalezen v autorově pozůstalosti). Nechť nás přitom nemýlí, že tato práce je z velké části (nikoli však, a to je důležité, výhradně) věnována zvukové organizaci verše. Již výše jsme upozornili, že všeprostopupující rovina konotací je se stejně všeprostopupující rovinou zvukovou nejen paralelní, nýbrž také je touto zvukovou organizací podstatně spoluvytvářena. Konotativní významy se aktualizují a vzájemně konfrontují mj. ve vztazích, které vznikají díky souvztažnostem zvukovým (v důsledku oné pro poezii příznačné „projekce principu ekvivalence na osu kombinace“, jak tento proces souborně nazval Roman Jakobson - 1960). Nositelem konotací je však i sám zvukový proud, jeho průběh - jako celek, stejně jako ty jeho jednotlivé části, které se z něho něčím vymykají, upozorňují na sebe. Konotace povstávající ze zvukové stránky textu se pak řadí mezi ostatní, stávají se plnoprávnou součástí výstavby díla.

Co si podobného se však odehrává ve vnitřní stavbě konotační roviny vůbec. Mluvili jsme o výběru a kombinaci konotací, samo rozlišení „výběru“ a „kombinace“ se však relativizuje faktem, že každá kombinace, vzájemná konfrontace zúčastněných konotací (nesených slovy, motivy či jinými značícími jednotkami) vnáší do díla svůj vlastní, další konotativní význam: kupř. konotaci zmíněné „blížkosti“ či „vzdálenosti“, případně jejich konkrétních projevů: „ostrého přeryvu“, „kontrastu“ či naopak „plynulosti“, „splývavosti“, konotaci plynoucí ze střetů „vysokého“ a „nízkého“, jíž může být kupříkladu „rouhačství“, atd. Tedy nejen sám konotativní charakter významů v básnickém textu, nýbrž i jejich ustavičné nové vyvstávání z probíhajících relací otevírá celkovou výpověď díla k nejzazším, nekonečně rozevřeným horizontům. Jestliže metajazyková funkce umožňuje peircovský fenomén „věčné sémiózy“<sup>11</sup> jako potencialitu, která v komunikační praxi nemůže být nikdy do důsledků naplněna (neboť by popřela sám smysl komunikace, jímž je dorozumění), pak převrácená analogie mezi metajazykem a konotovaným systémem, jak ji ve známém schématu zakreslil kupř. R. Barthes

---

11 Fenomén „věčné sémiózy“ může být populárně ilustrován na příkladě třeba následujícího fiktivního rozhovoru: „Alík je pes.“ „Co je pes?“ „Pes je zvíře.“ „Co je zvíře?“ „Zvíře je živočich.“ „Co je živočich?“ - atd. ad infinitum.

(Barthes 1967: str. 123-124), se projevuje i ve faktu, že umělecký, tj. konotovaný vyjadřovací systém dává věčnost sémiózy aktuálně zakusit a prožít. Je to samozřejmě „věčná sémióza“ jiného typu - další a další významy jsou tu nikoli výslovně konstatovány, nýbrž textem generovány, produkovány. Není také v pravém slova smyslu „věčná“: probíhá jen tak dlouho, jak dlouho trvá náš kontakt s dílem. V momentě, kdy kontakt končí, však jakési povědomí o této „věčnosti“ přetrvává: v pocitu, že v díle obsažené významy nebyly beze zbytku uchopeny a vyčerpány. Zdá se, že ze všech literárních druhů právě lyrická poezie nejbezprostředněji a nejkoncentrovaněji nabízí tento „výhled do nekonečna“. Předurčuje ji k tomu vysoké významové zatížení značících jednotek, plynoucí z vícenásobné motivovanosti všeho, co je v básni řečeno. Přitom chybí příběh, soudržnost fiktivního světa a v něm se odehrávajících událostí, které by případně odváděly pozornost od symbolických, konotačních motivací. Experimentální seskupování a přeskupování hodnot lidského světa<sup>12</sup> se v lyrické básni může odehrávat v takřka krystalicky čisté podobě.

## LITERATURA

BARTHES, Roland

1967 „Základy sémiologie“, in R.B., *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (Praha: Čs. spisovatel), str. 61-132

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

1993 „Literární artefakt“, in *Kapitoly z teorie literárního díla*, ed. M.Kubínová (Praha: Karolinum)

EJCHENBAUM, Boris

1971 „Teória 'formálnej metódy'“, in *Teória literatúry*, ed. M.Bakoš (Bratislava: Pravda), str. 19-53

---

<sup>12</sup> Lyrická poezie tedy podle našeho názoru velice zřetelně a nápadně plní obecnou funkci umění, jak ji zformuloval J.Mukařovský: „... hodnoty v uměleckém díle - z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální - mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti, nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení“ (Mukařovský 1936: str. 51-52).

GINZBURG, Lidija

1974 *O lirike* (Leningrad: Sovetskij pisatel)

HEGEL, G.W.F

1966 *Estetika* (Praha: Odeon)

JAKOBSON, Roman

1960 „Linguistics and Poetics“, in *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, MIT Press, str. 350-377, česky in Jakobson 1969, str. 73-116

1961 „Poezija grammatiki i grammatika poezii“, in *Poetics - Poetyka - Poetika*, Varšava 1961, str. 397-418, česky in Jakobson 1969, str. 117-140

1969 *Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha: Čs. spisovatel)

KUBÍNOVÁ, Marie

1986 „K otázce 'smyslové konkrétnosti' básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím, *Estetika* 23, 1986, č.4, str. 201-211

1988 *V území slov. K dorozumívacímu systému lyrické poezie* (Praha: Čs. spisovatel)

1993 „Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let“, in *Proměny subjektu I*, ed. D.Hodrová (ÚČSL ČAV, Pardubice: Mlejnek), str. 78-101

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1925 „Pokus o slohový rozbor 'Babičky' Boženy Němcové, in J.M., *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 311-322

1928 „Máchův Máj. Estetická studie“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky III* (Praha: Svoboda) 1948, str. 7-202

1934 „Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů“, in *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 219-234

1936 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 17-54

1938 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky III* (Praha: Svoboda) 1948, str. 239-310

1939 „Próza K.Čapka jako lyrická melodie a dialog“, in J.M., *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda) 1948, str. 357-373

1943 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 89-108

1943-45 „Individuum a literární vývoj“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 226-235

1944 „Osobnost v umění“, in J.M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966, str. 236-244

1985 *O motorickém dění v poezii* (Praha: Odeon)

1991 „Kompozice básnického díla“ (přednáška z let 1931-32), in *Studie o Janu Mukařovském*, ed. D. Prokop (Praha: Karolinum)

NEZVAL, Vítězslav

1950 „Jak dělat poezii“, in V.N., *Eseje a projevy po osvobození*. Dílo sv. 26 (Praha: Čs. spisovatel) 1976

OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra

1985 *Semantyka wypowiedzy poetyckiej* (Wroclaw et al.: Preliminaria)

PEŠAT, Zdeněk

1985 „Protikladnost a jednota poezie Karla Hlaváčka“, in Z.P., *Dialógy s poezií* (Praha: Čs. spisovatel)

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky* (Praha: Čs. spisovatel)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1948 *Teorie prózy* (Praha: Melantrich)

# TEMATIZOVANÁ ZPROSTŘEDKOVANOST VYPRÁVĚNÍ

Marie Mrazcová

Středověké prózy, tj. díla v různých projevech románů, poví  
stek, románů, se svým důrazem na psychologii a konkrétní barvy a  
jazykové stylizace, kromě toho, které se týkají, mají se  
rozvíjet v období středověku a moderního vyprávění.

---

**PRÓZA**  
**EPIKA**

Středověké prózy, tj. díla v různých projevech románů, poví  
stek, románů, se svým důrazem na psychologii a konkrétní barvy a  
jazykové stylizace, kromě toho, které se týkají, mají se  
rozvíjet v období středověku a moderního vyprávění.





# TEMATIZOVANÁ ZPROSTŘEDKOVANOST VYPRÁVĚNÍ

Marie Mravcová

Sféra umělecké prózy, tj. sféra literárních projevů psaných řečí „nevázanou“, zahrnuje ve svém diachronně synchronním kontinuu bezpočet jazykově-stylistických, kompozičních, žánrových aj. variant. Jimi se manifestovaly poetiky směřové i individuální, současně však také - nahlédnuto hlediskem estetiky druhové - živel epický, více či méně zasahovaný, v jistých dobách a dílech přímo i vytlačovaný (přemáhaný) živlem dramatickým a lyrickým. Dominance epického podání, tj. takového typu zobrazení fiktivního světa, kde převládá líčení událostí probíhajících v čase, líčení v různé míře pozorné k „pozadí“ těchto událostí a k motivovanosti činů jednajících postav, tu pak souvisí s aktualizací čehosi velmi prastarého, v jistém období (zhruba v prvních desetiletích 20. století) znevažovaného, ale jak prozrazuje sama prozaická tvorba, nevymýtitelného - totiž výpravnosti. Výpravnosti ve smyslu tematizace (ztvárněnosti a zviditelnění) samotného aktu vyprávění, což ovšem znamená nic jiného než tematizaci (ztvárněnost a zviditelnění) subjektu tohoto aktu - vypravěče. Ten se projevuje různě: svými názory, postoji, hodnocením, kontaktováním čtenáře apod. Vedeni zájmem o tyto projevy a jejich roli ve významové struktuře prozaického textu, zejména románového, jenž skýtá pro tzv. eposovost (časovou a prostorovou rozlohu právě tak jako peripetičnost událostí) široké možnosti, orientujeme svůj zájem tam, kde se klade otázka „Kdo vypráví?“. Odhlížíme od těch vyprávěcích technik (postupů), jež vypravěče neutralizovaly - natolik, že bylo možno prohlásit „román se vypráví sám“, „příběh se vypráví

sám“ (the story tells itself),<sup>1</sup> nebo při nichž se optika připodobnila věcně registrujícímu „oku kamery“.<sup>2</sup>

Protože nás bude zajímat nejen to, jak se vypráví, jak si při tom vypravěč počíná a jak se jeví (nebo lépe: chce jevit) čtenáři, nýbrž i to, proč jako by přestával vyprávět (a na místo toho začne děj kupříkladu „předvádět“, nebo se ztotožní se subjektivní perspektivou některé z postav), je třeba, abychom svůj předmět vymezili vůči těm tendencím, které vyprávěcí akt nejen neutralizují (zneviditelňují), ale i přímo eliminují. Zde je pak namístě zapojit do našeho uvažování kategorii zprostředkovanosti (přední naratolog F.K. Stanzel ji označuje jako „druhový znak vyprávění“), která poukazuje k existenci prostředníka mezi zobrazeným světem a čtenářem, právě tak jako mezi autorem a čtenářem, prostředníka neztotožnitelného automaticky s tvůrcem díla a plněního funkci interního mluvčího tohoto díla. Tematizací (ztvárněností a zviditelněním) vypravěče budeme tedy současně rozumět tematizací (ztvárněnost a zvi-

1 Tento výraz použil mimo jiné i Joseph Warren Beach v monumentálním díle věnovaném modernímu románu *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (New York 1932), když konstatoval, že nejsignifikantnější změnou, která nastala ve fiktivních prózách jeho doby, je vytrácení se autora, jenž byl v dobách viktoriánského románu stále připraven zasahovat do děje a komentovat ho, objasňovat charaktery nebo „psát eseje o kapustě a králících“. Analýzou řady děl dospěl Beach k závěru, že „příběh se vypráví sám; příběh hovoří sám za sebe. Autor neospravedlňuje své postavy; dokonce nám nesděluje, co dělají, ale má je k tomu, aby nám to řekly samy. Především na nich nechává, aby nám řekly, na co myslí, co cítí, jaké dojmy buší na jejich mysl v té situaci, v níž se nacházejí.“

..... the story tells itself; the story speaks for itself. The author does not apologize for his characters, he does not even tell us what they do, but has them tell us, themselves. Above all, he has them tell us what they think, what they feel, what impressions beat in on their minds from the situations in which they find themselves.“ (Cit. dle *The Novel Modern Essays in Criticism*, 1969: 149-150.)

2 S touto narativní technikou se setkáváme fragmentárně kupříkladu v trilogii *U.S.A.* (1937) Dos Passose, v románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* (Berlin Alexanderplatz, 1929) Alfreda Döblina, zejména pak v reprezentativním díle „nového románu“ *La Jalousie* (1957) Allaina Robbe Grilleta.

Norman Friedman řadí techniku „oka kamery“ na nejzasáhší pól procesu eliminace vypravěče: „Záměrem je zde podat 'výsek života' bez zjevného výběru a aranžmá, tak jak probíhá před registrujícím médiem: 'Já jsem kamera', začíná Isherwoodův vypravěč na začátku *Na shledanou v Berlíně* (1945), 's otevřenou uzávěrkou, kamera zcela pasivní, registrující, nemyslí. Zachycuji muže, který se holí u okna, a ženu v županu, jak si myje vlasy. Jednoho dne bude muset být toto vše vyvoláno, opatrně otištěno, fixováno.“

„Here the aim is to transmit, without apparent selection or arrangement, a 'slice of life' as it passes before recording medium: 'I am a camera', begins Isherwood's narrator at the opening *Goodbye Berlin* (1945), with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Someday, all this will have to be developed, carefully printed, fixed'.“ (*The Novel Modern Essays...* 1969: 163)

ditelnění) zprostředkovanosti jako jednoho ze základních aspektů epické výpovědi. K tomu, aby ji čtenář zaregistroval, přitom stačí i zcela nepatrná narativní poznámka typu: „jak jsem již řekl“, „na chvíli se teď vrátíme“, „moje vyprávění je na dlouhé lokte“ apod.

V následujícím výkladu se hodláme zabývat některými obecnými znaky záměrně ztvárněné zprostředkovanosti, a to v podobě určitých vypravěčských typů. Protože však sama tato ztvárněná zprostředkovanost vypravěčem představuje v literárním díle jen jednu z forem zobrazení fiktivního světa, je dobré ji nahlížet společně s jejím protipólem (na jeho pozadí či ve vzájemné součinnosti): s tendencí, která sleduje navození dojmu bezprostřednosti; což logicky znamená oslabení vypravěčovy zprostředkovatelské role.<sup>3</sup>

Již v románu 19. století někteří autoři zapojovali do vyprávění bezprostřední reakci postav na líčenou situaci - uplatňovali jejich subjektivní hledisko a fragmenty vnitřní řeči. V závěru tohoto století však začíná doslova tažení proti komentujícímu vševědoucímu vypravěči; tendence k bezprostřednosti zobrazení se stává přímo programovou devizou a sehrává klíčovou roli v proměně moderního romanopisectví, vymezené ho kupříkladu dvojicí Ernest Hemingway - Virginia Woolfová.<sup>4</sup>

Zopakujme si, že potlačení vypravěče v próze se dalo a děje v podstatě dvojím způsobem: za prvé formou dramatickou (dialogickým a scénickým zlapidárněním výpovědi), kdy trojjednota času, místa a děje a nadvláda přítomnosti („nyní“) mohou učinit zobrazení určité dějové fáze velmi názorným (proto se této formy nevzdávají ani ti nejvýmluvnější, nejhlasitější, nejrozmáhlejší apod. vypravěči), za druhé vnitřní perspektivizací, to jest zapojením subjektivního hlediska („point of view“)

---

3 Opozice zprostředkovanost - bezprostřednost tvoří významové jádro několika terminologických opozic obdobného významu, s nimiž se v naratologické literatuře často setkáváme a které slouží k pojmenování profilace výpravného textu, utvářeného různými skladebnými elementy (popis, charakteristika, obraz, reference, dialog, vnitřní řeč...):

eigentliche Erzählung - szenische Erzählung  
berichtende Erzählung - szenische Darstellung  
telling - showing

paranomatic presentation - scenic presentation

4 Jen velmi stručně si připomeňme, že hemingwayovská poetika staví na minimalizaci vypravěčského pásma, na lapidárním (místy jakoby bezděčném a zamlčujícím) dialogu, bezprostředním (spontánním) vjemu postavy a na technice „vrcholku ledovce“, jíž je míněno ponechání některých motivací a okolností „pod hladinou“ vypovězeného. S Woolfovou je spojen pojem „stream of consciousness“ („proud vědomí“), označující literární záznam skrytých, namnoze alogických dějů, probíhajících ve sférách mentálních a emočních.

některé postavy - jejich pocitů, dojmů, myšlenek, jejího hodnocení a pochyb, vyjadřovaných zpravidla polopřímou řečí a vnitřním monologem. I tato forma uvádí čtenáře do zobrazeného časoprostoru tak říkajíc „in actu“. Tendenci k bezprostřednosti zobrazení či její důsledné naplnění budeme napříště označovat rovněž pojmem scéničnost, který chápeme v širším slova smyslu: nejen jako dialogizovanou formu narace, ale jako celý soubor zpřítomňujících signálů, jakým může být i detailní postřeh o místě děje, připisatelný postavě na tomto místě se právě nacházející. Oporou nám budiž vymezení scéničnosti jedním z předních naratologů, Normanem Friedmanem, jenž bezprostřední scénu („immediate scene“, jinde též „showing“) staví proti vyprávění ve vlastním slova smyslu („summary narrative“, jinde též „telling“): „Stěžejní rozdíl mezi vyprávěním a scénou odpovídá modelu obecný - zvláštní; souhrnné (shrnující, komentující) vyprávění představuje zobecňující zprávu nebo objasnění řady událostí odehrávajících se v určitém časovém rozpětí a na řadě míst a zřejmě vyhlíží jako běžný způsob podání příběhu; bezprostřední scéna nastává (se objevuje, vyvstává), jakmile se objeví jednotlivé návazné a po sobě jdoucí detaily času, místa, děje, charakteru (postavy) a začne dialog. Podmínkou sine qua non scény není pouze dialog, ale konkrétní jednotlivina (detail) v specifickém (daném) časoprostorovém rámci“<sup>5</sup> (Friedman 1955; *The Novel...* 1969: 153).

Objektivitu podání, která byla tradičně připisována vševědoucímu vypravěči, jehož nejvyšším privilegiem je nahlížet do niterného života postavy a vyjevovat jej, rozrušoval subjekt reflektující postavy („reflektor“), jak už bylo poznamenáno, i v minulosti; dělo se tak ale pouze fragmentárně, a zdá se pravděpodobné, že většinou spíše spontánně než uvědoměle. Obecně se soudí, že s plnou záměrností začalo být hledisko postavy v průběhu dalšího vývoje epického zobrazování uplatňováno díky tvůrčímu impulsu Gustava Flauberta; v některých prózách, jako třeba v románech Virginie Woolfové nebo v Sartrově *Nevolnosti* (*La Nausée*, 1938), zcela převládlo. Tento vývojový trend, označitelný též jako personalizace vyprávění, náleží však do zcela jinak zaměřené

---

5 "The chief difference between narrative and scene is accordingly of the general - particular type; summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of story telling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the sine qua non of scene."

studie, protože prakticky znamenal potlačení (znenápadnění, znicotnění, popření) toho, co je předmětem našeho pojednání.

Když se tedy obrátíme tam, kde se zprostředkovanost vypravěčem nejen přiznává, ale přímo manifestuje, to znamená zejména k starší románové a novelistické tradici, tu pak záhy narazíme na další potřebnou řadu pojmů. Jde o pojmy jako osobnost, zosobnění, kategorie osoby, osobnosti ap.; tedy pojmy, naznačující, že součástí tvůrčího záměru se stalo navození iluze, že fiktivní děj, jenž se nám předkládá, byl někým sledován, prožit a sdělen - někým, koho lze nějak osobnostně vymezit. Jak uvádí polská literární teoretička Maria Jasińska: „...v kompoziční stavbě románu se objevuje řada projevů vypovídajícího subjektu a na jejich základě si čtenář může při vnímavějším (bližším, pozornějším) pohledu vybudovat (vykonstruovat) více či méně určitý profil vyprávějíci osoby, podobně jak se to stává s lyrickým subjektem v konkretizaci lyrické poezie.“ (Jasińska 1967: 288)

Individualizace subjektu vyprávění může mít různé stupně; oblast vymezená polaritou zosobnění - neosobnost se tudíž vyznačuje značnou kontinuitností. Někde můžeme u vypravěče ve třetí osobě identifikovat jen jistou jeho světonázorovou orientaci či osobitý řečový projev; jeho kolokviálnost může prozrazovat příslušnost k určité společenské sféře. Jinde - zvláště ve fiktivních autobiografiích - se vyprávění soustřeďuje především k vytvoření obsažného portrétu toho, kdo vypráví (o své životní zkušenosti). Vydeme-li ze Stanzelova výstižného pojmu „Já s tělem“ (tělo vlastní vypravěč-postava, příslušející existenciálně k zobrazenému světu, tj. světu „obývanému“ fiktivními postavami), tak bychom snad mohli stupeň zosobnění vypravěče vázat na míru jeho tělesnosti, která například narůstá od jeho stylizace coby vydavatele rukopisu přes rámcového vypravěče a svědka až k vyprávěcí situaci první osoby, kdy vypráví protagonista děje. Přitom platí, že „Tou měrou, jak vypravěč nabývá osobních rysů, blíží se - byť jen na jistou vzdálenost - zóně postav, neboť osobnost je znakem lidského základu, společného vyprávěči i postavám“ (Stanzel 1988: 227).

Jeden z nejvýznamnějších teoretiků vyprávění Wayne C. Booth (Booth 1961), jenž své analýzy literárních textů zaměřil na zjištění všeho (všech znaků: signálů, prostředků, postupů), čím se nějak působí na čtenáře (na jeho pozornost i názorovou orientaci), rozdělil typy vyprávěčů mimo jiné podle kritéria osobnostních znaků. Rozlišuje vypravěče zdramatizované - to jest takové, kteří se vyznačují individuálními rysy jako postavy (jsou to „narrator agents“: jednající postava a „narrator observes“: po-

stava-svědka), a vypravěče nezdratizované, splývající s autorem. (Poněkud předbíháme, když výraz „splývající s autorem“ opravujeme na „vystupující v autorské pozici“: bereme totiž v úvahu, že vypravěč může být ztotožnitelný s autorem, nebo že se také může manifestovat jejich odlišností.) Vzhledem k tomu, že se zabýváme problémem tematizované (ztvárněné a zviditelněné) zprostředkovanosti, budou nás z Boothovy klasifikace zajímat tři typy vypravěčů: „self - conscious narrativs“, „narrator agents“ a „narrator observes“. Čili za první vypravěč v třetí osobě, jenž si je vědom své vypravěčské role, intervenuje více či méně do děje svými komentáři, upozorňuje na svou vypravěčskou strategii apod. Za druhé vypravěč - jednající postava, to jest buď protagonist, nebo - za třetí - někdo, kdo se nenalézá v centru děje, ale vše pozoruje (zpravidla jako by „ze strany“) a podává svědectví. Než se těmto třem typům zosobnění, jimiž se prosazuje tematizace zprostředkovanosti vyprávění, budeme věnovat blíže, je třeba se alespoň dotknout některých problémů souvisejících s naším tématem: chceme si všimnout vztahu vypravěče a autora, vztahu vypravěče k zobrazenému světu, vypravěčských kompetencí a komunikativního aspektu vyprávění.

Vztah vypravěč - autor byl ve sféře literární fikce aktualizován v momentu, kdy byl dán impuls k jejich rozlišení, přesněji řečeno impuls k tomu, aby nedocházelo k jejich automatickému ztotožňování. To může být v zásadě (teoreticky) oprávněno jen u dokumentárních žánrů - deníků, memoárů, autportrétů, esejů aj.<sup>6</sup> K identifikaci docházelo zejména u vypravěče užívajícího třetí slovesnou osobu, jenž vystupuje z pozice autorské autority (jako nadřazené vědomí) a osobuje si právo na jakousi „abstraktní objektivnost“ svých soudů: chová se tak, jako by jeho obeznamenost se zobrazeným světem byla naprostá. Z vymezení našeho předmětu - tematizovaná (ztvárněná a zviditelněná) zprostředkovanost, jejíž míra narůstá s každým identifikovatelným znakem vypravěčovy osobnosti - pak plyne, že budeme akceptovat utvořenost toho, kdo vypráví a koho jako výslednici kreativního aktu („textové operace“) postavil autor mezi sebe a zobrazený fiktivní svět. Současně akceptujeme, že v každém jednotlivém případě je třeba se ptát, do jaké míry byl vyprávě-

---

6 Zásluha na tom, že se v literární teorii začala odlišovat postava vypravěče v třetí osobě od autora, je připisována zejména Wolfgangovi Kayserovi. Ten o subjektu epické výpovědi napsal, že „V celém epickém umění není nikdo známým či ještě neznámým autorem, ale rolí, kterou autor buď vynalézá nebo hraje“ (1958: 91). Dodejme jen, že hrát roli znamená v podstatě být někým jiným. Současně se tato role nabízí, aby byla nějak uchopena.

vějící prostředník vybaven rysy ztotožnitelnými s reálným autorem (přesněji řečeno s tím, co je o něm v širším povědomí známo nebo co o něm vyčteme z biografických pramenů, a koneckonců i s tím, jak se autor prezentuje ve svém díle).

Pro Henryka Markiewicze, jenž se věnuje relaci autor-vypravěč ve svých Rozměrech literárního díla (Markiewicz 1984), je výchozím bodem rozlišení „vnějšího autora“ („autora zewnętrznego“) - reálně existující psychofyzické osoby, a „autora vnitřního“ („autora wewnętrznego“), jenž se projevuje pouze v díle: jako subjekt „textových operací“, jako kolerát jistého vnitřního řádu, a snad i jako jistá etická orientace interpretovatelná hloubkově z literární výpovědi. Markiewicz není zastáncem apriorního odlučování vnitřního autora od textového subjektu („já vypovídajícího“ „ja mówiącego“, které se začalo objevovat ve 20. století, označovaném velmi případně jako „věk podezírání“). Mimo jiné i proto, že do své vypravěčské morfologie zahrnuje také texty non-fiktivní a asertivní (to jest stvrzující, reproduktivní, dokladové, dokumentové apod.), neboť uznává a akcentuje fakt, že „hranice mezi literaturou a non-literaturou je plynulá a hranice mezi texty asertivními a neasertivními je dnes úmyslně zastírána“ (1984: 79). Pro oblast fikce, jejíž hranice v našem pojednání nemíníme překročit, vymezuje pak Markiewicz „vypravěče fingujícího“ a „vypravěče fingovaného“, jejichž odlišnost od autora - tj. osobitá individualizace - představuje smysluplný interpretační úkol. Polský teoretik rovněž uvádí případy, kdy je možno odlišení „vnitřního autora“ a „textového subjektu“ („podmiotu tekstowego“) považovat za evidentní: „...ve výpovědích dramatických postav, v lyrických monologech, připsaných určitým postavám - reálným, fantastickým, nadpřirozeným, v každém případě výrazně odlišeným od autora; rovněž v narativních útvarech (dílech), kde byl vypravěč pojmenován odlišně od autora (v titulu nebo v textu), konečně i v dílech, ve kterých individuálně neoznačený textový subjekt vykazuje rysy, jež jsou evidentně v rozporu s tím, co je známo z osobnostních údajů o autorovi“ (Markiewicz 1984: 76).

Pozastavme se krátce u případě vypravěče, který nese jméno, odlišné od jména autora. Za takového vypravěče lze považovat vyprávěcí postavu (hrdinu nebo svědka), jenž vzhledem ke své příslušnosti k zobrazenému světu nemůže disponovat autorským nadhledem (o tom dále) a představuje jednoznačný výraz autorova rozhodnutí vložit mezi sebe a vyprávěné jinou osobnostní identitu. Domníváme se však, že i v tomto případě může mít smysl zkoumat spřízněnost takového subjektu s vnitř-

ním autorem, třeba v podobě ideálu či představy o své nenaplněné možnosti. Také vypravěč-postava není jen individualizovaným obrazem, ale i více či méně konvencionalizovaným narativním postupem; jeho míra osobitosti představuje dílčí, nápadnější či méně nápadnou složku celkového vypravěčského projevu (v tradičním dobrodružném románu navíc postava vyprávěla způsobem namnoze autorským, nespecifikovaným sociálně ani skazově, tj. bez nějaké výraznější, „hlasité“ vypravěčské gestikulace). Také pojmenovaný vypravěč se může stát maskou autora vnitřního autoportrétu, prostorem pro skrytou intimní konfesi a pro osobní rétoriku ideově vyhrocenou a tendenčně zaměřenou vůči čtenáři (srov. kupříkladu vypravěčské subjekty některých D'Annunziových románů). Autorův životní pragmatismus a umravňující postoj se prosazuje dokonce i v životopisném vyprávění takového typu postavy, jakým je Moll Flandersová, „která se narodila v Newgatu a za svého života plného rozmanitostí po šedesát let, vyjma dobu svého dětství, byla dvacet let nevěstkou, pětkrát se provdala (z toho jednou za vlastního bratra), dvanáct let kradla, osm let strávila ve Virginii, nakonec zbohatla, žila ctnostně a zemřela jako kajícnice“ (Daniel Defoe: Moll Flandersová, 1722; cit. podle čes. překladu 1983. Dále jen stránky v textu).<sup>7</sup> A protože vypráví již jako napravená kajícnice a protože postrádá psychologickou hloubku, jež by jí, právě tak jako mravní cit, bránila v podnikavosti (ta ovšem Moll neopouští ani po zázračném přerodu ve věznicí Newgate), mohla být autorem, to jest Danielem Defoem (1660, 61-1731), doslova zmanipulována pro jeho vlastní kazatelskou a mentorskou intenci, projeví se řadou konvenčních a moralizujících úvah. (Snad lze říci, že cosi z Markiewiczova „vnitřního autora“, cosi geneticky spjatého s „autorem vnějším“, se tu se svými názory a výchovným pojetím dobrodružného románu zčásti skrylo ve vypravěči-postavě.)<sup>8</sup>

7 Plný název románu Daniela Defoa z roku 1722 zní: Šťastné a nešťastné osudy slavné Moll Flandersové - *The Fortunes and Misfortunes of Famous Moll Flanders* (česky poprvé 1929).

8 Na adresu zmožděné Moll Stanzel uvedl, že její četné komentáře k příběhu jejího života jako zlodějky, prostitutky a bigamistky vzbuzují dojem, „jakoby zde Defoe zapřál prožívající Já Moll Flandersové spolu s reflexem cizího autorského Já do jha jediné osoby“ (1988: 253). Stanzelovi tu jde o demonstraci zjevné desintegrace prožívajícího a vyprávějícího Já, která byla v pozdějším vývoji žánru významně překonána. Současně nelze pominout, že moralismus vypravěčky, plynoucí z nepřilíš přesvědčivě, spíše vnějškově motivovaného přerodu, fungoval v době vzniku románu jako alibi pro líčení komerčně velmi účinných nešťastí. Proto také autor nechává v předmluvě předstoupit před publikum vydavatele, který poněkud relativizuje autentičnost výpovědi tím, že se přiznává k redakčním zásahům - k „uhlazení“ rukopisu s ohledem na ctnostné a nábožné čtenáře.



„Nemohu než na tomto místě znovu ženám důrazně připomenout, jak zbytečně si své pro nestranného pozorovatele již tak dost ponížené postavení v manželství ještě zhoršují; samy si na sebe pletou bič, když už se před sňatkem dávají od mužů urážet. Není jim toho podle mého názoru nijak zapotřebí“ (str. 61).

„Ale jsou pokušení, kterým odolávat není v moci lidské povahy. A nikdo nemůže s určitostí tvrdit, jak by se sám v podobné situaci zachoval. Chamtivost je kořen všeho zla a chudoba je nejhorší léčka; ale zatím nechme těch úvah, dojdeme k nim později“ (str. 152).

Dobrý příklad autorského „zneužití“ vyprávěcího protagonisty demonstrovuje polský literární teoretik Stanisław Eile na románu Henryka Sienkiewicze *Bez dogmatu* (1891). Zde by opět volba vypravěče bránila možnosti nějakého bezprostřednějšího autorského vstupu. Jedná se tu o simulaci intimního deníku psaného dekadentem, jemuž skepticismus velí pochybovat o všech objektivních pravdách, a tudíž by se v jeho výpovědi neměl objevit soud obecnější platnosti (přesněji řečeno činící si nárok na obecnější platnost), tj. soud autorského typu. Hrdina však své zážitky podrobuje nejen analýze, ale také hodnocení, a stává se tudíž sám sobě nadřazeným soudícím vědomím. Soudě sebe, soudí pak rovněž úpadek celé generace. Simulovaná intimita tu tedy slouží jen k tomu, aby apriorní idea a autorský soud působily jako autentický projev vědomí postavy. Eile proto dospívá k názoru, že „sám fakt zavedení vypravěče příslušejícího formálně do zobrazeného světa nerozhoduje automaticky o nepřítomnosti autorských zobecnění, ale vytváří pouze podmínky pro relativizaci toho, jak nahlížet na stvořeného mluvčího...“ (Eile 1973: 44). Jak patrně, v rámci licencí platných ve sféře literární fikce připouští i román s deníkovou stylizací taková tvrzení, jež se vymykají podmíněnosti charakterem vypovídající postavy; jsou to tvrzení vyhlašovaná jakoby z pozice „nikoho“, garantovaná jakousi autoritou, jež se nalézá vně fiktivního světa. Přesto Eile soudí, že jakmile je akt vyprávění pojat jako „role“ svěřená postavě, pak by se měla v „noetické“ vrstvě románu projevit větší či menší relativita hodnověrnosti. Vypravěč-rola reprezentuje určitou individualitu, určité prostředí a určitou dobu. Proto si jeho názory nemají činit nárok na obecnou platnost, nýbrž přispívat k obrazu této individuality, prostředí a doby.

Jiný okruh otázek a problémů, vynořujících se kolem kategorie vypravěče, se dotýká relace vypovídající subjekt - zobrazený svět. V tomto okruhu mají pak kardinální význam následující momenty: 1) opozice příslušnosti či nepřislušnosti vypravěče k zobrazenému fiktivnímu svě-

tu; 2) v případě příslušnosti pak to, nakolik je vyprávějící postava sociologicky prohloubena o charakteristické rysy příslušníka určité svébytné society; 3) zda vypravěč vystupuje jako vševědoucí znalec, nebo z pozice svědka či protagonisty. Než se však soustředíme k této problematice, nebude snad na škodu povšimnout si rozlišení tří vypravěčských postojů, jež provedla M. Jasiňská - s tím, že tato autorka nerozlišuje non-fiktivní a fiktivní výpovědi. Nejprve vymezuje postoj „průvodcovsko-informativní“, kdy se vypravěčovo úsilí soustřeďuje přednostně k zachycení předmětnosti a faktů, protože autor spoléhá na jejich vlastní výmluvnost, na to, že budou působit samy za sebe. V tomto postoji se projevuje nezdídko zaujetí pro předmětnou (objektovou) stránku skutečnosti, jíž je připisována objektivní hodnota, jakoby nepodmíněná subjektivním hlediskem. Jelikož se v tomto případě potlačují osobní projevy vypravěče (objevuje se sklon k odstupu, reportážní věcnosti, kronikářskému záznamu, neutrální popisnosti), znenápadňuje se i sama zprostředkovanost výpovědi, její identifikovatelný subjekt. Naopak při postoji „interpretačně-hodnotícím“ získávají osobnostní projevy dostatečný prostor: „Zobrazený svět se nestává závažným (získává váhu) výlučně díky samotnému faktu své existence, ale díky tomu, že vyjevuje uspořádanost či chaotičnost celkového obrazu skutečnosti, který přináleží vypravěči...“ (Jasiňská 1967: 280). Jasiňská rovněž poukazuje na různé roviny hodnocení, lépe řečeno různé roviny daného „interpretačně-hodnotícího“ postoje: intelektuální, estetickou, etickou, emocionální, utilitární apod., z nichž každá může nabýt převahy u různých autorů, škol a směrů (moralistní a emocionální roviny dominovaly kupříkladu v epoše sentimentalismu). Pro náš zájem pak bude relevantní, nakolik roviny hodnocení v díle obsažené (nějak v něm konstituované a zjistitelné) dotvářejí osobnost vypovídajícího subjektu, nakolik se v nich akcentuje negativní či pozitivní vztah k realitě, sebevědomá autoritativnost či skepse provázená hodnotovým relativismem ap. Terminologické potíže nám u Jasiňské činí rozlišení zprostředkovanosti a bezprostřednosti „interpretačně-hodnotícího postoje“, které znamenají cosi jiného než naše výchozí opozice zprostředkovanost (vypravěčem) - bezprostřednost (scéničnost, předvedení médiem postavy) fiktivní epické výpovědi. U Jasiňské jde o to, zda jsou soudy o postavách, dějích, událostech apod. explicitně vysloveny, nebo zda je hodnotící vztah vypravěče k zobrazenému jen nepřímě naznačen - to znamená prostředky stylistickými, jako třeba tónem (patetickým, ironickým, humorným, zvroucňelým, lyrickým), nebo postupy kompozičními (opakováním, zamlčením, zrychlením rytmu vyprávění).

V případě nepřímého hodnocení je repertoár použitelných postupů a prostředků pochopitelně širší, zato dešifrace vypravěčova hodnotícího postoje komplikovanější. Je zřejmé, že námi sledovaný zosobněný vypravěč - nositel tematizované zprostředkovanosti - může hodnotit v plné míře přímo, bezprostředně, explicitně („hlasitě“), a že má vedle toho k dispozici i prostředky stylistické, „tíše“ implikující jeho vztah k předmětu vyprávění.

Jako třetí možný postoj vypravěče k zobrazenému světu můžeme podle Jasińské vyznačit postoj „digresivní“, při kterém přednost dostává sféra vypravěčových vlastních názorů, citů, přesvědčení, vzpomínek. Pro epiku polská teoretička považuje tento postoj za okrajový, jeho doménu spatřuje v lyrické próze a eseji. Mějme však na vědomí, že mnohé prozaické texty - zvláště románové - se vyznačují slohovou i strukturní mnohotvárností, že se v nich objektivě zaměřená výpravnost může harmonicky směřovat s esejismem úvahové či lyricko-rétorické povahy; dílo pak dosahuje význačně emotivní i poznávací komplexnosti (srov. kupříkladu románovou epiku Thomase Manna).

Nyní se vraťme k relaci vypravěč - zobrazený svět, jak nám ji modelově vymezil F.K. Stanzel v rámci opozičního vztahu vyprávěcí situace první a třetí osoby, kterýžto vztah současně vyznačuje opozici identičnost - neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav. Pro vyprávěcí situaci první osoby tu platí příslušnost vypovídajícího subjektu k zobrazenému světu (vypráví postava hlavní, nebo postava více či méně účastná na ději, to jest více či méně periferní svědek), vyprávěcí situace osoby třetí situuje vypravěče vně tohoto světa. Míra distance při užití er-formy však může být různá (slábně kupříkladu u postoje pamětnického); teoreticky by mělo platit, že větší stupeň zosobněnosti vypovídajícího subjektu by ho měl přibližovat ke světu postav, měl by se zužovat jeho horizont, oslabovat kompetence, narůstat předsudečnost apod.

Zdá se nám ovšem, že východisko, které se nám nabízí v Stanzelově pregnantní polaritě „identičnosti - neidentičnosti existenciálních oblastí“, by bylo třeba doplnit o úvahu gnoseologické povahy, jež by brala v patrnost quasihodnotu (quasipravdivost, quasiplatnost apod.)<sup>9</sup> vypra-

---

9 Dnes již běžně užívaný termín quasisoud (srov. význam částice quasi - jako, jako by, skoro, do jisté míry) má svůj původ v teoriích Romana Ingardena (*Das literarische Kunstwerk*, 1931 - česky viz Ingarden 1989), jenž rozlišuje jednak věty a soudy „jistíci“, náležející vědecké výpovědi a uplatňující nárok na to, že předmětná situace určená jejich obsahem fakticky

věčových výroků a jimi konstituovaných epických obrazů. Ty jsou totiž na základě všeobecné úmluvy chápány (nebo spíše zakoušeny) namnoze jako cosi, co je geneticky nezávislé na tom, kdo vypovídá: vypráví se tak, jako by se to, o čem se vypráví, vskutku událo; jinak řečeno - vyprávěně se předkládá čtenáři k věření. (Opak - genetickou závislost, a to na vědomí postavy - navozuje reflexe, čili non-vyprávěnění.) Ona „smluvná“, konvencionalizovaná nezávislost (připomeňme, že jedinou reálnou závislostí je genetická závislost díla na autorovi) nejspíš také způsobuje ten podivuhodný jev, že i tam, kde vypráví postava - tedy jedna ze složek stvořeného fiktivního světa, může stylová i významová rovina její výpovědi, aniž to čtenáře zneklidní, podstatně přesáhnout zkušenostní obzor plynoucí z jejího sociálního statutu. Dohoda, která bere na vědomí, že se mezi autorem a zobrazeným světem nalézá fingovaný zprostředkovatel, jenž jedná jen z vůle svého stvořitele, umožňuje, aby jak přiznané částečné poznání zobrazeného světa, tak vševědoucí nadhled nad ním i hlubinný vhled do duše někoho druhého, kdo je „On“ a ne „Já“, působily naprosto samozřejmě. Z hlediska velmi obecné románové gno-seologie a ontologie představuje čtenářem akceptovanou realitu na jedné straně svět vzniklý z rabelaisovské groteskní fantazie, na straně druhé zolovský románový dokument. Velkou váhu má však zjištění, z jakých zdrojů a jakou cestou fiktivní realita povstala; zda byla komponována převážně na základě tzv. skutečnostního modelu, a je tudíž vázána principem pravděpodobnosti (historickou a životní empirií), nebo zda se zrodila z fantazijních představ autorského subjektu. Tu jsme se však povážlivě odchýlili od našeho tématu, zabloudili do sfér pojmů typu geneze, značení, zobrazování, tvůrčí proces apod. K otázce tematizované (utvořené, zviditelněné) zprostředkovanosti (tedy k zosobněnému vyprávěči) se tudíž navraťme konstatováním, že by nás také mělo zajímat, nakolik se zvolená koncepce vyprávěče (volba a ztvárnění vyprávěcí situace třetí nebo první osoby) podílí na podobě a estetickém působení zobrazeného světa, tj. fiktivní románové reality, konstituované

---

existuje, jednak „ryzí výpovědi“, kdy předměty, popřípadě celé předmětné situace vystupují v ryze intencionální roli: „.... bývají sice charakterizovány podle svého modu bytí, avšak nejsou kladeny jako v příslušném modu fakticky existující“ (1989: 173). Dodejme jen, že vztah quasisoudy, který leží někde mezi „jistící větou“ (té se vnějškově podobá) a „ryzí výpovědí“ (bývá ryze intencionální), k reálnému světu má škálu podob. Tuto škálu můžeme vymezit kupříkladu polaritou ryze symbolické výpovědi a výpovědi „historické“ povahy.

na základě quasivýroků a quasisoudů, právě tak jako to, co lze z této koncepce vyčíst o autorově tvůrčím záměru.

Jak už jsme řekli, stanzelovskou opozici existenciální příslušnost - nepřislušnost vypravěče (subjektu výpovědi) k zobrazenému světu chápeme jako výchozí bázi pro rozlišení základních vypravěčských typů (vyprávění postavou účastnou v ději - vyprávění vypravěčem stojícím mimo děj). Ovšem s výhradou, že i v případě tematizovaného vypravěče neúčastného v ději se mohou objevovat signály příslušnosti k prostředí, o kterém se vypráví, čímž se pozice „vně“ modifikuje směrem „dovnitř“ (o tom však dále). Stanzelova opozice pak přímo vyvolává otázku tzv. vypravěčských kompetencí, jež se týkají jak narativních technik a strategie, tak estetického působení výpravných textů. Pro rozšiřování a zužování, naplňování i překračování těchto kompetencí poskytuje výpravná sféra velmi široký prostor. V zásadě a abstraktně-teoreticky platí, že pozice „vně“ zobrazeného světa poskytuje kompetence prakticky nemezené (srov. vypravěč-demiurg), pozice „uvnitř“ vyžaduje určitá omezení, jež mohou mít noetickou i estetickou funkci. Aspekt kompetencí koresponduje úzce s aspekty věrohodnosti (spolehlivosti) a přesudečnosti (zaujatosti, předpojatosti apod.). Vypravěč vybavený nadhledem, a tudíž i rozsáhlými kompetencemi co do znalosti všech okolností, časových relací, niterných motivací aj., si osobuje právo na spolehlivost (na objektivitu výroků a soudů), u vypravěče-postavy, jež je nutně determinován konkrétním zobrazeným časoprostorem, konkrétními zobrazenými tělesnými znaky i povahovými rysy, se počítá s určitou nespolehlivostí, s přesudečným viděním zpodobené reality - zpodoběných dějů, vztahů, aktérů. Nespolehlivost a přesudečnost se stupňuje zejména tehdy, je-li postava obdařena nějakými psychickými anomáliemi či výstředností povahy, dochází-li tu k narušení kontaktu s realitou, k traumatické zášti, přebujelému egocentristu necitlivému k lidskému okolí (za jiné si připomeňme vypravěče Dostojevského Zápisků z podzemí, Huysmansova Naruby, D'Annunziova Nevinného, Lagerkvistova Trpaslíka, Böllova Plechového bubínku). Při velké míře přesudečnosti vypovídajícího subjektu (někde přímo zkreslené optice vnímání zobrazeného světa) musí autor zvláštním způsobem vyrovnávat napětí mezi tím, jak se vypovídá, a skutečnostmi touto výpovědí zviditelněnými - do takové polohy, aby bylo lze dobrat se poznání a mravní ideje do díla uložených.

Máme-li na mysli zosobněného vypravěče (a v něm tematizovanou, ztvárněnou a zviditelněnou zprostředkovanost vyprávění) - to jest vy-

právějíci postavu neboli vypravěče, který říká „Já“ (pak ovšem většinou i „Ty“ a „My“) a tak či onak, více či méně, intervnuje do děje se svými názory a postoji, jež nejsou automaticky ztotožnitelné s názory a postoji autorovými, pak musíme předsudečnost vlastně považovat za jeho znak implicitní. Přímým důsledkem zosobnění je totiž i to, že zobrazený svět a vypovězený děj je nějak interpretován, že se utváří, přesněji řečeno je možno utvářet jisté esteticky účinné relativizující pole, které působí mezi tímto zobrazeným světem na straně jedné a čtenářem na straně druhé. Systematik povrchové struktury vyprávění F.K.Stanzel definoval podmiňující (relativizující) účín zosobněnosti vypravěče - jeho přiřazení k určitému více či méně specifikovanému zkušenostnímu a hodnotovému horizontu - mimo jiné i takto: „Každý vjem, každá myšlenka, již pronese vypravěč, vzniká z určitého stanoviska, které může být více nebo méně přesně definováno nejen podle prostorové a časové distance od dění, nýbrž i podle stupně vzhledu do vnějších i vnitřních dějů“ (Stanzel 1988: 33).

Za jistý rub předsudečnosti lze označit spolehlivost (věrohodnost) vypravěče s tím, že mezi oběma aspekty nastává zpravidla vztah nepřímé úměry: spolu s narůstající předsudečností, podmíněnou vypravěčovou osobitostí, by mělo docházet k oslabení věrohodnosti jeho referencí a soudů. To je ovšem úměra schematická a zjednodušující. Neztrácejme ze zřetele, že s hodnověrností, spolehlivostí, předsudečností, nespolehlivostí apod. operuje autor i interpret v prostoru fiktivní reality (možných světů) a že ony samy jsou jeho součástí: dotvářejí je a modifikují. Pro autora představují nástroje významové hry, které modelují pravděpodobnostní účín (nejde o ověřitelnost, ale sugesci) výpravné fikce. Nezřídka se setkáme také s paradoxními úkazy: vypravěč převážně vševědoucí naznačí nečekaně pochybnost, či přímo neznalost jistých okolností a motivací, vyprávějíci postavy kolísají mezi přiznanou omylností, nejistotou, nevědomostí a mezi soudy asertivními a autoritativně hodnotícími, vyjadřovanými v duchu vyprávění autorského. Mohou být střídavě postavou i jakoby autorem, zvláště když reprodukují rozsáhlé scény s dialogy a „režijními poznámkami“, citují po mnoha letech vyprávění jiných postav, vyhledávají obecné pravdy a mravní postuláty, projevují vzdělanost neodpovídající jejich sociálnímu postavení, zralost nenáležitou k jejich věku apod. Respekt k zúženému horizontu i možnost jeho překročení tvoří prostě značně široké manévrovací pole, na němž může autor prostřednictvím vypravěče rozehrát bohatě nuancovanou narativní strategii. Nahlédnuto opět z roviny abstraktně-teoretické, přináleží nejen

vyprávějící postava, ale i vypravěč v autorské pozici, který nějak prezentuje svou osobnost a vypravěčskou roli, apriori k bytostem smrtelným, a tedy omylným. Sama osobnost vypravěče, včetně jeho vševědouceho či omylnosti, je však současně výsledkem stylistických a významotvorných operací, vedoucích k vytvoření fiktivních literárních obrazů; k postižení jejich smyslu a estetického účinku by měla směřovat i analýza vypravěčových projevů a reakcí.

Jak známo, může se narativní struktura epického díla utvářet složitě a heterogenně. Bylo již uvedeno, že vyprávění přechází zcela plynule v momentální reflexi a dramatizované předvádění. Mohou se rovněž střídát různá hlediska: tradiční vypravěč v třetí osobě střídal zcela bez zábran observaci z odstupeu a vhléd do vědomí i duše postavy, vyhlašoval obecně platné soudy; přiznával roli toho, kdo si vymýšlí a hromadí zápletky pro pobavení publika, vzápětí však zaujal pozici historika, psychologa, sociologa a dožadoval se, aby jeho výroky byly přijaty jako svědectví či odborné pojednání.<sup>10</sup> Na formálním a významovém zvrstvení narativní struktury se ovšem podílí i zvrstvení samotné osobnosti vypravěče, které se mimo jiné může projevit právě překračováním kompetencí nebo, jinak řečeno, kombinací kompetencí různého typu. Často se kupříkladu kombinuje redukováná kompetence postavy, jež je svázaná s určitým specifickým prostředím, a kompetence kreativní - básnická, legalizující „výmysl“.

---

10 Proměny stanovité a hlediska běžné u vypravěče minulých století se staly na sklonku století 19. a v počátečních desetiletích století 20. předmětem kritiky těch spisovatelů a teoretiků, kteří začali žádat, přímo normativně, zachování jediného „point of view“. Máme tu na mysli zejména romanopisce Henryho Jamese, jenž kupříkladu viktoriánský román hanlivě označil jako „Large loose beggy monsters“ („velká vydutá monstra“), a teoretika Percy Lubbocka (*The Craft of Fiction*, 1921), propagátora perspektivizace vyprávění prostřednictvím zvoleného hlediska postavy. Proti omezení vypravěčské svobody se již v roce 1927 ozval romanopisec z okruhu Bloomsbury group (Virginie Woolfová, Lytton Strachey aj.) Edward Morgan Forster: „Spisovatel může změnit svoje stanovisko, když mu to tak vychází, a Dickensovi a Tolstému to tak vyšlo. A já se skutečně domnívám, že toto umění rozšiřovat a zužovat vnímání (jehož příznakem je změna stanoviska), toto právo na přerývané poznání, je jednou z největších výsad románové formy a má svou podobnost s naším vnímáním života. Někdy postřehneme více než jindy každý detail, jsme schopni proniknout do myslí lidí, ale ne vždy, protože naše mysl se může unavit, a toto přerývání propůjčuje v celkovém ohledu našemu vnímání rozmanitost a barvitost“ (1971: 72). Také Stanzel pozitivně hodnotí výraznou profilaci a rytmizaci narativní struktury, spočívající nejen v střídání základních forem (zpráva, popis, obraz, rozhovor apod.), ale i v častých přechodech mezi jednotlivými vyprávěcími situacemi. (Připomeňme jen, že Stanzel míní přechody mezi vyprávěcí situací první a třetí osoby a mezi personální vyprávěcí situací, kdy se mediem zobrazení stává vědomí některé z postav.)

Tak například vypravěč románové epeje Stanisława Reymonta Chłopi (1902-1909), velmi obsažného obrazu života polské vesnice, zaznamenaného v průběhu ročních dob, přísluší původem i řečovým projevem k vesnické societě, současně však ovládá spisovnou polštinu a svět, o němž vypráví, nezřídka poetizuje. Když vypravěče Chłopů podrobil Kazimierz Wyka analýze, identifikoval tři styly, které by mohly odpovídat třem různým vypravěčům: „lyricky-náladově-popisný“ („lyriczno-nastrojowo-opisowy“), odpovídající poetice okruhu Młodej Polski; dále styl vesnického tlachala („wsiowego gadulę“), jenž s oblibou zaznamenává podrobnosti a jehož jazykové prostředky a hodnotící soudy nepřekračují sféru venkovské komunity; a konečně styl „realistického pozorovatele“, pokračovatele postupů polské realistické prózy, zejména období naturalismu. V návaznosti na Wyku hledal Stanisław Eile v takto zvrstveně koncipovaném vyprávění nějaký jednotčí princip. Usoudil, že role lidového vypravěče je zároveň pojata zčásti autorsky (uplatňují se charakteristiky, vyjasňují motivace jednání, hledají souvislosti apod.), a přestože je subjekt výpovědi úzce spjat s konkrétním vesnickým prostředím, směřuje k obecnějším soudům nadčasové platnosti, které pak harmonicky korespondují s vrstvou poetickou. Podobu „stylizovaného lidového epika“ (v našem literárním kontextu by jí odpovídal nejspíše vícerozměrný vypravěč Olbrachtova Nikolaj Šuhaje loupežníka), již lze považovat za esteticky funkční formu těsného sepětí předsudečnosti, dané výraznou sociální charakteristikou vypravěče, s perspektivou nadčasové a pro zpodobenou kolektivitu zákonné platnosti, charakterizoval polský teoretik následovně: „Tento epik nepodřizuje zobrazenou skutečnost stupnici hodnot, jež je vůči ní heterogenní, postoj a víru sedláka však pozvedá do sféry mýtu, pozvedá tón (povznáší tón) zčásti i díky rysům homérickým, především však díky poetizaci, která je vlastní epoše vzniku díla. Jen v nemnoha případech tu mladopolství vytváří nápadnější disonanci (erotika), neboť metaforika se čerpá ze světa obklopujícího sedláky (příroda, venkovský život) a sakralizace přírody se shoduje s náboženským chápáním země-živitelky lidovou kolektivitou.“ (Eile 1973: 58)

Sebezpřítomnění vypravěče v textu zahrnuje pochopitelně i tematizaci (zviditelnění) samotného vyprávěcího aktu, tematizuje se (a zviditelněuje) komunikativní aspekt zprostředkovanosti: interakce mezi mluvčím a příjemcem. A lze konstatovat, že zviditelněná komunikativnost (snad lze říci též adresnost) epické výpovědi je jedním z nejnápadnějších vypravěčských projevů. V rámci těchto projevů neuvažujeme o reálném



recipientovi, ale o čtenáři jakožto intencionálním literárním elementu (jedné ze složek podléjících se na vyznění fiktivní výpovědi), a současně jako o jednom ze znaků příslušejících k charakteristice zosobněného vypravěče - k jeho chování ve vypravěčské roli. Vztah k někomu, komu se (jako) vypráví, může nabýt rozmanitých podob a odstínů. V zásadě lze říci, že může být ztlumený, nebo se může projevovat (demonstrovat) okázale. (Až k experimentální krajnosti dospěl v tomto směru Denis Diderot v anti-románu *Jakub fatalista a jeho pán - Jacques le Fataliste et son maitre*, napsaném v 70. letech 18. století, první francouzské vyd. 1796.)<sup>11</sup> Vypravěč může navozovat distanci i důvěrnost, akcentovat názorové shody i rozdíly, vyjadřovat sympatie i nelibost a rozhořčení, příjem informace o nějaké (vyprávěné) události usnadňovat nebo ztěžovat. Stává se, že vypravěč čtenáři (implicitnímu) pochlebuje, poučuje ho, klame, přesvědčuje ho, tváří se, jako by s ním polemizoval, apod.<sup>12</sup>

Komunikativní aspekt tematizované zprostředkovanosti vyprávění se ovšem neprojevuje pouze formou přímého oslovení (dialogicky), ale už v těch poznámkách, formulkách, obratech, jež strhávají pozornost na sám narativní akt: vypravěč v nich prezentuje sám sebe jako subjekt

---

11 Diderotův vypravěč se chová ke čtenáři místy až neurvale, jindy shovívavě, ba přímo uctivě. Dokonce ho vtahuje do procesu komponování děje jako svého druhu konzultanta: „Nuže, jste syti pána; a jelikož jeho sluha nepřichází k nám, chcete, abychom šli k němu?“ (Denis Diderot, *Jeptiška*. Rameaův synovec. *Jakub fatalista a jeho pán*, 1977: 265). Tematizace adresáta - výmluvný projev tematizované zprostředkovanosti - vrcholí u Diderota tam, kde rámcový mluvčí v autorské pozici nejen anticipuje možnou reakci čtenářského publika, ale hlas čtenáře zapojuje přímo do svého partu (slyší ho a cituje). Tato „posluchačova“ hlasitá reakce mu totiž poskytuje dobrý důvod, aby sám přidal na razanci svých otázek, výzev a argumentů:

„Ale proboha, autore, řekněte mi, kam jeli...? Ale proboha, čtenáři, odpovídám vám, cožpak víme, kam jdeme? A vy, kam jdete?“ (281).

„Upadáte do zuřivosti při jménu paní de La Pommeraye a voláte: 'Ach, ta strašná žena! Ach, ten pokrytec! Ach, ta bídnice...' Nechte výkřiků, nechte hněvu, nechte stranickosti, uvažujme“ (365).

12 Již několikrát zmíněný romanopisec Edward Morgan Forster se k familiárnímu chování vypravěče (tuto kategorii ovšem ještě nepoužívá, vše připisuje na konto autora) vyslovil následovně: „Je to nebezpečné, všeobecně to vede k poklesu zájmu, k intelektuální a emocionální laxnosti, a co je horší, k jakési bodrosti, jakoby k přátelskému vyzvání podívat se za kulisy, kde jsou figurky rozvěšené. 'Není ta A milá! - patřila vždy mezi oblíbené postavy'. 'Proč jen B tohle dělá - možná bude přece jen jiný, než vypadá - ano, všimněte si - má zlaté srdce - pokud jste si ho už prohlédli, dám ho zase zpět - myslím, že si toho neovšem.' 'A C - to byl vždy záhadný člověk.' Spisovatel sice navozuje důvěrný vztah se čtenářem, ale za cenu ztráty iluze a vznešenosti. Je to to samé, jako když někomu zaplatíte skleničku, aby nekritizoval vaše názory. Při veškeré úctě k Fieldingovi a Thackeraymu má tento postup vliv na kvalitu díla, je to takové sousedské tlachání, které v minulosti románu velmi škodilo“ (1971: 78-79).

vyprávěcí činnosti (jako mluvčího) a upozorňuje na okolnosti a průběh tohoto aktu. Naznačí kupříkladu důvod, proč se jal vyprávět: pro ukrácení cesty, pro pobavení, zveřejnění pravdy o tom, co se událo, z ochoty podělit se o svou životní zkušenost atd. Vyprávění hlavní postavy se často motivuje také jako zpověď.

V románech s tematizovanou zprostředkovaností se vyskytují v široké škále tzv. narativní poznámky - jakési narážkové formulky, jež poukazují na samotný způsob, jak je vyprávění vedeno („Až dosud jsem události svého bezvýznamného života zaznamenávala dopodrobna...“, „Nebudu už mít příležitost o ní mluvit..., a proto se zde jen zmíním, že...“). Vyprávěč se jimi často dovolává čtenářovy paměti („jak už jsem vylíčil“), uzavírá tichou dohodu o tom, co bude vynecháno (co „pomineme mlčením“) pro malou závažnost („Nebudu čtenáře unavovat podrobnostmi...“, „Nebudu zde líčit dopodrobna, co se dělo.“), přiznává nejistotu při rozpomínání („Myslím, že..., ale nevím to jistě“, „Pamatuji si z té cesty jen velmi málo...“). Zaměření na čtenáře nenápadně signalizují i jazykové prostředky, které jemně podněcují jeho pozornost, jako kupříkladu obraty „a tedy“, „a podobně“, „ve skutečnosti“ aj. Někdy jako by se počítalo s čtenářovou doplňující aktivitou („je snadné si představit“). Přivlastňovací tvar první osoby plurálu („náš“) navozuje jakési spojení, jako by se tu předpokládal obapolný zájem o postavy a jejich osudy. Plurálem jako takovým se rovněž vyjadřuje přesvědčení o obdobnosti názorů, hodnocení, zkušenosti apod. („Jak jistě všichni víme“).

Zviditelnění komunikativní povahy tematizované zprostředkovanosti znamená tedy nenápadné, nápadné či přímo ostentativní (až agresivní) zapojení čtenáře do narativní hry - tím, že v textu je konstruován fiktivní adresát. Tato konstrukce počíná u drobné narativní poznámky, může však dospět až k zavedení poslouchajících, popřípadě i posluchačsky reagujících postav do prostoru, v němž se vypráví, tedy k jakémusi, řečeno v duchu stanzelovské terminologie, „posluchači s tělem“. Jeden z nejtelesnějších se nalézá v románu Emily Brontëové *Na větrné hůrce* - *Wuthering Heights*, 1847, v jehož rámcové situaci vystupuje tento posluchač jako jediná postava málem vtažená do dramatické rodinné historie. Tak jako tematizovaná zprostředkovanost vyprávění aktualizuje otázku „Kdo vypráví?“ (a jak), tak také činí zjevným, že se vypráví „někomu“. Moment výrazně tematizované adresnosti pak může působit antiiluzívně, neboť samo vyprávění se reflektuje jako řečový projev utvořený pro „poslech“.

Nyní, kdy jsme obhlédli některé aspekty tematizované zprostředkovatelské vypravěčské, obraťme se krátce k jednotlivým typům jeho zosobnění. Chápeme je jako soubory možností, s nimiž autor nakládá v textu svého díla dle jedinečného tvůrčího záměru a v souhlase s tím, jakou podobu by měl mít fiktivní obraz (realistický, fantastický, groteskní, symbolický), jež vytváří. Sama volba a osobitost vypravěče může totiž ovlivnit už to, zda tento obraz bude přehledný a konfrontovatelný s čtenářovou běžnou či historickou zkušeností, nebo zda bude chaotický a záhadný; rozlehlý, či naopak intimně zúžený (uzavřený). Zopakujme si, že už v rámci vyprávěcí situace třetí osoby, kdy se vypovídající subjekt nalézá vně zobrazených událostí, může říkat „Já“ a ukazovat k sobě, hlásit se ke světu, o němž vypráví - jako současník, vrstevník, pamětník, příslušník etnického společenství, spoluobčan, svědek historie aj. Vstoupí-li vypravěč na scénu románového či povídkového děje, pak bývá, řečeno v Stanzelově duchu, vybaven tělem: pak je třeba si všimnout i rozlišovat, zda se ocitá v jeho centru, nebo zda události a jejich hlavní i vedlejší aktéry sleduje z různě velkého odstupu nebo dokonce z důvěrné blízkosti (jako očitý svědek a důvěrník). V zásadě tedy dělíme vypravěče na ty, jejichž úloha (pakliže se v textu projeví) spočívá ve vyprávění, komentování, hodnocení, objasňování, referování, citování, předvádění, líčení, uvádění tzv. režijních poznámek apod., a na ty, kteří vedle těchto možností ještě vystupují v roli protagonisty či komparsisty, v roli hlavní či vedlejší.

Vypravěč situovaný mimo fiktivní dění - čili vypravěč „bez těla“, jehož osobnostní znaky mohou konstituovat pouze jakousi „duševní fyziognomii“, bude vždy vyprávět z určité distance, a tím si zajišťovat relativně široký horizont poznání zobrazeného světa. Opět jen v rovině abstraktně-teoretické lze předpokládat, že s výraznější osobitostí by se měl tento horizont zužovat. Toto zúžení lze chápat jako projev labilit (poziční neustálosti) přechodové sféry, nalézající se na Stanzelově typologickém kruhu mezi vyprávěcí situací třetí a první osoby. V Teorii vyprávění se o tom mimo jiné říká: „Vypravěč, který nabývá takových osobních vlastností, se blíží (...) vypravěči v 1. osobě, pro jehož roli je určující - vzhledem k jeho existenciální spjatosti se světem postav - omezený obzor vědění a účast na lidském údělu“ (Stanzel 1988: 117).

Hovoříme-li o vypravěči nenalézajícím se tam, kde se naplňují osudy postav, je třeba si znovu ujasnit, jak chápat termín autorské vyprávění. Nesdílíme názor Stanisława Eile, že ve vědecké praxi je záhodno tento termín používat v každém takovém případě, kdy mezi vypravěčem ve

třetí osobě a autorem nepostřehneme žádnou intelektuální a mravní distanci. Autorskost se tu, zdá se nám, zaměňuje za autorství, stává se označením pro totožnění vypravěče s autorem, což platí, jak již bylo dříve poznamenáno, jednoznačně jen pro non-fiktivní, zvláště autobiografické žánry, nikoli pro epickou fikci. Přikláněli bychom se proto k označení autorský postoj, čímž míníme postoj s velkou mírou projevené autoritativnosti, který může zaujmout rovněž výrazně zosobněný fiktivní vypravěč, nezřídka i vyprávějící postava - už jenom tím, že si osobuje právo na autoritativní soudy, soudy zobecňujícího, tedy intersubjektivního významu. Už také víme, že tematizování vypravěče se odehrává v prostoru otevřeném pro mnohou ambivalenci, protože to je prostor vymezený různými opozicemi a opozičními tendencemi, jako jsou například: odstup od zobrazeného světa a přiblížení se k němu; demonstrování vševědoudnosti a doznaná nevědomost; zastíraná kreativita a simulovaná věcná reference; autentická asertivita - fingovaná asertivita výroků apod.

Věnujeme-li pozornost vyprávěcí situaci třetí osoby, nemůžeme pominout aspekt vševědoudnosti a nevidět v něm zvláštní problém, jenž se týká často nadhledu přímo stvořitelské povahy. Tak jako mnohé jiné ve sféře epické fikce, zakládá se i tento fenomén na konvenci, která připouští, aby vypravěč překračoval hranice vědění dostupného lidské zkušenosti, aby projevil znalost hrdinovy minulosti do posledního detailu a zaznamenal ty nejsubtilnější záchvěvy jeho duše. Pro naše zaměření na tematizovanou zprostředkovanost vyprávění - tedy nějak projevenou, a tudíž interpretovatelnou - nebude snad bez užítka zmínit Friedmanovo rozlišení<sup>13</sup>: „vševědoudnost neutrální“ („omniscience neutral“) - „vševě-

13 Vševědoudnost jako takovou charakterizuje Friedman následovně: „Běžná charakteristika vševědoudnosti spočívá v tom, že autor je vždy připraven vstoupit mezi čtenáře a příběh, a dokonce když komponuje scénu, předvede ji spíš tak, jak ji vidí on, než jak ji vidí jeho lidé.“ (V tomto citátu je ovšem třeba nahradit autora vypravěčem a za výraz „jeho lidé“ si dosadit postavy v dané scéně účastné).

„The prevailing characteristic of omniscience, however, is that author is always ready to intervene himself between the reader and story, and that even when he does set a scene, he will render it as he sees it rather than as his people see it“ (1969: 157).

Už jsme zmínili (viz poznámka 10), že právo autorského vypravěče na pohyblivé stanovisko považuje za nepochybnitelné zejména E. M. Forster, nepochybně i proto, že sám nechtěl být ve své románové tvorbě, dobřajíc se často hlubinných motivačních sfér a nahlížeji postavu z různých stran, v její nedoslovitelné složitosti, jakkoliv omezován. O vyprávěči praví: „.... on ovládá všechen tajný život a nesmí být oloupen o toto privilegium. 'Jak to může autor vědět?', říkává se čas od času. 'A co jeho stanovisko? On není konzistentní, on posouvá své hledisko od limitace k vševědoudnosti, a zase se odsune zpět.' Otázky tohoto druhu

doucnost komentující“ („omniscience editorial“). Vševědoucností komentující, jež je znakem námi sledovaného zosobněného vypravěče, je tu míněna taková koncepce vyprávění, kdy nad látkou románu či novely dominuje hlas, jenž užívá často „Já“ a „My“. Ozývá se zpravidla z tak vysoko položeného stanoviska, že se hovoří o božském nadhledu nad časem, místem i akcí. Vševědoucnost se pak pojí s všemocností i v tom smyslu, že rozhodne-li se vypravěč náhle zobrazit událost z jejího středu, vzdá se nadhledu, „zavěsí se“ na postavu v oné události účastnou, nebo přímo vstoupí do jejího vědomí (jinak řečeno - roli vypravěče přepustí roli reflektora). Se stejnou libovůlí může přecházet od vnější charakteristiky k vnitřní, od postavy k postavě. Vševědoucnost zpřístupňuje - hypoteticky - všechny druhy informací: vypravěčovy vlastní myšlenky, postřehy, pocity apod. (čili onu zmíněnou „duchovní fyziognomii“) stejně jako myšlenky, postřehy, pocity apod. postav zúčastněných v ději. Pro vševědoucí typ tematizované zprostředkovanosti jsou tradičně příznačné rovněž četné intervence do děje (někdy doslova intrusion=vnikání, dotírání; vyniká v něm zejména ironický vypravěč-principál z Thackerayho slavného Jarmarku marnosti - Vanity Fair, 1847-48, který podává různá zobecňující hodnocení životní praxe, dobových mravů a poměrů, životního způsobu různých společenských vrstev aj.). Jeden z nejštědřejších, nejpohostinnějších a současně nejobžernějších vypravěčů světového romanopisectví, kterého stvořil Henry Fielding v Tomu Jonesovi (The History of Tom Jones, A Foundling, 1749), vstupuje „co chór“ i co komentátor na scénu, kdy se mu zachce, dokonce si pro svá pojednání vyhrazuje v rámci gigantické románové skladby i celé kapitoly (srov. kupříkladu názvy jako O lásce, O nevážném v literatuře a za jakým cílem je zde uvádíme, Svět jako jeviště, Vzývání).

Jednou z prvořadých otázek, kterou je třeba si při interpretaci tematizovaného vypravěče ve třetí osobě klást, je otázka, nakolik se tento vypravěč zosobňuje prostřednictvím vševědoucího nadhledu demiurga, nebo nakolik naopak vstupuje do povědomí čtenáře i tím, že přiznává tu

---

vytvářejí atmosféru, jako by tu vládl soudní dvůr. Vzhledem ke čtenáři však celá věc spočívá v tom, zda jsou pohyblivé stanovisko i skrytý život pro něho přesvědčivé.“

„... he commands all the secret life, and he must not be robbed of this privilege. 'How did the writer know that?' it is sometimes said. 'What's his standpoint? He is not being consistent, he's shifting his point of views from the limited to the omniscient, and now he's edging back again.' Questions like these have too much the atmosphere of the law courts about them. All that matters to the reader is whether the shifting of attitude and the secret life are convincing.“ (The Novel... 1969: 149)

a tam omylnost, neúplnou znalost okolností děje a skrytých motivací postav, časoprostorovou determinovanost apod. - to znamená, nakolik se takto polidšťuje a přibližuje světu těch, o nichž vypráví. K tomu přispívá významnou měrou i kolokviálnost jazykových prostředků (mluvy), která naznačuje, že se vypovídající subjekt v čemsi ocitá na stejné úrovni jako postavy, že se cítí být jednou z nich a chová se k nim s náležitým porozuměním a solidaritou. K takovému vypravěči, jenž usiluje být „téže látky, téže myslí“ jako postavy (sicilští venkované), dospěl mimo jiné Giovanni Verga, když překonal poklesle romantickou a salonní rétoriku svých módních románových kreací. Pro vypravěče jeho povídek (*Život v polích* - *La vita dei campi*, 1880; *Venkovské povídky* - *La novelle rusticane*, 1883) a románu *Dům u mišpule* (*L Malavoglia*, 1881) v plné míře platí, co o něm napsala Alena Hartmanová, že totiž „vidí, vnímá už jen očima svých venkovanů, osvojil si jejich mentalitu, jejich reakce, jejich způsob jednání, aniž zjednodušil jejich prostotu na primitivnost“ (Hartmanová 1960: 74). K tomu mu slouží jazyk, který se sice zakládá na překladu sicilského dialektu do spisovné italštiny, ale zachovává skladebnou jednoduchost (místy zjednoušenou až na „samé že a a“), celé bohatství původních obrazů, rytměů, intonací, úsluví a přísloví („Proto se říkává: ‚Když jíš, zavři dveře, a když mluvíš, rozhlédni se kolem sebe‘.“) Hovorový (mluvní) projev Vergova vypravěče nabývá místy podoby skazu, který lze chápat jako svého druhu „nejhlasitější“ formu sebezpřítomnění subjektu epického vyprávění: jako svéráznou artikulaci, vybavenou osobitým tónem, jistými řečovými návyky, zálibným pohráváním s jazykem, svévolným nakládáním s námětem a motivickými prvky, které spočívá kupříkladu v mnohomluvnosti, odbočování, hromadění detailů postrádajících jakoukoli spojitost s rozvíjenou zápletkou (anekdotou). Připomeňme si na tomto místě, jak tento výrazný (až gestický) vypravěčský postup postihl Boris Ejchenbaum ve svém slavném rozboru Gogolovy povídky *Plášť*: „...jeho text se utváří ze živých řečových představ a řečových emocí. Ba co víc: tento skaz má tendenci nejen prostě vyprávět, nejen hovořit, ale mimicky a artikulačně reprodukovat slova, a věty nejsou vybírány a spojovány jen podle principu logické řeči, ale spíše podle principu řeči výrazové, v níž zvláštní úloha připadá artikulaci, mimice, zvukovým gestům atd.“ (Ejchenbaum 1971: 356).

Na cestě k plné zosobněnosti vypravěče, jež vrcholí jeho ztotožněním s ústřední postavou, se setkáváme s rolí svědka, který se ovšem pohybuje v širokém a přesněji nevymezeném poli (dodejme, že přesněji nevymezenitelné je ostatně skoro vše, čeho jsme se prozatím, zabývající se

problematikou vypravěče epických fikcí, dotkli). Rozpětí je značné. Na jednom jeho okraji se nachází maska široce zainteresovaného a bezmála vševědouceho pamětníka, která se může omezit jen na příslušnost k času a místu děje, aniž by se mluvčí, jenž na počátku a snad i někdy později řekne „Já“, v tomto ději jakkoliv zpřítomnil (tak je tomu například v Dostojevského Běsech, 1871-73). Na druhém pólu nalézáme plně tělesnou postavu hrdinova důvěrníka, spjatého s jeho osudem, popřípadě schopného vcítit se do jeho myšlení a prožívání - vytvářet k němu jakousi „kontrastní fólii“ (srov. polaritu dr. Serenus Zeitblom - skladatel Adrian Leverkühn z románu Doktor Faustus Thomase Manna). Empatie může vést až k jakémusi psychologickému a morálnímu zastupování - ve smyslu vytváření nedourčeného duchovního portréту jiné postavy. Vyprávějící a prožívající svědek v popředí poodkrývá roušku tajemství toho, jenž se stane předmětem vyprávění a jenž nese v sobě ústřední téma díla. Z prožívajících svědků s empatickou vlohou si uveďme například Conradova Marlowa z *Lorda Jima* (1900) a ze *Srdce temnoty* (*Heart of Darkness*, 1902), Nicka Carrawaye z *Velkého Gatsbyho* (1925) Francise Scota Fitzgeralda, nebo Jacka Burdena z románu Roberta Penn Warrena *Všichni jsou zbrojnoši královi* (*All the King's Men*, 1946).<sup>14</sup> Přestože

14 Robert Scholes a Robert Kellog ve společné práci *The Nature of Narrative* uvádějí, že prostřednictvím aktivního vědouceho svědka se řeší jeden z problémů románové psychologie postavy: „Starý problém tragédie, jak prezentovat postavu, která má dostatek surovosti na hybris a hamartii, ne však dost citlivosti pro konečné odhalení a porozumění sobě samé, byl pro umělce vždy velkým problémem. Protože v dramatické hře se události dějí rychle a před našima očima, náhlé posuny postavy pošetilce, hrubce či hlupáka k postavě obdařené uvědomělostí, 'zralostí' či připraveností, tedy posuny, jež jsou v tragédii 'vším', zde neobnažují tento problém tak výrazně, jako se musí projevit v souvislejší formě psaného vyprávění. Proto rozdělení protagonisty na jednoduchého, jednoznačného aktéra a komplikovanějšího, citlivého spoluúčastníka dění řeší pro romanopisce velký problém. Marlow může posloužit k pochopení Kurtze nebo Jima; Carraway to může udělat pro Gatsbyho; Jack Burden pro Willieho Starka v románu *Všichni jsou zbrojnoši královi* a Quentin Compson a Shreve Mc Cannon pro Sutpena ve Faulknerově *Absolone, Absolone!*“

„The old tragic problem of presenting a character enough crudeness for hybris and hamartia but enough sensitivity for ultimate discovery and self-understanding has always been a great problem for the artist. Because events in a play happen quickly, before our eyes, the sudden shifts of character from fool or brute or dupe to awareness or to that 'ripeness' or 'readiness', which, in tragedy, 'is all' do not present the problems in consistency which shifts of the same nature present in the more continuous form of written narrative. Therefore, the division of protagonist into the simple, stark actor and the complex, sensitive sharer in the action solves for the novelist a great problem. Marlow can do the understanding for Kutz or Jim; Carraway can do it for Gatsby; Jack Burden for Willie Stark in *All the King's Men*; and Quentin Compson and Shreve Mc Cannon for Sutpen in Faulkner's *Absalom, Absalom!*“ (1971: 261-262).

u ryze periferních vypravěčů a jejich modifikací (očítý svědek, pamětník, životopisec, kronikář) převažuje vnější perspektiva pohledu („ze strany“), jde o pozici přechodnou a labilní: svědek jako jediná postava se může dočasně stát postavou centrální, prožívajícím „Já“, jež vyprávěné poznamenává svým subjektivním hlediskem, svou zaujatostí, sympatií, negací. Předsudečnosti a zúženého horizontu, právě tak jako respektování kompetencí podmíněných tělesností, se využívá k ozvlášťujícím účinku, k ztajení motivací, zmnožení „míst nedourčenosti“, která mobilizují čtenářovu aktivitu. Ve srovnání s vyprávěním hrdiny má však svědek širší prostor (větší dispozice) pro získávání informací o okolnostech osvětlujících vypovězené události. Má kupříkladu možnost vyprovokovat rozhovor se zasvěcenými postavami, trpělivě naslouchat jejich zpovědi, přečíst si tajně deníkový zápis nebo dopisy ukrývající nejskrytější tajemství - přání, touhy, úzkosti, nenávisti - těch druhých. Vyprávějící postava v roli svědka může rovněž vytvářet hypotézy o tom, co si jiní myslí, co pociťují, i o tom, co se odehrálo v její nepřítomnosti. Nicméně nejen hlavní postavy, ale i očítí svědkové, kteří převážně dbají na to, aby zdůvodnili, jak to či ono mohli zjistit, jsou nejednou nuceni překročit své kompetence, neboť s plnou legitimitou, danou jen tím, čeho se osobně zúčastnili, co spatřili a vyslechli, by mohli rozsáhlejší a spletilější románový příběh sotva uspokojivě zprostředkovat.

Nejširší možnosti se pro tematizovanou zprostředkovanost rozevírají při plně zosobněném vypravěči - jinak řečeno: při plné individualizaci jeho charakteru. Za takového lze považovat vyprávějící postavu, která hraje roli protagonisty, tedy toho, komu se vyprávěný příběh odehrál, kdo v něm byl plně pohlcen, zaangażován. Stanzelovské „Já s tělem“ je tu pochopitelně existenciálně zakotveno ve fiktivním světě a zúčastněno v zobrazeném ději podstatně více než vyprávějící svědek - právě proto, že „personální unie“ (jinak též identifikace) vypravěče s postavou se týká postavy hlavní. Takováto volba vypravěče bývá někdy považována za objektivizaci epického obrazu,<sup>15</sup> což lze chápat jednak ve smyslu

---

<sup>15</sup> Friedman například objektivnost první osoby spatřuje v ohraničení zorného úhlu (jinak řečeno v respektu k determinující tělesnosti). Vyšší stupeň objektivizace obrazu pro něho představuje scénické zobrazení, vrchol pak registrující „oko kamery“. Podotýká však, že umělecká pravda románu se váže k iluzi, kterou vypravěč vnutí čtenáři. Největší míru objektivizace připisoval vyprávění v ich-formě Bertil Romberg (Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, Stockholm 1962), neboť usoudil, že tu čtenář formálně



úplné a ostentativní emancipace vypravěče od autora (přesněji řečeno autorského subjektu), jednak ve smyslu různé míry maskování „autora vnitřního“, jehož odvozujeme z díla mnohdy značně komplikovaně. Vyprávění postavy skýtá totiž možnost úplné ideově-poznávací a hodnotící nezávislosti vypravěče na ideově-poznávacím a hodnotícím postoji autora. Vždyť vyprávět může postava odlišného pohlaví, zcela odlišné intelektuální úrovně; mohou v ní být ztělesněny síly zla, jako kupříkladu v „trpaslíkovi“ ze stejnojmenného románu Pára Lagerkvista (1944, Dvärgen), jenž zaznamenává a posuzuje renesanční svět z hlediska čiré negace: fascinován násilím a krutostí, odvrací se s odporem od takových projevů lidskosti jako je láska, tvorba, poznání. O prvním románu Charlotte Brontëové Profesor (posmrtně 1857) se soudí, že vypravěč prostého příběhu lásky a práce: nemajetný, ale hrdý profesor Crimsworth, vyučující angličtině na dvou soukromých školách, „má některé typické ženské vlastnosti a pocity, zděděné po své autorce“ (Stříbrný 1987: 480); představuje tudíž příklad, jak se vypovídající subjekt nedokázal dostatečně emancipovat od subjektu autorského.

Na rozdíl od románů a novel, kde lze situaci, v níž vypráví hlavní postava, považovat za volbu řízenou tím nebo oním tvůrčím záměrem, pro žánr fiktivního deníku a epistolárního románu představuje první osoba takřka bezpříznakovou samozřejmost. Přesto by tyto žánry do našeho tématu - tematizovaná zprostředkovanost vyprávění - mohly náležet jen okrajově, protože se v nich vyprávět může i nemusí, protože vyprávění jako „zpráva“ o minulých událostech není jejich dominantní ani nezbytnou složkou. Obzvláště fingovaný deník, blíží-li se žánrovému naplnění - tj. simulované formě bezprostředního, neztvárněného, autentického apod. záznamu, ocitá se na protipólu epické narace, v blízkosti

---

- z formálního hlediska - poznává svět prostřednictvím literární postavy, a tím bez účasti autora.

St. Eile navrhuje uvažovat o objektivizaci ve dvojím smyslu: 1) jako o zdánlivé nezávislosti zobrazeného světa na subjektu vyprávění, v širším slova smyslu pak jako o ztajení (potlačení) veškeré aktivity tohoto subjektu - aktivity organizující, ideové, výběrové apod; 2) jako o zdánlivé intersubjektivní platnosti umělecké vize. Ve francouzském kontextu se pojem subjektivismus užívá důsledně ve vztahu k personální perspektivě a je jednoznačně hodnocen jako nová kvalita prozaické výpovědi. V této souvislosti je třeba chápat i známé rozlišení „roman“ - „récit“ (Viz Roman Fernandez, Messages. La méthode de Balzac, Paris 1926); zatímco „récit“ označuje vyprávění o někdejších událostech, které již pominuly a jsou nyní vypravěčem pouze opakovány, organizovány a vykládány, „roman“ v ryzím slova smyslu označuje spontánní a bezprostřední evokaci života a nepředvídatelného běhu trvání; obnažují se zdroje poznání a jeho procesualnost.

lyrické výpovědi. V deníku by při plném respektu k žánrovým možnostem vlastně vůbec nemělo dojít k rozdělení vypovídajícího „Já“ na „Já vyprávěcí“ (mluvčího) a „Já prožívající“ (reflektující postavu), tedy k tomu, co, jak už víme, tvoří konstitutivní aspekt či jinak význačný strukturální a významový element fiktivních autobiografických výpovědí. Navíc autentická deníkovost rovněž znamená, že text je pojat jako text autokomunikační, který nepočítá s jiným adresátem než je mluvčí sám. V takto čisté podobě se s ní ve sféře fikce setkáváme ovšem jen zřídka, většinou koexistuje s výpravností právě tak, jako se segmenty deníkové povahy mohou objevit v naraci převážně epické (ve fabulovaném vyprávění o událostech, jež se staly). Takovouto ambivalentní hru, kombinující deníkovou reflexi s vyprávěním, nalézáme kupříkladu v Lermontovově víceaspektové skladbě (srov. vystřídání tří vypovídajících subjektů) *Hrdina naší doby* (1840), konkrétně v částech označených *Pečorinův deník*. Dopisová epika může mít výpravnou složku výrazně rozvinutou; srov. kupříkladu *Laclosovy Nebezpečné známosti - Les Liaisons dangereuses*, 1782 - a v nich zejména listy, v nichž se rozvíjí intrika, to jest ty, jejichž pisatelé a adresáty jsou markýza de Merteuil a vikomt Valmont. Nicméně bezprostřední vyjádření momentální osobní situace, pocitů, myšlenek, názorů apod. představuje pro tuto slovesnou formu polohu náležitější, neboť v samém základu tu jde o intimní komunikaci dvou osob - pisatele a adresáta. Na to, zda v epistolárním románu převažuje narace či reflexe, může mít - podobně jako ve fiktivní autobiografii - vliv časoprostor, ve kterém je dopisové sdělení psáno, a míra vnitřního odstupu pisatele od popisovaného děje či zážitku. Stanzel pro analýzu tohoto žánru doporučuje, aby byla jak v korespondenci jednoho pisatele, tak v různě komplikované korespondenční síti s množinou respondentů zkoumána vyprávěcí situace pro každý list zvlášť. Sám takto zkoumal *Richardsonovu Pamelu* (1740, *Pamela or Virtue Rewarded*), aby zjistil, že interval mezi časem prožití (časem „prožívajícího Já“) a časem zaznamenání (časem „vyprávěcího Já“) se tu pohybuje v rozsahu jednoho týdne. S odstupem přijímá výpověď charakter souhrnné zprávy, v případě ztotožnění obou časů má povahu „okamžitého popisu“.

Po krátkém odbočení se vraťme k žánru, jenž nás zajímá přednostně, protože je pro vyprávěcí situaci první osoby tradičně nejtypičtější: k žánru tzv. *quasiautobiografií* (jinak řečeno, k žánru fiktivních románových *svěžívotopisů*). V nich přijímá protagonista roli vypravěče, aby se vrátil k běhu svého minulého života, nazíraného z různého odstupu. Vyprávění se tu tedy odehrává v souručenství se vzpomínáním, stává se

výrazem estetické organizace (výběru a komponování) kdysi prožité životní matérie, která se v čase vyprávění vybavuje z minulosti. Vzhledem k osobnostní identitě „Já prožívajícího“ a „Já vyprávějícího“ představuje tu akt vyprávění vlastně jistou formu, jíž se zavřuje obraz vyprávějící postavy (narace může významným způsobem dotvářet osobnostní charakteristiku hrdiny) i její existence v díle. A naopak: ztělesněná osobnost vyprávěče modifikuje způsob podání. V Dickensově Ponurém domě (1852-1853, Bleak House) se kupříkladu na vyprávění podílejí jak autorský vyprávěč, tak hlavní hrdinka Ester Summersonová. Střídá se tedy vševědoucí a všudepřítomný nadhled, zabírající různá místa a rozmanité postavy, vesměs nějak vpletené do nekonečného soudního procesu, a hledisko zúžené na bezprostřední zážitky mladé dívky, poznávající nové lidi a získávající nové zkušenosti - všední, neobvyklé i zcela překvapivé.<sup>16</sup> Zatímco v autorském pásmu hýří a kypí vyprávěčská fantazie, objevují se výrazné (ostře řezané) charakteristiky postav, kriticky se odhalují a glosují společenské nešvary, předsudky a přežitky, v pásmu autobiografickém se styl nápadně oproštuje; nejen proto, aby konvenoval literární neprofesionalitě vyprávěčky, ale též jejímu prostému a pevnému životnímu postoji, jasnosti ducha a vřelosti srdce. Charakterové vlastnosti rovněž zapřičiňují, že Ester usiluje odpoutat se pokud možno od své osoby (své subjektivity) a dát ve svém vyprávění prostor jiným lidem a dění kolem sebe. Tendence k objektivitě podání plyne tedy z ostychu (přesněji: je motivována ostychem) stavět do popředí své Já.

„Nevím, čím to je, ale zdá se mi, že píšu pořád jen o sobě. Pořád chci psát o jiných lidech a na sebe se snažím myslet co nejmíň, a jakmile zjistím, že se do vyprávění znovu pletu, vím určitě, jak mě to mrzí a jak si říkám: 'Ale jdi, ty otravo otravná, to bys vážně neměla!' - jenže to není

---

16 "Podívejme se", říká s příznačnou anglickou ironií Forster, „jak nás vede Dickens v románu Bleak House (Ponurý dům). V první kapitole ... je spisovatel vševědoucí. Uvádí nás na soudní dvůr a poměrně rychle nás postupně seznámí se všemi přítomnými postavami. V druhé kapitole je pouze částečně vševědoucí. Stále se ještě díváme jeho očima, ale z jakéhosi nevysvětlitelného důvodu jeho zrak začíná slábnout; umí nám vyložit sira Leicestera Dedlocka, lady Dedlockovou jen částečně, ne do hloubky, a pana Tulkinghorna už vůbec ne. V třetí kapitole je stále více hoden pokárání: přejde přímo k dramatické metodě a stane se mladou dámou, Esther Summersonovou. 'Působí mi velké potíže začít psát určenou část těchto stránek, vím, že nejsem dost chytrá', spustí Ester a pokračuje v namáhavém díle houževnatě a zasvěceně, pokud se jí dovolí, aby držela pero. Po chvíli jí může její tvůrce pero vytrhnout a učinit sám několik poznámek, nechat ji sedět bůhví kde a dělat bůhvíco. Pokud jde o logiku, působí Ponurý dům dojmem roztržitosti, ale Dickens strhává čtenáře, takže nakonec nevdá, že se stanoviska střídají“ (1971: 77).

nic platné. Doufám, že každý, kdo snad bude moje řádky číst, pochopí, že jestli je toho o mně na těchhle stránkách taková spousta, musí to tak nejspíš být, protože s nimi opravdu mám co dělat, takže se z nich nemůžu vyloučit“ (Ch. Dickens, Ponurý dům 1980: 134).

Existenciální příslušnost vypravěče k zobrazenému fiktivnímu světu a osobnostní identita vypravěče s postavou podmiňují také existenciální povahu motivací - ve smyslu důvodů a příčin, proč hrdina začal o svém minulém životě vyprávět. Zveřejnění těchto motivací pochopitelně přispívá k tematizaci (zviditelnění) zprostředkovanosti vyprávění. Postava například prahne po nalezení smyslu toho, co se v minulosti událo, či přímo smyslu svého života, má potřebu tento život zrekapitulovat a jaksi uspořádat, nalézt osudové chyby, pochopit okolnosti některých událostí apod. Chce svým životopisným vyprávěním poskytnout povzbuzující příklad (Jana Eyrová) nebo příklad varovný (Moll Flandersová). Často jde o zpověď, vždy nějak - alespoň částečně - ulevující svědomí a polehčující vinu. To, co minulo, může vyprávěcí Já pociťovat jako cosi, co ještě velmi živě zasahuje do přítomnosti, nebo jako příběh nějakého, v důsledku vlastní proměny již jiného a odcizeného subjektu. Vypravěč pak zpravidla zaujímá zmoudřelé stanovisko nadhledu, morálního soudu, racionální interpretace vlastního života. Vzpomeňme alespoň syžetový typ napraveného hříšníka, jak ho v žánru pikareskního barokního románu modeluje Grimmelshausenův Dobrodružný Simplicius Simplificissimus (1668, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*).<sup>17</sup>

Pokud jde o aspekt perspektivy vyprávění, uvažuje se někdy u vyprávění v první osobě pouze o perspektivě vnitřní, dané situovaností vypravěče do časoprostoru zobrazeného děje. Snad by bylo náležitější uvažovat o inklinaci ich-formy k vnitřnímu perspektivismu, o její připravenosti, pohotovosti, možnostech, vývojové tendenci apod. Vztah mezi vyprávěcím a prožívajícím Já, tak jako ostatně mnoho jiného ve sféře fiktivních vyprávění, představuje polaritu značně dynamickou, přechodovou: v rámci jediné scény může postava vystoupit jako proží-

---

17 Obsah zpovědi rekapitulující vypravěčův život je tu následovný: chlapec, jenž přišel v době třicetileté války o domov, je vychován poustevníkem (ve skutečnosti šlechticem a svým pravým otcem). Po jeho smrti prochází válčící Evropou v podobě blázna, později dobrodruha (bojovníka a milovníka), aby se znechuceně odvrátil od světa a navrátil se k poustevnickému životu. Výsledek bloudění spočívá v překonání světa, v odhalení jeho nestálosti a pomíjivosti, v péči o spásu duše a v přípravě na posmrtný život (barokní myšlení se tu tedy zračí v krystalické formě). Motivace vyprávění je výrazně mravoličná.

vající subjekt (centrální reflektující vědomí), nebo z odstupů zcela věcně referovat, komentovat apod., prostě chovat se jako vypravěč autorský. Míra odstupů může být modifikována také záměnou Já za On či Ty. Například ve chvíli nejvyššího dojetí nad sebou, nad svým někdejší osudem, může díky tomuto zesílenému odstupu vyprávějící Já oslabit egocentrické vyznění nářku:

„Byla jsem zas ve svém pokoji, jako jindy - byla jsem to já, bez viditelné změny - nic mě nezranilo, nezdrtilo, neochromilo. Ale nebyla to už včerejší Jana. Kam se poděla? Kam se poděl její život? Kam se poděla její nadějná budoucnost?

Jana Eyrová, včera horoucně milovaná žena - takřka nevěsta - znovu byla chladná a opuštěná dívka; její život byl bezbarvý a její budoucnost pustá. Uprostřed léta uhodil vánoční mráz; v červnu se strhla bílá proincová metelice; zralá jablka potáhl ledový povlak..." (Ch. Brontěová, Jana Eyrová, Praha 1968: 248, dále jen stránka v textu).

Vnitřní zperspektivnění narace, které má vliv na vyznění literárního obrazu, navozeného textem a konstituovaného ve vědomí čtenáře, se dotýká také prezentace časoprostorových vztahů - toho, do jaké míry se vrchol zorného úhlu pohledu klade do vědomí prožívajícího Já. Pak nejde o yševidoucí výčtový popis, ale o výseč a vztahy, jež nastávají mezi předmětnostmi a tyto předmětnosti registrujícími bytostmi. Spolu s předmětnou náplní obrazu zprostředkovává vypravěč i jistý úhel pohledu (s ním se identifikuje čtenář), a už jen tím se navozuje scénický efekt přenosu do časoprostoru děje; vyprávění se začíná (prozatím jen akceptací hlediska) přibližovat reflexi. Současně rámcová a základní reminiscenční perspektiva poněkud slábne a minulost vyvstává jakoby před očima. Brontěovou stvořená vypravěčka a hrdinka Jana Eyrová reprodukuje optické reflexe prožívajícího Já se vzácnou pečlivostí a věrností, navíc s mimořádným smyslem pro interiérové i exteriérové nasvícení scény:

„V hale nebyla úplná tma, bylo tam trochu světlo, zatím jen od bronzové lampy, která visela vysoko u stropu - ale lampa a několik dolních stupňů dubového schodiště byly zality teplou rudou září - padala tam otevřenými dvojkřídlými dveřmi z velké jídelny, kde v krbu hořel oheň, který vrhal vlídný odlesk na mramorový krb a mosazné náčiní u krbu a přívětivě osvětloval nachové drapérie a leštěný nábytek. Ozařoval také skupinu osob u krbu - zahlédla jsem ji jenom na okamžik a zaslechla jsem nejasně směsici veselých hlasů, mezi nimiž jsem (jak se zdálo) rozeznala Adělčin hlásek, ale vtom se dveře zavřely“ (str. 99).

Vedle aspektu perspektivy, u kterého si klademe otázku umístění úhelného bodu nazírání dovnitř či vně zobrazeného světa (jeho času, prostoru, předmětné náplně, lidských dějů), je pro interpretační analýzu vypravěče zosobněného hlavní postavou významný i aspekt kompetencí a jeho složky: spolehlivost a předsudečnost. Vzhledem k tomu, že se u vyprávění postavou předpokládá zúžení horizontu (u hlavní postavy větší než u svědka), a tím i zúžení rozsahu kompetencí, pozornost bude k sobě strhávat zejména jejich překračování - dejme tomu rozšíření duchovního rozměru postavy o privilegia autorská. Jen teoreticky lze předpokládat, že čím více bude vyprávějíci postava individualizována (vybavena osobitými rysy), čím více bude zapojena v ději a egocentricky zaměřena k sobě (svým pocitům, myšlenkám, vjemům), tím více se bude zpochybňovat její kompetentnost pro vynášení soudů činících si nárok na objektivní platnost (znovu si připomeňme, že objektivnost zvažujeme v rámci fiktivního prostoru literárního díla), a tím výrazněji že se také projeví limitace jejího zkušenostního obzoru. Dovedeno do důsledků a současně ad absurdum - jestliže by měly být vypravěčské kompetence respektovány s veškerou vážností, pak by to vedlo k tomu, že by mohly být vypravěčskou rolí pověřovány pouze postavy s prokazatelným literárním talentem, vybavené smyslem pro psychologické zázemí lidských činů a vztahových zápletek, jakož i jinými intelektuálními schopnostmi. Právě kvůli této ztížené situaci vypravěče-postavy se uzavírá jedna z mnohých „tichých dohod“ se čtenářem: nebude se ptát, jak je například možné, že vyprávějíci hrdina i po mnoha letech je s to citovat dlouhé monology jiných postav a doslova reprodukovat rozsáhlé dialogové scény, nebo že projevuje znalosti překračující horizont poznání daný věkem či dosaženým stupněm vzdělání.

To, co by mohlo nějak komplikovat situaci vyprávějíci postavy z hlediska kompetence řekněme pravděpodobnostní, je však vyvažování kompetencí kreativní a rekreativní. Ta vládne v říši epického vyprávění s naprostou samozřejmostí, neboť je vystavěna na produktivní součinnosti paměti a výmyslu, reality a fantazie, faktu a fikce, pravděpodobnosti a zdání, historie a mýtu... Současně se akceptuje, že byla-li určitá fiktivní (stvořená) postava pověřena rolí zprostředkovatele - jednak mezi čtenářem a zobrazenými událostmi, jednak mezi autorem a čtenářem -, pak je jí třeba přiznat rovněž autorskou kreativitu. Snad lze uvažovat i o tom, že míra tolerance vůči překračování kompetencí vážících se k zosobněnému vypravěči plyne i ze skutečnosti, že epická vyprávění nadřazují zobrazovací funkci nad funkci autentizační (dokumentární).

Znovu však zdůrazněme, že i tematizace větší či menší nekompetentnosti postavy v roli vypravěče, tj. signalizace zúženého vědomostního obzoru a nedostatečné vybavenosti pro vypravěčský úkol, má svou významovou hodnotu a nepochybný estetický účín.

K aspektu kompetencí se úzce váže, a vlastně se s ním i značně překrývá, aspekt spolehlivosti (či jindy nespolehlivosti) vypravěče. Přičemž se všeobecně vyprávějící postavě coby omylnému smrtelníkovi připisuje nespolehlivost jaksi a priori. Pro Stanzela by mohl být vypravěč v první osobě z důvodu své ontologické báze, to jest zakotvenosti ve světě postav, a z důvodu subjektivní zaujatosti považován za „per definitionem stranického vypravěče“. Objevuje se názor, že vyprávějící protagonista děje představuje neverifikovatelný zdroj informací. Na druhé straně se však současně přijímá autentizační účín jevu, jež lze označit jako projevená (tematizovaná, zviditelněná) nedostatečná spolehlivost. Poukazují k ní kupříkladu některá vyznačení modalit - a to pomocí obrátů jako „myslím si, že...“, „mohlo by se zdát, že...“, „jak si nejasně vzpomínám...“ apod.

Máme za to, že úvahy a soudy gnoseologické povahy nás mohou v případě fiktivních literárních obrazů zavést do neřešitelných těžkostí, protože se pohybujeme ve sféře, kde se význam verifikovatelnosti relativizuje, kde předsudečná zaujatost i božská vševědoucnost představují určité konvencionalizované, významotvorné vypravěčské postupy, sledující určitý zobrazovací záměr a jeho dopad na čtenáře. Kromě širé tematických, žánrových, stylových apod. možností podmiňuje tvárnou rozmanitost epiky psané prózou také to, jakými postupy, jakým způsobem se v narativní vrstvě toho kterého díla aktualizuje vyprávějící prostředkovatel a jak v ní působí (ještě lépe: spolupůsobí) polarity kompetence - im-kompetence, vševědoucnost - předsudečnost, spolehlivost - nespolehlivost, neomylnost - omylnost.

Bylo již řečeno, že pro tematizaci zprostředkovanosti, jak ji představuje typ quasiautobiografie, tj. retrospektivního vyprávění protagonisty děje, má klíčový význam utváření vztahu Já, jež vypráví, a Já, které vyprávěné prožilo. Z toho plyne, že při sledování vypravěčské role hlavní postavy budeme zaznamenávat rovněž přechody k bezprostřednějšímu reflektor-skému zobrazení (médiem se stává vědomí prožívajícího Já) a k zobrazení scénickému. Přestane-li postava vyprávět o minulém a začne-li zobrazený svět a dění reflektovat (změnu signalizuje přítomný čas, polopřímá řeč, vnitřně monologická glosa či souvislejší vnitřní řeč), a to třeba na kratičký úsek textu, pak je na místě ptát se, jakou příčinu a smysl

má tato změna, tj. zvrát od vyprávění v užším slova smyslu k bezprostřední evokaci. Může se například přihodit, že ta či ona událost z minulosti strhne vypravěče k jejímu znovuprožití (nastává jakýsi efekt přenosu), že podlehe empatii s dřívějším stádiem svého Já. Jde tu o to, jak autor v souvislosti s poetikou své doby a s poetikou individuální využil široký manévrovací prostor, v němž se uskutečňuje dynamický vztah a napětí mezi starším, zralejším a více chápajícím Já jako vypravěčem a Já jako hrdinou, utkvělým v prožité situaci; tedy prostor rámcově vymežitelný nerozlišitelnou identitou (deníkovost) a úplným odcizením (odstupem).

Lze říci, že ve dvacátém století vykazuje užití vyprávěcí situace první osoby výraznou tendenci subjektivizační (míněno vzhledem k subjektu postavy, nikoli autora, jenž v ní ovšem může mít své alter ego). Projevuje se tím, že prožívající Já dominuje nad vyprávějícím Já, namísto odstupu převládá přenos do časoprostoru událostí („hic et nunc“ děje). Za nejkratnější výspu tohoto směřování lze pak považovat úplné pohlcení vyprávění vnitřním monologem („direct interior monologue“), jak se s tím setkáváme v některých dílech Williama Faulknera (1930, *Když jsem umírala - As I Lay Dying*), v Sartrově *Nevolnosti* (1938, *La Nausée*), kde se ovšem ještě také vypráví, hlavně však v prózách Samuela Becketta: *Molloy* (1951) a *Malone umírá* (1951, *Malone meurt*).

Vzhledem k našemu zájmu leží ovšem doména vnitřně monologických výpovědí na zcela opačném pólu (pokud ovšem epizodické užití vnitřního monologu není v rámci výpravného kontextu výrazem toho, že se vypravěč na chvíli zapomněl a propadl se časem přímo do nitra svého prožívajícího Já), neboť v nich „vystupuje před čtenáře Já, které již vykazuje charakteristické znaky reflektora: nevypráví, neobrací se na žádného posluchače nebo čtenáře, ale zrcadlí ve svém vědomí vlastní momentální situaci, včetně vzpomínek vyvolaných touto situací.“ (Stan- zel 1988: 251-252)

V závěru naší úvahy, věnované problémům, jež před námi vyvstaly, když jsme se tu pokusili nějak uchopit tematizovanou zprostředkovanost vyprávění (nebo jinak - způsoby zosobňování vypravěče), si alespoň tezevitě zopakujme hlavní mezníky absolvované cesty a naznačme si, k čemu nám může být jejich vyjasnění (pochopitelně pouze částečně) dobré. Máme za to, že tyto mezníky jsou tvořeny zhruba následujícími problémovými okruhy:



1) Vymezení polarity zprostředkovanost (vypravěčem) - bezprostřednost (postava-reflektor; scéna) podání, která působí v oblasti slovesného zobrazování se značnou variabilitou a může významně podmiňovat poetiku díla i jeho estetický účín.

2) Vztah zosobněného vypravěče (tj. zosobněného tělesně, nebo pouhou „duchovní fyziognomií“) k zobrazenému světu. Neomezuje se pouze na stanzelovskou opozici identičnost - neidentičnost (existenciální příslušnost - existenciální nepřislusnost); je možno akceptovat rovněž signály, které naznačují určitou spjatost vypovídajícího subjektu s prostředím, v němž se vyprávěný děj odehrává (máme na mysli například kolokviální slohové prostředky či určité pojmání světa).

3) Potvrzení výchozí teze o netotožnosti vypravěče a autora, netotožnosti, jež ovšem předpokládá zjistiitelnost příbuzných rysů.

4) Zdůvodnění interpretační hodnoty některých aspektů tematizované zprostředkovanosti vyprávění, jako jsou perspektiva (vnitřní - vnější), šíře horizontu poznání, vypravěčské kompetence a s nimi související předsudečnost (zaujatost) a spolehlivost (nespolehlivost).

5) Rozvržení a problémové specifikování základních typů zosobněného vypravěče, jak se s nimi setkáváme v rámci základních vyprávěcích situací první a třetí osoby. Jde nám o vypravěče-hrdinu, vypravěče-svědka a vypravěče s autorským postojem, s právem na vševědoucnost a proměnu stanoviska.

Alespoň částečné zmapování otázek týkajících se zmíněných mezníků, tedy otázek, jež nám kladla konkrétní díla právě tak jako některé naratologické studie, by nemělo být účelem samo o sobě. Chápeme je jako určitou teoretickou bázi (či jinak pozadí) pro interpretaci jedinečných případů, tj. pro interpretaci zviditelněných projevů vypovídajícího subjektu a jejich významotvorné funkce, jež se podílí na celkovém smyslu díla.

## LITERATURA

- BEACH, Joseph Warren  
1932 *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (New York)
- BOOTH, Wayne C.  
1961 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago)
- EILE, Stanisław  
1973 *Światopogląd powieści* (Polska akademia nauk)
- EJCHENBAUM, Boris  
1971 „Ako je urobený Gogolov Plášť“, in *Teória literatúry*, ed. M. Bakoš (Bratislava: Pravda), str. 353-370
- FERNANDEZ, Roman  
1926 *Messages. Le méthode de Balzac* (Paris)
- FORSTER, Edward Morgan  
1971 *Aspekty románu* (Bratislava: Tatran)
- FRIEDMAN, Norman  
1955 „Point of view in Fiction. The Development of a Critical Concept“ (PMLA LXX). Citujeme podle *The Novel Modern Essays in Criticism* 1969.
- HARTMANOVÁ, Alena  
1960 „Umění nestárnoucí“, předmluva k *G. Verga: Sicilské povídky* (Praha: SNKLU)
- INGARDEN, Roman  
1989 *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon)
- JASIŇSKA, Maria  
1967 „Narrator w powieści. Zarys problematyki badań“, in: *Problemy teorii literatury*, ed. H. Markiewicz (Wrocław)
- KAYSER, Wolfgang  
1958 *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* (Bern)
- LUBBOCK, Percy  
1921 *The Craft of Fiction* (New York 1947)

MARKIEWICZ, Henryk

1984 *Wymiary dzieła literackiego* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo literackie)

ROMBERG, Bertil

1962 *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel* (Stockholm)

SCHOLES Robert, Robert KELLOG

1971 *The Nature of Narrative* (London: Oxford University)

STANZEL, Franz K.

1988 *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon)

STŘÍBRNÝ, Zdeněk

1987 *Dějiny anglické literatury* (Praha: Odeon)

THE NOVEL MODERN ESSAYS IN CRITICISM

1969 (New Jersey: University of Oklahoma)

# FUNKCE FANTASTIKY V SOUČASNÉ PRÓZE

Jiří Holý

Fantastická literatura dlouho nebyla považována za běžnou a jasně vymezenou literárně estetickou kategorií. „Fantastično“ se používalo a často ještě užívá buď jako synonymum „zázračna“, nebo v jiném smyslu „groteskna“, případně také „utopična“.

*Zázračnost* je společným rysem fantastické literatury a pohádky. Rozdílly jsou přitom zřejmé: pohádka jako tradiční odrůda folklóru se vyznačuje znakovou schematičností (Lüthi 1964, Jolles 1982), nejsou v ní zachyceny denní skutečnost ani prožívaný čas (umělé pohádky se ovšem tomuto modelu vzdalují). Nadpřirozené jevy působí v pohádce samozřejmě. Naopak ve fantastické literatuře znamenají *nevysvětlitelně nepokojivý vpád do přirozeného světa*, jak dokumentuje příznačný úryvek z prózy I.A. Irelanda:

„ - Jak záhadné, řekla dívka a opatrně šla dál. - A jaké masívní dveře! Zatímco pronášela tato slova, dotkla se dveří a ty náhle s rachotem zapadly do zámku.

- Pro živého Boha! zvolal muž. - Jak vidím, na naší straně chybí klika. Oba jsi nás tu uvěznila.

- Ne oba, jen jednoho z nás, řekla dívka, před jeho očima prošla dveřmi a zmizela.“<sup>1</sup>

*Groteskno* bývá vykládáno jako výraz odcizeného světa. Podle Wolfganga Kaysera je to obraz důvěrně známé reality, která se nečekaně stává nepřátelskou, děsuplnou a cizí. „Podoby groteskna jsou v nejsilnějším a nejnápadnějším rozporu s každým racionalismem a s každou systematikou myšlení“ (Kayser 1957: 203). Uvedené rysy, stejně jako tvarová heterogenost (odlišnost od klasické uměřenosti, a tedy vlastnost typologicky romantická), sblíží groteskno s fantastikou. Některé

<sup>1</sup> Great Ghost-stories of the World. Ed. A. Laing. London 1941, s. 377.

spisovatele, které Kayser ve své autoritativní studii o grotesce uvádí - Gogola, Poea, Kafku, Morgensterna - lze legitimně považovat za čelné představitele fantastické literatury. Přesto ale groteskno ve zmíněném pojetí není s fantastičnem identické zcela, neboť kromě fantastické literatury k němu patří i veškerá literatura satirická (Kayser 1957: 201). Fantastika se ovšem podstatně mívá s takovou groteskní satirou a alegorií, které negují a zesměšňují jistý v textu přímo neuvedený předmět a odkazují k více či méně určitému ideovému smyslu. Ve srovnání s nimi je fantastická literatura významově význačnější, její půdou je *noetická nejistota* - události bývají představovány ve dvojnásobném osvětlení, přirozeném i nadpřirozeném, pravděpodobném i pravděnepodobném. Dále bývá znakem fantastické literatury (nebo groteskně fantastické literatury) na rozdíl od satiry *hravost* či karnevalizace - v oblasti jazykové i tematické.

„...vlastně jde o abiturientský večírek absolventů pomocného gymnasia. Pomocné gymnasium v nás začalo pracovat. Chtělo vysvětlit a zdůvodnit.

Nejprve jsme si mysleli, že pomocné gymnasium a vůbec pomocné střední školství vzniklo proto, že ti, kdo ukončili pomocnou obecnou školu, se domáhali práva na další vzdělání a že jim bylo vyhověno. Je přece nemyslitelné, aby někomu bylo upráváno právo na pokračování ve studiích, na možnost zastávat vyšší a kvalifikovaná místa jen proto, že k tomu mentálně není jaksi uzpůsoben. Zvláště, prokáže-li patřičnou snahu a plní a znání. (Známosti mají stejný kořen jako znalosti. Jde vlastně jen o písmenko. I když, vzato podle abecedního pořádku, znalosti by měly mít přednost před známostmi.) Jestli je tomu tak, potom jistě existují také pomocné obchodní akademie a pomocné university a pomocné techniky, z kterých vycházejí pomocní inženýři a zastávají pak přiměřená pomocná místa. (Pomocná místa? Jak je to potom? Nemůže dojít dejme tomu k tomu, že pomocný doktor zastává místo doktora, protože..., to je ostatně jedno proč. Ale protože na to jaksi nestačí, tak mu dají /vezme si/ k ruce normálního doktora, který na to stačí, a ten jako jeho podřízený dělá všechno za něj, jakožto pomocný doktor pomocného doktora?...)“ (Ivan Vyskočil: *Kosti*, str. 12-13).

Fantastická literatura je tak, zdá se, situovaná mezi dva hraniční kameny: na jedné straně je to pohádka, s níž ji spojuje výskyt nadpřirozených jevů, na druhé straně groteska, kde společnou zónou je tvarová heterogenost a obraz odcizeného světa. Také utopie zobrazuje *jiný* svět, jsou to však reality časově (případně prostorově) vzdálené od skutečnosti

vypravěče a čtenářů. Oproti tomu jádrem dějových situací fantastické literatury je *naš* každodenní svět, v kterém se nečekaně (a často hroživě) objevují trhliny.

Zajisté má fantastika v písemnictví i v lidové slovesnosti místo od pradávna a fantastických prvků jako elementů výstavby fiktivního světa využívá mnoho uměleckých děl. Vznik fantastické literatury v té podobě, jak ji chápeme a vymezujeme, však úzce souvisí s preromantismem a romantismem. Je to čas otřesu religiozity, která nepochybovala o zázracích, a zároveň čas zpochybnění i kartesiánského modelu světa (*res extensa - res cogitans*). Ideálem přestává být převedení všeho neznámého na známé. Skutečnost ve fantastické literatuře pozbývá průhlednosti a jasnosti.

Časovou prioritu v našem oboru má patrně anglický hrůzostrašný román (*gothic novel*).<sup>2</sup> V něm lze zaznamenat dvojí směřování. V prózách Radcliffové jsou to „vysvětlované divy“, od nichž se zakládá linie racionální fantastiky. Na druhé straně se fantastika propletá s uhrančivými eroticko-sexuálními tabu (Lewis) nebo s hlubší psychologickou niterností faustovského typu (Maturin). Podobné rozdvojení najdeme u strašidelné prózy oblíbené v Německu od konce 18. století (na jedné straně Spiess - na druhé Tieck a Hoffmann). U Spiese je ještě patrný vliv barokního románu, zatímco německá romantika, zvláště Hoffmann, který silně působil na vývoj fantastiky ve Francii, v Rusku i jinde, směřuje k psychologické strašidelné novele, kde v těsném sousedství fúzuje přirozené s nadpřirozeným bez jasného vysvětlení (Le Fanův Zelený čaj, Jamesovo Přitažení šroubu), nebo dokonce k humorné strašidelné novele (Wildovo Strašidlo cantervillské). Další podněty vzešly od dvou iniciačních osobností fantastické literatury, Gogola a Poea. V Gogolových Petrohradských povídkách se objevují zárodky kafkovského vidění a v Poeových novelách prvky hororu - obé podstatně ovlivnilo prózu po celé 20. století a zvláště po druhé světové válce. V našem věku postupně získává půdu science-fiction, jež těží z moderních zázraků techniky. Sci-fi vlastně navazuje jednak na utopie, jednak na racionální proud *gothic novel* (Marzin 1982: 217 an.). Nadpřirozené prostředky se tu totiž inscenují ryze účelově, jako pouhý prostředek k rozehrání dramatické dějové situace. Noetická nejistota, významová

---

<sup>2</sup> V letech 1970-1979 vyšlo v Odeonu pět svazků základních děl anglického gotického románu s komentáři J. Hornáta.

víceznačnost, případně i karnevalizující hravost - které jsem uvedl jako určující znaky fantastické literatury - se v tomto žánru objevují výjimečně (Bradbury, Lem). Plochosť a účelovou lineárnost, pokud jde o použití fantastických prostředků, najdeme zpravidla v jiném dnes oblíbeném žánru, zvaném fantasy či heroic fantasy. Fantasy rozehrává v idealizovaných prehistorických či středověkých kulisách napínavé příběhy udaných hrdinů a čarokrásných dívek (Eddison, Tolkien, Moore - viz Jackson 1981; Lexikon 1983: 275-276), jsouc tak odnoží pokleslé dobrodružné literatury všech dob.

Vývojově plodnější větví novodobé fantastické literatury se ukázal latinskoamerický „realismo mágico“, a to především ve dvou variantách zastupujících odlišné typy - „rioplatský“ (borgesovský) a „nitroamerický“ či „karibský“ (márquezovský). Borgesovu světu podle kritika Ocampa nejlépe přiléhá pojem „problematizace“. Jeho povídky, logicky perfektně budované a navazující na anglo-americkou tradici, jsou vlastně ontologickými hypotézami o vpravdě problematické a paradoxní struktuře bytí (narušování homogenity času a prostoru, osobní identity; hry mezi skutečností a zdáním, životem žitým a verbalizovaným). Jednomu z Borgesových hrdinů se zdaří v okamžiku popravky znovu napsat celé literární dílo, v jedné jediné vteřině mu zaplavují mysl nesčetné dojmy, myšlenky, kombinace. Jiné postavy věří, že prožily léta, zatímco uplynulo několik minut... Márquezova fantastika vyrůstá nikoli ze způsobu uvažování, ale z událostí samých, spíše ze snů a mýtů než z promyšlených myšlenkových pochodů. V románu *Sto roků samoty* se předkládají zjevně - posuzováno z hlediska běžné logiky - nepravděpodobnosti jakožto hodnověrné součásti představeného světa: Krásná Remedios vstoupí na nebe, hmyz se ve chvíli smrti matky Úrsuly řadí do geometrických obrazců. V jiné Márquezově próze se na zaprášeném dvorku v kolumbijské vesnici objeví anděl. Je to snová vidina, nebo zázrak? V rámci zobrazené reality je nanebevstoupení událostí stejného řádu jako objevení se magnetu, jež jako div předvádějí potulní cikáni. Jevy „přirozené“ a „nadpřirozené“ se prostupují jinak než jsme zvyklí:

„Jedné noci, když nemohla spát, šla se Úrsula na dvůr napít vody a u kádě spatřila Prudencia Aguilara. Byl sinalý, ve tváři měl velice smutný výraz a pokoušel se ucpat si otvor v hrdle chomáčem esparta. (...) Další noc ho zahlédla, jak se prochází v dešti. To už Josého Arcadia Buendíu její přeludy omrzely, ozbrojil se oštěpem a vyšel na dvůr. Venku stál mrtvý a tvářil se smutně.

- Táhni k čertu, rozkřikl se na něj José Arcadio Buendía. - Kolikrát se vrátíš, tolikrát tě zabiju.

Prudencio Aguilar však pryč nešel, a José Arcadio Buendía se neodvážil hodit po něm oštěpem. Od té doby nemohl klidně spát. Trápil ho nesmírný zármutek, který měl v očích ten mrtvý v dešti, hluboký stesk, který ho táhl k živým, a dychtivost, s níž chodil po celém domě a hledal vodu, aby si v ní namočil svůj chomáč esparta. - Určitě hrozně trpí, řekl Úrsule. - Je vidět, jak je sám. Úrsula sama byla tak dojata, že když příště spatřila mrtvého, jak nahlíží do hrnců na sporáku, pochopila, co hledá, a od té doby mu nechávala po celém domě koflíky s vodou. Když ho však José Arcadio Buendía jedné noci našel ve svém pokoji, jak si vymývá ránu, bylo to na něj už příliš" (Sto roků samoty, str. 25-26).

Novodobá fantastická literatura tak po Kafkově způsobu rozvíjí perspektivu vidění odlišnou od racionalistického dualismu subjektu a objektu, světa vnitřního a vnějšího, přirozeného a nadpřirozeného. Realita empirické zkušenosti a jevy iracionální se tu mnohdy protínají, hranice obou těchto říší jsou v neustálém pohybu. Je logicky nemyslitelné, že by se obchodní cestující mohl probudit v podobě odpudivého hmyzu. Co však, stane-li se to hmatatelnou skutečností? Za týlem sevřeného a přehledného obrazu světa číhá a nadouvá se nevypočitatelný, úskočný chaos - nebo naopak: právě toto je snad pravý řád a představa „objektivního světa“ je neskutečná fikce.

Fantastické je dvojnásobné, píše v knize Umění fantastické literatury Louis Vax (Vax 1963). Nevysloveným předpokladem novějšího fantastika v umění je ovšem paušálně uznávaný racionální rozvrh světa, který nadpřirozené jevy vykazuje za hranice možného. Proto mohou působit s takovou šokující silou. Živnou půdou fantastické literatury bývá zvláště neklidná, rozpolcená společnost, kde vládne obecný pocit rozmývané identity, např. častý výskyt fantastična v literatuře irské, polské..., v Česku v sedmdesátých a osmdesátých letech. Kromě toho fantastická literatura souvisí také s dobovými literárně estetickými normami: jako výrazný směr se objevuje tehdy, když dekanonizuje jak tematickou síť, tak vnitřní narativní struktury fiktivního světa. V české literatuře již od šedesátých let narušovaly prvky fantastiky - obdobně jako jiný postup, próza vně syžetu - oficiálně protežovanou popisnou iluzívnost a představu ideologicky jednosměrně vyhodnoceného světa.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že fantastická literatura je spojena především s *epičností*, v menší míře s dramatičností, sotva s lyričností (kde se vyskytnou fantastické motivy, základem sdělení však nemůže být



rozvedená noetická dvojznačnost, konflikt mezi reálným a možným, přirozeným a nadpřirozeným). Fantastika se může dokonce, obdobně jako třeba ironie, jevit jako příznak epičnosti par excellence. Fantastická literatura v našem pojetí se arci odlišuje od tradiční epiky s předem daným hodnotovým rozvrhem světa, který dílem bývá pouze stvrzován. Jejím základem - jakož i novější epiky vůbec - je neklid rozumění a skepse vůči hotovému porozumění. Nemůže být reálným obrazem s jedním denotátem, a liší se, jak jsme dovodili, od průhledné satiry, která odkazuje k jednoznačným konotacím. Pohybuje se na pomezí běžné skutečnosti a zázračnosti, pravděpodobnosti a nepravděpodobnosti. Jsou to právě fantastické motivy, které umožňují - razantněji než u literatury nefantastické - zpochybnit logicko-statické pojetí pravdy jako adekvace myšlení a jevu, rozehrát otevřenou významovou hru.

Fantastická literatura vzbuzuje napětí, mrazení v zádech, někdy i osvobozující uvolnění, vyvolává zájem čtenářů. Také tento horizont očekávání (využívají jej, jak věděl Karel Čapek, pokleslé podoby fantastična v literatuře, dnes i filmu) je zřejmě příznačným rysem epiky. Vcítění čtenáře do textu napomáhá často tvar: využívá se vyprávěčské situace první osoby, kdy prožívající subjekt je totožný se subjektem vyprávění (Stanzel tu mluví o identičnosti existenciálních oblastí). Tento postup nověji střídá vnitřní perspektiva s limitovaným hlediskem, kdy představovaný svět je omezen obzorem jedince. Ich-forma či vnitřní perspektiva sugeruje pravděpodobnost představovaných událostí (ontologická „spolehlivost“ umožňuje lépe přijmout noetickou nespolehlivost) a také usnadňuje čtenářskou identifikaci.

„Důstojník Mikys zavrtěl nechápavě hlavou, utáhl si dohodu a vyšel na chodbu. Na chodbě stál duch. Byl poloprůhledný a neobyčejně škaredý. Ve vpadlé tváři svítily vypoulené zelenavé oči a do obličeje mu visela kštice zplhlých bezbarvých vlasů. Když zpozoroval důstojníka Mikyse, napřáhl proti němu packu s dlouhými prsty a táhle zaskučel.

Důstojník Mikys byl zaražen duchovou ošklivostí. Ještě nikdy neviděl tak ošklivého ducha, ačkoliv za dobu strávenou u vojska viděl již mnoho ošklivých věcí.

- Co blbnete, otázal se poněkud nejistě.

- Ú, řekl duch a rošklebil ústa s fialovými rty.

Důstojník Mikys se domníval, že je obětí mystifikace a chystal se rázně zakročit. Povšiml si však, že duchovy nohy končí jakousi roztrěpenou mlhovinou, vznášející se asi deset centimetrů nad zemí. To ho zarazilo..." (Karel Michal: Bubáci pro všední den, str. 85).

Citovaná próza Michalova patří k nejvýraznějším textům české fantastické literatury po druhé světové válce. Do té doby byl tento žánr u nás - při srovnání s jinými evropskými literaturami - skrovně zastoupen. (S motivy fantastické literatury se setkáme zejména v díle Máchově, Arbesově, Zeyerově, Klímově, Demlově, Weinerově, Hostovského). Čechovy Výlety pana Broučka lze zařadit bezpochyby k alegorii, případně ke kategorii technických zázraků, kam s jistým zjednodušením náležejí i Čapkovi roboti a krakatit. Poetistickou asociativnost a surrealistickou konkrétní iracionalitu zakládá imaginace, jen v menší míře fantaskno jako element fiktivního světa.

Období bezprostředně po roce 1945 preferovalo dokumentární publicističnost a lyričnost. Později oficiálně ovládl pole konzervativní typ prózy založený na iluzivní reálnosti a noetické jednoznačnosti. Až v letech šedesátých se začala prosazovat *modelovost*, v níž se svébytně uplatňovaly též fantasticko groteskní prvky (Linhartová, Fuks, Vyskočil). Michalovi Bubáci pro všední den (1962) spojují bezmála zpravodajskou věcnost s nečekaným výskytem nadpřirozených prvků a bytostí (proměna člověka v medvěda, duch mrtvého, mluvící mrtvá kočka) v notoricky nefantastickém rámci (účetní, vojenský útvar, dlaždič). Prózy tak balancují na pokraji satiry, v něčem připomínají Čapkovy pohádky: démonologické zjevy a nadpřirozené výjevy jsou intimizovány, jemně karikovány - jejich zasazení do kulís současného byrokratického světa však zároveň zesměšňuje omezenost „moderního člověka“, pokud se řídí měřítkem pouhé vypočitatelnosti a pragmatické disponovatelnosti.

„Jako kluk jsem měl takového létacího sna. Ani nevím, jak jsem k němu tenkrát přišel. Buď jsme ho dostali po strýci Břetislavovi, nebo ho naši našli někde na půdě a dali mi ho. Nevím. Nevzpomenu si. Ale kluk je kluk. Nedovede si věci vážít. Tak jsem někde milého létacího sna zapomněl, nebo se mi ztratil v těch zmatcích puberty (...)

Po třech letech bezvýsledného shánění mi poradil pan Hanousek, co býval nákupčím v Bazaru, abych se obrátil přímo na sklad snů, tam by snad ještě mohli nějakého mít.

Napsal jsem v dubnu do skladu - a nic. Napsal jsem znovu koncem září - a nic. Až v půli listopadu mi přišlo vyrozumění, abych se dostavil do skladu snů, číslo dveří 65. Podepsán Soukl Oldřich v.r., referent“ (Ivan Vyskočil: Ivan Vyskočil a jiné povídky, str. 7-9).

Další vývoj fantastiky v české próze pokračoval zprvu v linii tzv. *racionální fantastiky s groteskními rysy*. Sem spadá Grušův *Mimner*, Vaculíkova *Morčata*, Kohoutova *Bílá kniha*, Hochmanův *Jelení Brod*, Bondyho *Invalidní sourozenci*, poněkud se vymykají Fuksovy knihy *Myši* Natálie Mooshabrové a *Případ kriminálního rady*. I ve vyjmenovaných dílech shledáme v různé míře noetickou dvojnáčnost, jazykovou hravost, ale většinou smysl směřuje k fantaskní satíře a alegorii. Pravou doménou *modelových fantastických próz* se stalo až následující období, druhá půle sedmdesátých let a léta osmdesátá. Již v roce 1974 se v samizdatu objevil rozsáhlý Filipův román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* ze Slezské Ostravy, který v mnohém navazoval na předchozí, ještě legálně vydanou *Cestu k hřbitovu* (1968). O rok později, v roce 1975, opět v samizdatu, vyšel Grušův *Dotazník*. Próza Daniely Hodrové *Podobojí*, první část cyklu *Trýznivé město*, zůstávala dlouho v rukopise, nese dataci 1977-1978 (vyšla až 1991); druhá část *Kukly* vznikala v letech 1981-1983 (vyšla rovněž 1991); třetí díl *Théta* následoval 1987-1990 (knižně 1992). Jiří Kratochvil dokončil v osmdesátých letech dva romány: *Medvědí román* (1985, samizdat 1988) a *Uprostřed noci zpěv* (1989, knižně 1992). Nejnověji se k nim řadí Michal Ajvaz prózou *Druhé město* (1993). A blízko k této linii modelové fantastické literatury mají i další autoři, zvláště Karol Sidon a Zuzana Brabcová.

Ostatně analogicky fungující fantaskní motivy jako ve zmíněných prózách - výslovně například pakt s ďáblem - najdeme souběžně také v dramatu (Fischerová, Havel). Také v části poezie, například u Šiktance, lze vysledovat sklon k využívání mytických a folklorně fantaskních modelů. - Tendence k *univerzalizaci* je jednou z dominant české literatury sedmdesátých a osmdesátých let a působení fantastických prvků nelze neposuzovat v jejím širším rámci. Nikoliv náhodou se ve všech zmíněných prózách (snad s výjimkou Ajvazova *Druhé město*, které má nejbližší k tradiční romantické fantastice) objevuje explicitně téma osobní i národní paměti. Filip, Gruša, Hodrová i Kratochvil demytizují obraz války, osvobození a odsunu Němců. Stále znovu se vrací další choulostivá data: Únor, Srpen. Postavy jsou smýkány vnějšími osudy, otloukány Dějinami putují každodenní banalitou, a přece v žádném z děl se nesetkáme s představou pokroku, ba ani vývoje, „výchovy“ či naděje na spásu v křesťanském smyslu - najdeme tu jen opakování, variace, cyklický pohyb v kruhu.

Filipův román vypráví sám ústřední hrdina. Začíná v podobě tradičního vyprávění, líčí se Lapáčkovo narození v září 1928 v době právě probíhajícího fotbalového zápasu F.C. Slezská Ostrava versus S.C. Moravská Ostrava. Popisuje se sestava mužstva, charaktery hráčů, chování Lojzka otce atd. Již druhá kapitola však tradiční narativní postup narušuje: je tu série *anticipací* klíčových scén románu volně spojených s domem, v němž Lapáčkovi žili (odstřel domu v roce 1968, události v letech 1940-1941), s fotbalovým oddílem (otcovo lanaření Wenzela Deutschea v roce 1935, odsouzení otce v roce 1946) a s vypravěčovými osudy (vztah k Evě Schubertové v letech 1939-1945). Za zmínku stojí, že anticipace se jen málo objevují v předchozím, motivicky analogickém Filipově románu Cesta k hřbitovu, že je to však společný rys s prózami Gruši, Hodrové, Brabcové i Kratochvila. Digrese ve vyprávění se v díle vícekrát opakují, obměňují a vytvářejí tak příznačnou heterogenost či arabeskní mozaiku.

Již ve druhé kapitole románu se setkáme s dvěma fantaskními leitmotivy: vypravěč nás zpravuje o svém umění *létat* (létání má obdoby u Hodrové a Ajvaze) a o schopnosti *přivolávat k sobě mrtvé* a rozmlouvat s nimi. (Ještě se zmíníme o tom, že svět mrtvých prostupuje živý svět v Hodrové trilogii.) Létání je explikováno výrazně:

„Musím také povědět něco o své podivuhodné schopnosti. Umím totiž létat. Když se mi zachce, tak se vznesu nad město, zakroužím kolem věže nové radnice, plachtím si to proti větru z Beskyd nebo dolů po proudu řeky“ (Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka... I, str 21).

Naproti tomu zpráva o druhé nadpřirozené schopnosti je v proudu mozaikovitě narace zamaskována tak, že může být zprvu považována za reálnou scénu:

„Paní Preissová za mnou přišla přesně měsíc po tom, kdy ji pan Pastrňák odvezl na nádraží.

Měla oči plné světél, bělmo měla stříbrné.

- Kde je Erich, zeptal jsem se.

- Erišek tady není, řekla paní Preissová, - ještě tady není. Vůbec to, Lojzku, nebolelo, ale ani trošku ne. Jen mi dejte pozor na stříbro“ (tamtéž I, 26).

Jen pozorný čtenář si patrně všimne náznaků, které ukazují k tomu, že paní Preissová už není živá. Nápadněji je to signalizováno ve druhé „duchařské“ scéně, při rozhovoru s mrtvým otcem (4. kapitola). Ale i zde můžeme zůstat stále nejistí. Mimo jiné proto, že zemřelí se chovají jako řečtí bohové: mají lidské, až příliš lidské starosti. Záleží jim na jejich

vzhledu, pověsti, hádají se s Lojzkem, žárlí, vyhrožují, zajímají se o své obchody.

V dalším vyprávění jsou scény s mrtvými evidentněji, ale důležité je právě ono navození *noetické nejistoty*, které jsem konstatoval jako podstatný rys pro vymezení fantastické literatury. Je Lojzkovo létání magickou schopností? Je Lojzek tak dokonalým médiem, že může vyvolat duchy zemřelých? Nebo jsou to chorobné představy somnambulů a alkoholiků? Leccos v textu svědčí pro to i pro ono a narativní perspektiva čtenářů rozhodnutí záměrně ztěžuje.

Obdobně fungují další fantaskní motivy. Opakující se představa „tlusté, nestvůrné ženské s vykasanými sukněmi, s obnaženými stehny“ (Nanebevstoupení... I, str.72), která se brodí Ostravicí a Odrou, vydechuje dým šachet a pod níž se rozestupuje půda, je podána jako vzrušená vize. V závěru románu se však ona neskutečně mytická figura spojuje s reálnou postavou paní Nosálové. A paní Nosálová završuje dlouhou řadu návštěv zemřelých:

„Paní Nosálová, duchařka z Radvanic, vstoupila do pokoje, tučný obličej měla plný mastného potu, sukně vykasala vysoko nad kolena (...) Dýchala těžko; z jejích úst vycházel zápach ze železáren a z větracích šachet.

- Vola! jsi mě, Lojzku, řekla pomalu a těžce - skoro tři desítky let se brodím za tebou“ (Nanebevstoupení... IV, str. 209).

Také jiná vícekrát opakovaná vize, představa tří velbloudů na fotbalovém hřišti F.C. Slezská Ostrava (jejich obraz je spojen se záplavou písku a někdy dokonce s potopou - potopa je mimochodem příznačný motiv české fantastické literatury, viz Bondy, Brabcová), má reálnou motivaci. Při osvobození města 1945 skutečně Lojzek na hřišti spatřil kirgizské vojáky s velbloudy a krmil je komisarčkem (Nanebevstoupení III, str. 32 an.).

Je tedy viditelný dvojí prolínající se postup: *zvěcnění fantaskních motivů a hyperbolická mytizace motivů reálných*. Tomu přesně odpovídá i hodnotové vidění prózy. Vypravěč vše ustavičně *přehodnocuje*, ukazuje v několikerém osvětlení - což, připomeňme, je opět charakteristický postup fantastické literatury, najdeme jej i ve všech zmíněných prózách (zvláště výrazně u postavy Kláry-Alweyry v Ajvazově Druhém městě, nejprve zasněženky do tajemství jiného světa, pak úskočné zrádkyně, dále eroticky přitažlivé ženy, opět kruté atd.). Filipův Lojzek s oblibou „uzemňuje“ vznešené pohnutky, relativizuje (příznačně si není například jist, kdo je jeho otcem), zgroteskuje a zpochybňuje. Podobá

se Grassovu vypravěči Oskaru Matzerathovi z Plechového bubínku, s kterým ho spojují také outsiderská vyšinutost a nadpřirozené schopnosti. Tak jako Grassův polsko-německo-kašubský Gdaňsk-Danzig, je i Filipova česko-polsko-německá Ostrava přesně topograficky a historicky situována, zároveň se však ukazuje jako místo, kde se mohou odehrát neuvěřitelné a nadpřirozené události. Dějiny a osudy lidí se podobají bizarnímu fotbalovému zápasu. Za střídáním režimů není vyšší smysl či účel, všude vystrkují drápky neproměňující se, zjištěné zájmy lidí. O Boženě Němcové napsal Šalda, že v jejích dílech je těžko hledat postavu zhora negativní. Filip ve srovnání s Němcovou stojí na opačném pólu, v celém románu nevystupuje výrazně kladná postava. (I zde je ostatně patrný posun ve srovnání s Cestou ke hřbitovu, kde se ještě pozitivní hrdinové objevili - farář Kempf a německý učitel Klimesch; oba ovšem umírají, jeden na počátku a druhý na konci okupace.) Nejbližší k takové kladné postavě má policajt Hebrle, který za každého režimu se důsledně chová korektně a dbá na pořádek v rajónu. Právě Hebrle - jak se dozvíme na konci - je dohnán v roce 1968 k sebevraždě.

Ještě sofistikovanější je tvarová stavba trilogie Daniely Hodrové Trýznivé město. I v Podobojí, Kuklách a Thétě můžeme - podobně jako v Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka - konstatovat arabesknost, síť anticipací a retrospektiv narušujících běžný model vyprávění, fantaskní linie, jež se vracejí a variují: jsou tu motivy známé i z autorčiných teoretických prací o románu, jako dvojník, proměna člověka ve zvíře, člověka v loutku. „Trýznivé město“ má po vzoru Dantovy „citt dolente“ své podsvětí, očistec i ráj a mezi prostorem života a prostorem smrti panuje věčný koloběh. „V tomto světě nic nezaniká (...) všechno se jen neustále proměňuje...“ (Kukly, str. 242). Prolínání světa fenomenálního a zászvětního, v Lapáčkovi čitelné zpola jako Lojzkovy halucinace, je zde už jakoby přirozenou součástí románového světa. Celou trilogii lze vyložit jako bloudění a hledání pravého poznání i pravé identity sebe sama.

Filipův vyprávěčský postup s totožností vyprávěcího a prožívajícího subjektu je u Hodrové nahrazen střídáním vnitřní a vnější narativní perspektivy: někdy jsme omezeni úzkým obzorem vnímání, jindy jako by vystupoval z přítomnosti vševědoucí vypravěč, který ví vše, co se stane. V závěrečné části trilogie vstupuje na scénu sama autorka jako postava a autor. Doprňuje se tak oscilace mezi románem-fikcí a románem-sku-tečností.

„Jak je, Diviši Paskale, bláhové domnívat se, že existuje nějaký zásadní rozdíl mezi člověkem a věcí, mezi živým a mrtvým, člověkem a světem. Jedno přechází v druhé velmi plynule a okamžik a místo přechodu jsou nepostižitelné“ (Podobojí, str. 50).

V roli vyprávějících subjektů se ocitají nejen lidé, ale i věci, dokonce i substance:

„Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno - okýnko je slepé a nevede do tohoto světa“ (Podobojí, str.10).

„Jsem Kajn, dřevěný Kajn, krejčovský panák. Stojím v přístěnku, až docela nahoře, tam, kde se střecha sešikmuje“ (tamtéž, str. 15).

„Jsem Olšanský hřbitov. Ale také jsem bývalá Syraňovská vinice, kousek po kousku jsem ustupovala zemřelým morem“ (tamtéž, 23).

„Jsme dušičky. Vznášíme se povětřím“ (tamtéž, 49).

Román Oty Filipa bylo možno zařadit do linie haškovské a grassovské. Znejistění se odehrávalo v rovině fabulace a hodnocení. Naproti tomu Daniela Hodrová pokračuje v linii intelektuální prózy typu Součkové, Linhartové a Fukse, kde je znejistování založeno *ve stylu, v složitém systému narážek a šifer*.

Stačí, když poukážu na první kapitolku Podobojí, nazvanou Okno dětského pokoje. Najdeme tu nadobyčejnou frekvenci otázek, vedlejších vět uvozených „jako by“, „proč“, „kdyby“, relativizujících částic „možná“, „asi“, „nejspíš“, které signalizují problematizaci.

Dvojitý postup obdobný Filipovu - mytická symbolizace předmětné reality a zrealnění fantaskně alegorických motivů - je názorný například v kapitolce Hadovka. Děj se odehrává zdvojeně. V pionýrském táboře pod Vyskeří, odkud je Diviš Paskal vyloučen, protože při filmu Němá barikáda lechtal Klaudii Bílkovou za krkem a protože schválně nevytrhl hadovku smrdutou na místě, kam měl přijet profesor Nejedlý. A zároveň v symbolické krajině, kde Divišovo tělo uvízne v soutěsce Smrti.

Vnější historické události dopadají do románového světa na pohled jen tlumeně. Vpravdě je však celá trilogie stejně výrazným obrazem novodobých českých dějin (ještě v širším záběru, neboť sahá od obrození po současnost), jako jím je vyprávění o Lojzku Lapáčkovi. Silnější je právě modelovost a konstruovanost románu. Ona výrazně stylizovaná dvojitá rovina a okázalé množství aluzí (např. Paskal - Pascal, packal, paškál, pascha, beránek velikonoční, štucl z jehňátka) vyvolává při četbě zvláštní atmosféru, uvádí do pohybu čtenářovu imaginaci i tam, kde to snad ani nebylo původně záměrem. Diviš Paskal, nepravý spasitel, připomíná

svou „rozpjatostí mezi dvojmí živlem, zemí a vodou, horou a propastí, životem a smrtí“ (Hodrová 1991, 69) některé rysy Lojzka Lapáčka.

Jako třetí výrazný příklad fantastické prózy lze uvést Kratochvilův román *Uprostřed noci zpěv* (1989). Po Filipově Ostravě a Hodrově Praze se magicko reálným místem české prózy stalo i Kratochvilovo Brno. I v této próze se klene oblouk několika desetiletí s traumaty českých novodobých dějin, zpodobenými neobvykle: „Konec války tedy sebral mamince všechno: rodiče, panenství, šperky, pocit bezpečného domova i (...) majetek“ (str. 29). I zde fungují nadpřirozené motivy uvnitř každodennosti a mytizované reálnosti (skrze přesná konkrétní data a lokality prosakuje fantaskně groteskní obraznost). Rovněž oba nárátoři románu *Uprostřed noci zpěv* se v něčem - svým vyvrženectvím, podivným osudem, dvojnicko schizofrenní rozpjatostí mezi dva světy a ustavičným hledáním - podobají Lapáčkovi a například Paskalovi. A také zde - jako už ostatně v předchozím Kratochvilově *Medvědí* románu - je text složitě konstruován, prošpikován narážkami, anticipacemi a reminiscencemi, návraty, reflexemi a sebereflexemi. A konečně i zde jsou všechna tvrzení a hodnocení vzápětí modifikována, znovu vážena a znejistňována.

Běží jako u Filipa o vyprávějící a prožívající subjekt, ale tentokrát s dvojicí střídajících se vypravěčů, jejichž příběhy se jen několikrát letmo (náhodou? osudem?) protnou. První vypravěč - není si jist, kdo je vlastně jeho otcem nejinak než Lojzek Lapáček a Diviš Paskal - vyniká nadpřirozenými schopnostmi. Dokáže se přenést do zvířecích těl a vnútit jim svou vůli, zdědil andělské a netopýří hodinky, které jsou s to způsobit zastavení času. Prožívá dobrodružné a drsné události. Druhý vypravěč mluví „jen“ o běžných osudech syna poúnorového emigranta, sledovaného policíí: „jedíni, kdo se o nás kdy opravdu zajímali, byli policajti“ (str. 59). V jeho příběhu je tajemný motiv přístroje na hledání otce, značně temná záhada otcova pobytu v emigraci (je-li vůbec v ní) a fantaskní setkání se Stalinem (po Stalinově smrti roku 1953) v dětském sanatoriu v Jeseníkách, situace, jež připomíná groteskní rozmluvy vypravěče s Chruščovem v Kleopatře Věry Linhartové.

Jak jsme již řekli, oba příběhy se příznačně - až na několik náhodných momentů - nedotýkají. Kratochvil, podobně jako Hodrová, pracuje s aluzemi, antiiluzivními a metadějovými pasážemi, objevuje se motiv loutek, zrcadla, fotografie. Obraznost románu je však ve srovnání s Hodrovou agresivnější, šokující a morbidnější (krvavě brutální scény), více vyrůstá z *tvořivosti samého jazyka* (hyperbolická metaforičnost, vulga-



rismy, brněnský hantec, hříčky; dynamické prostřihy různých stylových poloh) a ze *svobodné, hravé fabulace*. Opakující se náznaky zániku a apokalypsy spojují Uprostřed nocí zpěv s prózou Zuzany Brabcové Daleko od stromu.

Dehierarchizace výrazových prostředků na úrovni kompozice, stylu a jazyka, jak jsme ji v těchto dílech konstatovali, a právě tak ustavičné noetické *znejistování, problematizace* navozují představu *chaosu jako základního půdorysu světa*. Nejdůsledněji se tak děje v románech Kratochvilových.

Tím se próza s fantastickými motivy ocitla v protikladu s oficiálně protežovanou poetikou sedmdesátých a osmdesátých let, která požadovala popisnou iluzivnost (v podobě idylické či konfliktní) a vycházela z představy reality ideologicky jasně vyhodnocené. Dosah fantastické větve české prózy je však širší. Vpád znepokojivého tajemství do denního života, který zůstává logicky nevysvětlen, trhliny ve zdánlivě kompaktních masách přirozeného světa, které se už nezacelují - to vše je protilehlé nejen dobovým schémátům, ale zrovna tak i neotřesené religiozitě, racionálně pragmatické důvěře v život, v jakýkoli projekt řádu, celistvého smyslu světa vůbec. Takový model fantastiky nabývá nových aktualizací, stále znovu zpochybňuje sebejisté hodnotové systémy, poukazuje k chaosu jako k neupevněné, proudící a živé dimenzi vnímání světa.

## PRAMENY

Filip, Ota: Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy I-IV, Köln a.R. 1974-1975.

Hodrová, Daniela: Podobojí, Praha 1991.

Hodrová, Daniela: Kukly, Praha 1991.

Kratochvil, Jiří: Uprostřed nocí zpěv, Brno 1992.

Márquez, Gabriel García: Sto roků samoty. Přel. V. Medek. 2. vyd., Praha 1980.

Michal, Karel: Bubáci pro všední den. 4. vyd., Praha 1991.

Vyskočil, Ivan: Ivan Vyskočil a jiné povídky, Praha 1971.

Vyskočil, Ivan: Kosti. 2. vyd., Praha 1993.

## LITERATURA

JACKSON, Richard

1981 *Fantasy. The Literature of Subversion* (London - New York)

JOLLES, André

1982 *Einfache Formen*, 4. vydání (Tübingen)

KAYSER, Wolfgang

1957 *Das Grotteske* (Oldenburg - Hamburg)

LEXIKON DER PHANTASTISCHEN LITERATUR

1983 Ed. R.A. Zondergeld (Frankfurt a. M.)

LÜTHI, Max

1964 *Märchen*, 2. vydání (Stuttgart)

MARZIN, Florian F.

1982 *Die phantastische Literatur* (Frankfurt a.M. - Bern 1982)

PHANTASTIK IN LITERATUR UND FILM

1987 Ed. W. Buddecke (Frankfurt a. M.)

VAX, Louis

1963 *L'Art et la littérature fantastique* (Paris)

# PROUD VYPRÁVĚNÍ, PROUD HOVORU, PSANÍ PROUDEM

*(Hrabalovská pozorování)*

Milan Jankovič

K možností umělecké prózy je dnes třeba počítat i takové projevy, ve kterých se stírají, rozmývají různé tradiční předěly: hranice mezi fiktivní a autobiografickou výpovědí, mezi prózou epickou a lyrickou, svým způsobem se - díky důrazu na zvukovou stránku projevu - aktualizuje i hranice mezi prózou a poezií. U této literatury jsme v postavení, kdy otázku uměleckosti musíme klást pokaždé znovu, protože směs, která tuto literaturu reprezentuje, je velmi proměnlivá. Zobecněná zkušenost se ovšem prosazuje i tady, rozhodně však mívá daleko k průhledným oporám norem. Právě v tomto směru jsem si zvolil své dnešní téma: obecněji platné projevy mluvního proudu, o které se může opřít náš prožitek rytmu prozaického textu i v nejběžnějších hovorových stylizacích.

Lze to charakterizovat jako pokus o průnik na území hybridních struktur, které si už také vytvářejí svou vlastní žánrovou paměť. Tento typ prózy se viditelně nevyčleňuje z nestylizovaného, jakoby mimouměleckého projevu a zdánlivě s ním splývá. Teprve při dalším srovnávání zjišťujeme, že i v těchto „hovorových“ strukturách se formovaly nové možnosti básnické prózy. Zviditelňuje se příbuznost takových civilních projevů s koncentrovanější stylizací opřenou o využití zvukových složek. Obojí, více i méně stylizované využití intonačního členění mluvního proudu se zde ukazuje jako umělecký čin, kterým byla obohacena česká próza o nové výrazové možnosti.

Bohumil Hrabal vypěstoval zvláštní odrůdu vyprávění, kterou nazval „hovorem“. Jistě už byla tato forma od časů Jaromíra Johna a Jaroslava Haška vícekrát úspěšně vyzkoušena. Ale nejoriginálněji, jak se zdá, právě v Hrabalově tvorbě, v jeho orálním stylu. Pomineme-li všechno

ostatní, představují v tomto směru *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964) kreativní výboj, pro který nemáme v české próze srovnání. Brzy se ukázala plodnost tohoto experimentu v Hrabalově próze ze sedmdesátých let. Navázalo na něj hned několik linií uskutečňujících možnosti orálního stylu, které autor později označil jako „psaní proudem“. V textu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971) vykrytalizovala jeho varianta epická (skazová), v *Příliš hlučné samotě* (1976) dominovala varianta lyrickoepická.

Pro těchto dnes už nesporných výsledcích se Hrabalova kreativita vydala v osmdesátých letech znovu na cestu hledání, nejprve v trilogii *Svatby v domě - Vita nuova - Proluky* (1982 - 1985), později, to už v devadesátých letech, i ve vyzkoušení příležitostné formy publicistické, zajímavé mnohdy nejen tematicky, ale znovu též v odkrývání možností tvůrčích.

V naší studii se omezíme na pozorování a úvahy, které by mohly přispět k poznání významotvorných možností Hrabalova „psaní proudem“, k rozlišení, která ještě nebyla učiněna nebo která je třeba doplnit. Budeme se pohybovat v okruhu tří textů (*Obsluhoval jsem anglického krále*, *Příliš hlučná samota* a trilogie *Svatby v domě*), přičemž nás zejména lákají dosud málo zmapované poslední texty.

Vyprávění, kterým se představil strýc Pepin, křičení krásných obrazů, jak to pojmenoval autor, vyprávění na první pohled bez ladu a skladu, má svůj podivuhodný řád: „Pro strýce Pepina bylo všechno krásné, i ty nejstrašnější obrazy z války byly pro něj zrovna tak nádherné jako tvář mladé dívky“ (Sebrané spisy Bohumila Hrabala II, str.241).<sup>1</sup> Původně v záznamech, kterým Pepin říkal „protokoly“ a které diktoval na několik pokračování Bohumilu Hrabalovi už v roce 1949, nalezneme jen „tekoucí obrazy“, prudce se měnící výrony představivosti a jazykové expresivity (*Utrpení starého Werthera*, *Spisy II*). Autorovo zpracování v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé* ustálilo tento výbušný typ vyprávění natolik, že mohlo být - s jistými rozpaky, nakonec však vítězně - přijato a včleněno do literatury.

---

<sup>1</sup> Sebrané spisy Bohumila Hrabala citujeme podle vydání v Pražské imaginaci svazek II (Židovský svícen, 1991), svazek VIII (Rukověť pábitelského učně, 1993), svazek IX (Hlučná samota, 1994).

Teprve po dosti výrazných, zejména kompozičních proměnách se podobal text *Tanečních hodin* tomu, který známe. K tomu příslušná autorka poznámka: „A tak jsem vyhledal ty od roku 1949 ladem ležící 'protokoly', psal se rok 1963, to už jsem věděl, co jsou koláže a roláže, znal jsem techniku z filmu, dekupáž, 'kater', nůžky, se kterými s textem jdou dělat jisté posuny směřující k překvapení, vzal jsem na pomůcku velikou německou knihu reklam z doby secese, vystříhal jsem reklamy a slogany, vmontoval je do textu, zdůraznil jsem to, co v textu bylo rozptýlené, dal jsem tomu styl, to jest to přerušování, přeskakování strýce Pepina a navazování tam, kde přestal, vynechal jsem texty nezajímavé a doplnil je těmi, které jsem znal z vyprávění strýce, objevil se mi básník Egon Bondy, kterého jsem rytmicky vpašoval do textu, pak jsem vše přepsal načisto a odnesl jsem to na poradu, kde shledali text přijatelný, a tak vyšel v roce 1964 jako *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*“ (Spisy II, str.240). Dodejme však rovnou, dříve než vyvoláme nežádoucí nedorozumění: na tento typ vyprávění Hrabal v leccčems navazuje, ale nekryje se s ním.

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se dostatečně zřetelně ukázalo, že takové texty jako *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Příliš hlučná samota*, trilogie *Svatby v domě* aj. jsou už z jiného soudku, směřují jinam, že proud, který nás v nich unáší, je jenom na první pohled podobný tomu chrlení obrazů, které nám odkryla Hrabalova poetika v *Tanečních hodinách*. Poetika „chrlení obrazů“ má zřejmě více kreativních možností, než aby se nám mohla stát oporou pro ostřejší a určitější rozlišení, než jaké nám nabízí široké označení „proud“. Také vnitřní monolog Molly Bloomové u Joyce (bez interpunkce a bez gramatiky) představuje takový proud, a přece si jej nebudeme plést s kdečím, co je tomu zdánlivě podobné. Přesvědčíme se zanedlouho na Hrabalově próze *Vita nuova*, u textu téměř bez interpunkce, jaké je třeba obezřetnosti, aby nám jevy, které pozorujeme, předčasně nesplynuly v nic neřfkající směs, abychom v nich byli nadále schopni rozpoznávat opory jejich vlastní poetiky a tedy i možného smyslu.

Pro Hrabala se staly v sedmdesátých letech rozhodující dva způsoby psaní. V jednom vyvrcholila **variační hra**. Příkladem toho může být *Adagio lamentoso* s mnoha variacemi a záznamy (Spisy VIII). Ve druhém směru se plně rozvinula technika **spontánního záznamu** bez přepracování a úprav. Jediné, co se tady vyskytuje, jsou škrty v textu. Pro přesnost budeme opět citovat autora: „Ale potom tady je ten druhý způsob, spontánní, proud a tok vět, takový potok souvětí, ze kterých

mám tu radost při psaní, že mi najednou mizí, že dělám chyby, že koktám v textu, avšak nit se objeví a já ji navážu, donutím k dalšímu hovoru a pokračování, píšu vesele dál, dokonce se usmívám, protože jsem si vědom toho štěstí, že to ze mne teče (...) Když ode mne odejde důvod k takovému psaní, když cítím, že kohoutky se uzavřely, když se potom zvědavě a současně plaše podívám na to, co jsem napsal, na to alla prima, nejvíc mne fascinují ty stránky, kde jsou chyby, zádrhely, koktání (...) jak je to v tom premiére mouvement“ (Spisy VIII, str.314).

Nesetřít první spontánnost obrazů se teď, po zkušenosti s textem *Obsluhoval jsem anglického krále*, stalo rozhodující hodnotou. Podmínkou takového způsobu psaní, snad ještě významnější než bylo autorovo navázání na automatickou metodu surrealistů, byla orientace na mluvní přirozenost. V tomto směru prokázal právě Hrabal bezpečný cit pro možnosti asociativně uvolněného, přitom však krajně sdělného projevu. Ty nové, už postavantgardní tóny musí v jeho tvorbě rozpoznat každý, kdo na sebe nechá působit podmanivý tok Hrabalových vět. Správně jej autor později přirovnal k přirozenosti dýchání: „Tento rytmus má v posledních letech mé psaní... To nadechnutí a vydechnutí, to takzvané kosmické dýchání věcí, ten rytmus, který je podoben (...) kovářskému měchu, a musí to mít vždycky člověka připraveného na psaní (...) Musí to mít velkou akumulaci obrazů, velkou soustředěnost, čili vyčkání té naplněné chvíle, kdy už ty jisté problémy a ty věty ve mně jsou, a pak to může tryskat...“ (Klíčky na kapesníku, Práce 1990, str.64).

Aby autor mohl, tak jak se stalo u textu *Obsluhoval jsem anglického krále*, během osmnácti dnů všechno ze sebe dostat, musel mít v sobě nejenom velikou zásobu příběhů, ale také bezpečný stylový klíč k nim, schopnost udržet je při vší rozbíhavosti ve „společném prostěradle“. Živelné přirůstání obrazů a historek zde má svůj protipól v integraci mluvního proudu, který si uchovává výraznou identitu.

Pokusíme se ještě ukázat, jak se tato integrace, domnívám se, že velmi podstatná, prosadila v dalších textech a ovlivnila styl celého období. V těchto předběžných poznámkách se musíme ještě na chvíli zdržet u připomenutého textu *Vita nuova*. Ten by nás měl vlastně uvrhnout jako vykladače na dno metodologické skepse, protože návod k tomu, jak máme takový text číst, členit, zvukově realizovat, schází, nemá tady na první pohled žádnou spolehlivou oporu - a bez ní se propadáme do chaosu. Ten prvotní dojem je zdánlivý. Také tento text, jak nás autor ubezpečuje a jak si vzápětí můžeme ověřit, je vychrlen podobným způsobem jako jiné Hrabalovy texty, „v proudu dlouhého nadechnutí a vy-

dechnutí“<sup>2</sup>, má obdobný rytmus, jemuž se můžeme oddat a jemuž také můžeme po chvíli, kdy si na něj zvykne, bezpečně rozumět. Hrabalův experiment spočíval pouze v tom, že byla na krajní mez zredukována úloha interpunkce. (Scházejí především čárky profilující konkrétní průběh vět, pouze začátky vět jsou signalizovány velkým začátečním písmenem, někde se objeví otazník nebo vykřičník, velmi časté jsou tři tečky, zpravidla na konci kapitol nebo vět, ale také v pokračujícím, dále plynoucím textu.) Tím vším dával Hrabal najevo své přesvědčení, že „oči a duch už ani nepotřebují interpukci“, že tedy lze vsadit na letmé „diagonální čtení“, při němž se vždycky stačíme na chvíli zastavit u „gruntovního sdělení“. Jak víme, volil Hrabal takový záznam výjimečně (už *Proluky* jsou psány tradičněji), ale dal nám vydatný podnět k přemýšlení. Jak už to bývá, také v případě Bohumila Hrabala experimentální podoba předznamenala výsledné řešení. Ukázala se nosnost a významotvorná platnost - byl jen potenciální - rytmického členění mluvního proudu i tam, kde segmentace promluvy není zjevně vyznačena. Je vlastně stále přítomna, stále připravena ujmout se slova. „Dopřál jsem si ten luxus diagonálního čtení, protože tou samou metodou ze své minulosti vybírám ty tam zasuté obrazy, které mne překvapují tak, jako dadaistické věty a slova vytahovaná ze surrealistického klobouku. Obrazy, které hovorem převádím do slov a slova do jednodimenziálního řádku. Myslím, že tou šikmou sondou do svého podvědomí a předprahového vědomí, jsem postupoval tak, jak pan Barrande, který když stavěl u Prahy železniční trať, tak v diagonálních hlušínách a vrstvách skal nacházel překvapující trilobity tak, jako diagonálním čtením nachází čtenář nejen otisky sama sebe, ale také stylovou strukturu toho, kdo ten text napsal“ (nepublikovaný úvod k textu *Vita nuova*, 1984).

První verze úvodu k *Vita nuova*, ze které jsme citovali, zachovávala ještě víceméně tradiční interpunkci. Musíme se ptát, proč byla nakonec dána přednost zápisu takřka bez interpunkce. Vidím v tom projev autorovy důvěry ve „svého“ čtenáře, u něhož může počítat - alespoň v jediném textu - s tak aktivní spoluúčastí. Čtenář přitom zůstává v permanentní pohotovosti, musí si zvýznamňovat, co jindy probíhá do značné míry automaticky. Nedostatek interpunkce (tak jako v jiných případech

2 V daném případě jde spíše o metaforické označení, jehož speciální problematiku „výdechové skupiny“, která může, ale nemusí být totožná s členěním na promluvové úseky, zde ponecháváme stranou (Daneš 1957:12).

zase její přebytek!) působí zde jako každé jiné ozvláštění - za jistých okolností se stává poeticky účinné. Chovejme se tedy nadále k textu *Vita nuova* jako k „normálnímu“ projevu básnické stylizace. Pouze s dodatkem, který ostatně neplatí jen pro tento text: učme se ten text *slyšet* (byť jenom v duchu), vstupovat do vlnění jeho vět a prožívat v něm, co nás jako čtenáře strhlo.

Je načase obrátit pozornost k dalším projevům a dostat se do jejich blízkosti. Začneme u textu *Svatby v domě*. Představuje jakýsi střed, z něhož se vychyluje jednak koncentrovaná poloha lyricko-epická (*Příliš hlučná samota*), jednak skazové vyprávění, které zase v závěru přechází do meditativní polohy (*Obsluhoval jsem anglického krále*). Ani sama trilogie *Svatby v domě* není v účinu na čtenáře jednoduší. Přece však jsou tady příbuzné rysy, které odlišují civilnější tóny trilogie od extatického vzepětí *Příliš hlučné samoty*, na druhé straně se ukazují nezaměnitelné bohatství epických kvalit *Anglického krále* a odlišuje jej od všech ostatních Hrabalových děl. Zdá se, že nejproblematičtější bude vyrovnat se právě s „civilností“, jak jsme to prozatím pojmenovali, posuzované trilogie. Obyčejnost obyčejného nebývá básnicky přitažlivá. Hrabal ji dovedl nechat zazářit, s tím má své zkušenosti. Ale způsob, jakým teď ozvláštňuje obyčejnost, je nový a navíc je pokaždé trochu jiný, posouvá se ke stylizaci stále méně viditelné, jako by měl zmizet i ten poslední příznak literárnosti - a my se přiblížíme k té přirozenosti „kosmického dýchání věcí“, po které autor touží. Tady nevystačíme s žádnou úhrnnou charakteristikou. Zařazení do autobiografické, vzpomínkové perspektivy, která je na první pohled tak zřejmá, je nepostačující. Ano, jde o příběh života, o společný život Bohumila Hrabala a jeho ženy Elišky, která ten příběh - fiktivní a zároveň skutečný - vypráví. Přitom je zřejmé, že jde o víc. Ale právě to přesahující je tak nenápadné, že si s ním nevíme rady. Skrývá se za fenomenalitou povrchu věcí a vydává se přímo v ní. Co uvolňuje tento její další rozměr, je právě vtažení do společného pohybu, ve kterém věci získávají svou neohraničenost a proudnost.

Nejtradičnější je vyprávění v prvním dílu *Svateb v domě* s podtitulem „Dívčí román“. Dívčí román proto, že končí svatbou, také trochu parodovanou, ale jinak je to pro autora především příležitost vyvolat do plné konkrétnosti řadu obrazů, ke kterým má osobní vztah, které však také mají fiktivní návaznost, dokonce dějovou. Sled jednotlivých sekvencí připomíná ucelený příběh, postupně však zjistíme, že to není to nejdůležitější. V toku vyprávění bychom mohli rozlišit několik základ-



ních poloh: hojně popisy prostředí s propracováním mnoha detailů, oživení scén v dialogích, v reprodukované konverzaci, charakteristiky a sebecharakteristiky (zpovědi) několika málo jednajících postav, k nimž patří též vzpomínky obou hlavních představitelů. Z nich jenom Eliška si ponechává svůj vlastní hlas, ten druhý, Hrabalův, je pouze svěřený. Zní ovšem často nejplněji: jenom autor sám mohl dát sytost těm svěřujícím se vzpomínkám.

Přes všechny epické náznaky musíme konstatovat, že skutečná epičnost tady chybí, anebo je natolik jiná, že si k ní nejprve musíme hledat cestu. Pak bychom také museli uvažovat o pojmenování „proud“ ještě z jiného hlediska než dosud. Věci ozářené na scéně bytí se v něm slučují, nevzdělují se, jsou.

Zůstaňme ještě chvíli u globálního pohledu, který ostatně může být z jistého hlediska nejspolehlivější. Způsob Hrabalova podání nám v celku i v maličkostech neustále připomíná, že tady určitě nejde o sentimentální příběh se šťastným koncem, ani o žánrovou drobnokresbu, i když předmětem vyprávění jsou ty nejobyčejnější věci: náhodné seznámení Elišky s „doktorem“ drhnoucím právě podlahu, vzájemné sblížování na procházkách a výletech, společné koupání, potom i bydlení, jídlo, milování, a ovšem hovory, které rozšiřují žitou přítomnost o vzpomínky a reflexe. O co při tom stále jde, není snadné pojmenovat. Je to určitá poloha prožívání světa v celku.

Dobře viditelná, z dřívější autorovy tvorby povědomá je hodnota jakéhosi slavnostního rozzáření obyčejných věcí viděných pozornýma, nadšenýma nebo zamilovanýma očima. Té kvalitě přihrává role vyprávěčky, která prostředí autorovi známé objevuje jako nové. Je doslova neuvěřitelné, jakou píseň písni složil tady autor na počest a k nohám své šeré a otřískané periferie, své milované Libně. Píseň písni je tu složena vůbec na oslavu elementárních lidských hodnot, jejichž vyzdvižení je teď pro Hrabala důležitější než potřeba šokovat a provokovat čtenáře. Záliba ve strmých kontrastech a sklon porušovat konvence a tabu u Hrabala ovšem trvá, ale včleňuje se do nějakého vyššího řádu vidění věcí. Poslechněme si, jak je vylíčena cesta milenců v přeplněném rekreačním vlaku, první vyznání, pocity blízkosti a chvíle štěstí začínajícího milostného vztahu - prožívané shodou okolností v kabině záchodu: „A vlak se rozejel, trhavě se rozjížděl, zakymácel vagony tak, že jsme se ještě více k sobě všichni přitiskli, objímala jsem doktora tak, že jsem se jej dotýkala stehny a břichem a on zrovna tak i mne, drželi jsme se za ruce a paže, jako bychom tančili polku, nebo valčík, oknem jsme se dívali

a tam venku vlak stoupal kolem březových hájíčků, kde na trávě a na dekách ležely mladé matky s dětmi, pak jsme minuli cihelnu a zase při trati hájíčky s pohozenými, sem tam ležícími dětmi a dospělými... A klozetová mísa byla otevřená, potřísněná výkaly, otevřeným dnem, ze kterého kapalo, bylo vidět nazad se vzdalující a střídající pražce a šterk nasátý olejem a krůpějemi ztuhlé páry. A když vlak zastavil, vyhrnuli se cestující, podávali si oknem děti a zavazadla, i z toalety se opatrně vzdálila ta noha v džínkách a prsty opustily veřeje, dveře záchodu se zavřely a byli jsme tady sami, dál jsme se drželi, objímali jsme se a tiskli se na sebe, jako bychom tančili polku nebo valčík... Je mi s vámi vždycky tak pěkně, zašeptal mi doktor. Mně taky, povídám. Já totiž, když jsem s vámi, tak mi je, jako byste ani u mne nebyla, breptal. Já tomu nerozumním, povídám, ale chápu to. Tak, prostě je mi s vámi dobře... co kdybyste u mne bydlela? "(*Svatby v domě*, 1991, str.127).

A tak je to i všude jinde: voda v řece, oheň v kamnech, jídlo na stole, vítr v ulicích, přívaly deště za oknem, tělo nalézající blízkost druhého těla a splynutí s ním - to jsou pro Hrabala motivy, v nichž se obyčejný život nejenom rozsvětluje (a nejenom provokuje svou nekonvenčností), ale vypovídá ještě o něčem dalším a důležitějším, o tom, jak věci vpravdě jsou, vedle sebe a pospolu, jen zdánlivě od sebe odděleny. Teprve v tomto rozměru se mohly i banality stát něčím významným.

K bytí věcí se Hrabal probouřává svým způsobem. Nejednou přirovnával styl svých pozdních prací ke gestickému lití barev, kterým svá rozměrná plátna vytvářel Jackson Pollock. Píše své texty, jak říká, „v laufu“, vrhá své představy a obrazy spontánně, a přece s velikou soustředěností a přesností připomínající právě podání epické. V proudu vět, který takto vzniká, se věci k sobě přiřazují a nalézají svou návaznost, vynořují se a potkávají se jinak, než jak to umožňuje běžný způsob větného členění.

K problematice mluvního proudu jsem se několikrát vracel, především v souvislosti s uplatněním rytmu v umělecké próze Bohumila Hrabala. Ideální příležitost mi nabízel text *Příliš hlučné samoty*. Avšak teprve později jsem pochopil, že má-li být tato otázka položena důsledně, musíme vzít v úvahu všechny, i ty nejisté a málo zřetelné, vytrácející se projevy rytmu, pokud jsme přesvědčeni, že se na výsledném působení nějakým způsobem podílely. Kardinálním problémem přitom je, jak prokazovat účast rytmu tam, kde nemáme dostatek tradičních opor, s nimiž jindy počítáme. Víceméně pravidelné opakování či návratnost rytmizujících prvků je v próze stále spíše záležitostí okrajovou nebo

jevem na přechodu mezi poezií a prózou. Přitom je však jasné, že i v nedokonalých a hybridních strukturách hraje rytmus roli od okamžiku, kdy jsme si ho schopni uvědomovat jako působící sílu.

Pravidelné či „víceméně pravidelné opakování (objevování se) intonačního centra“ můžeme považovat podle výkladu Fr. Daneše za přirozenou tendenci jazykového projevu, avšak zároveň s touto tendencí, jak víme, uplatňuje se i tendence opačná, „jistá nepravidelnost tohoto rytmu, která je dána tím, že materiálem úseku jsou jednotky jazykové, tj. jednotky nejen zvukové, nýbrž především sémanticko-mluvnické“. V hudbě, jak připomíná Daneš, „je postavení rytmu v celkové struktuře centrální, rytmus je přímým výrazovým prostředkem, kdežto v jazyce je druhotný“. Obdobou hudby je veršová stavba jazykového projevu. Prozaický projev musí tedy být zřejmě určitým způsobem organizován, aby jeho rytmické členění mohlo vyniknout a připoutat k sobě pozornost, jinak řečeno, aby rytmus ze své druhotné role, kterou má v běžném jazykovém projevu, mohl se posunout do blízkosti „příмого výrazového prostředku“ (Daneš 1957: 16-17). Je jasné, že s uplatněním rytmu v hudbě může prozaický umělecký projev těžko konkurovat. A tak nám zbyla (pomineme-li v této souvislosti veršový rytmus a speciální případy, jako je třeba básně v próze) stále otevřená otázka, nakolik může samo intonační členění na větné úseky, jestliže jeví tendenci k opakování, být považováno za projev rytmizace. Obvykle bývá uváděna ještě druhá podmínka: nejružnější druhy syntaktického paralelismu. Z této strany jsme se také pokoušeli o rytmickou charakteristiku Hrabalovy *Příliš hlučné samoty* (Jankovič 1991: 160-192). Teď bychom vlastně chtěli využít podmínky ještě elementárnější: zajímá nás samo řazení podobajících se intonačních úseků, které navozuje dojem opakování, aniž by při tom muselo jít o zjevné projevy paralelismu. Podobnosti v průběhu mluvnického proudy, sobě se podobající promluvové úseky, obdobný průběh intonační křivky, tedy určité intonační stereotypy vyvolávají spolehlivě dojem rytmizace.<sup>3</sup> Ten si ovšem velmi často přímo neuvědomujeme, právě proto, že organizace těchto struktur nebývá vyzdvížena do centra pozornosti. Co zbude, je pak už jenom protiklad toho elementárního rytmického účinku přirozeně se členící mluvy - a naproti tomu stále

3 O základním rytmickém půdorysu výpovědi a na něj se vrstvícím druhém rytmickém členění (na promluvové úseky) pojednává stále nás spolehlivě orientující Danešova práce (Daneš 1957:16-17).

rytmicky rozrušovaná intonace běžného projevu, který dává přednost přesnému vyjádření sémanticko-mluvnických vztahů před jejich rytmickou strukturací. A právě na takový protiklad navazuje, stupňuje jej a dovádí jej do účinné viditelnosti (či spíše slyšitelnosti) spontánní projev Bohumila Hrabala. Rytmičké útvary si udržují u Hrabala jistotu autonomii, podobnost promluvových úseků je zdůrazněna natolik, že hraje i v prozaických projevech nepřehlédnutelnou roli: sbližuje Hrabalovu prózu s účinností básnickou.

Teď, ve *Svatbách v domě*, vtahuje autor do silového pole rytmické účinnosti vedle postupů paralelizace, opakování a stupňování, známých nám už z *Příliš hlučné samoty*, také tyto rytmicky méně nápadné, nicméně působící struktury, založené pouze na viditelném přiřazování podobných celků. Většinou se uplatňují oba typy a v pulzování mezi nimi se rozšiřuje škála výrazových možností Hrabalova stylu, který se teď posunul k ještě větší mluvnosti. Dojem mimořádnosti zde na první pohled uchovávají ty dlouhé souvětí celky, které se přelévají přes běžné hranice logicky odůvodnitelných souvětí. Přináší to dvojí efekt: jednak jsou i ty rozlehlé větné celky ustavičně propojovány neztrácející se, i když nezvyklou souvislostí tematickou (která přináší i řadu překvapení!), jednak se neztrácí rytmický impuls (lze-li to tak pojmenovat) výrazného členění na promluvové úseky. Obojí přispívá k dojmu stylu „v laufu“, a to i tam, kde převažuje umělecký popis: „Vyšli jsme s doktorem na ulici Na hrázi, kráčela jsem vedle něj, opírala jsem se o deštníček, doktor měl šedivé kalhoty a modré tričko s krátkými rukávy, lidé doktora zdravili, a on jim s velikou chutí odpovídal, cítila jsem, jak je každým tím pozdravením potěšen, někdy zdravil i chodce, kteří jej neznali, zastavili se a otočili za námi, pak kráčeli dál, vešli jsme na hlavní třídu, tramvaje s červenými pruhy se míjely, zastavovaly, vystupovali a nastupovali lidé...“ (*Svatby v domě*, str.72).

Souvětí pokračuje ještě nejméně jednou tak dlouhé. Ale i v tom zachovává autor pružnost, střídá delší a kratší větné celky, ale to není rozhodující. Důležitá je neztrácející se vnitřní návaznost představ, k níž přispívá členění na podobné promluvové úseky. Ráz souvětí může být přitom velmi rozdílný: „A tak jsme leželi ve vrbičkách a slunce se zaklonilo za dubové lesíky. A pak jsme se posadili a dívali jsme se za soumraku do průvanem zářících uhlíků dřeva. A pak jsme se převlékli, plavky už byly studené, a pak jsme snědli tu vepřovou s chlebem a dopili už chladnější piva. A pak doktor uhasil oheň pískem, a pak jsme kráčeli zase už ne nazpátek, ale do vesnice, zdálky nám šly vstříc rozsvícené

oblouky světél, a pak jsme stáli s desítkami výletníků před krákorcem a pak přijel autobus, a pak jsme seděli vedle sebe, doktor mi objímal v pase a já jsem usnula...“ (*Svatby v domě*, str. 137).

Proměnilo se téma, proměňovalo se tempo vyprávění ve vystřídání delších a kratších vět, základní postup líčení je však stále týž, alespoň ve srovnatelných strukturách uměleckého popisu (jiná bude ovšem struktura dialogu, který zde bývá reprodukován).

Je mnoho poloh tematického propojování na základě rytmické příbuznosti promluvových úseků. Umělecký popis (nejčastější typ ve *Svatbách v domě*) se představil celou škálou odstínů emocionálně zabarvených i krajně - řekl bych programově - zdrženlivých, ve kterých věcnost nejednou udává základní tón, jak jsme si mohli povšimnout hned v našich prvních ukázkách. Přírodní dojmy a kresba prostředí libeňské periferie nasycují text nepříliš rozvětveného příběhu. Ožívá zase až v té fenomenalitě viděného. Jak výmluvná je sama tato fenomenalita, o tom nám dává jistou představu následující ukázka: „A stála jsem už ve stínu a tam přede mnou byla ta mokrá chodba, ale ta chodba vedla na dvorek, a tam na tom dvorku zářilo plné zlaté slunce, a stékalo po stěně, na které se pnul ohromný břečťan, a každý lísteček toho břečťanu byl osvětlený, jako by byl pomazaný máslem, a veřeje těch dveří se podobaly rámu vzácného obrazu, tak krásný byl pohled do dvorka toho domu. A já jsem tak vešla a ano, tady je okno, za kterým bydlí ta čistotná paní, a tady jsou schody, po kterých se stoupá na dvoreček. A vystoupila jsem na ten dvorek a rozhlížela se, a ano, tady je to patrové stavení a tady je to milé okno...“ (*Svatby v domě*, str.48).

Rád bych upozornil na projevy, které jsou zaznamenány jenom ve strojopise, nikoliv v knižním vydání. Nabízejí další podrobnosti stylového zaměření, které se v daném případě jeví jako charakteristické. Jde o osobitou interpunkci. *Svatby v domě* přinášejí k tomuto pozorování bohatý materiál, z kterého vyjímáme nejprve malý experiment. V citaci následující ukázky - je to hned první věta textu - se odchyluji od knižního vydání v Československém spisovateli (1991) a přikláním se shodně s rukopisem ke znění v kanadském vydání téhož díla z roku 1987 (Sixty-Eight Publishers, Corp.). V něm se zachovaly - alespoň v tomto případě - charakteristické hrabalovské „poklesky“ vůči pravopisné normě: „Ten dům který jsem hledala byl celkem příjemný, před domovními dveřmi stála plynová lucerna, chodník kdysi zdobený kostičkami, byl jistě už dávno rozkopaný, teď nedávno zase zasypaný“ (Rkp. str.1). Dvě „chyby“ v jediné vstupní větě (a potom ještě mnohé další) nevypovídají

pouze o autorově nepozornosti, ale dokládají zvláštnosti jeho rytmického cítění, pro které je představa nesená jednotou mluvného projevu důležitější než mluvnicky správný, ale intonačně rozdrobený zápis. Proto také hned v několika následujících větách původního strojopisu najdeme případy jako „almary na kterých byla...“, „stůl s ubrusem na kterém...“ (Rkp. str.1). V ukázce, ze které jsme už citovali, tehdy podle knižního vydání, zaznamenáme hned několik dokladů Hrabalova osobitého hospodaření s interpunkcí: „...stékal po stěně na které se pnul...“, „...okno za kterým bydlí...“, „...schody po kterých se stoupá na dvoreček“ (Rkp., str.41-42). Tedy na jedné straně nadbytečnost čárek, na druhé straně jejich nedostatek. Při vydávání Hrabalova díla se dnes řídíme zásadou, že „nadbytečné“ čárky ponecháváme (pokud neruší srozumitelnost textu), protože jsou charakteristickým dokladem autorova způsobu členění představ; chybějící čárky, bohužel, někde doplnit musíme, jsou to čárky v daném případě syntakticky nezbytné (oddělující vztahné a vložené věty).

Jako bychom teď ve zpětném pohledu začínali lépe rozumět souvislostem dříve jen naznačeným. Především tomu rytmu přiřazování intonačních úseků, které se v rámci dlouho nekončících vět a souvětí může rozvinout jako supertéma stále pokračujícího propojování. Dojem plynutí, který vyznačuje velké úseky Hrabalova textu, není jen náhodnou impresí, opírá se o autorovo rytmické cítění a jeho vnitřní stavbu. Opírá se o rozfázování do drobnějších intonačních celků, které se bez násilí propojují. To by dávalo jistou možnost přístupu k jeho „tekoucí epice“ a vysvětlovalo by kolísání mezi převažujícím lyrickým a epickým dojemem. Příběhy přecházejí do fenomenality vidění, do přesnosti popisu, odtud se však mohou kdykoliv stát základem příběhu nebo historky.

Při této příležitosti uvedu ještě pro srovnání jiný případ „proudu“, tentokrát ne toho civilního, ale patetického, do něhož může posunout sémantiku rytmizovaného sdělení ještě další stupeň stylizace - volný verš. V nedávném vydání pracovních verzí *Hlučné samoty* jsme si vybrali příklad z tohoto hlediska velmi názorný, dokládající závažnost intonačního členění, které, bude-li čteno s respektem pro veršovaný výraz, radikálně změní celkové vyznění. Cituji podle pracovní verze, která nezměnila interpunkci:

„Míloval jsem vždycky a miluju dodneska hasičský sbory,  
miluju rozkročený hasiče jak střikají prvním střikem hubice  
a rozstříkují první okno a pak už nic jiného než ten proud  
proudící a všechno strhávající proud prudkého proudu

chrlícího jako tyč silný a daleko stříkající proud vody,  
která uhášejíc oheň ničí všechno co tý vodě přijde do cesty...“

(*Hlučná samota*, Spisy IX, str.89).

Asymetrická dvojdílnost intonačního členění volného verše, která se viditelně (nebo opět přesněji: slyšitelně) prosazuje v první ukázce, diktuje do značné míry ráz patetického přednesu nebo i jemu odpovídajícího vnímavého tichého čtení. Přestává se zde uplatňovat kontura prozaického čtení, byť i více nebo méně rytmizovaného; proud veršů nás strhává jinam, k opakujícím se závěrečným kadencím, které rytmizují průběh čtení, udávají mu důrazy i tempo.

Naproti tomu platí nadále v prozaickém projevu i při značné míře stylizace, že se intonačně odlišuje od verše. Teoretický rozdíl mezi nimi byl popsán takto: „Zdá se tedy možné vymezit rozdíl mezi rytmem verše a prózy tak, že v rytmované próze není zvrstvení dvojího intonačního schématu, nýbrž toliko jednoduchý sled vzájemně podobných intonačních úseků, daných intonací větinou a jdoucích za sebou bez jakéhokoliv napětí“ (Mukařovský 1948: 183).

A nyní ukázka z druhé, prozaické variace *Hlučné samoty* (opět bez interpunkčních úprav):

„Miloval jsem vždycky hasičský sbory, požárníky ne proto že likvidují a hasí oheň, miluju je proto že stojí na žebříku anebo jen tak, ale s hasící hubicí, pevně připoutání anebo rozkročení a očekávají ten první střík, ten proud vody, který zachraňuje tím že devastuje, ten první střík vyraženým oknem a potom tu sílu proudu vody, která uhášejíc oheň ničí co jí přijde do cesty...“

(*Hlučná samota*, Spisy IX, str.178-179).

Můžeme si povšimnout, právě proto, že jde o ukázkou tematicky shodnou, co všechno se změnilo v intonaci prozaického projevu, jak se změnil, zcivilněl jeho průběh, i když jisté rytmické odlesky zařazují i tento projev do neobvyklosti.

Ještě zajímavější pak budou úkazy plynulých přechodů mezi veršem a prózou, na které u Hrabala narazíme (proud veršů občas přerušují rozdělovací znaménka, která dávají pokyn číst tento text jako prózu).<sup>4</sup>

4 Více o tom vypovídá ediční pokus o zřetelné rozlišení veršových a prozaických struktur v knižním vydání *Hlučné samoty* (1994).

K těmto speciálním otázkám bychom se ještě rádi vrátili. Zatím se spokojíme konstatováním, že proud veršů a mluvní proud větných intonací bylo třeba rozlišit.

V konkrétnosti uměleckých popisů, v čisté fenomenalitě vidění nemá zřejmě text *Svatby v domě* srovnání s jinými Hrabalovými texty. Potvrzuje se to v podání přírodních výjevů, zvláště živlu vody a ohně, ale také v rozpoutání živlu řeči, který se stává samostatně významným tématem: „Vlastně to moje psaní, je utíkání z řádky na řádku, na psacím stroji je to tak krásně vidět, nikdy nevím, co jsem napsal, jen pořád stíhám nějakou myšlenku, která je jen a jen přede mnou, chci ji dohonit, ale ona pořád mne předbíhá...“ (*Svatby v domě*, str.92). Je to pro Hrabala dokonce jedno z hlavních témat, které ze záležitosti životopisné činí záležitost strukturní. Ustavičně se včleňuje mezi témata ostatní jako nikdy nezodpovězená otázka: kdo jsem? Je to téma samo o sobě dost hluboké, aby nám znovu a znovu otvíralo skutečnost. Je to nejhlubší význam toho „být v lafu“, být neustále v pohybu a na cestě.

Text *Vita nuova* nepřekvapil čtenáře jen nezvyklou redukcí interpunkce, na tu si zakrátko zvykne. Průkazně vyšší je teď míra kompoziční uvolněnosti, hybridnosti v pojetí celku, mísení různorodých poloh a fragmentárnost autorova podání. Jak rozumět těmto projevům? Znamenají nutně jenom pokles tvůrčích hodnot? K té otázce se budeme vracet, ale už teď bychom chtěli vyloučit paušální odpověď na ni. Úroveň daného textu může v jednotlivostech (o kterých se stejně nemusíme dohodnout) kolísat, jde teď však o něco jiného: zvolit odpovídající perspektivu, která bude text přijímat s porozuměním pro jeho osobitost. K ní patří také okolnost, že jde vlastně o autobiografii, na jejíž základ promítá Hrabal jakýsi pokračující kreativní film.

Je jistě možné číst Hrabalovu knihu také jinak, výběrově, se zaujetím pro to, co nás bezprostředně zaujalo. Tento přístup je patrně nejčastější a vůbec nemusí znamenat, že čteme špatně. Nabíráme si prostě z toho bohatství jen něco. Tak jako naopak kultivované, poučené čtení může selhat pro nedostatek vlastního vcítění. Pro nás se tyto protiklady zkoncentrovaly do úvahy o „diagonálním čtení“ (pojem Hrabalův, v této studii již připomenutý). Znamená tento program jen pokyn k letmosti a tedy ke zpozornění četby? Co znamená „šikmá sonda“ stránkami, při níž „oči ani duch nepotřebují interpunkci“? Zadržovaný pád očí vybírá, co je hodno pozornosti a co je třeba číst „maličkou chvíli horizontálně“. Věty vypuštěné z původní verze Hrabalova úvodu dokreslují hlubší smysl řečeného. Číst horizontálně znamená „...jakoby červenou tužkou



podtrhnout gruntovní sdělení a pak zase pokračovat v tom zbystřeném podprahovém, globálním čtení“. Nejde tedy o jakoukoliv letmost, ale o letmost chápající, která nepřehlédne gruntovní sdělení a udržuje v pohotovosti také zbystřené podprahové čtení.

Tou červenou tužkou podtrhuji v textu já, čtenář, a tím se všechno mnohonásobně aktivizuje a obohacuje. Takže ani o tom, co bude gruntovním sdělením a co jeho podprahovým doprovodem, nemohu rozhodovat předem a jednou provždy. Také text je neustávající pohyb. A právě na tomto základě zjistíme, že libovolnost našeho výběru hodnot je jenom zdánlivá, vždy dočasná. Při vši otevřenosti rozehraného smyslu máme totiž za výklad textu také svou odpovědnost. A v té se vrací, zvrstňuje a protíná, co zdánlivě stojí jen vedle sebe a proti sobě.

V této perspektivě se znovu vracíme k Hrabalovu textu *Vita nuova*, na první pohled málo homogennímu. Jistě to není jenom nezávazné pásmo programových úvah o soudobém umění, ani sled životopisných vzpomínek či kuriózních historek, charakteristik, obrazů či obrázků, „kartinek“, jak zní původní podtitul knihy. To všechno pouze zvyšuje její pestrost. Ale jako spodní pramen se nás při návratech k ní (při návratech, které autor možná ani nepředpokládal, když vsadil vše na diagonální čtení!) zmocňuje hodnota ještě jiná, hodnota toho mnohohlasu, který se jeví jako nezastavitelný proud.

Z celého toho bohatství zprostředkovaného opět Eliščiným vyprávěním si bohužel můžeme připomenout jenom úryvky, na kterých chceme demonstrovat jednoduché zjištění: že s orientací na mluvní proud vět a souvětí nevystačíme, že jako nezbytnou složku musíme vzít v úvahu právě **mísení** různorodých poloh střídajících se v promluvových celcích. A že toto mísení je vlastním kreativním výkonem Hrabalovým.

Nejenom pro zřetelné rozčlenění, ale také pro stále oživané vědomí, že tato membra disiecta patří pořád k sobě, vytvářejí neukončený dynamický celek, využívá Hrabal mistrně interpunkčního znaménka tři tečky. (Různé funkce tohoto označení jsem se pokusil rozlišit ve studii *Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala*. Vydáno v knize *Hrabaliana*, Prostor 1990.) Tato interpunkce není pochopitelně důsledná, přece však má ve *Vita nuova* stále viditelnější trend. Je to potřebné označení přeryvů, které mimo jiné odlišují proud Eliščina vyprávění od reprodukováných monologů Hrabalových uvozovaných nejjednodušším a stereotypním obratem „... hovořil můj muž...“. V rozčlenění textu na jednotlivé kapitoly se uplatňuje znaménko tři tečky zcela důsledně (v jediném případě končí text kapitoly otazníkem; ve *Svatbách v domě* byla pouze dvakrát věta na

konci kapitoly ukončena tečkou a dvakrát otazníkem) a zdůrazňuje, na co bychom při realizaci tohoto textu neměli zapomínat: je to opravdu pokračující proud, který do sebe vtahuje všechnu tu různorodost a dává jejímu plynutí vlastní smysl. Naznačit jej nebude snadné, už proto, že pro potřeby výkladu ustavičně rozbíjíme, co bychom měli považovat za živou jednotu. Co je v Hrabalově textu nejcennější, může tak snadno zmizet. V tomto ohledu byl první díl trilogie homogennější, ale i tam jsme museli rozbít původní celistvost otázkami položenými z jiné strany. Takže se nakonec nedostalo na to, co teď ve výkladu o fenomenalitě Hrabalova vidění chybí, vědomí přirozené integrace textu, která se nejsilněji projevila v přírodních scénách: „Za stmívání, když už se rozsvěcovala světla pouličních lamp, vraceli jsme se proti toku řeky, která byla temná jak inkoust, bílí rackové ještě poletovali tam na druhém břehu, odkud vytékala stoka, v hladině se zrcadlily Holešovičky, řady malých domečků se žlutými světly, které vyplňovaly okenní rámy, mýjeli jsme dvojice milenců, byli tiší, drželi se za ruce a kráčeli tam, odkud jsme přišli, do vrbiček, snad se vydali tam, kde jsme byli i my celé odpoledne, aby naslouchali dunivému pádu říční vody“ (*Svatby v domě*, s.89).

Ve *Vita nuova* se dostává ke slovu také protějšek onoho harmonického pojetí integrace, které jsme si připomněli v ukázce ze *Svateb v domě*. Sjednocení je zde někdy (zvláště ve větších celcích) pro čtenáře spíše úkolem než daností. Rozptyl jednotícího smyslu celých kapitol a jejich řazení tím pochopitelně vzrůstá, i když sjednocujícím rámcem zůstává akt Eliščina vyprávění, který nakonec vtiskuje dojem jednoty všemu. Nicméně se do něho včleňují mnohé digrese, například značně samostatné partie v textu reprodukováných estetických, výtvarných a literárních názorů, jež jsou jen volně propojeny s pásmem vzpomínek a epizod. Krátce řečeno: souvislá epická fikce tady opět chybí, vynořují se a navzájem mísí jednotlivé obrazy, jejichž pomyslným, stále unikajícím středem je Hrabal sám.

Bude prospěšné, když se na tomto místě pozastavíme nad autorovým pojetím integrace vůbec. Hrabal vyzkoušel různé typy napohled nespojitých, nakonec však „ladících“ textů. Jejich provenience je čitelná, opírají se o autorovu surrealistickou zkušenost, ke které ovšem ještě něco přistupuje. Okouzlení zdánlivou nespojitostí, která náhle má smysl, to je Hrabalův původní zážitek, jehož geneze sahá k počátkům padesátých let, k takovým textům jako je *Bambino di Praga* a *Krásná Poldi* (Spisy II). Příznačný pro šedesátá léta je posun ke zcivilnění té provo-

kující nespojitosti jmenovaných básní, adorace všednosti ozařované jen střípky básnivého vidění je nám ovšem povědomá už z dřívějších Hrabalových próz. Za charakteristické projevy této orientace v šedesátých letech lze uvést prozaickou verzi *Krásné Poldi* nebo prózu *Prokopnutý buben* (oba texty jsou ve sbírce povídek *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, 1965): „...všecko se mi propojilo ve velikou symfonii“, čteme v povídce *Prokopnutý buben*, ve které je popsán zvláštní zážitek biletáře, jemuž se propojuje přes zahradní zeď pivovaru u svatého Tomáše dechovka pana Polaty s Patetickou symfonií. Výtěžek toho zážitku je nečekaný: „... a já jsem to všecko viděl a všecko slyšel a všecko mi ladilo a všemu jsem přitakal (...) protože všecko jsem viděl zabalený v jednom velikém prostěradle“ (úryvky z prózy *Prokopnutý buben*, str.78-84).

Motiv společného prostěradla nesourodých věcí opakuje Hrabal ještě domyšleněji: „Textová montáž se pokouší vyjádřit mnohostěnnost tohoto stylového neladu horizontálním tokem živé řeči (...) neladící věty mezi sebou navazují nutné přátelství, tak jako všechny věci a všichni lidé shrnutí a zabalení do toho ohromného prostěradla velkoměsta“ (*Toto město je ve společné péči obyvatel*, úvod, 1967).

Z této poetiky se nasycuje také okouzlený vztah spisovatele Bohumila Hrabala a grafika Vladimíra Boudníka k libeňské periférii, nejpozornější pohled věnovaný nejprostším věcem, k jejichž ozvláštňení už není zapotřebí víc než umět vidět. Všechno je hodno této pozornosti a všechno může navazovat intimní přátelství. Odtud se rodí jistota nového pohledu, nová integrace. „Mám klíč k banalitám kterým jedině já můžu dát metafyzický dopad“ (*Vita nuova*, Čs.spisovatel 1991, str.14), říká Vladimír Boudník. Uměleckým zážitkem se stává doslova cokoliv: vlhká zeď chodby, saze z kamen, ornament omylem v pračce procvakovaných záclon... V té totální citlivosti k bytí věcí se oba přátelé shodují, ale jinak jsou co chvíli v nějakém sporu, který se ukazuje být mimo jiné i vhodnou pružinou vyprávění. (Je patrně zapotřebí upozornit na to, že čas, o němž vypráví Eliška ve *Vita nuova*, kdy Hrabal odchází z balírny starého papíru a nalézá místo kulisáka v Divadle S.K.Neumanna, je už minulostí; čas literárního záznamu je z pozdější doby. Hrabal opouští byt v Libni na konci třetího dílu, na počátku sedmdesátých let, rukopis *Vita nuova* je z roku 1984-1985).

Umělecké problémy, které vzrušovaly v té době oba přátele, našly ve formulacích několika kapitol ve *Vita nuova* svůj adekvátní výraz. Nejde ovšem o teoretické eseje ani manifesty, jsou to osobně zaujaté marginální

poznámky, roztroušené na různých místech Hrabalova textu. Tam, kde je jejich výklad nejsoustavnější, je důsledně přerušován Eliščiným vyprávěním, jakousi konkrétní reportáží o tom, jak prala se svým mužem v neutěšených poměrech nepříliš vybaveného libeňského bytu své první velké prádlo. Výsledek již známe: procvakané záclony, ve kterých ovšem Hrabal nadšeně objevuje artefakt. Takto zpětně jsou ozvláštněny také ostatní fáze velkého prádla, funkce praktická a estetická přecházejí jedna do druhé. Hrabalovo sebeujasňování vlastního tvůrčího programu nalezlo zde řadu šťastných, plnokrevných formulací: „...píšu takovou milostnou korespondenci ale už ne ženský už ne objektu svý milostný erotický touhy ale dopisy píšu který adresuju živlům...“ (*Vita nuova*, str.47). „... spisovatel je ten kdo v takovém tajném a důvěrném psaní pokračuje kdo píše svůj vnitřní monolog celý život...“ (*Vita nuova*, str.48). „... kdo pokračuje láskou ke všemu tomu čeho si nevěšíme a co je prostý jako voda který si taky nikdo nevěší vody v kalužině a vody ve stoce a vody v tůních a bažinách na předměstí“ (*Vita nuova*, str.49). Prostě: estetický program, který nepredestinuje, co by mělo být považováno za krásné, ale je otevřený vůči všemu, v čem lze rozpoznat tvořivý vztah k věcem: „... podstatou pravého tvoření je trvalý milostný vztah a milostná nenávisť k sobě a hledání toho světlého paprsku ve kterým bysme našli smysl a cíl toho proč jsme sem přišli na svět“ (*Vita nuova*, str.50). A naposledy citát nejvýmluvnější: „... my vlastně ani umění v tom starém smyslu neděláme protože naše umění spočívá v neumění tohoto dne a z trosek a úlomků těchto lichých hodin sestavujeme sudou a tvořivou koláž...“ (*Vita nuova*, str.50).

Smysl slova „koláž“ zde zasvítí v nějaké plnější platnosti. Ne jako úzký pojem určitého vyhraněného uměleckého hnutí, ale tak, jak jsme se mu naučili rozumět u Hrabala: je to společné prostěradlo všech věcí a lidí navazujících nutná přátelství.

Aby naše porozumění nebylo tak bezkonfliktní, můžeme je ještě doplnit odjinud. V Eliščiných stále kritičtějších charakteristikách se představuje neidealizovaný Hrabal, s mnoha nectnostmi a zlozvyky pro druhé těžko snesitelnými. Co nám jej v tomto portrétu dál přibližuje, je nepochybně jeho neklidná tvořivost, které odpovídá mimo jiné záznam jeho rukopisu plného překlepů a chyb. Vlastně do našeho pokusu o vystižení Hrabalova psaní proudem obojí patří: „... můj muž psal tak rychle že předbíhal svoje myšlenky a tak na každém kroku bývaly takové chyby že to jeho psaní nedávalo smysl...“ (*Vita nuova*, str.114). O jeho improvizacích říká Eliška: „Všechny ty svoje nectnosti znal a věděl o nich

hroutil se nad nimi aby ale opakem shledával že vlastně všechny ty jeho nectnosti že to je jeho styl a že nemůže se od něj odpárat. Tak nějak tušil že tohle tempo a tento svůj rytmus s pedálem až na podlahu že když to vydrží pár let tak že něco zachytí něco co bude jen jeho“ (*Vita nuova*, str.116).

A do třetice citát, který také těžko nahradíme vlastními slovy a který svědčí o tom, jak hluboká, do struktury osobnosti zasahující byla ta zdánlivě povrchová „nedodělanost“: „... cokoliv dělá tak všechno je jen a jen v polotovarech že čtenář je ten kupující polotovarů které si doma ochutí a dodělá že všechny ty polotovary jsou nejen symbolem ale i šifrou moderního umění ale hlavně že to co chce on napsat po čem touží aby to napsal nebude nikdy víc než tenhle krám z polotovarů...“ (*Vita nuova*, str.117).

Pro Hrabala byl mimořádně důležitý umělecký vztah k Jiřímu Kolářovi, zachycený právě ve *Vita nuova*. Málokdo v té době, na konci padesátých let u nás, mohl dát Hrabalovi takový přehled o souvislostech moderního umění jako Jiří Kolář. Ale to hlavní, čím na svého mladšího druhu působil, byla náročná představa tvorby. „Klovající Orel“, jak přátelé Kolářovi říkali, byl pro Hrabala zneklidňujícím uměleckým svědomím. Nebylo to poprvé, kdy Kolář ovlivnil Hrabalův tvůrčí vývoj. Nezapomeňme, že to byl Jiří Kolář, který vydal v roce 1956 z výtěžku za svůj překlad Ezopových bajek v bibliofilském nákladu 250 kusů Hrabalovu prvotinu *Hovory lidí*. Měl tedy plně právo naléhat, aby se Hrabal, v té době již třiačtyřicetiletý, přes všechnu nepřízeň poměrů soustředil k tvorbě. Originální text „totálně realistické“ *Jarmilky*, v té době ještě nevydaný, zavazoval.<sup>5</sup>

Po této poznámce na okraj bych se ještě chtěl vrátit k tématu, které považuji za klíčové. Ve vyprávěcím tónu *Vita nuova* se slučují různé perspektivy vyprávění, lépe řečeno perspektivy různých vypravěčů: Elišky, Hrabala, Vladimíra Boudníka, později Karla Marysky, Hrabalovy matky. Při pozornějším pohledu bychom našli příznaky jejich rozlišení (jazykového nebo psychologického), ale brzy zjistíme, že o takové rozlišení vůbec nejde. Promlouvá k nám či vede svůj hovor jediný vypravěč, který integruje všechny ty hlasy. Mísí a slévá se nejsoučasnější a velmi vzdálený čas vyprávěného, jako by to byl čas jeden. V této

5 Později interpretoval B.Hrabal *Jarmilku* (pod titulem *Majitelka hutí*) jako své přihlášení k programu Skupiny 42 (viz Hrabalův doslov k nevydané knize *Poupata* z roku 1970).

perspektivě přestává záležet i na tom, nakolik je Eliščino vyprávění fikcí. Vše jako by si vytvářelo svůj zvláštní prostor a čas, prostor a čas smísení toho všeho: „Můj muž býval navštěvován svojí minulostí jakoby na pokračování Zničeho nic uprostřed události a hovoru který byl o něčem docela jiném můj muž najednou se zjasnil a vykřikl Altán! Altán! Holčičko teď se mi zjevil ten altán v Židenicích ta besídka obtočená psím vínem tam docela vzadu babiččiny zahrádky...“ (*Vita nuova*, str.125).

Další a další přesné detaily ožívují tuto vzpomínku na Židenice, splétají obraz, „který je tak svěží jako by se stal včera“. Vynořující se výjevy dostávají chvílemi epický rozměr - příběh kameníků Stanovských, kteří tesali náhrobní kameny hned za babiččinou zahrádkou. Nejmladší z nich umřel na tuberkulózu...

Jako Hrabala „z ničeho nic“ oslovila vzpomínka na kameníky Stanovské, tak jej zcela nemotivovaně navštěvují i jiné obrazy. Aby jejich sled neunavoval, prokládá je autor vyprávěním tematicky zcela odlišným, například o tom, jak s kamarádem Pepíčkem Sviatkem zařizuje v bytě Na hrázi druhou místnost svého skromného bytu. Na čem záleží, je střih obou výjevů, toho vzdáleného a toho časově nejbližšího. Jejich prokládání stírá časovou hranici, jako by šlo pořád o příběh jediný. Znaménko tři tečky hraje v tom prokládání mimořádnou úlohu, zkypruje neuvadlé vyprávění, do kterého zde jako obvykle zasahuje Vladimír svými shazujícími poznámkami a Hrabal nemilosrdnými replikami na ně. Namísto děje - ustavičné dění. Ve vzpomínkách, které Hrabalovi přitékají, krystalizuje však přece jenom jedno téma hlavní : vzpomínky chlapce, například na dědečkovu smrt: „... na posteli kde jsem se narodil tam ležel mrtvý děd a byl žlutý a vychrtlý a voněl sladce a tatínek si lehl na otoman a já jsem ležel vedle mrtvého děda a nespál jsem a každou chvíli jsem se chodil dívat na mrtvolu a čím dál víc jsem věděl že tohle není můj děd že tohle je mrtvola a nic víc než mrtvý...“ (*Vita nuova*, str.133).

Vzpomínky, které „přitékají“, z obrázků skládaný celek, který vlastně nemůže být ukončen, vyprávění se stále otevřeným horizontem možností, to je teď kompoziční forma Hrabalovi nejbližší. Mnohotematicnost patřila vždy k přednostem jeho stylu. Teď však ve *Vita nuova* dosáhl tento styl nebyvalého stupně uvolnění, průtočnosti, řekl by Hrabal. Píše jako když mluví, říká se o takovém projevu. Můžeme se ovšem s touto hodnotou vnitřního uvolnění zcela minout, nic nepochopit; měli bychom pak ovšem vědět, co vlastně odmítáme. Jistá bezstarostnost k té hodnotě patří a může jí být také vytýkána. Nicméně zůstává základem Hrabalova

stylu. To platí také o *Prolukách*, posledním dílu trilogie, o kterém jsme pojednali samostatně.

Svého času jsem se pokusil pojmenovat tuto hodnotu takto: „Tím, že nám autor dává ve svém stylu, v textu utvářeném jako proud, spoluprozívat sám rozběh představivosti a řeči, z níž se jakoby samovolně odvíjejí obrazy a rytmicky zvlněné věty, právě tím živelným pohybem, tím propadáním do budoucnosti ještě nevysloveného získává Hrabal jedinečné osvětlení všeho, o čem vypráví, získává čas proti proudu odnášejícího času“ (Jankovič 1991:216).

Pokud se snažíme přiblížit k takovým hodnotám, konáme tím věc dvojnásobně prospěšnou: přispíváme k co nejurčitější představě o poetice určitého spisovatele, v našem případě Bohumila Hrabala, zároveň však ustavičně korigujeme své obecnější žánrové povědomí, aby neustrnulo v soubor neměnných a od skutečného života literatury odtržených norem. Také v této nejobecnější rovině jde přece o pokračující pohyb, jehož se sami svými interpretacemi účastníme. Svou odpověď, co a k čemu je umělecká próza, přebudováváme stále znovu.

## LITERATURA

DANEŠ, František

1957 *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Praha: NČSAV)

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Čs.spisovatel)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Intonace jako činitel básnického rytmu“ in J.M., *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Svoboda)









# DRAMA JAKO METODOLOGICKÝ PROBLÉM

Pavel Janoušek

## 1.

V rámci každodenní praxe jsou dnes metodologicky nejběžnější tři cesty analýzy a interpretace dramatu:

Cesta první, „teatrologická“, už ze své povahy považuje drama pouze za jednu z mnoha složek divadelní inscenace, za výpomocný text, který se uměleckým dílem stává teprve v okamžiku, kdy je realizován. Pokud tedy teatrologové dramatu vůbec věnují větší pozornost, inklinují zpravidla k pohledu praktickému, pragmatickému, programovému, dramaturgickému, jehož podstatu lze shrnout do trojjediné otázky: co, proč a jak... hrát? Před obecnějšími úvahami o dramatu jako specifickém druhu a svébytné umělecké výpovědi se dává přednost příležitostným analýzám konkrétních jednotlivých dramát, před historickou perspektivou pohledu přítomnému, přičemž díla jsou poměřována především svým vztahem ke konkrétní - daným badatelem preferované - divadelní poetice. Také zobecňující teatrologické práce (včetně sémiotických) se dramatem zabývají pouze okrajově a většinou se přímo zapojují do dobového divadelního snažení. Badatelovo úsilí v nich obvykle primárně nesměřuje k historicko-teoretickému postižení daných jevů, nýbrž je vedeno programovou snahou řešit aktuální problémy divadla: oslovit a inspirovat přítomnou divadelní praxi, spolupodílet se na procesu „osvobozování“ (mimořádně již dávno osvobozeného) divadla „z pout literatury“, případně na „vyhnání dramatika z divadla“. Důraz na specifčnost divadla a souběžná potřeba přihlásit se k „progresivním“, tj. teatrologickým metodám, vede k opomíjení „konzervativních“ metod literárněvědných, ke glorifikaci tzv. „divadelnosti“ a mnohdy i k objevování pravd, které byly objeveny již před desítkami let. Tento přístup je totiž spjat s představou jakési prapůvodní archetypální podstaty divadla, ke které je nutné divadlo vrátit. Vyrůstá z nedůvěry k jazyku



# DRAMA JAKO METODOLOGICKÝ PROBLÉM

Pavel Janoušek

## 1.

V rámci každodenní praxe jsou dnes metodologicky nejběžnější tři cesty analýzy a interpretace dramatu:

Cesta první, „teatrologická“, už ze své povahy považuje drama pouze za jednu z mnoha složek divadelní inscenace, za výpomocný text, který se uměleckým dílem stává teprve v okamžiku, kdy je realizován. Pokud tedy teatrologové dramatu vůbec věnují větší pozornost, inklinují zpravidla k pohledu praktickému, pragmatickému, programovému, dramaturgickému, jehož podstatu lze shrnout do trojjediné otázky: co, proč a jak... hrát? Před obecnějšími úvahami o dramatu jako specifickém druhu a svébytné umělecké výpovědi se dává přednost příležitostným analýzám konkrétních jednotlivých dramát, před historickou perspektivou pohledu prezentnímu, přičemž díla jsou poměřována především svým vztahem ke konkrétní - daným badatelem preferované - divadelní poetice. Také zobecňující teatrologické práce (včetně sémiotických) se dramatem zabývají pouze okrajově a většinou se přímo zapojují do dobového divadelního snažení. Badatelovo úsilí v nich obvykle primárně nesměřuje k historicko-teoretickému postihu daných jevů, nýbrž je vedeno programovou snahou řešit aktuální problémy divadla: oslovit a inspirovat přítomnou divadelní praxi, spolupodílet se na procesu „osvobozování“ (mimořádně již dávno osvobozeného) divadla „z pout literatury“, případně na „vyhnání dramatika z divadla“. Důraz na specifčnost divadla a souběžná potřeba přihlásit se k „progresívním“, tj. teatrologickým metodám, vede k opomíjení „konzervativních“ metod literárněvědných, ke glorifikaci tzv. „divadelnosti“ a mnohdy i k objevování pravd, které byly objeveny již před desítkami let. Tento přístup je totiž spjat s představou jakési prapůvodní archetypální podstaty divadla, ke které je nutné divadlo vrátit. Vyrůstá z nedůvěry k jazyku

a proti oslabené „řeči slov“ staví „přirozenou“ emocionální „řeč divadla“. (Je ovšem třeba přiznat, že divadla hledající tuto divadelní řeč jsou dnes i pro diváky většinou přitažlivější než divadla pracující s textem, dramatem). Divadelnost je přitom vymezována negativně: jako non-verbálnost, tudíž i „ne-literárnost“; to znamená, že literární složka se - na rozdíl např. složky od hudební či výtvarné - chápe jako něco, co divadlo spoutává. Historicky doložitelná dlouhodobá koexistence divadla s literaturou, s pevným, literárně fixovaným textem-dramatem se pak opomíjí, nebo případně chápe jako nezdravá odchylka.

Naproti tomu cesta druhá na vývoj divadla a dramatu v našem století nereaguje. Na nejnižší úrovni ji představují školské výklady o závazné pětistupňové stavbě dramatu, na úrovni nejvyšší úvahy filozofující, opírající se především o literární kvality dramatického textu. Tato cesta opomíjí „divadelnost“ a absolutizuje „dramatičnost“, která je však opět chápána jako jakási nadčasová, archetypální veličina. Problematiku dramatu takto orientované koncepce interpretují jako problematiku existenciální. Drama je v pro ně „setkáním“, nikoliv však setkáním autora, režiséra či herců s divákem (čtenářem), nýbrž iluminací - setkáním všech těchto subjektů s čímsi vyšším, obecným a nadčasovým, s pravdou či s Bohem: „*Jde tedy zřejmě o něco, co je víc než pouhá pravděpodobnost, adekvace či autentický pocit. Jde o to, že cítíme a vnímáme, že se s něčím konkrétním setkáváme, s něčím, co je osobou, ale nikoliv v personálním, ale v duchovním smyslu*“. (Czech 1991b: 62) Dramatickou skutečností, která je hodna dramatického vyjádření, není to, co se odehrává mezi lidmi - to, „*co někdy bylo, je nebo bude..., ale něco, co existuje v jiném modu bytí*“ (tamtéž, 62).

Badatelé, kteří jdou po této cestě, mívají k obecným otázkám i formulacím. Věří, že je možné metodou deduktivní spekulace poznat a stanovit absolutně platná kritéria hodnocení. Jejich představa dramatu se pak opírá o obecné pojmové analýzy, zdrojem úvah nejsou samotná dramatická díla, ale spíše to, co bylo dosud o dramatu (a světě, jehož má být drama obrazem) řečeno ve filozofické metarovině. Pokud se odkazuje na dramatiky, tak obvykle na dramatiky minulých století, přičemž i z takových jevů, jako je antika, Shakespeare, francouzský klasicismus, německá dramatika 18. a 19. století, se nepřipomíná vše, nýbrž pouze to, co vyhovuje apriornímu ideálu. Příznačné je, jak často jednotliví badatelé vidí dramatický ideál v jiném období, než je to, kterým se právě oni sami zabývají. Zjevná je totiž snaha vymanit hledaná hodno-

tová kritéria z relativity času a individuálních perspektiv jednotlivých subjektů - najít absolutní metr, jímž by mohlo být poměřováno vše.

Pracuje se proto se dvěma vzájemně spjatými abstraktními danostmi: s představou „dramatu jako takového“ (respektive „dramatičnosti jako takové“) a s představou řádu života, nadosobní pravdy, kterou má dramatické dílo povinnost předvádět a zkoumat. Tradiční otázka tu zní: Proč jsou některá dramata dobrá a a jiná špatná?. Odpověď je ovšem známa již předem: špatné drama je to, které není pravdivé a je málo „dramatické“. Stranou se ovšem zcela ponechává fakt, že verifikace literárního díla vnímatelem, rozhodnutí, zda dané dílo je pravdivé či lživé, dobré nebo špatné, je součástí složitého komunikačního procesu; tiše se předpokládá, že ta představa o pravdivosti a dramatičnosti, která je vlastní danému badateli, je všeobecně platná a závazná.

## 2.

V přítomné studii chci jít cestou třetí, která se opírá o výsledky strukturálně a sémioticky orientované literární a divadelní vědy, o postupy a poznatky historické poetiky. Současně zde shrnuji názory, ke kterým jsem dospěl ve svých starších pracích na toto téma (Janoušek 1985, 1987, 1989).

Oproti výše popsaným koncepcím nechci vycházet z předem daných a tradicí zatížených pojmů, neboť drama považuji za historický a v čase proměnný jev. Interpretovat je budu jako jeden ze způsobů umělecké a literární komunikace, který je podmíněn a limitován nejen tím, kdo, o čem a jak chce tuto komunikaci vést, ale i literární a společenskou situaci, v níž ji vede. Vzdávám se zdánlivé povinnosti vymezit „drama samo o sobě a ze sebe samotného“, neboť se domnívám, že obsah tohoto pojmu je definovatelný pouze tehdy, budeme-li jej analyzovat v rámci systému druhových vztahů, jejichž je organickou součástí.

Použijeme-li tradičního členění literatury na druhy (při plném vědomí jeho nedostatečnosti a umělosti), máme dvě možnosti, jak vymezit specifiku dramatu. Konkrétně: drama můžeme definovat jako součást řady poezie - próza - drama, nebo také jako součást řady lyrika - epika - drama. Vzhledem k dnešnímu stavu literatury, kdy poezie jakoby splývala s lyrikou a próza s epikou, i vzhledem k tomu, že v obou řadách se objevuje shodné slovo drama, obě triády se zdánlivě překrývají. Ve skutečnosti však má pojem drama v každé z nich zcela odlišný rozměr.

### 3.

Triáda poezie - próza - drama diferencuje druhy především podle vnějších tvarových znaků a podle způsobu komunikace s adresátem. Kritéria, s nimiž pracujeme, však nejsou jednotná. Jestliže první dva členy vzájemně odlišuje opozice mezi jazykem vázaným (rytmus, verš, rým...) a nevázaným, v případě dramatu je distinktivním rysem jeho sepětí s divadlem. Jediné, co při historické proměnlivosti a rozmanitosti jevu zvaného drama umožňuje i velmi málo školenému čtenáři či divákovi zařadit do jediné druhové „příhrádky“ všechna díla (od Aischyla až např. po Becketa), je jejich vnější tvar, tedy forma zápisu literární výpovědi jako textu určeného k divadelnímu předvádění. Zdá se, že naše uvažování postupuje ve dvou krocích: nejprve určujeme, zda text je či není „divadelní“ (drama), a teprve potom, zda jde o prózu, či o poezii. Stranou přitom zcela ponecháváme skutečnost, že i uvnitř dramatu by bylo možno vést hranici mezi texty psanými prózou a veršem.

Všechna dramata mají podobu pevného textu, který graficky zaznamenává promluvy (dialogy a monology) jednotlivých postav-rolí, případně je doplněn i o poznámky blíže upřesňující prostor, okolnosti a způsob jejich herecké realizace. Autor dramatu konstruuje svou výpověď tak, aby mohla být v rámci konvencí a výrazových prostředků soudobého divadla reprodukována, hrána herci. Pomocí dialogů a monologů projektuje takové jednání postav, které má vstupovat do potenciální inscenace přímo, tj. ve své jazykové podobě, scénické poznámky mu pak slouží jako projekt složky nepřímé, nonverbální, realizované hereckou akcí i výtvarným pojetím scény, kostýmy, osvětlením atd.

Text dramatu tudíž není pouze záznamem autorské výpovědi, ale i **návodem** ke vzniku jiného (neliterárního) uměleckého díla, **projektem divadelní inscenace**. Poezie i próza může být rovněž hlasitě reprodukována, jedině v případě dramatu je však dnes předurčenost k inscenování konstitutivním znakem druhu: funkcí, která zasahuje už do samotného procesu vzniku a tvarové podoby uměleckého díla. Je-li pro současnou literární komunikaci charakteristický řetězec autor - text - čtenář, pak drama si vynucuje řetězec jiný: autor - text - inscenace - divák. Dramatik počítá s tím, že jeho výpověď adresáta nejlépe osloví teprve tehdy, až bude převedena z jednoho znakového systému jazyka do znakového systému divadla. Tento fakt si uvědomují literárně i divadelně orientovaní teoretici dramatu. Vzájemný rozdíl mezi nimi je ovšem v důrazu, jež kladou na jednotlivé články řetězce. Zatímco tradiční literární uvažování považuje divadlo za umění reprodukční a inscenaci



pouze za zprostředkovatele, jehož pomocí je dílo na jevišti „vypraveno“, vyhraněně teatrologická koncepce popírá uměleckou svébytnost textu a klade důraz na vazbu mezi inscenací a divákem: „*Jestliže inscenace není ve vztahu k dramatu vnější a náhodnou okolností (...), pak divadlo nemůže být považováno ani za sluhu literatury, který měří své zásluhy nevolnickou poslušností vůči slovům literárního textu, ani na druhé straně za oblast samovládného umění. Musí být považováno za místo, ve kterém se dokončuje nezbytná realizace dramatického díla, za místo, ve kterém ono ztratí podobu larvy, aby - ve shodě se svou přirozeností - na sebe vzalo podobu motýla ...Hovoříce o dramatu, nazývaném také dramatem vlastním, stavíme ho proti dramatu literárnímu či knižnímu, zvanému také německým termínem Buchdrama nebo Lesendrama. Literární drama, to je jeden z literárních druhů, který se vyznačuje tím, že svou dialogickou formou v určité míře připomíná drama divadelní.*“ (Skwarczyńska 1970: 31).

My naopak tvrdíme, že drama nelze dělit na vlastní a nevlastní. Drama je současně jednou z možných (nikoliv však nutných) součástí divadelní inscenace i svébytným uměleckým dílem. Jako literární text není ztotožnitelné s inscenací. Literární svébytnost dramatu je patrná ze skutečnosti, že drama je jen jedním z mnoha typů textů, které jsou určeny implikovanou divadelní funkcí, přičemž však pouze drama lze vztáhnout k literatuře. Divadlo se neomezuje a nikdy neomezovalo (až na řídké výjimky) pouze na inscenování dramát. Právě naopak: ačkoliv byla období, kdy, hlavně v divadle prestižním, drama převládalo, vždy existovaly druhy divadla, které si utvářely odlišné, sobě adekvátní typy textů, aniž přitom tyto texty aspirovaly na „literárnost“.

Každá divadelní inscenace potřebuje ke svému vzniku a realizaci nejméně čtyři prvky. Bez ohledu na své historické a regionální proměny je totiž divadlo vždy estetickou komunikací mezi: 1. **hercem**, (může být suplován polidštěnou věcí-loutkou) a 2. **divákem**, přičemž jejich setkání probíhá v určitém konkrétním 3. **časoprostoru** a má vždy určitý 4. **program**, tj. více či méně předem stanovenou a více či méně pevnou posloupnost, návaznost a hierarchii pohybu znaků, jimiž je tvůrci na diváka působeno. **Program**, jehož existenci lze prokázat ve všech typech divadelních aktivit od prvotních obřadů až po ty nejrozvinutější, je pak oním prvkem, který umožňuje, aby inscenace mohla být „navzdory“ zákonitým proměnám publika a eventuálním změnám v hereckém obsazení při každé repríze vnímána jako opakování relativně téhož, a ne jako dílo zcela odlišné.

Ve všech divadelních produkcích pak lze dále nalézt dvě (případně tři) vzájemně se prostupující **složky programu: text, režii** a případně **hudbu**. Text je složkou relativně stálou, identifikovatelnou i v nejrůznějších inscenacích. Naproti tomu režie vytváří osobitost té které inscenace, její odlišnost od jiných. Hudba se pak přiklání buď ke složce stálé a plní stejné funkce jako text (hudební divadlo), nebo variabilní (čínohra). Evidentní jsou tyto složky programu zejména tam, kde je přímou součástí inscenace komunikace pomocí jazyka (čínohra, opera, opereta atd.). Text takovýchto inscenací může být fixován pevně, nebo „pouze“ rámcově, to znamená může počítat s hereckou improvizací, která se volně rozvíjí podle určitých předem stanovených bodů a v určitých předem stanovených hranicích (komedie dell'arte, hanswurstiády, předscény Voskovce a Wericha). Fixace dramatického textu totiž neznamená nutně jeho přesný a úplný grafický záznam. Dějiny naopak dokládají, jak často byl text (pevný i rámcový) stabilizován pouze pamětí aktérů, a to buď jejich předchozí domluvou, anebo pevným rámcem ústně předávané tradice. Volná, rámcová fixace textu se navíc obejde i bez zachycování jednotlivých promluv postav, a může tudíž jejich scénické jednání vymezovat pouze nedialogizovaným popisem (viz například scénáře komedie dell'arte), aniž by se tím jakkoliv narušila její divadelní funkce. Ba právě naopak: tato nedialogizovaná rámcová podoba plně odpovídá potřebám divadla, pro něž je určena. Textový zápis-projekt jednání a promluv postav-herců tu do představení nevstupuje přímo, ale je (a to i vůči přímé slovní akci) pouze pomocným návodem k jednání, vymezením hranic, v nichž se toto jednání musí pohybovat, aby si výsledné divadelní dílo udrželo svou vnitřní jednotu.

Tím se ovšem dostává do těsné blízkosti k pomocným zápisům programů nonverbálních žánrů, které O. Zich z oblasti dramatického umění vylučuje, protože je považuje za divadelní žánry zcela bez textu, tj. k záznamům pantomimy a baletu. Situace je tu skutečně složitější o to, že z těchto žánrů je přímá jazyková komunikace vyloučena. Nicméně i tady lze hovořit o určitém pomocném latentním textu potud, pokud jde o umění syžetová, podávající prostřednictvím stylizovaného lidského pohybu estetickou informaci o člověku a jeho bytí. O latentním textu lze uvažovat potud, pokud má pohyb herců znakový charakter, to znamená, že (například na rozdíl od čistě „samoučelných“ pohybů moderních gymnastek) „supluje“ zdánlivě přirozenější komunikaci pomocí jazyka. Toto „suplování“ má schopnost umocnit sdělení jeho transfor-

mací do „nového“ způsobu vyjádření. Existenci takovéhoho latentního textu dokazují ostatně i jeho písemné fixace v libretech.

(Zvláštním, i když dnes už vlastně nejfrekventovanějším typem dramatických textů, které mohou, ale nemusí mít podobu dramatu, jsou texty, které vznikly pro moderní zprostředkovací média - pro film, rozhlas, televizi, gramofonové, magnetofonové záznamy atd. I tyto texty-scénáře musí, obdobně jako drama, respektovat funkci danou jim tím či oním médii, jeho technická a výrazová omezení, ale i možnosti. Takovýchto textů je celá škála: dialogických i nedialogických, pevných i rámcových, přičemž každý z nich má i řadu různých, postupně se rozvíjejících variant: od scénáře „literárního“ až po technický.)

Jiný zvláštní typ dialogizovaných i nedialogizovaných textů, vytvářených přímo pro divadlo (i pro výše zmíněná média), vzniká tam, kde se divadelní praxe obrací k textům, které jsou již samy o sobě svébytné. Tedy v případech, kdy divadlo hledá svůj text buď v literatuře (přesněji mimo oblast dramatu, v próze a poezii), nebo ve sféře praktické, neumělecké komunikace (zprávy, dopisy, dokumenty). Může přitom těchto textů použít přímo (například při recitaci), ale častěji si je musí přizpůsobit svým možnostem a potřebám. Uvažujeme-li o přizpůsobení naprosto otrockém, abstrahujeme-li tedy od tvůrčích záměrů dramatičtara, znamená to přinejmenším přebírání text například zkrátit, nebo zase naopak kombinovat a komponovat s texty jinými (třeba jen proto, aby se dodržela konvenční délka výsledného představení). Úprava textu pro divadlo, které pracuje s pevně fixovanými dialogy, pak musí původní text rozčlenit na jednotlivé promluvy-rolé herců. Tím je nedramatický text (byl i dialogické povahy) částečně vyjmut z kontextu, do něhož dosud patřil a k němuž stále odkazuje, je mu dána nová funkce; stává se textem dramatickým (či lépe řečeno divadelním), aniž by byl opět vždy nutně převeden do tvaru, který je charakteristický pro to, co nazýváme dramatem.

Jestliže tedy existuje celá řada různých jazykově fixovaných typů dramatických textů, které mají společnou funkční předurčenost k inscenování, ale které se od sebe liší nejen tím, pro jaký druh divadla jsou určeny, ale také způsobem záznamu a projekce scénické akce, otázka zní: Jak identifikuje dnešní recipient drama mezi těmito ostatními dramatickými texty?

Odpověď se nám zdá jednoduchá: Jediné, podle čeho se dá vyčlenit to, čemu říkáme drama, mezi ostatními dramatickými texty, je jeho literárnost. Tedy to, že je textem pevným, jehož významová výstavba dialogů

(monologů) a scénických poznámek umožňuje dostatečnou uměleckou komunikaci již na stupni autor - text - čtenář. Přestože drama je primárně určeno ke scénické realizaci, není u něj tato realizace bezpodmínečnou podmínkou pro vznik relativně dostatečné estetické (nikoliv jen věcné) komunikace mezi subjekty autora a vnímatele. Drama není výhradně praktickým záznamem-projektem inscenace sloužícím jenom divadelníkům, ale má svou vlastní, na divadle relativně nezávislou uměleckou existenci a hodnotu.

Z této perspektivy musíme polemizovat jak s vyhraněně literárními, tak s vyhraněně divadelními přístupy a jejich společnou snahou ztotožnit drama (jako literární dílo) s jeho realizací (tedy s dílem divadelním). Na takovémto zjednodušení nám nevadí pouze to, že se ignoruje odlišnost dramatu od ostatních dramatických textů, ale i opomíjení skutečnosti, že jedno drama může být hráno různými, vzájemně protikladnými způsoby. Drama a inscenace mají odlišné tvůrčí subjekty, jiné výrazové prostředky a mohou - přesto, že na sebe chronologicky i myšlenkově navazují - přinášet zcela odlišnou výpověď o světě. Tuto skutečnost se zastánci vyhraněných přístupů snaží překlenout dvojí způsobem. První možností je vytvořit si konstrukt „ideální inscenační podoby daného textu“ a poměřovat jím adekvátnost inscenace či „svévoli“ inscenátorů; druhou pak teoretický model, jenž vykládá různé inscenace téhož textu nikoli jako „totéž“ dramatické dílo, ale pouze jako skupinu dramatických děl o témže textu: *"Svou objektivní existenci podobá se básnická kniha i hudební partitura dílům výtvarného umění, budově, soše nebo obrazu; liší se však od nich - a na to by se nemělo zapomínati - tím, že není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností. Básnický nebo hudební text lze nazvati nanejvýš jen uměleckým dílem potenciálním"* (Zich 1931: 23-24).

Takovéto pokusy o držení jednoty textu a inscenace opomíjejí vývoj divadla, skutečnost, že v dnešní divadelní praxi došlo k jejich oddělení. Než vznikla profese režiséra jako uměleckého subjektu, jenž chápe inscenaci jako příležitost k vlastní výpovědi, nebyl rozdíl mezi textem a inscenací vnímán. Běžné zkušenosti divadelního publika plně odpovídalo takové pojetí dramatu, ve kterém se důraz klade na vztah autor - text - divák a inscenace je chápána pouze jako prostá a úplná přeměna textu z podoby grafické do audiovizuální. Ještě v polovině minulého století (a u kočovných společností mnohem déle) vykonával totiž funkci režiséra v duchu dobových konvencí buď autor nebo ředitel nebo první herec společnosti a tato jeho činnost nebyla podřízena požadavku origi-

naloty. Její výsledek nebyl vnímátemi a hodnotiteli posuzován podle podle „přínosu“, podle „novosti“ výpovědi. Neexistovalo vědomí inscenační tradice a potřeba odlišit se od jiných, starších inscenací jiným výkladem textu a užitím inscenačních prostředků. *"Bylo to dáno i tím, že hry (i hudební) až do 18.století bývaly psány a komponovány pro původní nastudování, se vznikem divadelního profesionalismu si společnosti z konkurenčních a komerčních důvodů žárlivě střežily své rukopisy, a pokud po nich později buď původní, nebo jiné společnosti sáhly, hrály je v přepracování, která se rovnala originálnímu autorství"* (Pokorný 1971a: 38). Za této situace si autor (který zpravidla mohl svůj text přímo inscenovat, či alespoň do procesu inscenování aktivně zasahovat) neuvědomoval ani šíři významů, které jeho text implikuje, ani uměleckou specifičnost jedné z nekonečného množství jeho realizací. Teprve po vzniku repertoárových divadel, která otevřela prostor pro to, aby divadelní publikum mohlo srovnávat rozdílné inscenace téhož textu, dospěli posuzovatelé postupně k požadavku, že inscenace nemá být prostou reprodukcí dramatu v rámci dobových inscenačních konvencí, ale naopak jeho osobitým výkladem, odlišným od jiných výkladů, případně i nekonvenčním využitím možností divadla.

Současný divadelní režisér se při inscenování staršího textu musí s požadavkem originality, osobitosti inscenace vyrovnávat. Snaží se proto inscenací sdělit více, než lze z textu bezprostředně vyčíst, hledá stále nové možnosti jeho výkladu. Přirozeně pak také do textu projektuje své vidění světa, potlačuje některé jeho rysy a složky, jiné vyzvedá, případně text upravuje a přepisuje podle své představy. Mezi ním a textem tak vzniká potenciální polemika, která může vést například až k úplnému popření otázek a hodnot textem původně nastolovaných. Chce-li se režisér této konfrontaci s textem a jeho dosavadní inscenační tradicí vyhnout, nenachází-li text, který by jej uspokojoval a inspiroval, buď dává přednost textům jiným než dramatickým, nebo si napíše text sám, anebo preferuje „svěbytnou“ emocionální nonverbální řeč divadla.

Za této situace divadla jsme přesvědčení, že ztotožnění dramatu a inscenace, literárního (dramatického) a divadelního díla je zavádějící. Tvrdíme-li totiž, že je nutné připustit, že drama je už jako text svěbytným uměleckým dílem, hájíme i právo obou subjektů (dramatika i inscenátora) na vlastní výpověď, a tedy i režisérovo právo na „svévůli“.

Prostý fakt, že reálně existuje dramatický text, který může být relativně plně vnímán již četbou - tak, jak to postuloval už Aristoteles (*„Tragédie dosahuje cíle i bez sehrání, právě jako epika. Jaká totiž jest, ukáže se při*

četbě“) - zákonitě vztahuje tento typ textu, tj. drama, mezi ostatní umělecké texty takto utvořené a vnímané. Třebaže není čtení „pro sebe“ základním a převažujícím způsobem realizace a konkretizace dramatu, stejně s ním musí každý autor, který má ctižádost drama napsat, počítat.

Jaké však musí mít dramatický text vlastnosti, aby mohl být čtenářsky vnímán, aby byl dramatem? Základní podmínkou je, aby byl celistvý, to znamená aby při jeho četbě nevznikaly neorganické významové mezery, které si čtenář nedokáže doplnit. V konfrontaci dvou složek, které dramatický text utvářejí - poznámek a vlastních dialogů (monologů) -, se zdá zřetelné, že dramatický text je pro čtenáře tím celistvější a „literárnější“, čím větší úlohu v jeho významové výstavbě hrají dialogy (monology), tedy ta jeho složka, která vstupuje do potenciálního představení přímo v „autorském“ tvaru. A naopak: čím větší roli přebírají poznámky, suplující de facto scénické jednání a kladoucí na čtenáře požadavky poněkud odlišné od požadavků kladených jinými literárními texty, tím více se dramatický text literatuře vzdaluje. Poznámky ovšem nejsou v literární struktuře dramatu něčím „navíc“, ale tvoří v jeho dnešním modelu nezbytnou složku, která umožňuje autorovi přenášet významy z promluv postav do jejich jednání a do prostředí, ve kterém se pohybují. Uvádějí do vzájemných vztahů jednotlivé dialogické kontexty.

Nicméně existuje hranice čtenářské únosnosti, již mohou poznámky překročit jen tehdy, když se zpětně „zliterárnějí“ - tak, jak to často dělá například G. B. Shaw nebo F. Šrámek v Měsíci nad řekou. Zajímavým případem je také text Langrovy Periférie, do níž autor včlenil rozsáhlé prozaické pasáže, aniž by je přiřadil některé z dramatických osob. Tyto pasáže tak při čtení plní funkci poznámek - v inscenacích je zpravidla interpretuje bezejmenný „Pán“.

Hranice mezi texty, které lze ještě čtenářsky plně vnímat a které už takto vnímat nelze (a jsou tedy skutečně jen texty výpomocnými), je plynulá a proměnná - a to nejen podle osobních schopností subjektu vnímatele, ale i kulturně a historicky. Příkladem může být řecká tragédie, ve svém jazykovém originále zaznamenaná pouze v dialozích, což Aristotelovi postačovalo k citovanému výroku: „jaká jest, ukáže se při četbě“. Když však pozdější překladatelé začleňují řeckou tragédii mezi novější dramatickou produkci, její text bez scénických poznámek blíže určujících vztahy jednotlivých dialogických promluv se již jeví čtenářsky neúplným, a proto překladatelé, naplňující dnešní model dramatu, tyto remarky doplňují.

Stejně plynulá a historicky proměnná je však hranice mezi tím, kdy je drama ještě takzvaně hratelné a kdy se stává pouze literaturou, knižním dramatem. Tato hranice je sporná nejen proto, že dnešní divadlo je schopno hrát prakticky cokoli, ale i proto, že mnohá z dramát, která nyní vnímáme jako knižní, vznikla pro divadlo. Toto úzké sepětí výrazně zasáhlo do jejich tvaru, třebaže to bez teatrologických znalostí nedokážeme z textu vyčíst. Množinu dramatických textů, které zahrnujeme pod pojem drama, si proto můžeme zjednodušeně představit jako polopřímku, na jejíž ukončené straně stojí dramata vysloveně literární, zbavená většiny funkčních a strukturních vazeb k divadlu, a na straně druhé dramata výrazně divadelní, zvolna přecházející v ostatní typy dramatických textů, které již nemají vlastní literární hodnotu. Jinak formulováno: existují určité jevy, které stojí v centru pojmu drama, ale i jevy stojící na jeho periférii. Takovýto model je určitě užitečnější než pokusy ostře od sebe oddělit dva typy dramatu: literární, to jest nepravé drama, a drama skutečné, pravé a jediné, to jest divadelní.

Nechceme vyvracet oprávněný názor, že inscenace dramatu je zpravidla pro vnímatele zážitkem odlišným a (zejména jde-li o inscenaci skutečně kvalitní) plnějším než jeho četba. Tvrdíme-li však, že drama je literaturou navzdory svému divadelnímu předurčení, nechceme říci více, než že je stejně jako ostatní literární díla nikdy nedovršeným smyslem, který se vždy znovu konkretizuje v subjektu vnímatele-čtenáře, aniž by tato konkretizace musela být (na rozdíl od ostatních dramatických textů) provedena prostřednictvím jiného znakového systému než jazyka. Inscenace je pak vůči tomuto nikdy nedovršenému smyslu dramatu konkretizací nepřímou, prostředkovanou nově vstupujícím subjektem; konkretizací, která je ale již interpretací, výkladem nikdy nedovršeného smyslu ve směru možností, dovedností, záměrů a cílů inscenátora-interpreta.

V divadelní praxi tento interpretační proces většinou probíhá ve dvou vzájemně se prostupujících stupních. Prvním z nich je interpretace vnitrojazyková, tedy významová úprava autorského textu podle záměru jeho interpretů. Stupněm druhým je pak převedení tohoto textu do nového výrazového materiálu. (Zdá se proto funkční rozlišovat mezi dramatickým, tj. autorským textem a mezi divadelním textem - libretem té které inscenace.)

Lze souhlasit se Zichovým názorem, že jednotlivá představení Shakespearova Othella jsou různá umělecká díla, nikoliv však již s tím, že jeho text není dramatickým, a tudíž ani uměleckým dílem, protože jeho čtenářská konkretizace není textem dostatečně řízena a je libovolná:

„*Neboť sluchové představy toho, kdo čte báseň nebo hudební skladbu, jsou textem určeny, takže jsou pro všechny čtenáře stejné; naproti tomu při čtení dramatu jsou sice sluchové představy (...) textem určeny, a tedy pro všechny čtenáře skoro stejné, ale zrakové představy značně libovolné, a pro různé čtenáře různé. Je to s nimi docela tak jako třeba při čtení románu (tedy díla básnického), kde si též zhusta představujeme osoby, věci, děje, ale každý z nás jinak, jeden bohatě, druhý mdle, třetí vůbec ne. Jenomže při básnickém díle je tato optická vize osobní přídatek čtenářův, k dílu samému nepatřící, kdežto při díle dramatickém by měla býti podstatnou částí díla...“*

*Optické vize různých čtenářů jsou totiž nejen různé, ale též, jak bylo řečeno, v pravém slova smyslu libovolné. Jsou to osobní asociace každého z nich, vybavující se mechanicky a bez nároků na vlastní hodnotu. O takové libovůli se při optickém dojmu, jež má divák při představení, nemůže mluvit, neboť to, co vidí, je určeno tím, co se děje na jevišti, - a toto scénické dění je formováno zákonitě s uměleckým rozmyslem a nárokem na vlastní hodnotu (Zich 1931: 20-22).*

Axiómem Zichových vývodů je předpoklad, že čtenář nevnímá drama jako umělecky stylizovanou výpověď vztahující se přímo k realitě, ale pouze jako výpověď o inscenaci, jako její nedokonalou náhradu. Oprávněnější se jeví názor J. Veltruského, že čtenář před sebou nemá ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové, respektive prostřednictvím jazyka utvářené významy. Čtenář si proto nemusí nutně představovat dramatické osoby v podobě hereckých postav a dějiště v podobě jeviště. „*Ale i tehdy, když si je takto představuje - což je případ speciální - jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významů, takže i tehdy je rozdíl mezi dramatem a divadlem zřetelný“* (Veltruský 1942, 406).

Zdá se, že Zichovy vývody vyplývají z nedocení významu aktivní čtenářské recepce, která je jistě organickou a podstatnou součástí literární komunikace, a ne pouze „osobním přídatkem“. Opomíjejí skutečnost, že „rozptyl“ jednotlivých čtenářských konkretizací jednoho dramatu je mnohem menší než „rozptyl“ jeho inscenačních interpretací. Dokladem snad může být tento citát z deníku J. Zábrany, názor člověka silně spjatého s psaným slovem: „*Vždycky jsem divadelní hry radši četl, než je viděl na jevišti. A to platí o všech, o Shakespearovi, stejně jako o Arthuru Millerovi. Proč autora slova spojovat s jednou, právě touhle tváří, s jedním, právě tímhle způsobem dikce, s jednou, právě touhle gestikulací? Ve fantazii - při čtení - jsem měl vždycky z jakékoli hry*



určitější, význačnější dojem, než když jsem ji viděl na jevišti.“ (Zábrana 1992: 699)

Čtenář je, navzdory své nepopíratelné spoluúčasti na vzniku smyslu díla, vůči textu mnohem pasivnější než inscenátor, a to i tehdy, když tvůrce neusiluje o sebevyjádření, ale o prostou reprodukci textu. Čtenářská konkretizace je mnohem více řízena a je textu adekvátnější než jeho scénická interpretace. Vnímání a představování reality jeviště při četbě dramatu nelze vyloučit, jeho míra je dána typem textu: pokud je však dramatický text dramatem, není natolik dominantní a nezbytné, aby znemožňovalo přímou estetickou komunikaci mezi ním a čtenářem.

Existenciální vztah dramatu k divadlu ovšem přirozeně ovlivňuje jeho strukturu, a to i v takových vrstvách, jako je způsob práce s časem, prostorem a postavami, či ve vnějším členění a vnitřním komponování a kulminování děje. Spisovatel-dramatik totiž takřka vždy na sebe bere úkol koncipovat své umělecké vyjádření tak, aby bylo nejen realizovatelné, ale také maximálně účinné v konkrétních podmínkách určitého historického typu divadla. Jeho dramatická poetika je spoluutvářena technickými, výrazovými i významovými normami a konvencemi dobového divadla. Dramatikova svoboda má proto vedle svých literárních omezení i omezení divadelní. Jeho jazyková výpověď není jen básnickým sdělením, ale obsahuje i mnoho informací o způsobu, jakým má být toto básnické sdělení scénicky předváděno.

Tyto dvě vzájemně se prostupující roviny výpovědi, o nichž se zpravidla hovoří jako o **poetickém světě** a **divadelní** nebo **scénické vizi**, patří k dramatu neoddělitelně a prolínají celou jeho významovou výstavbou, stejně tak remarkami jako samotnými dialogy. Vnímatel při četbě přijímá i rovinu scénické vize jako významy. Nepotřebuje si nositele těchto významů představovat v té úplnosti, respektive v té podobě, v jaké se vyskytují v inscenaci. Ani tehdy, kdy se scénická realita (jak to činí jedna z linií moderního dramatu) stává přímou součástí poetického světa, předmětem promluv postav, není uměle koncipovaná existence a akce herců v umělém prostoru-jevišti pro čtenáře dramatu ničím více než „odkrytím“, tematizací literárního postupu - obdobně jako může být v epice tematizován a odkryt proces narace.

Scénická vize je organickou součástí literárního textu, spolupodílí se na vzniku světa jím představovaného. Řečeno slovy Otakara Zicha (byť i proti duchu jeho myšlení), je pro čtenáře stejně „ideální“ představou jako představa každé jiné, mimodivadelní reality. Takovéto čtenářské vnímání je dostatečné ovšem jen potud, pokud je těžiště významové

výstavby celistvého dramatického textu položeno do přímé slovní akce postav - do dialogů a monologů, tedy do akce, která je v psané podobě vnímatelná jako relativně dovršená a uzavřená. Přesune-li se však těžiště směrem k akci nonverbální, není-li už tato akce „pouze“ složkou modalizující přímou slovní výpověď a není-li její popis sekundárně „literarizován“, přestává čtenářské vnímání dostačovat.

Může čtenářské vnímání dramatu proniknout k té představě scénické vize, kterou do něho autor vložil? Je čtení dramatu jeho adekvátní recepcí? Drama je takovým typem pevného dialogického textu, který více či méně usiluje fixovat celý program inscenace, stát se tímto programem a pomocí jazyka předurčit pohyb a hierarchii všech složek a prvků potenciálního představení, celou jeho znakovou strukturu. Protože však tento cíl je v praxi pomocí jazyka nerealizovatelný, postihuje drama vědomě pouze to, co činí dané dílo specifickým mezi díly jinými (tedy slovní dialogické akce), a ze scénické vize pouze to, co projektovaný způsob inscenace odlišuje od běžného způsobu inscenování v tom či onom historickém typu divadla. (Proto také například text starořeckého divadla nefixuje podíl hudby, která byla považována za běžnou a nedílnou součást nejen divadla, ale i kultury.) Zdá se, že čím více dramatik předpokládá, že jeho výpověď bude inscenována způsobem „předem daným“, neproblematickým a stabilním, tedy nevybočujícím z tradice, tím méně má důvodů, aby tento způsob inscenování vyjadřoval explicitně svým textem. Scénické provedení se stává tematizovanou součástí textu teprve tehdy, když má charakter vědomě osobitosti, inovace narušující běžné normy, nebo když vstupuje do situace, v níž tyto normy jsou uvolněné, či relativně vůbec nejsou.

Přesto však autorem zvolený inscenační způsob implicitně prostupuje celou strukturu textu a významně formuje jeho jednotlivé vrstvy. Plně poznat tento vliv není často možné bez teatrologických (a literárních) znalostí a bez teoretických myšlenkových konstrukcí. Čtenář okouzlený metaforami si například těžko uvědomí, že divadlo nemělo vždy možnost pracovat se znakovými proměnami osvětlení. Potřeboval-li tedy dramatik noční scénu (například Shakespeare v *Romeovi a Julii*), musel už samu tmou, aby se stala scénickou realitou, vyjádřit jinak než změnou osvětlení, tedy slovně. Vizuální vjem musel být nahrazen slovem. Jazyk dramatu, zdánlivě naprosto svébytný, byl určen svou funkcí a místem v hierarchii divadelních prostředků: jazykový obrat měl svou motivaci v nutnosti zvukové deixy, kterou mu vnutily možnosti daného divadla. Dnešní vnímatel již tyto historické vazby nezná a nevnímá

a autorem zvolený výraz včleňuje do své představy o výrazových možnostech divadla současného, v němž bývá užití slovní deixe většinou diktováno méně, nebo má jinou podobu.

Značná část autorské scénické vize je tedy čtenáři skutečně nedostupná. Shodně nedostupná je však rovněž divákovi v divadle, a to i tehdy, kdy ji historicky poučený inscenátor chce rekonstruovat. Žádná rekonstrukce nemůže být úplným návratem k původnímu stavu. Třeba už proto, že v moci inscenátora není rekonstruovat tu složku, k níž vlastně celé představení směřuje: publikum v celé jeho sociální a kulturní určenosti. Divadla nejsou muzea a starší výrazové postupy „znovuobjevují“ pouze tehdy, napomáhá-li to jejich vlastním vývojovým cílům, jsou-li pro ně tyto postupy žádoucí inovací.

Zcela shodným procesem vzdalování autorského záměru od možnosti bezprostřední estetické recepce ostatně prochází nejen scénická vize dramatu, ale i celý jím představovaný obraz světa. A nejen on, ale každé drama jako celek, každé literární dílo, každé umělecké dílo. Zásoba a hierarchie sociálních, etických, estetických aj. vědomostí a norem, s nimiž autor vstupuje do procesu tvorby, je zákonitě odlišná od vědomostí a norem recipienta a jejich odlišnost vzrůstá úměrně času a prostoru, který mezi nimi leží. Každá konkretizace smyslu díla je proto jeho interpretací, subjektivním přehodnocením jeho významové výstavby do nové hierarchie. Protože se však umělecké dílo nestává uměleckým v okamžiku, kdy vzniká, ale kdy je jako takové vnímáno, nespočívá jeho hodnota v tom, jak tyto kulturně a historicky proměnné interpretace znemožňuje, ale naopak, jak se jim otevírá a jak jim vychází vstříc. V tomto duchu se také dá o literárním díle hovořit jako o otevřeném, nikdy nedovršeném smyslu.

A proto se také reálná skutečnost, že drama-text je, a po několik století bylo, schopno se svými vnímátelei esteticky komunikovat, zdá být významnější než teze, že tito vnímátele-čtenáři přitom drama „dezinterpretovali“, neboť jim bylo nedostupné mnoho z jeho divadelní specifiky. Autorská scénická vize není pro drama a jeho faktické fungování ve společenských a literárních vztazích natolik podstatná, aby drama nebylo schopno se realizovat i bez ní.

Vymezením místa dramatu ve druhové triádě poezie - próza - drama i jeho vazeb k literatuře a k divadlu jsme se snažili dokázat, že literární rozbor dramatu se rozhodně neobejde bez užívání metod teatrologických (tj. bez znalosti dějin a teorie divadla). Stejně tak by však mělo být jasné, že drama (a ani další typy dramatických textů) nelze izolovat od litera-

tury a metod literárněvědných. Vzájemný poměr mezi oběma přístupy je přitom v každém jednotlivém případě jiný a je dán charakterem zkoumaného objektu, jeho konkrétním tvarem a historicky proměnnou pozicí na ose literatura-divadlo: Čím víc se drama stává výhradně „dramatem ke čtení“, tím více se prosazují metody literární, a naopak, čím více se blíží k neliterárnímu, „nečitelnému“ dramatickému textu, tím více je nutné při jeho zkoumání zapojovat znalost vazeb textu na konkrétní typ divadla.

Ani toto ovšem neplatí absolutně. Posoudit, nakolik je knižní drama skutečně knižním, předpokládá předchozí teatrologickou úvahu, a to především tam, kde scénická vize nekorresponduje s dnešním způsobem inscenování. Proto hlavně u časově a místně vzdálených textů je teatrologický přístup nesmírně užitečný a naprosto nezbytný. Obdobně funkční a nezbytný je však literární přístup u těch dramatických textů, které mají literární ambice nebo vznikly pro relativně stabilizovaný, vůči badateli i potenciálnímu příjemci nepříznakový způsob inscenování. (Například v evropském kulturním kontextu u dramát, která byla během posledních století psána s vědomím literární tradice a pro takzvaně kukátková hlediště.)

Zcela funkční tedy literární přístup může být pouze tehdy, když se vyrovná s omezeními, která mu většinou přisuzují příznivci přístupu teatrologického. Hovoří-li tato stať o literárním zkoumání dramatu a vyžaduje-li pro toto zkoumání vzájemné propojení metod literárních a teatrologických v poměru daném konkrétním dramatickým objektem, je užité adjektivum „literární“ pouze konvenčním označením toho, že považuji za důležité: zkoumat text relativně sám o sobě, jako završený výsledek určité záměrné i nezáměrné tvůrčí činnosti.

#### 4.

Triáda lyrika - epika - drama diferencuje mezi druhy především podle vztahu tvůrčího subjektu k představované skutečnosti. V klasickém třídění, plně rozvinutém v minulém století, je lyrika spojována se subjektivností, epika s objektivností a drama se chápe jako syntéza obou. K takto charakterizovaným druhům pak Hegel přiřazuje i realitu, již zobrazují: lyrice duševní stav, epice událost a dramatu akci.

Slabé místo tohoto dělení je v tom, že vzájemný poměr mezi třemi veličinami je vykládán prostřednictvím modelu de facto bipolárního. Distinktivní pozice subjekt-objekt je vztažena pouze na lyriku a epiku

a drama interpretováno jako něco mimo tuto relaci, přesněji řečeno, něco „mezi a nad“. K tomuto názoru se došlo zobecněním naivního dojmu, že to jsou pouze postavy, kdo v dramatu jedná a slovy sděluje své duševní stavy: za subjekt výpovědi je tedy považován nikoli dramatik, ale právě postavy. Dochází tak ke ztotožnění představovaného s realitou samou. Bezděčně je opomenut fakt, že drama je rovněž jazykovým komunikátem a má (stejně jako každý jiný jazykový komunikát, a tudíž stejně jako ostatní dva literární druhy) nejen svého externího autora, ale i interní autorský subjekt.

Obečné povědomí, upevňované školskou výukou, pracuje s normativní představou ideálního dramatu, kterou P. Szondi nazývá drama absolutní (Szondi 1956). Tato představa, či spíše koncepce, je spojena s kukátkovým jevištním prostorem a její zdroj můžeme hledat ve filozofii a poetice novodobého dramatu od jeho vzniku v renesanci do období zásadních změn na přelomu 19. a 20. století. Z pohledu této koncepce je drama „nejvyšším“ z literárních druhů, jehož cílem a smyslem je postihnout nejen to, co se odehrává mezi lidmi, ale i to, co lidské jednání vztahuje k vyšším, totálním hodnotám: k Řádu, k Pravdě, k Bohu. Díky tomu, že v dramatu není (respektive nemá být) „dokonalost napodobení předmětné skutečnosti“ narušována přítomností modifikujících interních subjektů, naplňuje drama nejlépe princip mimesis. Dramatická výpověď má být nezprostředkovaným, ikonickým předvedením objektu výpovědi (lidí a jejich vzájemných vztahů) v reálných časoprostorových dimenzích. Má zapírat jak svého tvůrce, tak i svého diváka. Řečeno jinak: ideální drama je záznamem-projektem série komunikačních aktů, které směřují od jedné postavy k druhé, nikdy však přímo od autora k divákovi. (Nic na tom nemění skutečnost, že vždy bylo možné, aby autor v rámci dramatické konvence oslovil publikum v těch částech díla, které jakoby stály mimo základní dějovou perspektivu, tedy v prologu a epilogu, v poznámkách „stranou“, případně aby promlouval prostřednictvím některé z dramatických postav.)

Přirozeným důsledkem snahy zakrýt stvořenost dramatu a učinit interní subjekt autora ve významové stavbě dramatu neviditelným-transparentním jsou i všechny základní vlastnosti absolutního dramatu. Vynucuje si vazbu dramatu na tranzitivní přítomnost. Absolutní drama nevypráví o již proběhlých dějích, nýbrž v rámci dobových představ iluzívně zachycuje přítomné akce postav. Zná tedy pouze přítomné dění, minulost či budoucnost může do něj vstupovat pouze prostřednictvím přítomné akce, promluv postav. Snaha vyhnout se všemu, co by narušovalo iluzi

absence subjektu, který by dramatem vyhlášoval „takto svět vidím a zobrazuji já“, pak kladou zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami a vedou i ke klasickému požadavku tří jednot: děje, času a prostoru. V důsledku je stálým ideálem dramatu ztotožnit časoprostor fabule s časoprostorem syžetu a během reálného času představení předvést maximálně podstatný děj, probíhající v minimálním čase a prostoru mezi minimálním počtem postav.

Přesvědčení o neexistenci interního autorského subjektu v dramatu se muselo promítnout i do roviny pojmové a metodologické. Zatímco v oblasti lyriky a epiky by se badatelé nemohli bez kategorií lyrického subjektu-hrdiny a (epického) vypravěče obejít, v tradičním uvažování o dramatu se potřeba analogické kategorie dlouho nepociťovala, a to navzdory vývojovým proměnám, jimiž poetika dramatu a divadla (přínejmenším) v našem století procházela. Metodologické důsledky jsou zvláště patrné tam, kde autoři pomocí dramatu vymezují ostatní literární druhy. Například Stanzel formuluje na pozadí dramatu specifickou epiky takto: „*Všude, kde se sděluje novinka, podává zpráva nebo vypráví, se setkáváme s prostředníkem, slyšíme hlas vypravěče. V tom rozpoznala již starší teorie románu druhový znak, jenž odlišuje narativní umění především od dramatického. Srovnáním zprostředkovaného vyprávění s nezprostředkovaným dramatem se těžiště diskuse o tomto aspektu do značné míry přesunulo na otázku, zda přítomnost osobního vypravěče (...) ruší iluzi čtenáře.*“ (Stanzel 1979: 12).

Stanzelova potřeba odlišit prózu od dramatu je pochopitelná, avšak tím, že jeho argumenty opomíjejí stvořenost postav a zprostředkovanost celého dramatu, nepřímou vylučují možnost tuto problematiku v dramatu (na rozdíl od prózy) zkoumat. My se naopak domníváme, že polarita objektu a subjektu, napětí mezi iluzí a zprostředkovaností je pro metodologii výzkumu dramatu základní.

Představa absolutního, aristotelského dramatu totiž v sobě nese zásadní rozpor. Nepochybně není pouhým výmyslem teoretiků, nýbrž vyplývá z přirozené povahy daného literárního druhu, z jeho vazby k divadlu, a zachycuje jeho logické směřování jak k určitým postupům a formám, tak i k volbě určitých témat. Na straně druhé však její postuláty zpravidla měly podobu takřka výhradně teoretického ideálu, k němuž drama a především myšlení o dramatu mířilo, nebo s nímž (častěji) polemizovalo. Jen málokdy se postuláty podařilo naplnit ve vlastních dramatických textech. Je to dáno už skutečností, že normy dramatu byly vyvozeny pouze z velmi malé části dramatické produkce, z několika málo „vzoro-

vých“ tragédií. V teoretických úvahách se tím pojem drama de facto zužoval: texty, jež by bylo možné žánrově označit slovem hra, komedie, fraška, veselohra, groteska, revue, apod. jakoby nebyly dramatem v pravém slova smyslu. Navzdory faktu, že početně na jevištích převládaly, nenarušovaly některým teoretikům a divadelníkům vizi absolutního dramatu, kdežto jiné teoretiky, zvláště v našem století, vedly k jeho naprostému odmítnutí.

My jsme však přesvědčení, že drama je metodologicky nejlépe uchopitelné právě tehdy, když proměny poetiky dramatu reflektujeme na pozadí historických proměn ideálu, konfrontujeme-li dobové normy s jejich konkrétní realizací. Každý, kdo přejde z roviny obecných úvah do roviny konkrétních dramatických textů, si totiž musí položit otázku, proč se autoři již v minulých stoletích s výše naznačenými normativními postuláty absolutního dramatu tak těžko vyrovnávali, a zvláště proč se tomuto ideálu tolik vzdálila produkce posledních desetiletí. Možných odpovědí je několik, nejsnazší je tvrdit, že příčina spočívá v neschopnosti či podle Františka Götze „zradě dramatiků“ (Götz 1931). Podstatu proměn poetiky dramatu a divadla tím však nepochopíme.

Pravou příčinou je, myslím, třeba hledat v historické proměnlivosti a podmíněnosti kritérií, podle nichž vnímatel drama hodnotí. Sémantická proměnlivost dramatických znaků vyrůstá ze složitých a proměnlivých vazeb mezi účastníky umělecké komunikace a „předmětnou skutečností“. Ideální „objektivní“ dramatický tvar (jako stále přítomná norma, s níž se musí vyrovnávat i ten, kdo ji odmítá) patrně existuje. Není však umělecky produktivní vždy, v každém čase a prostoru; její užití dramatikovi nezaručuje automaticky úspěch. I dramatická akce postav je totiž pouze znak, a neexistuje tudíž objektivní dramatická akce „sama o sobě“. Každé jednání postavy dostává sémantickou hodnotu teprve v okamžiku kontaktu s konkrétním historickým čtenářem, respektive divákem. Jedno a totéž jednání dramatické postavy může tak někdy a někomu připadat věrohodné a jindy někomu jinému groteskní a směšné. Příkladem může být Hilbertova tragédie Vina (1896), příběh dívky, která se má vdávat, její svědomí však tíží to, že před sedmi lety (ve svých šestnácti) lehkomyšlně ztratila již panenství s jiným mužem. Přestože od té doby žila kajícím životem, přestože její nastávající o jejím provinění ví a je ochoten jí odpustit, spáchá sebevraždu. Lze pochybovat o tom, zda tento způsob řešení ztráty panenství způsobem, jenž odporuje katolické představě morálky a mravního řádu, byl na sklonku devatenáctého století běžný, nicméně tehdejší vřelé přijetí této hry dokládá, že

nejenom dramatik, ale i většina tehdejších recipientů považovala v rámci dramatu tuto hrdinčinu „vinu“ za dostatečný důvod k závěrečnému tragickému činu. Dnešní dramatik by ovšem takto fabulovat tragédii nemohl.

Jeden a tentýž znak, výrazový prostředek, může za určitých okolností být prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující. Například verš, vázané slovo v dramatu. Zhruba až do sklonku 19. století drama s vázaným slovem organicky koexistovalo, aniž by tím v očích posuzovatelů jakkoliv ztrácelo schopnost skrýt svého autora. Na pozadí realisticko-naturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, je však dnes verš vnímán jako prvek výrazně subjektivizující.

Má-li být naplněn požadavek, aby interní subjekt mluvčího v dramatu byl transparentní, aby nebyl za jednáním a slovy postav vidět, znamená to, že jej adresáti výpovědi nesmějí za postavami vnímat. Je to přece divák-čtenář, kdo verifikuje jednání postav jako přirozené, možné a logické, tj. řídicí se objektivní kauzalitou jevů, a nikoliv subjektivní vůlí autora. Ke vzniku absolutního dramatu proto nestačí autorovo rozhodnutí takové drama napsat, případně jeho přesvědčení, že našel vhodný konflikt a zvolil ideální formu. Vnímatelova „ochota a schopnost“ považovat chování dramatických postav za objektivní výpověď o mezilidských vztazích není podmíněna pouze užitými výrazovými a stavebními prostředky. Daleko více ji limituje, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají dané výrazové prostředky schopnost „skrýt“ a učinit „neviditelnými“ interní subjekty komunikantů.

Fakt, že dramatik podle tradičních představ nemůže říci „takto svět vidím já“, nýbrž musí tvrdit „takto svět vypadá“, jej více než básníka a než prozaika nutí pokusit se s potenciálními diváky dohodnout na tom, co je a co není „v životě“ možné, objektivní. Má-li totiž být dramatická situace, kterou autor zamýšlel jako objektivní předvedení situace i „ve skutečnosti“ pravděpodobné, pravdivé a podstaty bytí se dotýkající, diváky takto přijata, předpokládá to, že autor a jeho adresáti budou mít shodnou či alespoň blízkou představu o podstatě bytí, o hodnotách a kauzalitě jevů. Snad každý autor si najde svého jednotlivého adresáta. Avšak má-li dílo oslovit rozhodující část adresátů, musí v daném literárním a divadelním společenství, v dané společnosti existovat vědomí nadosobního hodnotového a kauzálního řádu. Pouze v tomto případě se



totiž autor nemusí obávat, že ostatní účastníci komunikace mohou jeho sdělení dezinterpretovat.

Ideální tradiční dramatická fabulace staví na dramatické akci, na situacích, kdy jednající postavě jde o samu podstatu bytí, kdy je bytí ústřední postavy ohroženo, případně kdy se bytí morální dostává do konfliktu s bytím fyzickým. I z normálního, mimouměleckého života ovšem víme, že čím vyhocenější lidský skutek, tím rozpornější bývá jeho hodnocení různými subjekty, pokud ovšem v dané společnosti neexistuje obecně přijatá (de facto ideologická) norma, která tento skutek ospravedlňuje nebo zamítá.

Velké napětí nebo naprostý rozpor mezi hodnotovou a světonázorovou orientací autora a vnímatele (vnímatelů) vzniká tam, kde autor svou dramatickou výpověď koncipuje podle jiné subjektivní představy o objektivní kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímateli. Tehdy autorův aktivní i vnímatelův pasivní idiolekt (použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu) ztrácí svou nepříznavost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi oběma jejími účastníky komunikace - aktanty - nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi vzniknout zcela zásadní kolize, která silně destruuje možnost, že autorem zamýšlené sdělení dojde svého adresáta v nezkomolené podobě. Souběžně se pak postupně omezuje i počet dramatických postupů a prostředků schopných „skrýt“ interní subjekty aktantů komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a vnitřně pravdivé.

Není cílem této stati rekonstruovat dějiny poetiky novodobého evropského či českého dramatu (o to jsem se pokusil ve svých starších pracích). Nicméně je nepopiratelné, že naznačené ideální společenské podmínky pro vznik ideálního dramatu jsou v dějinách spíše mimořádné než běžné. Evidentní je to v případě tragédie, nejprestižnějšího dramatického žánru, která je budována na velmi křehké rovnováze mezi absolutnem a individuem: nedojde naplnění, pokud účastníci dramatické komunikace nemají společnou představu nadosobního, závazného a obecně respektovaného řádu věcí lidských a vesmírných a není-li současně lidské individuum emancipováno natolik, aby se cítilo oprávněno tomuto božskému řádu věcí vzepřít. Možnost použití formy tragédie se však omezuje tam, kde se již individuum proti řádu prosazuje natolik, že se považuje za oprávně-

něně s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, a zcela se ztrácí tam, kde vnější determinanty světa přestávají být sebevědomému individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem.

Nejenom tragédie, ale i proměny poetiky ostatních dramatických žánrů, jakož i dobové posuny v preferenci určitých žánrů jsou úzce spjaty s postupným historickým sebevědomováním individua, s jeho prosazováním se vůči „řádu“. Připustíme-li tuto vazbu, uvědomíme-li si, že souběžně s postupným rozpadem ideového universa, jímž prošla evropská kultura od renesance, se výrazně diferencuje společenské vědomí členů společnosti, a tím i vědomí možných účastníků dramatické komunikace, jejichž složení se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje, máme v rukou klíč k dějinám poetiky novodobého dramatu. A to jak k dramatické minulých století, ve kterých stále zesilující tlak k subjektivizaci dramatické výpovědi byl kompenzován živostí normy absolutního dramatu, tak i dramatické našeho století, ve kterém proces relativizace společenského vědomí dospěl do stavu, kdy je objektivní závazná norma pocíťována jako fikce (navzdory faktu, že se někteří pokoušejí tu „svou pravdu“ ostatním vnutit jako jedinou možnou a závaznou).

Výše uvedený příklad Hilbertova pokusu o tragédii nám nejen naznačil, nakoľik se během jediného století proměnil názor na význam dívčí nevinosti, ale především nakoľik se prohloubila relativizace celé duchovní sféry a gradoval rozpad objektivních hodnot duchovnosti, které jsou v Evropě spjaty s ideologií křesťanství. Konfrontujeme nutně „podmínky“ pro naplnění formy tragédie se stavem současného společenského vědomí tak, jak jej například již na počátku našeho století vyslovil J. Vodák: „*Porušení sociálního a lidského řádu, buď úmyslné či bezděčné, nepokládá se dávno už za nic tak hrozného, aby nebyla naděje na smír a cesty k němu; pro všechno je vysvětlení, na všechno je omluva a ospravedlnění, ve všem dokáže se nějaký hlubší smysl nebo přirozený postup, jenž ubere děsu tíhy a chmurnosti. Ani tak ohromné ničení a podrývání životů lidských jako světová válka nezdá se nám už býti tragédií*“ (Vodák 1919: 81).

Na takovýto stav společenského vědomí, kdy pravděpodobnost, že se idiolekt autora nebude krýt s idiolektem vnímatele, silně vzrůstá, dramatici pochopitelně museli reagovat. Množství pokusů lze v podstatě rozdělit do čtyř vzájemně úzce propojených a prostupujících se skupin:

Autoři dramát první skupiny zesílili normativní důraz na udržení objektivitu výpovědi a pokoušeli se dramatem a v dramatu rekonstruovat chybějící názorovou jednotu - najít ztrácející se universum (ať už v ideji Boha, Národa či Třídy). Dokladem toho, jak je v našem století volání po tradičním dramatickém tvaru úzce spjato se snahou vnutit světu svůj ideologický koncept, může být dramatika budovatelská. Takováto dramatika je ovšem přijatelná pouze pro ty recipienty, kteří mají s autorem shodnou víru. Proto se většina dramatiků orientuje spíše na takové postupy, prostředky a témata, která jsou potenciální příjemci ochotni verifikovat.

Z dramát druhé skupiny postupně mizí všechno jednání postav, které by mohlo být zdrojem desintepretací, to znamená ztrácející se velké činy. Zdroj dramatického napětí se posunuje mimo oblast „viditelného“: buď kamsi do minulosti (Ibsen) nebo do nitra postav (Čechov). U slabších dramatiků pak převahy nabývá žánrová drobnokresba. Logickým dovršením této linie jsou televizní seriály postavené na evokaci každodennosti, jejíž banalita je snadno verifikovatelná každým divákem.

Třetí výraznou skupinu tvoří dramatika absurdní, která sice navenek zachovává vnější „objektivní“ formu, předmětem výpovědi v ní však přestává být řád skutečnosti, nýbrž naopak jeho absence (Becket). Smyslem autorské výpovědi se tak zde stává nemožnost najít smysl, kauzalitu bytí. Stejně jako v předchozí skupině není ani v absurdní dramatice již nutné vždy stvořenost dramatu zakrývat, je možné ji implicitně přiznat, ať již je lyrickou či groteskní stylizací dramatické výpovědi, tedy jejím posunutím do roviny emocionálně odlišné od roviny „normální“.

Explicitně je pak stvořenost dramatu přiznána v dramatice čtvrté skupiny, v níž je interní autorský subjekt vědomě tematizován ve funkci postavy, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt. Tam, kde „Bůh je mrtev“, se sám dramatik stává vůči svým postavám „bohem“-stvořitelem. (Tento posun bývá i dramatiky tematizován, výrazně například M. Kunderou ve hře *Jakub a jeho pán*.) Přínejmenším od Brechtova projektu epického dramatu tedy moderní dramatik, přesněji „dramatické já“, nemusí pouze tvrdit „takovýto je svět“, ale i „takto svět vidím já“, nebo „takto vám já svět předvádím“. Jinak řečeno, přiznáním subjektivity své výpovědi může učinit tuto subjektivitu objektivní hodnotou.

Takovéto přiznání dramatika osvobozuje od „napodobování nenapodobitelného“, otevírá mu například možnost vsadit do rámcového, primárního děje děje další, sekundární, které jsou postavami rámcového děje

předehrávány. V rovině času to například znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatické formě jsou v dramatu utvářeném principem divadla na divadle obvykle časy dva: přítomný, „objektivní“ čas rámcového děje a minulý, „subjektivní“ čas vložený. Těchto vložených časů však může být relativně libovolný počet a mohou mít rozmanitý charakter, mohou vůči přítomnému času představovat rovněž čas budoucí, mytický, snový, či mohou předvádět různé varianty a variace na totéž téma či děj. Nejenom v těchto vložených dějích se tak dramatik osvobozuje od nutnosti podrobovat se časoprostorovým rozměrům skutečnosti.

Zásadně se tím rozšiřuje modální škála dramatické výpovědi. Jestliže absolutní drama v oznamovacím či rozkazovacím módu tvrdí „**takto se to děje (!)**“, soudobý dramatik může nejenom tvrdit „**takto to bylo**“ či „**takto to bude**“, ale i „**bylo to tak?**“, „**bylo to tak, nebo tak?**“, případně „**co kdybychom si to zkusili zahrát takto?**“. Získává tak prakticky stejnou svobodu manipulace se zobrazovaným, jakou má autor epiky, když skrze vypravěče tematizuje proces narace, a to navíc prostředky specificky divadelními, neodvozenými od jiných druhů literatury.

Nahlížíme-li divadlo a drama zorným úhlem subjektu, otevírá se nám i nový pohled na proces „osvobozování“ divadla z pout literatury = dramatu.

Autorský subjekt může být v dramatu stejně jako v epice tematizován v postavě vypravěče - ať má tato postava i „tělo“, nebo pouze hlas. Zajímavým dokladem je inscenace *Larga desolata* v divadle Na zábradlí, v níž režisér J. Grossman tematizoval Havlovo autorství hry tím, že jej nechal ze záznamu číst scénické poznámky a hereckou akci postavil do kontrapunktu vůči čtenému.

Na příkladu Kunderova *Jakuba a jeho pána* jsme zmínili možnost tematizovat tento subjekt také jako postavu stvořitele dramatického světa, tedy jeho „Boha“. Oproti próze má však drama i další možnosti, jež vyplývají z jeho existenciální vazby na divadlo. Subjekt dramatika je totiž pouze jedním ze tří základních externích subjektů podílejících se na odlišnosti současného divadla od divadla iluzivního. (V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžněji označuje výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace pojmem antiiluzivnost.) Pro drama jako jazykem pevně fixovaný komunikát je pochopitelně základní explikace jeho bezprostředního tvůrce-dramatika, nicméně tato explikace na sebe může často brát i podobu ostatních dvou subjektů: dramatik se může

skrýt za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Současné divadlo osciluje mezi „bezsubjektovou“ iluzívností a v podstatě trojí možnou subjektivizací - směrem k dramatikovi, k herci a k režisérovi (případně i divákovi).

Subjektivizace směrem k herci znamená pouze to, že se herec „nerozpouští“ v dramatické, divadelní postavě. Jeho cílem není vzbudit iluzi, že on je postavou a postava je zcela identická s ním, nýbrž naopak vystupuje jako její subjekt a tvůrce, který o ní a jejím prostřednictvím vypovídá. Na tento typ subjektivizace bychom mohli narazit v celé řadě starších divadelních projevů, nejvýrazněji ve všech typech extemporovaných komedií. (Teoreticky ji nadhazuje i Diderot v Hereckém paradoxu.) Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti: Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonalý „srůst“ s jednou konkrétní postavou či jediným typem, jaký byl v rámci poetiky extemporovaných komedií (i jinde) běžný a vlastně nutný, vynucený technicko-organizační strukturou divadelních souborů. Za druhé je pak nový kvalitativní stupeň subjektivizace herecké práce dán tím, že se v ní - obdobně jako v literatuře a celém moderním umění - nebývále sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava vytvářena. Odtud např. výrazný posun v současném loutkovém divadle, kde mohou vedle sebe vystupovat loutka-postava i herec, který s ní před zraky diváků pohybuje, přičemž součástí výpovědi se stává i tento proces hraní.

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má ve vývojových proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, postupování, a také jejich sváru. V tradičním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i rodícím se subjektem režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba, opírající se o jejich sémantickou „neexistenci“, jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti. Avšak od okamžiku, kdy byly jednotlivé subjekty nuceny zřít se své sémantické „neexistence“, působí jejich činnosti jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace, a je tudíž vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývající dva. Logickým důsledkem toho je pak běžná diferenciací divadel na soubory s převahou subjektu hereckého, režiséřského a dramatikova - poslední typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla

čtvrtého typu. Ta, v nichž je odstředivost jednotlivých subjektů eliminována fyzickou identitou režiséra, autora textu a často i jednoho z rozhodujících herců, tedy především malá, takzvaná autorská divadla, nepřilíši svázaná pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí. Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepřilíši příznivý, neboť drama bezprostředně podřizuje inscenaci a v konečném důsledku vede k jeho proměně v libreto - pomocný dramatický text, neschopný bez scénické realizace estetické komunikace s vnímatelem.

Proces subjektivizace, jež jsme se v této části našich úvah snažili popsat, je procesem rozšiřování výrazových možností dramatu a divadla a současně poněkud paradoxně i procesem částečné destrukce specifčnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídicím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, nýbrž také o to, že pro soudobou divadelní tvorbu se postupně ztrácí funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové triády, takže částečně přichází o svou výjimečnost. (Snad i proto se rozhodující subjekt současného divadla - režisér tak často nechává k inscenaci inspirovat dílem prozaickým či básnickým, neboť drama jako by ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností příliš spoutávalo.)

Vracíme se tak zpět na počátek našich úvah, k metodologii výzkumu dramatu. Snad se nám však podařilo dokázat, že drama není pouze výpomocný divadelní text a že si tedy zaslouží pozornost literárních badatelů. Současně doufáme, že jsme čtenáře přesvědčili o neproduktivnosti lpění na tradičních představách o správném a ideálním dramatu a doložili, že zájem o postavení subjektu v dramatickém textu může být užitečným nástrojem při analýzách konkrétních dramát i celého vývojového procesu.

## LITERATURA

ARISTOTELES

*Poetika*, přeložila J. Nováková (Praha: Orbis 1964)

CZECH, Jan

1991a *Filozofie dramatu* (Praha: Scéna)

- 1991b „K recenzi Z. Hořínka Pozoruhodný pokus o antologii dramatu“, *Divadelní revue* 2, 1991, č.4, s. 62-64
- GÖTZ, František  
1931 *Zrada dramatiků. Studie o soudobém světovém dramatě* (Praha: V. Petr)
- HONZL, Jindřich  
1943 „Hierarchie divadelních prostředků“, *Slovo a slovesnost IX*, 1943, č.4, s. 187-193
- JANOUŠEK, Pavel  
1985 „Drama jako literární fakt“, *Česká literatura* 33, 1985, č.3, s.234-250; též in P.J., *Studie o dramatu* (Praha: H&H 1993)  
1987 „Interní subjekt v dramatu“, *Česká literatura* 35, 1987, č. 1, s. 19-29; též in P.J., *Studie o dramatu* (Praha: H&H 1993)  
1989 *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny českého meziválečného dramatu* (Praha: Panorama).
- KAČER, Miroslav  
1971 „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971), s. 52-61
- KRAUSOVÁ, Nora  
1984 „Brechtova 'nearistotelovská' poetika?“ in N.K., *Význam tvaru - tvar významu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 339-348
- MACUROVÁ, Alena  
1983 *Zivárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech* (Praha: Acta Universitatis Carolinae)
- MISTRÍK, Jozef  
1979 *Dramatický text* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)
- PAVLOVSKÝ-FIALA, Petr  
1972 „Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 13 (Scénografický ústav 1971), s. 63-79
- POKORNÝ, Jaroslav  
1946 *Složky divadelního výrazu* (Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol)

- 1971a „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971) s. 38-41
- 1971b „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971) s. 62-66
- 1971c „O dramatu“, *Prolegomena scénografické encyklopedie* 13 (Scénografický ústav 1971), s.80-85

PRŮŠA, Petr

- 1967 *O poznámce v dramatickém textu* (Praha: Scénografický ústav)

SKWARCZYŃSKA, Stefania,

- 1970 *Wókol teatru i literatury* (Warszawa 1970)

STANZEL, Franz K.

- 1979 *Theorie des Erzählens* (Göttingen 1979), česky *Teorie vyprávění*, přeložil J. Stromšík (Praha: Odeon 1988)

SZONDI, Peter

- 1956 *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt am Main), slovensky *Teória modernej drámy*, přel. E. Marko (Bratislava 1969)

VELTRUSKÝ, Jiří

- 1941 „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* 1941, č.7, s.407 1942 „Drama jako básnické dílo“ in *Čtení o jazyce a poezii*, (Praha: Družstevní práce 1942) s. 403-502.

VODÁK, Jindřich

- 1919 „Tragédie“, *Česká stráž* 2, 1919, č.34, in J.V., *Kapitoly o dramatě* (Praha: Melantrich 1947) s. 81-86.

ZÁBRANA, Jan

- 1992 *Celý život* 2. Výbor z deníků 5.listopadu 1976 - červenec 1984, (Praha: Tors 1992)

ZICH, Otakar

- 1931 *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (Praha, Melantrich 1931)





Mimo edici URSUS bylo vydáno:

*Amílcar dos Reis: Dva roky v jazyce  
Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, CSAV 1992*

*Utopias del Nuevo Mundo, Utopias of the New World,  
Květ. Anna Boudková a Miroslav Pecháček, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR,  
Pardubice, Almqvist 1993*

*Časopis Křesťan v jeho době  
Slovenská akademie věd a literatury vědy Bratislava  
So. Bratislava, Osvy 118, č. 2, 1993; Bratislava, Slovenský jazyk  
Praha, úprava, ČLAV ČR - Slovenská univerzita 1994*

Publikace označené hvězdičkou můžete objednat na adrese:  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, pošta 015,  
příbrž 14, 110 15 Praha 1.

edice URSUS  
Svazek 12

## O POETICE LITERÁRNÍCH DRUHŮ

Sestavila a redigovala Marie Kubínová

Odpovědný redaktor Petr Kaiser  
Vydal Ústav pro českou literaturu  
Akademie věd České republiky  
Praha 1995

Vytiskl Alfaprint, spol. s r. o.  
Vydání první  
12/16

Stran 180  
Náklad 300 výtisků

ISBN 80-85778-10-6



Poté, co několik literárních teoretiků (většinou působících v Ústavu pro českou literaturu AV ČR) zveřejnilo v netradičních vysokoškolských skriptech nazvaných Kapitoly z teorie literárního díla (Praha: Karolinum 1993) své obecné úvahy o povaze literárního díla, o procesu jeho recepce a o možnostech a nesnázích jeho interpretace, rozhodl se tento pracovní kolektiv - v poněkud pozměněné sestavě - přenést tentokrát svůj předmět zkoumání na úroveň o jeden stupeň konkrétnější: nejde již o umělecké literární dílo jako takové, nýbrž o jeho příslušnost k tomu kterému literárnímu druhu.

Současná podoba literatury, tak jak se utvářela během mnoha desetiletí, může dnešnímu čtenáři poněkud zastřít fakt, že samo druhové členění literatury má vlastně dvojí, odlišný základ: jednou jde o řadu „poezie - próza - drama“, podruhé „lyrika - epika - drama“. Prvá posloupnost (alespoň její první dvě složky) klade badatelům otázky typu „Co je verš?“ (včetně jeho odlišností v básni epické a lyrické), a též „Jaké je zvukové uspořádání textu prozaického - a čím je kompenzována jeho nepříznakovost, tj. absence veršového rytmu?“. V sérii druhé (opět se to týká hlavně jejích prvních dvou členů) je ústředním příznakem „příběh“ („epická fikce“, „vyprávění“ a vše, co s ním souvisí), „nepříznakovým“ druhem je lyrika. Rovněž v jejím případě bylo třeba hledat odpovídající kompenzace: například v neustálé souhře různorodých motivací, jež se společně podílejí na řeči subjektu lyrického díla. Zvláštní postavení má pak v obou triádách člen třetí: drama, které jako by se vždy vymykalo hlavnímu uplatněnému kritériu. Oddíl věnovaný dramatu prokazuje, že také ono se ústrojně začleňuje do obou řad a že v kontextu každé z nich odhaluje jiné stránky své osobitosti.