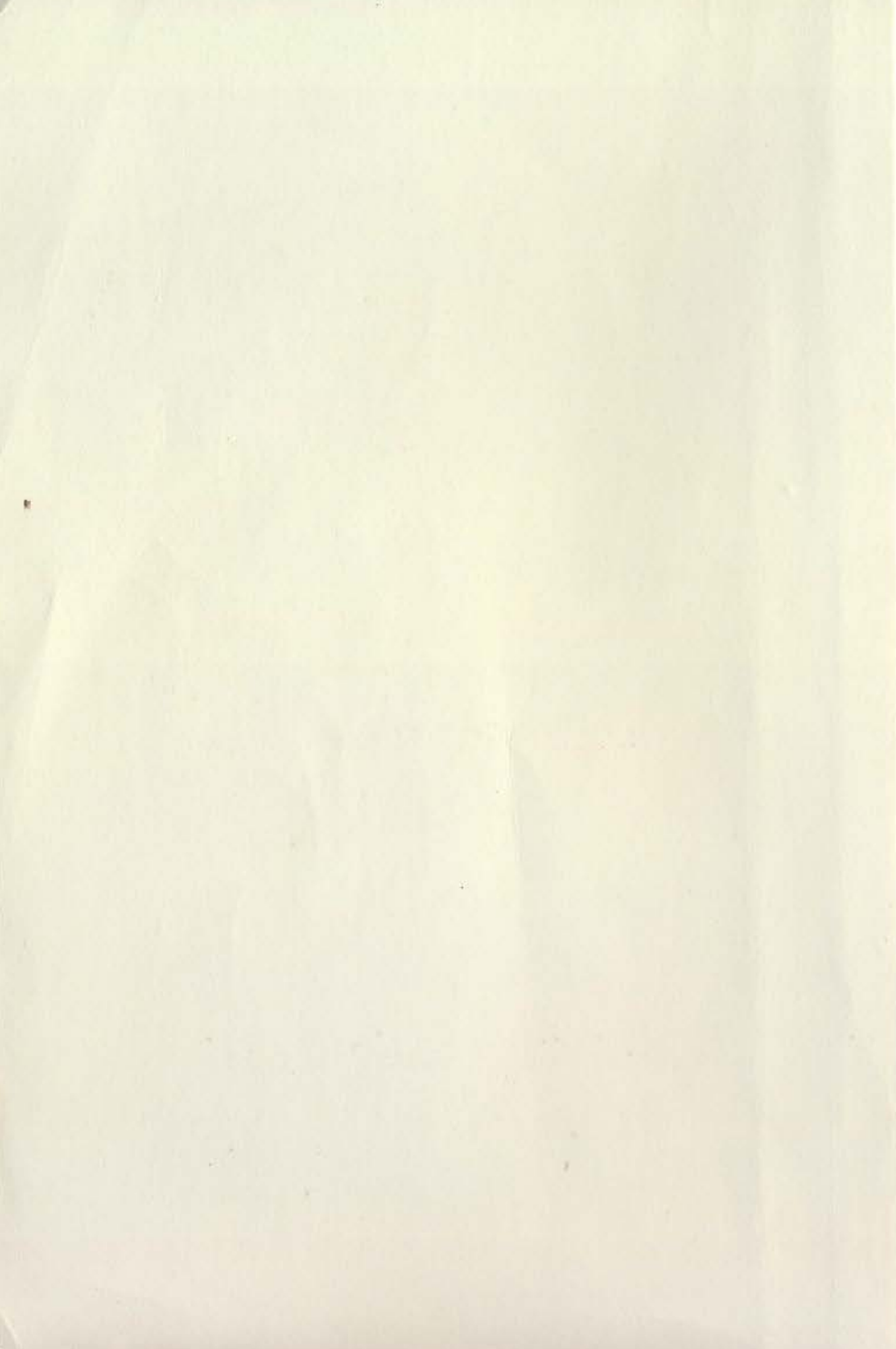




# Proměny subjektu

SVAZEK 2





# PROMĚNY SUBJEKTU

**druhý svazek**

**redigovala Daniela Hodrová**



PROMĚNY SUBJEKTU

drabý svazek

V 3843/2



313/94



## OBSAH

Proměny autorského vypravěče (Jiří Holý) . . . . .	6
Vyprávějící „já“ a prožívající „já“ (Marie Mravcová) . . . . .	24
Personalizace vyprávění (Marie Mravcová) . . . . .	53
Postava-definice a postava-hypotéza (Daniela Hodrová) . . . . .	75
Postava-subjekt a postava-objekt (Daniela Hodrová) . . . . .	109
Interní subjekt v dramatu (Pavel Janoušek) . . . . .	138
Modelový čtenář meziválečné poezie (Jiří Trávníček) . . . . .	163
Tematizovaný adresát v próze (Alice Jedličková) . . . . .	185
Vybraná literatura . . . . .	204
Ediční poznámka . . . . .	208

11 ..... První část: výhledy (M. Hájek)

12 ..... Výchovná a profesní (M. Hájek)

13 ..... Pedagogická výchova (M. Hájek)

14 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

15 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

16 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

17 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

18 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

19 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

20 ..... Výchovná výchova a její výchovná (M. Hájek)

Kolektiv autorů:  
**PROMĚNY SUBJEKTU**  
(první svazek)

Redigovala Daniela Hodrová

Vydal ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR  
v nakladatelství MLEJNEK, s.r.o.  
Pardubice 1994

ISBN 80-85778-02-5

ISBN 80-85778-02-5

## Proměny autorského vyprávěče

*„...chceš říci, že dostačí, když někdo vyklopí popletený příběh jako neslané těsto? Bůh chraň a uchovej! Vždycky se při podobných příležitostech táži: Kdopak to tak čertovsky vyje?“ (Vladislav Vančura, Kosmas).*

Tradičním břemenem české prózy je lineární, neosobní vyprávění, podání příběhu tak, „jak to ve skutečnosti bylo“. Není to břímě nedávné, způsobené snad až „televizací“ prózy v posledních letech. Je známo, že již v roce 1934 napsal Šalda, že „alespoň 99% tradiční české prózy“ je vystavěno na „stejnorodé posloupnosti časové“, vyprávěno „stejným ospalým tempem a rytmem“ v duchu „jednoplošné lineální epičnosti“.<sup>1</sup> Podle Šaldy taková konstrukce je dávno znemožněna. A přece se podobně psalo dál a poválečná normativní estetická kritéria - uplatňovaná hlavně v poúnorových letech a znovu po roce 1970 - dávala přednost onomu prostému „vyklopení příběhu jako těsta“, které zaručovalo noeticky závazný a jednosměrný smysl díla. Texty Věry Linhartové a Ivana Vyskočila, romány jako Vaculíkova Sekyra, Kunderův Žert či Grušův Dotazník jsou výjimkami, které potvrzují pravidlo. I ta část prózy, jež se ocitla v opozici vůči státně proklamovaným a protežovaným uměleckým hodnotám, disponovala obvykle běžnými vypravěčskými postupy a její mimoběžnost tak platila ideově a axiologicky, nikoli literárně. Razantní proměny vypravěčské perspektivy, nezvykle ostrá dynamizace celého aktu vyprávění - to byl jev i v ineditní próze poslední doby dost ojedinělý (kromě zmíněného Gruši např. Z. Brabcová, J. Kratochvíl, D. Hodrová).

Jestliže půjdeme po stopách iluzivně neosobního, přímočarého vyprávění, narazíme na obrozený model kultury s jejím historismem a posláním národně výchovným. Umění mělo být obecně srozumitelné a mělo zpodobovat „věc“, představovanou skutečnost samu, nikoli být svěbytnou fiktivní realitou, tedy primárně znakem. V tomto duchu vznikla monumentální díla - jako třeba Brožkovy rozměrné obrazy, Smetanovy opery, v literatuře Jiráskovy romány. Zmíněná díla představovala nesporně hodnotu, sporná však už byla normotvorná tradice takové texty imitující. Tato ilustrativně realistická tradice - postupem času spíš idealizující než reálná - měla podobu normy ještě dlouho ve dvacátém století a často byla přirozeně (za obou válek) nebo uměle (po Únoru) ožívována.<sup>2</sup> Doznala sice různých posunů a proměn (v próze býval objektivní, kronikářský vypravěč nahrazován vyprávěním skazovým; později Čapkovy kapesní povídky, J. Š. Kubín, J. Drda), ale



dílům podtrhujícím fiktivnost samého narativního procesu se u nás jaksi nedařilo. Vrátime-li se do devatenáctého století, náznaky sternovsko-diderotovské ironizace vyprávění můžeme hledat sporadicky u K. H. Máchy, F. J. Rubeše, Z. Wintra, v Nerudových Figurkách.

I později tato linie, která potlačovala iluzivnost a činila tématem *zprostředkovanost vyprávění*, byla považována za cosi vedlejšího, spíš kuriózního. Noetický předpoklad drtivé většiny děl české prózy tvořila představa „objektivního světa“, totiž předpoklad reality jsoucí o sobě, určitelné a v podstatě jednoznačné, k níž se poznávající subjekt vztahuje. Úkolem reprezentativní epické prózy je tento už „vyhodnocený“ svět (svět vlastně platónsky ideální, „pravý“) evokovat estetickými prostředky. Takovými měřítky poměřoval literaturu ještě v roce 1960 Milan Kundera v *Umění románu*.<sup>3</sup>

Podstatná část moderního myšlení i umění oproti tomu vycházela z jevové, denní lidské zkušenosti, z představy světa jako horizontu všech možných a skutečných věcí, které mohou být předmětem vnímání. Zpochybnění „objektivního světa“ znamenalo také hledání nových literárních postupů, které často nastávalo ještě před vyhocenou formulací problému v myšlení filozofickém (F. Nietzsche, H. Bergson, E. Husserl). Ve vyprávění tento proces probíhal - jak doložil přesvědčivě F. K. Stanzel - jako rozklad tradičních narativních konstrukcí, posun především směrem k personální vyprávěcí situaci (tzv. nevěrohodný vypravěč či reflektor, scénické předvádění - „showing“ namísto „telling“) a k takové perspektivě, v níž panoramatická vševědoucnost ustupuje osobně limitovanému hledisku (G. Flaubert, H. James aj.).<sup>4</sup> Domněle evidentní, ve skutečnosti ovšem vypreparované teze byly nahrazeny záznamem fenoménů, bezprostředního prožívání a projektování. Smysl už nebyl vykládán jako něco - ať rozumem, nebo zjevením - dopředu daného, ovládnutelného a závazně čitelného, ale jako cosi v jádře problematického, jako ustavičné hledání smyslu.

Česká próza, podobně jako celá kultura v zajetí ideologie, procházela zmíněným vývojem se značným zpožděním. Cílem této kapitoly však nebude sledovat proces v celé šířce. Omezíme se na jeden poměrně vzácný, avšak vyhraněný a pozoruhodný typ vyprávění.

Podle Petschovy terminologie jde o typ *vypravěče hlasitého*, podle Wellka a Warrena o *vyprávění romanticko-ironické*, Stanzelovo třídění mluví

o *autorské vyprávěcí situaci*, přesněji řečeno jejím určitým typu. Tato větev české prózy, o jejímž chudém rodokmenu jsme se výše zmínili, polemicky popírá neosobní lineární vyprávění, navazuje na linii Cervantes - Fielding - Sterne - Diderot, tedy na nazastřenou manipulaci s fabulí, rušení dějové iluze explicitními vypravěčovými vstupy, odbočkami, hrou, ironií a tak dále - na prózu, v níž významově nosná část syžetu často spočívá ve vypravěčském aktu samém.

Tradiční „objektivně realistické“ narativní postupy radikálně narušili bratři Čapkové v juveniliích (v časopisech 1908-1911, knižně Krakonošova zahrada, 1918). Jejich příznačnými rysy jsou erotismus, popření morálně didaktické úlohy umění, „vynulování časové posloupnosti“ a jistý artismus, „tvar, který upozorňuje na sebe sama“.<sup>5</sup> Právě tento poslední rys se výrazně projevuje v pojetí vypravěče. Nejčastěji tu vystupuje dvojice vypravěčů (evidentní odkaz k dvojici autorské), kdy se jedná z hlediska literární techniky o quasiautobiografickou *ich*-formu, respektive *wir*-formu: „Opřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnusné šamoty lokálu. Neboť byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe /.../ a proto jsme nyní hnusně plili, mrzce se tvářice, odměřeně chlácholíce muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.“ „Leželi jsme tentokráte tváří k zemi, a hryzající tuhá stébla, mluvili jsme nízko při zemi.“<sup>6</sup> Jestliže v běžných typech *ich*-vyprávění s „já“ jako hrdinou spočívala váha na představeném ději samém a na občasných sebereflexích, zde jsou obvyklé „zповědní“ kulisy ironizovány a těžiště významu se ze syžetu přesunuje ke komentářům, narážkám, vsuvkám.

*Wir*-forma přitom není výhradní vyprávěcí situací v Krakonošově zahradě. Vedle ní tu najdeme netělesného vypravěče („Představme si však, že by někdo vynalezl...“ - zde nejde o dvojici vypravěčů „s tělem“, jak by řekl Stanzel, nýbrž je to běžný vypravěčský plurál), tradiční vyprávění v *er*-formě (próza Aristokracie, Benátský karneval), *ich*-formu (próza O různých prostředcích), dokonce tu najdeme i dialog se scénickými poznámkami (Komedie lunární).

Sotva bychom v jiné české próze našli tak široké vypravěčské spektrum. Když všechny uvedené postupy zakreslíme do Stanzelova typologického kruhu, zjistíme, že zabírají jeho dobrou polovinu - od vyprávěcího a prožívajícího „já“ vyprávěcí situace první osoby až po scénické zobrazení na



přechodu mezi autorskou a personální vypravěčskou situací. Tato ustavičná proměnlivost - implicitní polemika proti tradiční lineární schematičnosti českého vyprávění - tato provokující pohyblivost je vlastně odkazem k hravému, elementárnímu životu postavenému proti prázdným, formulkovým rekvizitám. (Ostatně v próze Antika a křesťanství se explicitně ironizuje Macharův ideový historismus, tedy určité apriorní schéma, tím, že oba vypravěči - posluchači Macharovy přednášky o dějinách - jsou více zaujati zlatými vlasy dámy sedící před nimi.) Je to hra velmi artificiální, zdůrazňující často znakovou, arbitrární povahu umění. „Tolik předem, aby se dobře rozumělo osudu mladého muže, jenž miloval dívku, kterou pro větší půvab uvedeme pod pěkným jménem Kamila...“; „Jak vlastně k tomu takový hrdina přijde, aby nějaká žena mu hodila na hlavu, když jde po ulici, plný koš svých nejpěknějších představ...“<sup>7</sup> Prózy Čapků z období Krakonošovy zahrady vlastně avant la lettre dokládají Šklovského teorii obnažení uměleckých postupů, reflexivních digresí (Šklovskij razí pojmy „brzdění“ a „retardace“), antignozeologické pojetí literatury jako „metody znesnadnění formy“, neboť „umění je způsob prožívat děláni věcí“.<sup>8</sup>

Bourání tradičních realistických a právě tak novějších symbolistických kánonů a souvislost čapkovských juvenilií s pozdější avantgardou je zjevná. Další vývoj vedl postupně oba autory jiným směrem (z hlediska práce s vypravěčskou perspektivou neméně pozoruhodným - např. Stín kapradiny, Povětroň, Život a dílo skladatele Foltýna, pohádky), avšak v linii, kterou sledujeme, pokračovala především díla Vladislava Vančury.

Zatímco svět próz Karla Čapka se po avantgardním preludiu vyhraňoval k zachycování osobní časoprostorové i axiologické perspektivy, ke konfrontaci perspektiv různých postav, případně i různých perspektiv postavy jediné (Obyčejný život), což znamenalo rázné omezení aforistických reflexí „nad příběhem“, charakteristických pro Krakonošovu zahradu, svět Vančurových próz jako by ignoroval moderní podání příběhu (H. James, M. Proust, F. Kafka, A. Gide, V. Woolfová - tzv. personální narativní situace), tedy potlačování vypravěčského subjektu, fenomenální bezprostřednost zachycovanou obvykle „reflektorem“, nekomentovaným zrcadlením vědomí románové figury. Vančura totiž viditelně navázal na autorskou vyprávěčí perspektivu prózy starší - například Cervantesovy, Fieldingovy - s jejím hlasitým, dominujícím vypravěčem, který bez rozpaků intervenuje, přerušuje dějovou linii a hodnotí. V pozadí Vančurova světa můžeme nalézt jakousi

analogii impersonálního významového schématu starých mýtů, bájí a pohádek, jejichž představa o světě vycházela z úhrnného vztahu k univerzu, nikoli z mozaiky jevů.

„Bez zastavení plyne veliká Amazonka a potrvá do konce světa. Bůh toho proudu je bůh zástupů a bůh hojnosti; jen veliké věci vládnu. Tvůj zločin, siouxský Indiáne, tvoje smrt a přátelství před koncem uzavřené, je unášeno bouří dějů jako vzdech.“; „Bojte se! Na nebi se jeví naše znamení. Ať Panama padne, na krásné hoře stůj dům! /.../ Silný, silný, silný zástupe, rozpoutej svoji velikost, nalehni na ně, udeř! Tiší a mírní, vyrazte proti nepříteli divě a nejmocněji! Ať přijde, ať již přijde obecný pokoj!“<sup>9</sup> Těžko si lze představit podobné vnědějové apelující promluvy třeba u Flauberta, Prousta, Kafky nebo i u Čapka. Jestliže v tomto typu prózy přejímá vypravěč či přesněji podavatel (mluvčí) řeč, vnímání i hodnocení postav, u Vančury naproti tomu jako by postavy byly infikovány magnetickou silou vypravěče. Promlouvají obvykle stejně stylizovaným, obřadným jazykem, a to bez ohledu na to, zda - z hlediska životní pravděpodobnosti - to odpovídá představené situaci. Jestliže s redukcí zóny explicitního vypravěčova hodnocení v personálním vyprávění se často stlačuje na minimum i samo pojmenování postav (zaměnitelná osobní jména, iniciála, torzo jména, „on“, „ona“), u Vančury naopak najdeme opulentní množství jmen, nezřídka originálních, výrazně bývají pojmenovány i epizodní figurky.<sup>10</sup> Oproti autentizaci, která omezuje podávané informace na úroveň momentálního vnímání postavy a sblížuje označující znak s předmětem, stojí tak akcentované ozvláštňení, důraz na literární znak jakožto znak, sklon k ikončnosti.

Třeba říci, že oba protichůdné narativní kódy vyrůstají z reakce na stejnou situaci a ve svých významových radiacích nemusejí být odlišné. Čapkův Hordubal popírá „objektivní“, iluzivně neosobní vyprávění (a pojetí reality jako souboru hotových daností) představením několikerého, různého *osobního* zření. Ve Vančurových Pekaři Marhoulovi se dosahuje téhož prostřednictvím *antiiluzivního* nadosobně platného vypravěčova hlasu. Přeneseme-li se o několik desítek let dopředu, pak můžeme konstatovat, že zatímco Páralova Soukromá vichřice podává *věcnou, neosobní* „zprávu ze života hmyzu“, Hrabalova Perlička na dně skrze vypravěčovu *básnivou zainteresovanost* transformuje realitu do bizarní, napůl skutečné a napůl imaginativní podoby. V pozadí je však vlastně totéž: lidská bytost, kterou provoz masové industriální společnosti okleštuje do pouhých funkcí a abstrakcí. Jednou je situace



obnažována až do krajnosti, člověk viděn jako zaměnitelná, bezejmenná jednotka - a dílo může být v intervalu vnímání vyloženo jako memento, nepřímá výzva k transcenci -, podruhé se přímo v textu hledá nová, oživující celistvost života, přesah vědomí vůči zvěcnělým kulisám „moderní doby“. Oba postupy mají své oprávnění a přinesly jedinečné umělecké hodnoty, bylo by proto bláhové preferovat jeden z nich. Skutečnost, že se soustředujeme k typu „vančurovskému“, znamená jen typologickou, nikoli hodnotící selekci.

Ostatně postavení vypravěče se ve Vančurově próze pozměňovalo a proměňovalo. V prvních knihách se vyskytuje er-forma s vypravěčem stojícím zřetelně mimo děj, četné hodnotící komentáře i exklamace se dají snadno oddělit od ostatního textu. Lineárnost fabule je v syžetu rozbita, děj se rozvíjí „ve skocích“, s anticipacemi, retardacemi aj. Příznačný je přitom postup, jež E. Lämmert ve Stavebních formách vyprávění nazval „jistá předznamenání do budoucnosti“ („zukunftsgewisse Vorausdeutungen“).<sup>11</sup> „...byl jinochem a zůstal jinochem i tehdy, když byl již stár a vlekl se o žebrácké holi.“ (Pekař Jan Marhoul - podtrhl J. H.);<sup>12</sup> „Matěj mlčí, je mu volně /.../ je to pravšední plavba, žádná příhoda ji doposud nevzrušila. Za této pokojné plavby utopil se Matěj, prvorozený z obou bratří.“ (Amazonský proud - podtrhl J. H.).<sup>13</sup>

Narušení čtenářské iluze - a dodejme, že je to iluze nejcitlivější, všichni jsme občas strženi očekáváním, „jak to všechno dopadne“ - není jenom ozvláštňujícím trikem vypravěče (jako v juveniliích Čapků, jimž se Vančura přiblížil Rozmarným létem). Vychází se zde totiž ze zmíněného impersonálního významového vzorce. Anticipace konce (v Pekaři Janu Marhoulovi a zejména v Polích orných a válečných) otrásá nadvládou právě přítomného časoprostoru - modlou zplošťující světské a spotřební epochy, toho, co Jan Patočka nazývá „vládou dne“.<sup>14</sup> Jako v prastarých mýtech se z aktuálního ruchu dění vykláníme do velebného plynutí času, kosmu, do měřítek věčných.

Na rozdíl od klasického autorského vypravěče, který je v podstatě vševedoucí a nahlíží příběhy z vnější perspektivy, jsou však u Vančury představené události viděny jakoby v průběhu jejich odvíjení, *in actu*, dynamicky vizuálním pohledem. Ocitáme se bez přípravy jaksí přímo uprostřed dění. Uvedme některé začátky próz: „Lev krásně zobrazený nad obecní studní bez přestání štěká.“; „Celý les je mláděti ke hře. Před doupětem oba krotcí, jinde lezou si do kožichu.“; „Krejčí sedí ve světnici jako v jámě a šije. Prostořeká

žena mluví a mluví...“<sup>15</sup> Jsou to krátké záběry, jež jsou vzápětí vystřídány záběry jinými a reflexivními, hodnotícími pasážemi. Autor skrze vypravěče dynamizuje - tak, jak je tomu pravidlem v moderním umění - obraz modelovaného světa, jenž není zalit neproměnným zářivým světlem jako v tradičních pohádkách a eposech, ale ustavičně se přeskupuje, pulsuje.

Toto „mnohopramenné vypravování“ nesvedené v jediný bod, ustavičné přehodnocování, jak o něm psal ve Vančurovských prolegomenech Jan Mukařovský,<sup>16</sup> je pak ještě nápadnější ve středním období autorovy tvorby od konce dvacátých let. V Hrdelní při (1930) se poprvé stává vypravěčem jedna z postav (stejně jako v pozdějším Konci starých časů, 1934).

Ich-forma ovšem u Vančury neznamená, že by podavatel příběhu byl v popředí, jak tomu bývá ve „zповědních“ prózách. Vypravěč Hrdelní pře - neznáme ani jeho jméno - slouží spíš jako amplión, vyskytuje se všude, kde se něco děje, reprodukuje a komentuje události - funguje de facto jako individuální, osobnější modus předchozích autorských vypravěčů z dřívějších Vančurových děl. Touto individualizací se ovšem do určité míry vytrácejí věčná, kosmická měřítka Pekaře Jana Marhoula, Polí orných a válečných a Posledního soudu. Jsme svědky lidského a příliš lidského posuzování osob a dějů, ustavičných proměn hodnocení, jak o nich mluvil Mukařovský.

Relativizace hodnocení v Hrdelní při - kde se nakonec programově dává přednost evidencím před konstrukty, přirozenému životu před spekulací, abstraktní transdendencí - se přenesla i do dalších próz, v nichž se tematizuje vypravěčský akt: do Markéty Lazarové (1931) a souboru povídek Luk královny Dorotky (1932). Zejména Markéta Lazarová je sumou pozoruhodných narativních postupů.

V románu se opět uplatňuje autorská vyprávěcí perspektiva, ale složitěji než v prvním období Vančurova díla. Děj je znovu podáván „ve skocích“, s retardacemi, anticipacemi a mnohem četnějšími odbočkami než v dřívějších dílech, s náznaky dalších (z hlediska lineárně schematického vyprávění „nadbitečných“) nitek příběhu. Představené děje jsou obetkávány celou sítí reflexí a hodnotících komentářů - jsou oslovovány postavy, čtenáři i Prozřetelnost, rozvažuje se o vylíčených událostech i o samém procesu vyprávění. Uvedme několik příkladů: „Zblázni se ve svém kloboučku! Ať ti ozebe mozek!“; „Přikloň se, Lazare, k úpěnlivým prosbám své dcery, kéž bys ji slyšel...“; „Poshovte mi, vzápětí povím, co se stalo s Alexandrou a co se přihodilo



Kristiánovi. Vypovím zevrubně i to...“; „Ty náš dobrotivý Pane, bojím se, že bude rozdrčen /.../ Dopřej mu, aby zvítězil, aby vyrazil duši z těch chlapů!“; „Ech, vezmi čas vypravování o bláznivínách, kdopak má chuť sledovati loupežníka, který má takto uzpůsobenou duši. Toť se ví, teď, když trest již tasil svůj služební meč, bude se odvolávati na své rybičky!“; „Zatím z vřetena událostí se odvíjela poslední nit. Paní Kateřina byla poznána a jata.“; „Ale nač vypravovati obšírně; věc, která se vleče, za nic nestojí.“<sup>17</sup>

Snad na každé stránce Markéty Lazarové najdeme takové metasyžetové soudy. Stále nás provází osobní, zaujatý hlas vypravěče, který uvádí postavy na scénu, předpovídá a vrací se, žasne a nabádá. Význam promluv vypravěče vytane zřetelně tehdy, když se pokusíme vyabstrahovat z díla holou fabuli. Co zbude jiného než romaneskní historka o boji lapků s vojáky a lásce Mikoláše k sličné Markétě? Pozoruhodnost tohoto románu totiž spočívá v podání příběhu, v tom, že není „vyklopen jako těsto“, nýbrž že je tvarově a syžetově bohatě zvrstven a modulován.

Při bližším náhledu zjistíme, že vypravěč funguje polyfonně, jako by zastupoval několikahlasý orchestr. Jednou před zrskem čtenáře tvoří celé dílo a jindy - častěji - podává zprávu o tom, co se stalo („vypravuje se“, „stalo se“), ukazuje ostentativně na obraz událostí („hle“, „vidím“). Jednou je, zdá se, současníkem zobrazených postav, jindy evidentně mužem dneška, který proti přítomné ochablosti staví udatné činy, okouzující nadšení svých postav. Jednou ví vypravěč takřka olympsky vše, co nastane, podruhé nás mate nesprávnou předpovědí, často je na pochybách, vystupuje jako řadový svědek dění („nevím“, „snad“, „bojím se“). Je epicky obřadný i unesený city, ale i ironický, vidí události různým pohledem, vnějším i vnitřním (kdy se identifikuje s prožitky postav), jeho rejstřík sahá až k nevlastní přímé řeči,<sup>18</sup> tedy doméně personální vyprávěcí situace. Vystupuje v první osobě singuláru i první osobě plurálu. Odevzdává své hrdiny do vůle Boží a vzápětí se rouhá, přesvědčen, že nebe je prázdné a že lidé si poradí sami. Jeho sympatie se v průběhu vyprávění mění, původní hodnocení se koriguje. V úvodu například mluví o Kozlíkové „ohavné smrti“, v závěru je však Kozlíkova poprava vylíčena ve vznešených barvách: „Dotkl se rouch Pána, jenž se vezdy usmívá, a jde jako vinař, když mu vypršel čas smlouvy.“<sup>19</sup>

Právě proměny vypravěčského postoje, často i náhlé zvraty jsou pro toto dílo charakteristické; narativní perspektiva je neobyčejně dynamická. Mno-

hostranný náhled do zobrazovaného světa, který umožňuje vidět události a postavy z více aspektů, v nekonečné rozmanitosti a živém proudění, v otevřenosti (chybí jakýkoli finalistický koncept dění, čitelný z autorových próz dvacátých let), tvoří významovou osu Markéty Lazarové. V souvislosti se sledovanou linií prózy si můžeme položit otázku: Lze takové významové gesto nazvat ironickou hrou? Běží tu vskutku o hru, která by byla výrazem suverénní převahy subjektu, nezávazné těkající libovůle, formující představenou literární realitu jen podle jejích představ? Takový názor kdysi vyslovil Timotheus Vodička ve stati Sen o absolutním tvůrci,<sup>20</sup> v níž přisoudil Vančurovi nedostatek pokory k vyššímu řádu, životnímu kladu, metafyzickým hodnotám.

Naše analýza takové stanovisko nemůže akceptovat. Domníváme se, že při vši depatetizaci, ironizaci nespočívá v Markétě Lazarové role vypravěče jen ve virtuózním pohrávání si s látkou na způsob Sterna či Brentana. Sama prostá čtenářská zkušenost ukazuje něco jiného: významové okruhy boje, lásky a cti, smrti a života, základní antropologické konstanty, jsou zde zachovány v opravdovém, takřka „naivním“ smyslu. U Vančury se dá mluvit spíš o radostné a životodárné (ne pouze destruuující) hře - tedy o hře, která nevyrůstá jen ze záměrů a schopností člověka jako subjektu, ale je zároveň zaklíněna v nadindividuálních realitách samých, v proměnlivém proudu tvořivého života (nepředurčeném nějakou věčnou zárukou smysluplnosti, již měl snad na mysli Vodička), proudu bohatém a nevypočitatelném, a přece se ustalujícím v jakýsi přirozený řád. Naznačuje to stará herakleitovská představa světa jako hrajícího si dítěte. Chápeme-li hru u Vančury tímto způsobem, potom je zjevnější i úloha vypravěče: vypravěčova dominance není záležitostí artistní libovůle, vypravěčův projev je dialogem, v němž intenzivně zaznívá osobní hlas a který je současně ozvěnou neomezené suverenity tvořivého života.

Svět zřejmě není jen arénou pro sebezprosazování člověka jako jedince, nemůže být vykládán pouze ve vztahu k lidskému subjektu, ať již poznávajícímu a hierarchizujícímu, nebo jednajícím a ovládajícím (a v důsledku toho i ovládanému sebou samým i vlastními výtvoři). Domníváme se, že Vančurovo dílo vytyčuje jiný než takovýto úzce antropocentrický projekt světa a že prolamuje i avantgardní „felicitologický ideál člověkotvorby“ (Oleg Sus) - pokud je v něm tvořivost chápána jako ustavičná expanze, obohacování jedince jako tvůrce, předstupeň či analogon aktivity ve smyslu



praktického disponování skutečností na podkladě abstraktního ideového počtu. Vančurovo dílo vyrůstá mnohem spíše z jiskřivého úžasu nad věčným prouděním světa v čase, nad tajemstvím viditelné i neviditelné skutečnosti, je to hledání sounáležitosti s řádem a tokem života, vepisování nových lidských významů do věcí, ale i pozorné naslouchání hlasu věcí, přírody i druhých lidí. V základech Vančurova uměleckého kosmu leží vědomí souladu s bytím veškerenstva, neovládá jej suverénní pýcha individua, ale spíše pokora, která ovšem po člověku nežádá, aby se jen kajícím pokořoval, nýbrž aby se s porozuměním tomuto bytí otevřel.

Ve Vančurových dílech z druhé poloviny třicátých let mizí hlasitý vypravěč a s ním i autorská vyprávěcí situace.<sup>21</sup> Tři řeky (1936) a zvláště Rodina Horvatova (1938) se blíží tradičním narativním modelům, zakládá je mozaikovitý záznam vizuálních vjemů a ponorů do vnitřních stavů postav. Ve srovnání s Markétou Lazarovou ubývá hodnotících komentářů, podavatel příběhu jako by chtěl jen ukazovat „to, co jest“ - působit mají především zobrazené události ve své předmětné věčnosti, způsob jejich podání se zasouvá do pozadí. Tomu odpovídá úbytek slohové obřadnosti, mizí „vysoké“ stylové a jazykové prvky, přibývá běžně mluvené a obecné češtiny. Vančura v tomto směru dospěl až k experimentu téměř fonografického záznamu velkoměstské mluvy (Pověstí, 1940), jež řečeno tehdy mu blízkou filmovou terminologií je „prostřihem do reálu“, a typologicky se tím přiblížil textům Skupiny 42. Ale tento vývoj, který není dán jen individuálně, ale souvisí s obecnějšími posuny v kulturní a společenské atmosféře doby, kdy se vývojově plodná část českého umění odklání od „hledání nového“ k „uchování starého“, k tradici, minulosti, mýtům, konstantním a přirozeným vlastnostem člověka, už není předmětem našeho zájmu.

Na dvou ukázkách budeme sledovat další varianty námi sledované linie románu. První z nich představuje Moudrý Engelbert (1940) Jaromíra Johna. Johnovo prozaické dílo - viděno s nutnou dávkou zjednodušení - pracuje dvojí metodou estetické aktualizace. Za prvé je to *autentizace* (díla založená na dokumentárním materiálu, např. Boský osud, Děti, Topičovo australské dobrodružství) a za druhé výrazná *literarizace* (díla založená na ironické distanci a antiiluzivnosti, např. Moudrý Engelbert, Pampovánek). Obojí metoda se obvykle prolíná. Tak je tomu výrazně ve Večerech na slavníku (1920, přeprac. 1930) a také v Moudrém Engelbertu, kde se například součástí díla

stávají fotografie „hrdinů“, sugerující dokumentární faktičnost. Z našeho hlediska je důležité, že oba uvedené postupy vedou k narušení konvenčních modelů lineárního neosobního a vševědoucího vyprávění - buď směrem k dokumentárnosti (přesněji sugesci dokumentárnosti) obnažením fakticity věcí, nebo k nevážené, nadlehčené hře, kdy se zobrazené události i postavy lomí v nastavených křivých zrcadlech.

Literarizace se v Johnově tvorbě objevuje v různých polohách a stylových konfiguracích. V Dořiných milencích (1942) v rámci hry s narativní iluzí na scénu dokonce vstupuje fiktivní autor - John. V Pampovánkovi (1948, rozšřf. 1949) o literarizaci svědčí příznačné dvojsečné komentáře, obřadná záhloví jednotlivých kapitol, stylizace některých pasáží po způsobu pouťových náboženských příběhů, quasidokumentární pasáže, stylizovaná oslovení čtenáře: „Ach, můj shovívavý čtenáři, /.../ Já původce tohoto vypsání, tvůj nehodný bratr, měl jsem pro opovázlivost svého brku přemnohé hodiny rozpačitých úzkostí, nemálo potních rozpaků - abych slovo řádným tělem učinil a spravedlnost s pravdou kopulací strefil.“<sup>22</sup>

Do tohoto kontextu náleží i konstrukce vypravěče v Moudrém Engelbertu. Ojedinele v Johnově díle je to vypravěč hlasitý a tělesný, představený v rámci autorské vyprávěcí situace (v některých prózách, kupř. ve Večerech či Dořiných milencích, vystupuje sice rovněž tělesný vypravěč, ale v ich-formě). „Zpravodaj, který píše tyto řádky, uštvaný ohař s rozdýchaným jazykem, prodírající se dne 2. listopadu 1918 proudem chodců na Národní třídě, spatřil na čtvrtém schodě vestibulu Národního divadla muže v lesnickém oděvu, v hnědém hubertusu, s plyšovým kloboukem, který zdobila zelená stuha. /.../ Zpravodaj pospíšil do hotelu Zlatá husa a zapsal si myslivcovo jméno do svého zápisníku.“<sup>23</sup>

Přesný údaj místa a času, záznam toho, co právě vidí a prožívá „zpravodaj“ - to vše nastoluje osobní perspektivu vyprávění, přesněji její dokumentární variantu v er-formě. (Dojem dokumentárnosti podtrhují i zmíněné ilustrační fotografie, údajně portréty postav.) Vidění událostí je tedy limitováno horizontem podavatele, ten však nevystupuje jako „já“, ale jako „on“. Podobného postupu se v próze dvacátého století často používá, nalézáme jej například u Kafky, Joyce. Na rozdíl od nich ovšem Johnův „zpravodaj“ nejen referuje, ale i komentuje, explicitně promlouvá ke čtenáři, uplatňuje se dílem jako vypravěč - perspektiva tedy kolísá mezi scéničností a panoramatičností,



užijeme-li příslušné Lubbockovy pojmy („scenic presentation“, „panoramic presentation“).<sup>24</sup>

Tímto kolísáním je připravena půda pro další strategii vyprávění. Ve druhé kapitole se zpravodaj mění ve fiktivního autora: spatřená postava muže v lesnické uniformě („brahmána“) jej zaujala natolik, že jím inspirován napsal v roce 1940 celé románové dílo. „Brahmán to byl, jenž vtáhl vzpírajícího se zpravodaje do dějů svého života, učiniv ho svědkem neblahých, odporných i směšných událostí. /.../ osoby a dějství v románě nakonec tak pomátly zpravodajovu paměť, že /.../ kdyby měl místopřísežně udati, zda skutečně spatřil počátkem listopadu 1918 v pražských ulicích nějakého muže v mysliveckém oděvu, opatrně by řekl, že mu sice skutečně jakási brahmánská tvář učarovala, že však to byla nejdříve asi tvář spatřená na jakési fotografii ve starém rodinném albu a ztotožněná s kterýmsi lesníkem, spatřeným v zástupu pražské ulice.“<sup>25</sup>

Zpravodajský point of view se tak proměňuje v autorskou vyprávěcí situaci s fiktivním autorem-vypravěčem stojícím mimo postavy. Moudrý Engelbert tvoří analogii Thackerayho Jarmarku marnosti: tam byl naopak nejprve (v předmluvě) podavatel uveden jako „principál“, tedy jako všemohoucí vypravěč, jenž s postavami nakládá jako s dřevěnými loutkami, a v 27. kapitole druhého dílu se pak nečekaně objevil uprostřed postav: „Já, pisatel tohoto do posledního slova pravdivého příběhu, měl jsem to potěšení spatřit je a seznámit se s nimi na tomto výletě. Plukovníka Dobbina s jeho hloučkem jsem poprvé zahlédl...“<sup>26</sup>

V Jarmarku marnosti je proměna narativní perspektivy ojedinělá, zatímco v Moudrém Engelbertovi se opakuje. Po promluvě autorského vypravěče, kterou jsme výše citovali, ještě v téže kapitole, hned na následující stránce vystupuje znovu na scénu „zpravodaj“. Cestuje do Tvrdic, odtud se vydává pěšky k libodřickému zámku. Formálně se střídá er-forma s běžným vypravěčským plurálem („zahneme-li z náměstí“, „vrhneme ještě letný pohled“). Podstatnější je však střídání hlediska. Již v pasáži o učiteli Ksáskovi jsme informováni o věcech, které přesahují obzor událostí zachycovaných zpravodajsky in actu. Totéž se opakuje v odstavci o obyvatelích břehnického okresu aj.

Do limitované perspektivy svědka, zaznamenávajícího to, co právě vnímá, se ustavičně prolomuje perspektiva de facto vševědoucího autorského

vypravěče. V dalších kapitolách tato autorská perspektiva převládá stále více, ostatně i „zpravodaj“ pak vystupuje v rouchu autorského vypravěče, jaksi všudypřítomný a vševědoucí - jako by měl stvrzovat pravděpodobnost střídání hledisek. Přitom horizont svědecko-reportážní nikdy zcela nezmizí. „Sám otrlý zpravodaj, znuděný tolika divy i ohavnostmi světa, spatřiv Etelku v zámeckém parku v Libodřicích v průvodu štěstím zářícího starohraběte Joachima, nebyl po celý den schopen jiné myšlenky než na mladičkou ženu...“ (7.kapitola) „Pana Engelberta a paní Etelku mohl by tedy zpravodaj s klidným svědomím opustit, protože vtištěni v kadlub svého osudu stávají se běžnými, nezajímavými osobami.“ (9. kapitola) „Kdybychom se pozdě večer opatrně přiblížili k domu, vyzkoumavše pohyb vzduchu, aby psi nevzali od nás vítr, kdybychom přeskočili tyčkový plot a připlížili se k oknu jídelny, spatřili bychom mezerami žaluzií paní Viky...“ (16. kapitola)<sup>27</sup>

Pohled škvírami žaluzií je bezpochyby příznačný personální vyprávěcí postup (A. Robbe-Grillet na něm, jak známo, vystavěl perspektivu své proslulé prózy *Žárliivost - La Jalousie*). U Moudrého Engelberta tedy můžeme mluvit o občasné personalizaci převládající autorské narativní situace, „svědecké“ hledisko čas od času střídá hledisko autorského vypravěče. Tomu odpovídají i příslušné stylové a jazykové postupy - na jedné straně autentizující (vidění událostí očima postavy, přechod z autorské řeči do vnitřního monologu), na druhé straně literarizující (vnědějové komentáře vypravěče, slovosled s knižním, inverzním postavením přívlastků a určitých sloves, přechodníky). Důsledkem takového střídání je razantní dynamizace vypravěčského aktu a celé výpovědi, která silně zpochybňuje absolutnost jakýchkoli hodnotových soudů. Události jsou nahlíženy z několika úhlů, jeví se relativní, víceznačné.

Na první pohled se tak Moudrý Engelbert blíží dílu Vančurovu, například *Markétě Lazarové*, kde jsme rovněž konstatovali ustavičnou proměnlivost narativní perspektivy, několikerou roli vypravěče, víceaspektové vidění událostí. Vypravěč Moudrého Engelberta (i *Pampováňka*) je však ironičtější, skeptičtější než vypravěč *Markéty Lazarové*. Oba vypravěči směřují za povrch věcí, narušují „objektivní“ lineárnost tradičního příběhu, střídají vnější a vnitřní perspektivu, oba pohlíží na své hrdiny s neskrývanou distancí, oba často komentují a přehodnocují představené události. Zatímco však u Vančury promlouvá vypravěč osobním, silně zúčastněným hlasem (v první osobě),



jímž po ironické dehierarchizaci opět nastoluje vědomí přirozeného řádu, Johnův komentátor pozoruje hemžení svých postav s chladnou skepsí.

Příznačný rozdíl v technice vyprávění spočívá ve vančurovských anticipacích, které u Johna nenajdeme. Johnovo dílo totiž nevyrůstá z impersonálního významového vzorce jako dílo Vančurovo, není založeno na spontánním vědomí souladu s životním a kosmickým prouděním. Jestliže v Markétě Lazarové při všem „shazování“ a depatetizaci hrdinů zůstává téma lásky, boje, cti a smrti zachováno v opravdovém, „naivním“ antropologickém významu - v Moudrém Engelbertu je ironie jaksi všepohlcující, všestravující; nenacházíme posléze nic, co by nás vedlo za obraz pestrého, směšnohrdinského mumraje bez přesahu k vyšším hodnotám.

Na linii romanticko-ironického vyprávění, již do české literatury uvedly prvotiny Čapků a v níž pokračovali - každý svým způsobem - Vančura a John, zřetelně navazují prózy Milady Součkové.<sup>28</sup> Dá se dokonce říci, že opozici vůči tezovitě lineárnímu vyprávění Součková dovádí k určitému druhu artismu. Z hlediska kompoziční stavby je pozoruhodný román *Amor a Psyche* (1937), nás však bude zajímat román *Bel canto* (1944).

V první kapitole si nejprve připravuje rekvizity autorský vypravěč. Oslovuje čtenáře, dává najevo svou moc nad příběhem. „Hladina prostoru, který před tebou otvírám, čtenáři, měřena je událostmi, jež ji jen tak tak čeří /.../ Proto tě vedu do tišiny...“<sup>29</sup> Oslovování čtenáře pokračuje i v kapitolách následujících („Jak mám odpovědět tobě, čtenáři?“; „Milý čtenáři, užíváme jedné zubní pasty...“). Mizí však domnělá nadvláda a vševědoucnost, vypravěč nejen „má“ představený svět, ale také v něm „je“, spoluúčastní se jeho každodenní existence. Už ve zmíněné první kapitole, vzápětí po citovaném úvodu se objevují příznaky znejistění: „vypravuje se“, „nikdo toho nebyl svědkem“, „doufejme však“, „někdo také říká?“... A tyto relativizující výroky pak provázejí text stále. Ještě v závěru se vypravěč táže sám sebe, „neměl-li snad Ernesto Giulii přece jen rád“, a dále: „A Giulia ho milovala. (Opravdu?)“<sup>30</sup>

Vypravěč už v první kapitole - stále ještě v autorské vyprávěcí situaci - si tedy není jist, nezná přesnou prehistorii postav a událostí, zdá se, jako by zaznamenával jen to, co právě vidí a slyší. Hned poté se však objevuje anticipace, do vyprávění je vložena celá scéna, odehrávající se až po letech. „Julinčiny modré oči s přirozeně tmavými řasami se podívaly na doktora

Arnošta. Julinka bude do konce života o tomto okamžiku vypravovat: naše oči se setkaly. /.../ Tu píseň zařadí Julinka do svého programu /.../ na celý život: bude ji zpívat, kdykoliv si v životě vzpomene na pobyt v lázních /.../ Vždy před tou písni půjde Giulia na toaletu /.../ Wann wirst du endlich anfangen!...“<sup>31</sup> Součástí anticipace je německy vedený dialog, dokonce je Julie uvedena pod svým pozměněným uměleckým jménem Giulia (o čemž se dozvíme později).

Již první kapitola tak výrazně nastoluje střídání vnější a vnitřní narativní perspektivy. Jednou se vypráví z pozice autorské situace (oslovování čtenáře, komentáře, anticipace), jindy z pozice spíše personální (zachycení probíhajícího dění z hlediska nějaké postavy). Tato „svědecká“ perspektiva je v dalším textu stále výraznější: autorský vypravěč se proměňuje v tělesného vypravěče v první osobě.

Ještě na konci první a na konci druhé kapitoly to může být stále úvodní vypravěč autorský: „Proč vám vyprávím tak obšírně o těch malých lázních a o těch všech lidech? Protože jsem tam poznal Giulii. Giulii bylo tehdy osmnáct let.“; „Díval jsem se často na to papežské požehnání, pověšené vedle skříně...“<sup>32</sup>

V kapitole páté je to už „já“ evidentně tělesné, objevující se na scéně: „Vyšel jsem dnes ven v neobvyklou hodinu, poněvadž jsem doprovázel přítele, který opouštěl naše město.“<sup>33</sup> Dostáváme se do vyprávěcí situace první osoby s „já“ jako současníkem a důvěrným přítelem hlavní hrdinky („Doprovázel jsem Giulii několikrát...“; „Častokrát mě Giulia žádala, abych ji doprovázel, často jsem byl hostem jejího hostitele...“). Prostřednictvím tohoto vypravěče - všudybyla se dozvídáme, ovšem na přeskáčku, v náznacích (např. až na straně 188 se uvádí, že Giulia byla - snad - provdána) mnohé o hrdinčině životní dráze, o její touze umělecky vyniknout a o její poklesle romantické stylizaci.

Vzniká otázka, zda Bel canto se svým převážně tělesným vypravěčem v první osobě patří vůbec do rámce našeho tématu. Není na místě zařadit román spíše k psychologickým, introspektivním prózám (Havlíčkův Neviditelný, Řezáčovo Černé světlo), pokud se v nich rovněž objevuje vyprávěcí a prožívající subjekt v první osobě, tedy „já“-vypravěč?

Domníváme se, že tomu tak není. Vypravěč u Součkové je totiž více či méně ztělesněním narativní funkce; podobně jako ve Vančurově Hrdelní při



není ani pojmenován. Neuvádí do pohybu události, jen pozoruje a doprovází postavy. Podobně jako Johnův „zpravodaj“ mizí ze scény a ponechává prostor autorskému vyprávění. Ve stavbě románu tak přechod k „perifernímu“ vyprávěči - důvěrnému svědkovi umožňuje bez obtíží referovat nejen o jednání, ale i o vnitřním světě postav.

Zmíněné psychologické prózy jsou založeny na bohatém, iluzivně modelovaném syžetu - zatímco u Součkové je v souladu s tradicí romanticko-ironického vyprávění dějová linie ustavičně přerušována reflexemi, odbočkami, reminiscencemi i anticipacemi. V kapitole Romaneskní příběh se kupříkladu proplétají tři vyprávěcí nitky, v kapitole Pokračování: Corso doplňují nevlastní přímou řeč hrdinky v závorce skeptické autorsko-vyprávěčské komentáře; další kapitola je nazvána Kapitola pro toho, kdo někdy dlouho čekal, dále je v rámci textu tematizován vznik románu a práce na něm atd.

Uhrnem můžeme říci, že *Bel canto* je založeno na střídání vnitřní a vnější vyprávěcí perspektivy, „suverénní“ a „nespolehlivé“ narace, iluzivních a antiiluzivních postupů, znejistování představené fikce. Některé postavy místy působí jako loutky, zřetelně je dávana najevo hypotetičnost místa děje („sníh, tající v postranní ulici v Praze, v Berlíně, v Paříži, v New Yorku, v Tokiu...“; „to bylo v Kolíně nad Rýnem, snad nad Labem - všeobecně známo“), ve které můžeme spatřovat jistou obdobu „alternativnosti“, „konceptovosti“ postavy, jejího pojetí jako možného bytí v dílech Weinerových, později u V. Linhartové či ve Frischově Gantenbeinovi. Radikálně se tak popírá představa „objektivního světa“, jenž údajně existuje a priori, nezávisle na nás a jež pak stačí jen dokonale poznat a popsat - představa, která je východiskem tradičního schématu vyprávění. „Chcete vědět, jak tomu bylo ve skutečnosti. V které skutečnosti? Paní Lavinie, mého přítele, který si koupil v Lipsku Kanta, Giuliniho, Ernestově, mojí vlastní?“<sup>34</sup>

*Bel canto* je tedy typem díla, jehož konstrukci lze označit jako „tvořenou skutečnost“.<sup>35</sup> Tento román je vyhroceným pólem linie, kterou sledujeme, patrně nejdůslednější realizací sternovsko-diderotovského vyprávění v české próze do roku 1945. Pohyblivost vidění a hodnocení představené skutečnosti, rafinovaná opakování a variace, četné literární a kulturní aluze - to vše utváří model světa pestrého, nazíraného v bohaté a subtilní mnohotvárnosti, ale - zejména ve srovnání se světem Vančurovým - dokonale ovladatelného a

vlastně v textu uzavřeného. Román *Bel canto* dovádí do krajnosti možnosti ironické hry,<sup>36</sup> naznačené v Krakonošově zahradě, Rozmarném létě a Johnových prázách. Tato hra na jedné straně rozšiřuje spektrum významového vnímání díla, na straně druhé však směřuje k hermetičnosti, zavření do sebe, vytrácí se z ní přesah k otevřenosti smyslu, k životním obsahům.

### Poznámky

<sup>1</sup> F. X. Šalda, Nejnovější krásná próza česká, in: F. X. Šalda, Z období Zapisníku II, ed. E. Macek, Praha 1988, s. 53.

<sup>2</sup> Srov. projevy Z. Nejedlého i Gottwaldovo poselství sjezdu spisovatelů 1949: „Staňte se inženýry duší našeho lidu, mluvčími jeho tužeb, jeho lásky i nenávisti, staňte se jeho socialistickými buditeli!“ (Od slov k činům, Praha 1949, s. 6) Jan Patočka v přednášce z roku 1974 se zmiňuje o těsné souvislosti tradičního starovlastenectví a dogmatického marxismu, „U nás často dochází ke skoku do marxismu leninského a později stalinského typu z *nacionalismu*, tj. z pohodlnosti, z obav o určitý *statek*, kterým je jazyk, národní tradice /.../ jistoty poskytované objektivně, zvenčí, odjinud.“ (Jan Patočka, Masaryk, samizdatový archívní soubor díla Jana Patočky, bez data, s. 259)

<sup>3</sup> Kundera se přitom dovolával Hegelovy Estetiky, ovšem skrytě vycházel z Lukácsova pojetí epiky. V pozdějším stejně nazvaném souboru esejů *L'art du roman* (Paris 1987) je naproti tomu Historie vylíčena jako cosi neosobního, a proto nečitelného a nebezpečného. Důvěra v Historii a závaznou Pravdu jsou konstitutivními prvky totality, protikladu životní konkrétnosti i nekonečna duše.

<sup>4</sup> Srov. studii F. K. Stanzela *Teorie vyprávění* (1979), Praha 1988, o jejíž teoretické poznatky i terminologii se zde opíráme. Zmíněný vývoj sleduje studie M. Mravcové *Personalizace vyprávění v této knize*.

<sup>5</sup> J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 26, 39.

<sup>6</sup> K. Čapek - J. Čapek, *Ze společné tvorby* (Spisy Karla Čapka, sv. 2), Praha 1982, s. 30, 36.

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 47, 52.

<sup>8</sup> V. Šklovskij, *Teorie prózy* (1925), Praha 1948, s. 15.

<sup>9</sup> Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy* (Spisy Vladislava Vančury, sv. 1), Praha 1985, s. 42, 46.

<sup>10</sup> J. Holý, *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, Česká literatura 1984, 5, s. 459-476.

<sup>11</sup> E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (1955), Stuttgart 1968, s. 140 an.

<sup>12</sup> Vl. Vančura, *Pekař Jan Marhoul - Pole omá a válečná* (Spisy Vladislava Vančury, sv. 2), Praha 1984, s. 12.

<sup>13</sup> Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy*, s. 26-27.

<sup>14</sup> J. Patočka, *Kacířské eseje o filozofii dějin*, Praha 1990, s. 136 an.

<sup>15</sup> Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy*, s. 18, 14, 31.

<sup>16</sup> J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, s. 221-276.

<sup>17</sup> Vl. Vančura, Markéta Lazarová (Spisy Vladislava Vančury, sv. 5), Praha 1986, s. 12, 98, 58, 65, 76, 197, 110.

<sup>18</sup> „Markéta poslouchala co a jak a sedlák pokyvoval hlavou, bůh ví, že poslouchal na píl ucha.

Prosím vás, příhody slečen, které si zedraly svoje šatečky! Cožpak les sténá? V lese roste dříví, na něž mám zálsuk! A jelen! Kdyby mi nehrozila oprátka, počkal bych si na šesteráka, jenž mi škodí.“ (Markéta Lazarová, s. 95).

<sup>19</sup> Vl. Vančura, *tamtéž*, s. 127.

<sup>20</sup> T. Vodička, *Stavitelé věží*, Tasov 1947, s. 7-25.

<sup>21</sup> J. Opelík, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, Česká literatura 1968, 3, s. 297-303.

<sup>22</sup> J. John, *Pampovánek*, Brno 1948, s. 10.

<sup>23</sup> J. John, *Moudrý Engelbert* (Dílo Jaromíra Johna, sv. 2), Praha 1956, s. 9-11.

<sup>24</sup> P. Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921), London 1965.

<sup>25</sup> J. John, *Moudrý Engelbert*, s. 16.

<sup>26</sup> W. M. Thackeray, *Jarmark marnosti II*, Praha 1965, s. 189-190.

<sup>27</sup> J. John, *Moudrý Engelbert*, s. 95, 131, 276.

<sup>28</sup> Informaci o jejím díle podává článek K. Miloty *Návrat ke staré dámě*, *Literární noviny* 1990, 25, s. 5, a stať téhož autora v *Kritickém sborníku* 12, 1992, 3.

<sup>29</sup> M. Součková, *Bel canto*, Praha 1944, s. 11.

<sup>30</sup> *Tamtéž*, s. 223.

<sup>31</sup> *Tamtéž*, s. 16-17.

<sup>32</sup> *Tamtéž*, s. 30, 32.

<sup>33</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 84.

<sup>35</sup> D. Hodrová, *Román jako tvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let*, Česká literatura 1985, 6, s. 505-521.

<sup>36</sup> B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.



## Vyprávějíci „já“ a prožívající „já“

Přímé vyprávění v první osobě (ich-forma, Ich-Erzähler) náleží k tradičním postupům slovesného vypravěčství. Lze je rovněž chápat jako zvláštní projev základního ontologického znaku tohoto vypravěčství - zprostředkovanosti, neboť ten se stává markantnější, když jeho nositel - vypravěč - vyznačí v textu svou přítomnost zájmenem „já“, tedy užitím první osoby singuláru. Stupeň zprostředkovanosti, která se v tomto případě týká relace autorský subjekt - vypovězený děj, se pochopitelně zvýší, bude-li se vyprávějíci „já“ nalézat nikoli vně, ale uvnitř zobrazovaného světa, bude-li k němu coby prožívající subjekt příslušet. Vypravěč-postava, Stanzelovo „Já s tělem“,<sup>1</sup> jehož některé varianty budou v této kapitole analyzovány na české próze dvou meziválečných desetiletí a desetiletí válečného, přísluší k typu zosobněného (osobního) vypravěče, to znamená vypravěče vybaveného v té či oné míře konkrétními individuálními znaky, a v důsledku toho vypravěče s limitovaným hlediskem, daným určitým zkušenostním obzorem. Díky této vlastnosti bylo vyprávění postavy (vedle dramatizace neboli scéničnosti zobrazení) považováno za jeden z nástrojů potlačení či úplné „likvidace“ takzvaného vševědoucího vypravěče ovládajícího román minulého století a jeho „božského“ práva na neomylnost.<sup>2</sup> Z historie je však známo, že četná vyprávění v první osobě ztotožněné s postavou byla natolik zaměřena na předmětnou a akční stránku zobrazeného děje, že se nikterak nedostávala do konfliktu s vypravěčem autorským, neboť se přizpůsobovala zobjektivizovanému jazyku vyprávění, založenému na „přijetí té které věty jako sdělení nepochybného poznatku o jistém elementu románového světa.“<sup>3</sup> Připodobnění ich-formy er-formě ve starší románové tradici mělo kupříkladu vliv na to, že Käte Friedemannová v jedné z prvních soustavných prací věnovaných vyprávěcím postupům *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) nepovažovala vůbec za nutné gramatické osoby rozlišovat. Teprve když se ve vývoji kategorie vypravěče jako takové plně projevila tendence k perspektivizaci, tj. zavedení určitého subjektivního hlediska „prostřednictvím vědomí definovatelného v jeho zvláštnosti“,<sup>4</sup> začala být vyprávěcí situace první osoby, lokalizující vyprávění do prostoru zobrazeného světa, chápána jako forma vhodná pro mediaci - zapojení způsobu vnímání, myšlení, prožívání postavy (v případě „Já s tělem“ pak postavy-vypravěče).



Protože nás s ohledem na kategorii subjektu zajímá naposledy zmíněný vývojový trend, pro prózu dvacátého století nanejvýš charakteristický, nebudeme se zde zabývat problematikou vyprávějíci postavy-svědka (srov. např. Vladislav Vančura: Konec starých časů; Bohumil Novák: Velké děti; Karel Konrád: Rozchod) a ani takovou variantou ich-formy, která vykazuje většínou bezpříznakové užití dané gramatické kategorie, jaké se uplatňuje například v tradičním dobrodružném románu (srov. např. „dobrodružnou trilogii“ Josefa Koptý Modrý námořník, 1937-1938). Výklad zaměříme na takové případy ztotožnění vypravěče s postavou, které více či méně využívají možnosti vnitřní perspektivizace vyprávění. Vzhledem k tomu, že se vyskytují ve sféře non-fiktivní právě tak jako fiktivní, dospěli jsme, vedeni vnitřní logikou problému, k rozvržení výpovědi „Já s tělem“ na díla biografická a díla quasibiografická (reminiscence autora a reminiscence fiktivní postavy). Půjde nám přitom především o vyznačení vztahu vyprávějícího „já“ a prožívajícího „já“ (o odstup a jeho aktualizaci, o převahu či vzájemné vytěsnění), který je pro interpretaci daného vypravěčského typu podle našeho názoru klíčový.

Mezi *biografickými vyprávěními* v první osobě nás nezajímá tradiční memoárový žánr, kde vypravěč obvykle vystupuje v roli kronikáře a svědka (obdobu Rousseauových Vyznání či svěživotopisné knihy André Gida Zemřít a žít budeš česká meziválečná próza nezná), nýbrž v různé míře subjektivně zabarvená výpověď určité torzovité osobní zkušenosti, ztvárněné s výraznou snahou (byť projevenou na pomezí krásné literatury a literaturou faktu - Dichtung und Wahrheit) o tvar s převahou funkce estetické nad věcně informativní, tedy o tvar, jenž životopisnou látku zřetelně beletrizuje (to ovšem neznamená, že by tu dokumentárnost neměla hrát významnou roli).

K základním a určujícím znakům biografického vyprávění náleží totožnost vypravěč = postava = autor, trojjedinnost vypovídajícího subjektu, která se, jak uvidíme dále, může projevat různě, a to hlavně v závislosti na časové distanci mezi vyprávějícím „já“ a prožívajícím „já“, autorem a jeho minulostí. Volba první osoby není v tomto případě sebemíř příznaková (pouze v oblasti fikce představuje projev tvůrčího záměru), protože v autobiografii je dáno předem, že autor vypráví o sobě. K jeho reálné osobě se váže existenciální motivace, většinou značně naléhavá, jež de facto tvoří důležitý moment geneze prózy. Při totožnosti vypravěč = postava = autor se zprostředkovanost projevu velmi bezprostředně, takřka bez omezení se může rozvi-

nout konfesionalnost a lyrizace podání, neboť vypravěč osobní vzpomínky je přímo předurčen pro roli lyrického subjektu či reflektujícího esejisty.<sup>5</sup> Jeho horizont představuje široký horizont autorský, který je ovšem nutno zúžit, respektuje-li vyprávění přednostně hledisko minulosti, zvláště pak jednání se o minulost dětského věku.

Z nemnohých autobiograficky orientovaných nesyžetových próz si nejprve povšimněme těch, které ztvárňují *téma dětství*. V důsledku značného odstupu vyprávěcího „já“ od „já“ prožívajícího v nich dochází buď k znásilnění vzdálené minulosti přítomnou perspektivou dospělého vypravěče, nebo se v nich autor pokouší o nutně rekreativní rekonstrukci dětského vidění a přibližuje se tak fikci. Předem si ještě naznačme, za jakých vývojových okolností jednotlivé dětské biografie vznikaly: Pod křídly (1917) Marie Pujmanové a Ráj (1921) Růženy Svobodové v ovzduší novoromantické idealizace i dramatického zkomplikování dětské duše; Nezvalovo Dolce far niente (1931) bylo napsáno pod vlivem autorovy surrealistické inspirace ve sférách podvědomí; konečně cyklus Pujmanové Za časů císaře pána z knihy Svítání (1949) nese znaky úsilí o autentizaci promluvového pásma postavy.

U Pujmanové narazíme na inspiraci vlastním dětstvím a pokus učinit dítě subjektem výpovědi už v raných črtách *Budu běhat bosa* a *Maminka zpívá*, otištěných pod příznačným titulem *Dítě* vypravuje ve sborníku *Čeští spisovatelé vdovám a sirotkům našich vojnů* (Praha 1916, pod pseudonymem Marie Zátková). *Infantilní zážitek - slast z volného pohybu v přírodě* a *zcizující účín matčina zpěvu - tu byl podán nesdělným, pře poetizovaným stylem a pojat, nejspíš pod vlivem zprostředkovaného bergsonovského intuitivismu, jako nevědomý kontakt s transcendentnem. Obraz dětského světa Pujmanová estetizovala a intelektualizovala také ve své knižní prvotině Pod křídly (1917), kde ovšem artistní stylizaci do jisté míry ospravedlnila forma memoárové výpovědi dospělé vypravěčky, jež jako by v tvořivém aktu zaměřeném k vlastnímu dětství hledala - oklikou přes evokaci, vcítění a znovuprožití nejen elementárních instinktivních projevů „úsvitů“ života, ale i složitějších duchovních hnutí a převratů - vnitřní harmonii.<sup>6</sup> Aktuální zjitřený stav vědomí (reálná životní a duševní krize) se sice ve vyprávění nijak neaktualizuje (situace vyprávěcího „já“ není tematizována), je však zřejmé, že nošení do minulosti (vybavování obrazů, událostí, situací, slov, představ) znamená současně pátrání v sobě nynější, a tudíž vlastně i jisté přisvojení („zneužit“)*



oněch minulých dětských prožitků: „život už nebyl mírná samozřejmost, o níž jsem nepřemýšlela, které jsem se ani neradovala, tak bývala bezpečná; život byl nyní darovaná náhoda, kterou jsem si zamilovala ztroskotaneckou láskou. Ano, život teď nebyl, než záhada zániku a hrůza ze smrti. Pláč mnou zmítal. Čeho se uchytím, jak se zachráním? Nechci-li umřít, je třeba žít! Ale kdo mně poví jak?“<sup>7</sup>

Reminiscence, jež má dospělé vypravěčce zprostředkovat cestu k sobě tím, že odhalí a pojmenuje prvotní duchovní konstelace, nemůže být než reminiscencí komponovanou a fabulovanou. Soustřeďuje se na několik pečlivě, promyšleně volených epizod a prožitkových dominant dosti krátkého, leč vývojově převratného období, aby v ději vynikly obecné existenciální kategorie - vina, lítost, láska, smrt. Fiktivnímu vyprávění se biografická próza Pod křídly připodobňuje také smyšleností jmen, dramatickým gradováním tématu (v kapitolách Dálky, Hrůza a Láska kulminuje vyprávění dvojí smrtí; deziluze je ztlumena konejšivou katarzí), dále přerušováním monologické výpovědi scénami „režírovanými“ s epickým smyslem pro „rodinný portrét“, dětským hlediskem vlastně jen ozvláštněný, a konečně symbolizací některých motivů a výjevů (srov. zbájenou postavu Mladé dívky, Bezejmenné, Nepřítomné, motivy mrtvé sluky a jejího nehybného oka předjímací smrt babičky a dědečka, motiv křídél s významem bezpečí apod.).

Dětské „já“ s jeho perspektivou vypravěčka popírá a přesahuje také úsilím o dekorativně stylizovaný výraz, o unikátní sloh, jehož největší úskalí bylo shledáno v přemíře novotvarů a v zatížení substantiva adverbialními a adjektivními přívlasky, v znejasnění a znekonkrétnění obrazu. Avšak odstup vyprávěcího „já“ od prožívajícího „já“ umožnil současně Pujmanové vytvořit nezvykle citlivou studii dětské duše - projevů žárlivosti, studu, strachu, agresivity, despektu k nechápavosti dospělých, bájivosti, předstírání, pověrečnosti, magie a hlavně dětského smyslu pro tajemné.

„Netvářím se nikde ve své knize, jako by byla deník šestiletého dítěte. Dospělá vypravuje o svém dětství. Dospělá Iréna je podmět, dítě Irénka předmět jejího vypravování.“<sup>8</sup> Přestože v odpovědi na recenzi Miloslava Novotného, který jí vytýkal, že věci, jež dítě může pouze vycítit, „příčinně definuje“, Pujmanová takto popřela účast malé hrdinky ve vyprávění, podává se děj na některých místech jejího textu jako děj zrcadlící se v dětském

vědomí: „Byla jsem si vědoma svého významu. Dole se valí zástupy lidstva za rakvemi dědečka a babičky, kteří mně zemřeli oba najednou. Všichni se zajisté upozorňují, že jsem v okně a že mám černobílé smuteční šaty, všichni si vypravují, jaké mne potkalo neštěstí, a litují mne.“<sup>9</sup>

Můžeme tedy konstatovat, že i když v knize Pod křídly převažuje vzpomínání (čas vzpomínky) nad evokací, dospělý nadhled vypravěčky nad dětskou naivitou, tvoří i zde vyprávějíci „já“ a prožívající „já“ dvojí podmínost: dva subjekty se někde nenápadně prolnou, aby na samém konci, poté, co „babiččina perut“ navždy zemdlela, přemohla dětská touha po harmonii úzkost z konečnosti bytí: „Její oči byly blízko mé tváře, její náruč byla bezpečná, a ona byla víra, pravda, láska, příslibení života. Miluji a nebojím se. Čeho bych se bála, mám-li maminku? A já maminku nedám.“<sup>10</sup>

Na dětskou reminiscenci Marie Pujmanové navázala zcela bezprostředně její učitelka a literární zasvětitelka Růžena Svobodová svými „letopisy dětské duše“ nazvanými Ráj, které vycházely na pokračování v časopise Lípa v letech 1918-1919 (knižně 1921) a byly přerušeny autorčinou smrtí. Na rozdíl od Pujmanové se Svobodová k věku dítěte obrací, jak je to ostatně obvyklejší, ve věku zralosti, a to nejen, aby v dětské duši pátrala po zdrojích svých dospělých konfliktů, ale aby prokázala, jak dramatické a ve své komplikovanosti nepochopené může ono rajske stadium života být. Vedena apriorní představou o životě dítěte jako o neustálém zdolávání tajemství („řešení hádanky“), nepoddává se toku představ - obrazů, výjevů, asociací, spontánně vybavovaných pamětí (bergsonovskou „mémoire involontaire“), nýbrž obdobně jako Pujmanová komponuje cyklický celek nejen na základě řízeného výběru, ale i jistě, byť náznakově romaneskní fabulace (letopisy v sobě uzamykají několik lidských dramát). Komponovanost úloмок minulosti, tu spojitějších, tu spíše „světlych skvrn bez souvislosti“, právě tak jako scénická přerušování výpovědního monologu či vložená pohádková a bájeslovná vyprávění dospělých, potlačují sice spontaneitu vzpomínání a připodobňují Ráj fikci, autorka však kompenzuje umělost své autobiografické prózy soustavným užíváním dětského hlediska, vytvářením časoprostoru prožívajícího „já“ - tedy vnitřní perspektivizací: „Stojím nyní v úplně černé předsíni opřena o stoudev a čekám. Hledím před sebe. Ve stěně šedá se trochu nočního svitu. Temný kříž okenní se objevuje na něm. Malé světýlko hoří dole, na náměstíčku... Vzduch kolem mne modrá a chvěje se...“<sup>11</sup>



Stalo-li se v Ráji médiem vidění a zobrazení reality převážně dítě (v mnohém na nás jeho styl působí jako svěřování deníčku), pak byl výrazně sémantizován i horizont onoho vidění, zúžený a tím i zdůrazněný zvláště tam, kde se zaznamenávají hovory zaslechnuté zpovzdálí, kde je vědomí prožívajícího „já“ zastřeno únavou anebo kde svou nechápavost přímo doznává („Já tomu všemu nerozumím, a když přemítám o souvislostech těchto dějů, nic se mi neujasňuje a cítím, že mám malou hlavu a že se mi myšlenkami rozskočí.“).<sup>12</sup> Mediace obohacuje vyprávěcí perspektivu také o moment předsudečnosti, jenž se tu týká zejména výkladu matčina jednání, chápaného malou hrdinkou jako projev nelásky.

Ani Svobodová však nenechává vyprávět výhradně dítě. Jeho monolog narušuje již zmíněným scénickým zobrazením, citacemi vyprávění jiných osob i vlastními esejistickými vstupy na téma dítě vůbec („Dítě rádo spí. Vrací se ve spánku do věčnosti, ze které bylo nedávno odvoláno.“<sup>13</sup>). Občas malé vypravěčce stylisticky vypomáhá: „Kulatá bolest leží temně kolem mého bezradného srdce, je pevně okovaná a není z ní uniknutí.“<sup>14</sup> I v Ráji se tedy využívá ona přednost první gramatické osoby, která spočívá v dvoj-  
lorné identitě „Já s tělem“ a z ní plynoucí hlediskové modulaci výpovědi. Avšak oproti próze Pod křídly se poměr této modulace zvrátil ve smyslu převahy dětského hlediska (tj. minulosti) a současně se projasnil: vyprávěcí i prožívající „já“ hovoří každé samo za sebe a obraz dětství zůstává, aniž by byl banalizován, nezatížen významovou ambivalencí, neboť nesubstituuje dospělé prožívání.

Zatímco Pujmanová pouze přizpůsobila epizodu z dětství své dospěle prožívané deziluzi, Vítězslav Nezval - diletantský následovatel Prousta a pilný čtenář Freuda - látku dětského věku v *Dolce far niente* (1931)<sup>15</sup> využil k cílům osobním a aktuálním, k duchovnímu setkání s dávnými dojmy, vyvolávanými v dospělosti již nezopakovatelný pocit slasti. Na dětské subjektivitě demonstruje vyprávěcí básník také mnohé duševní funkce ležící v základu jeho tvůrčí potence, z hlediska avantgardní (tj. na asociacích a aktivizaci podvědomí stavějící) poetiky chápané jako zdroj básnické tvořivosti vůbec.<sup>16</sup> Převaha vypovídajícího „já“ nad prožívajícím, degradovaným na jakési demonstrandum prvotního stádia autorovy básnické prehistorie (šlo o to, že již jako dítě byl básnickým subjektem povýtce), tak v *Dolce far niente* dosahuje úroveň přímo osobní autorské exhibice a žánrově posunuje prózu k eseji. Vypravěčovu vzdělanost má doložit i celá řada absurdních paralel

(„plnotvarost“ přírody, projevovaná mimo jiné pářením kanců, se například přirovnává k „plnotvarosti“ děl Michelangelových) a hudebních inspirací: „Jako jediný netonální tón vzbudí v tónickém akordu náhlý intenzivní život, a rozvádí jej do jiné tóniny, ‚nakousnuv‘ modulaci, tak často nepatrná okolnost, jako jednoho červencového odpoledne fůra chrastí před Jiráskovým domem ‚nakousla‘ ve mně modulaci, jejíž provedení nastalo teprve po mnoha letech, avšak, která mě naplnila štěstím, jemuž jsem byl vrácen za nepředvídaných okolností.“<sup>17</sup> Na rozluce mezi dětským světem a jeho zobrazením, ovládaným vypravěčskou exhibicí autora, se významně podílí i prostředky slohové - kromě krkolomných přirovnání a výstrelků obraznosti to jsou také značnou část textu zcela ovládající hypotaktická souvětí, spojováním reálně (logicky) nespojitého předstírající amorfni spontánnost, již autor dává okázale přednost před rozumem zvládanou epickou kompozicí.<sup>18</sup>

Ačkoliv si v *Dolce far niente* vyprávějíci „já“, totožné s etablovaným avantgardním básníkem s jeho širokým kulturním horizontem, podrobuje vlastní dětství, přesto se i zde díky vyprávěcí situaci první osoby a autobiografické motivaci tematické linie (jeden den ze života synka venkovského učitele) prosazuje jistá míra autenticity, jež má původ v té fázi tvůrčího aktu, kdy autor „zbažil ducha vědomí a napjal jej jako projekční plátno proti deroucí se vzpomínce“. Přestože totiž tuto vzpomínku následně nezaznamenal v její bezprostřednosti, tj. médiem dětského hrdiny, ale analyzoval ji a složitě interpretoval, její zážitkové jádro („svítivé okamžiky“) zůstalo zachováno. Díky tomu představuje próza *Dolce far niente* značně ojedinělou zásobárnu básnickových elementárních podnětů - jeho „řši platónských Idef“, jež zahrnuje specifický „fetišismus“, asociativní hry, vjemy význačné nezvyklým úhlem pohledu, osvětlením, optickým zkreslením, neobvyklou konfigurací. Identita vyprávějícího „já“ a prožívajícího „já“, básníka a dítěte, stvrzená tím, že básník v sobě dítě uchoval a sám byl obsažen již v dítěti, se tu tedy zúročila na základě „druhého“ prožití raných smyslových a duchovních zkušeností - prožití již vědomého, analytického, ztvárněného.

Ve srovnání s *Nezvalovou* dětskou autobiografií představuje zcela kontrastní pojetí role vyprávějícího subjektu v podobném typu prózy cyklus *Za časů císaře pána*, který Pujmanová zařadila v roce 1949 do knihy *Svítání*. Tento její druhý návrat k zážitkům z dětství a nově i z časů dospívání se odehrál po letech, v nichž mimo jiné dospěla k bezprostřednější charakteristice románové postavy tím, že ji učinila spoluúčastníkem vyprávěcího aktu



(srov. smíšené vyprávění Lidí na křižovatce). Není proto divu, že se při opětovném ztvárnění biografické látky radikálně změnil i způsob zobrazení dětského „já“: zatímco totiž v prvotině Pod křídly byla subjektem výpovědi převážně dospělá vypravěčka - vzpomínající, hodnotící, interpretující, básníčci - a dítě bylo převážně objektem výpovědi, ve Svítání se Pujmanová nezdráhala „předat slovo“ čtyřletému až čtrnáctiletému děvčátku a prostřednictvím hovorově zabarvené stylizace jeho monologické promluvy přistoupit na infantilní hledisko. To, o co se pokoušela Svobodová a co sama kdysi naznačila jako možnost, nyní tedy realizovala takřka plnou mediací vyprávění, vydaného téměř cele subjektu postavy.

Přenesení výpovědní aktivity na prožívající „já“ (podle Stanzelova schématu se vyprávěcí situace první osoby mění v personální, neboť postava vytěsňuje vypravěče) znamenalo důsledné umístění ohniska zobrazení do časoprostoru tohoto zobrazení, a tím i zrušení memoárového charakteru cyklu, včetně „kroniky rodu“, tvořící tradiční součást pomezního biografického žánru. To ostatně vplynulo i z vystupňované *autotropičnosti* textu,<sup>19</sup> v němž dítě se svým přirozeným egoismem skutečnost více odzrcadluje, než vypráví (zaznamenává, komentuje). Tím, že Pujmanová zcela eliminovala vypravěče-autora, „popřela“ vlastně před čtenářem biografičnost svých próz a vyprávění postavy využila způsobem, který je obvyklý ve fiktivní výpovědi, to znamená jako prostředku zobrazení jejího psychologického vývoje, odpovídajícího dětskému, posléze pubertálnímu horizontu a silné předsudečnosti vůči neznámému a poznávanému světu, nepřátelskému i divuplnému. Co do obsahu je řeč o loutkách, strašidlech, o hře, sourozenecké žárlivosti, zálibách a antipatiích, prázdninových zážitcích, spolužačkách, náboženství apod. V rovině slohu odpovídají dětské mentalitě a stylu dětské promluvy četná tázání, zvolání a podivování, imitace mluvního projevu, jednoduchá, až primitivní stavba věty a tendence k prostému přiřazování. Přitom styl zaznamenává i duchovní zrání hrdinky, školní věk se projevuje vyspělejšími vyjadřováními.

Hledisko vyprávějíci postavy podřízené mentalitě dítěte využila Pujmanová i v poloze jakési přirozené bizarnosti. Tak se kupříkladu její hrdinka marně snaží zbavit kostlivce, až nakonec zneklidňující loutku rozpoltí a údy zahodí do bláta. Později plánuje likvidaci bratříčka, jenž ji okrádá o pozornost dospělých: „A co kdybych mu zmáčkla hlavičku? Je měkká, maminka to řekla. Péta má ještě otevřenou hlavu, i když to není vidět pod vlasy - to je

strašné pomyšlení. Že může být přitom veselý? Kdybych mu vtiskla palec do chmýřnatého temínka, palec by se probořil, jako když jsem onehdy protrhla blánu na starém bubnu od Mikuláše.<sup>20</sup> I jinak se dětské hledisko stává zdrojem zcela zvláštního humoru - třeba v představě, jak maminka s pomocnicí natahují těsto stále dál a dál a jak pomocnice musí ustupovat na pavlač, na dvůr, na ulici, až k „petřínské eiffelovce“. Vedle spontánně a bezděčně humorných projevů („Tu a tam se objeví mezi těmi kachními paničkami děvče v triku, štíhlé, jako když švihne - co je to platno, i ta má prsa.“)<sup>21</sup> se s příchodem věku pubertálního, kdy se obzor vypravěčky rozšiřuje, objevují dramatičtější, vesměs deziluzivní postřehy a prožitky.

Svítáním se sice Pujmanová ocitla na vyšším stupni vývojové spirály té linie, jež směřovala k zautentičtění vnitřní perspektivy zobrazení, i té, v níž docházelo k slohové diferenciaci realistického vypravěčství (Olbracht, Majerová, Glazarová, Poláček aj.), současně však absence autorské narace ochudila obraz dětství o pronikavější psychologický postřeh a básnickou nadřazenost, postihující jeho dramatismus a tajemství, jak tomu bylo v romantizující a secesně stylizované prvotině Pod křídly. Naznačili jsme rovněž, že dětské mentalitě přizpůsobila autorka i slohové prostředky, které zčásti napodobují mluvní projev a monolog malé hrdinky zabarvují skazově. Pouze zabarvují, neboť tu působí spíše motivace psychologická než ryze vypravěčská (zaměřená na posluchače), reflexe světa má převahu nad jeho komentováním.

Skazového dětského vypravěče reprezentuje v české próze hrdina Poláčkovy prózy Bylo nás pět (1946); ten však náleží do oblasti takzvaného hlasitého vypravování, kam zahrnujeme jak ich-formu autorskou, tak ich-formu postav. Přestože se v této próze uplatňuje hledisko dětského hrdiny - klukovský pohled na svět s jeho omezeným horizontem, stereotypy (vlastními i přejetými od dospělých), zkušenostním komplexem apod. - nejde o psychologii individuální, ale o parodickou typizaci určitých skupinových návyků (jako ostatně u Poláčka vůbec). Vypravěč Bylo nás pět je svého druhu literární „homunkulus“ - uměle stvořený vypravěčský živel, mísící několik jazykových zdrojů (vedle ústní mluvy klukovské - včetně uličnické hantýrky - se tu uplatňuje knižní jazyk čítanek, učitelský žargon, frazeologie dobrodružné četby, jazyková klišé maloměsta). Přirozený humor projevu se násobí komičností různých imitací. Knižně se modifikuje rovněž sociálně charakterizační funkce skazu, neboť Poláček vytváří „sloh složitě diferencovaný a



neodpovídající žádnému existujícímu slohovému typu“.<sup>22</sup> Z našeho hlediska pak takovéto vyprávění, které využívá spontánní sdělnost zaměřenou mimo subjekt (živelný klukovský kronikář se věnuje věcem a příhodám), postrádá stanzelovský modus reflektora (odzrcadlujícího vědomí), a tím i vnitřní perspektivu.

Od reminiscencí dětství se biografická vyprávění vztažená k určité fázi dospělého věku podstatně odlišují malým, někdy i zcela zanedbatelným odstupem vyprávějího a prožívajícího „já“, odstupem autora-vypravěče od autora-objektu, přítomnosti aktu vyprávění od zkušenosti prožité v čase minulém. Není-li aktualizována situace, v níž spisovatel o sobě vypráví, pak vyplňuje minulost literární obraz beze zbytku a bývá zpravidla v různé míře zpřítomňována (efekt přenosu) přímou reflexí, podmiňující lyrický či konfesionální charakter výpovědi.<sup>23</sup> Při oslabení, ne-li úplném zrušení časového a psychologického odstupu (srov. dětské „já“, jež je podstatně jinou bytostí, navíc zastřenou zapomněním) lze počítat se spolehlivostí paměti a limitací dotváření. Proto se tu výrazněji uplatňuje dokumentární věrohodnost, ať už se vyprávění soustřeďuje k oblasti intimní, či přijímá funkci obsažnějšího svědectví. Autor, který vypráví o své dospělé zkušenosti, si může zvolit prakticky libovolný horizont, nemusí respektovat žádný předem daný zkušenostní obzor (postava jakožto dokument autorova dětství, pojatá jako médium zobrazení, vyžaduje naopak obdobná omezení jako fiktivní dětský hrdina), a může tudíž vystupovat v různých rolích: jako medituující či lyrický subjekt, kronikář, reportér aj. Současně má k dispozici onu strukturně uvolněnou nesyžetovou kompozici, již se v avantgardních programech negujících romaneskní syžetová klíše dostalo po první světové válce umělecké prestiže.

Text svou konfesionálností a lyričností příznačný pro non-fiktivní autobiografickou výpověď představuje Havlíčkova „vzpomínková črta“ Máňa (psaná v roce 1925, knižně vyšla až v roce 1981), považovaná autorem za výpověď autokomunikační (navázal na ni Deník manželství 1926-1929). Jde o kroniku lásky, která svědčí o tom, že ve chvíli zaznamenávání setrvaly její děje ve vypravěčově nitru v podobě čehosi nenávratně se vzdalujícího - v podobě snu vtěleného do postavy mladé dívky:<sup>5</sup> „A vzdalující se, vidím tě nocí / menšící se, prchající, / motýlku bílý, / bílý - -“<sup>24</sup> Živé působení minulosti na přítomnost zesiluje v Máně existenciální motivaci (ve smyslu jejího zopakování, fixace pro budoucnost, znovuprožití, rozloučení s ní) i



autotropičnost vyprávění, projevující se mimo jiné sdělenou skepsí vůči vlastnímu pokusu uchovat minuvší čas ve slovech: „Kletba toho, co se nedá říci, padá na moji hlavu. Jak smutné! Obraz byl a bude vždy jen v mé paměti...“<sup>25</sup>

Přestože jsou jako jediní dva čtenáři v Havlíčkově reminiscenci uvedeni jednak „zestárlá čtenářka po mém boku“, jednak „můj já, neznámý a zchátralý čtenář“ (tedy autor a jeho družka v čase budoucím), je text i přes silný egocentrismus vyprávějího „já“ a amorfně monotónní řazení faktů vlastního životopisu i místní kroniky rozvržen a tvarován se zjevnou uměleckou aspirací. V rámci syžetem neomezeného vzpomínkového pásma a díky volné oscilaci mezi tehdy a nyní, zajištěné vyprávěcí situací první osoby totožné s autorem, dochází k příznačnému přenosu do minulosti, k revokaci, která jako by umožňovala znovunalezenou chvíli lépe vychutnat. Někde vypovídající subjekt propojením dvou odlišných časových momentů („Nyní jsem odjel...“) přímo vyznačuje, že pro daný obraz platí dva časy, že se v něm naplňuje doslova zpřítomnění minulého.

Intenzita, s níž vypravěč znovuprožívá vyprávěné, se stává zdrojem lyrismu (apostrof a elegií), spjatého s milostným tématem a tématy, která ho doplňují a rozvíjejí, - tématu mládí, přírody a rodného kraje: „A za milenkou, jež ztrácí hloubku své melodie, stojí jiná, větší milenka, mládí - a jen jí na oslavu, jen jí k pohřbu znějí mé noty melancholicky. A tu nalézaje se mezi dosněným snem a snem zapomenutým, zavírám oči a vidím těsně jít kolem jinou vzpomínku, vzpomínku kamenů, květin, stromů /.../ A já líbám domov /.../ A mé oči, volající obrazy na plátno zavřených víček, vidí plout barevné typy krajin...“<sup>26</sup>

Vypravěčský a zároveň autorský subjekt Máni, „vzpomínky o třiatřiceti listech“, pro jehož rozvinutí vytváří podmínky trojí autobiografická totožnost vypravěč = autor = postava a jenž se prosazuje obrazným výrazem a emocionálně působící intonací, sice zůstal utajen čtenáři, nicméně v české meziválečné próze nebyl osamocen. Setkáváme se s ním znovu v Zaměřovaném zrcadle Ivana Olbrachta (1930) a v prozaickém debutu Jarmily Glazarové Roky v kruhu (1936). V obou těchto prózách vystupuje onen subjekt současně velmi radikálně ze sebe, zrazuje svou jedinečnost i jedinečnost prožívaného okamžiku a rozhlíží se kolem sebe se zvědavostí, sociální i mravní angažovaností kronikáře či reportéra. Obě prózy se proto vyznačují heterogenní

skladbou; zahrnují vyprávění s převahou jak ich-formy, tak er-formy, vnitřní perspektiva se tu střídá s perspektivou soustředěnou k objektům.

Přestože Olbrachtova vězeňská próza předstírá deníkovost (v rozsahu pěti dnů), tj. navozuje iluzi souběžnosti času prožívání a jeho záznamu, i ona kombinuje reminiscenci s revokací, vyprávění s reflexí, což dotvrzuje střídání gramatických časů i závěrečné shrnutí kapitoly Dny ubíhají vzad. Současně však předem daná totožnost reálného autora a vypravěče, stejně jako poměrně malý interval mezi prožitkem a jeho sdělením (zhruba tři léta)<sup>27</sup> a také absence jakéhokoliv signálu odstupu (kupříkladu ve smyslu nyní - tehdy), nedovolují rozlišit, zda úvahy a reflexe opakují vězňovy myšlenky, postřehy, obrazové asociace, či jsou výsledkem pozdější tvořivé aktivity, inspirované filmem odvinuvším se v autorově paměti a povzbuzované kromě toho útržky faktů a dat ze zápisníku.<sup>28</sup> Vztah vyprávěcího „já“ a prožívajícího „já“ ztrácí tudíž v Zamřížovaném zrcadle interpretační funkci, ruší se jakožto opozice a obě tato „já“ splývají čtenáři v „já“ jediné - v „já“ vyprávěcího vězně.

„Zamřížovaná“ existence (prostorová izolace a odtřazenost od komplexu života) orientuje obvykle vypravěče-postavu k sobě, k sebezpytování, sebe-pozorování, rozpomínání. Olbrachtův vězeň od počátku uplatňuje vůči nezvyklému prostředí aktivní přístup - usiluje o jakousi intelektuální asimilaci. Chudičké zařízení cely a různá její poznamenání se stávají podnětem k úvaze (dokonce i zaschlý lidský chrchel či skvrny po spermatu). Posléze se vězni naskytne příležitost podstatně rozšířit svůj horizont - poznáním osazenstva jiných cel, rodiny správce věznice, místních poměrů, vězeňského folklóru - a sehrát roli zasvěcujícího reportéra. Proti ohraničenosti jediné cely na počátku se v blízkosti závěru rozprostře dokonce celé „panoráma proletářského kraje důlních a hutních neštěstí, sociálních revolt a podsociálního zločinu.“

Nejradikálnější jsou rekonstruovaný deník a spolu s ním i vyprávěcí situace první osoby rozrušeny tím, že tento deník tvoří rámec čtyřem vloženým vyprávěním, jakýmsi dokumentárním novelám, které zkratkovitě, leč výpravně (včetně psychologické charakteristiky, atmosféry, dramatizace, výrazných detailů, komentáře), tedy s objektivitou er-formy autorského vyprávění, podávají čtyři lidské osudy: smolařského outsidera, recidivisty, patologického dozorce a dělnického buřiče.

Ačkoli extrovertní založení vězněného autora a familiární podmínky jeho bytu za mřížemi, které sám ironicky komentoval, neumožnily v Za-



mřížovaném zrcadle rozvinout introvertní perspektivu, násilná izolace se přesto projevila značným posílením epikova subjektivního hlediska - částečně ve vzpomínce a snu, hlavně však zvýšenou smyslovou vnímavostí a v ní pramenícím lyrismem, okouzleným věcmi všedními a nepatrnými. Tak se vězeň kupříkladu vykoupal v tůni vytvořené slunečním svitem a pohrál si se zamřížovaným oknem jako se skládkou obrázkových kostek, aby v něm posléze zhodnotil „krásný obdélník světla a barev, vyříznutý do světa hnědi a stínu“, v jehož ohraničeném výseku „je ztajena větší úzkost z nekonečnosti než v nekonečnosti omezené jen dálkou“.<sup>29</sup>

Věžněný autor se světil i se zážitkem vlastního rozdvojení: „Byli jsme dva. Uprostřed vězeňské cely byl člověk a upřímně se smál. A druhý, který stál se založenými rukama opodál, se na něho díval strašně zvědavě, prohlížel si ho s odbornickým zájmem...“<sup>30</sup> Tím potvrdil, že vyprávějíci „já“ i prožívající „já“ koexistovala v tomto případě již v časoprostoru prožité zkušenosti. Díky tomu se mohl vězeň spatřit jako v „zamřížovaném zrcadle“ - izolovaně, hlavně však uprostřed společenství ztroskotanců, rebelů, kriminálních narušitelů pořádku - a mohl si ledacos ujasnit ve vztahu k sociální realitě i k životu jako takovému, to, co pak zúročil v následující etapě své tvorby.

Podobně jako Olbrachtova vězeňská próza svědčí i prvotina Jarmily Glazarové Roky v kruhu o potřebě vyprávějícího „já“ non-fiktivní prózy přesáhnout obzor intimní sféry, a to vzdor tomu, že jde o motivaci výrazně existenciální - o uchování definitivně uzavřeného životního období ve slovech, tak, aby u něho bylo možno prodlévat. Na rozdíl od Máni zapřela však reminiscence Glazarové výchozí elegickou situaci - situaci osamocené ženy, jež se v rámci psychické rekonvalescence vrací k dvanácti letům přervaným náhlou smrtí manžela. Obdobně jako prvotina Pujmanové Pod křídly, avšak mnohem účinněji, byl tedy tento návrat do minulosti únikem ze zraňující přítomnosti a současně odhodláním k novému životu a poslání spisovatele.

Podle svědectví autorky vznikaly i Roky v kruhu jako text autokomunikační. Výsledný tvar nicméně svědčí o úsilí kompozičním i jazykově-výrazovém, můžeme v něm identifikovat všechny podstatné znaky tvůrčího typu Glazarové, včetně pozorné observace směřující nejen k lidem, ale též k předmětné stránce světa. Kromě postavy svého muže, venkovského lékaře, upírá vypravěčka a hrdinka autobiografických vzpomínek svůj zájem k dalším lidem, zvířatům, rostlinám, domu, městečku a celému kraji. Popisuje zařízení



bytu, domácnost s jejími každodenními a každoročními rituály, líčí události rodinné i místní, dokonce i přírodní živly a vesmír. Všude v tomto soustředěném i obzíravém vyprávění, z něhož se ich-forma nejednou nadlouho zcela vytrácí, zaznívá tu silněji, tu tlumeněji emocionální zaujetí vyprávějího „já“, které v minulosti, do níž se hrouží, jako by cele uvízlo, jako by se ocitlo na horizontu, z něhož ještě nebylo možno dohlédnout k tragickému konci, a mohlo se tudíž oddat důvěře v život. Jinak řečeno Glazarová plnou měrou využívá snadnost přenosu časem, umožněnou vyprávěcí situací první osoby, k tomu, aby opět mohla být sebou minulou a v rámci vypravěčského aktu prožít po boku svého „táty“ celý jeden rok (ten poslední) a v něm mnohé z let minulých - nejen tu a tam svírající idylický řád „kruhu“, ale i okolní bídu a bolest, krásu i dramatismus přírodních proměn. Sugescí některých zvlášť opojných chvil vytváří pak protipól oné se vši vážností přijaté role svědka a kronikáře a stává se zdrojem lyrické evokace i impresionistické krajino-malby. Zaměřuje-li se vypravěčka na intimní stránku svého minulého života, pak si přivolává některé emocionální a psychické stavy a takto sama sobě - „zajatci lásky“ - postihuje problematičnost (břímě) vztahu bezvýhradného připoutání k nějaké bytosti. Zde pak shledáváme určité fragmenty potenciální románové výpovědi o komplikovaném soužití nerovné dvojice, o kterém by autorka, kdyby psala román, nechala místo sebe vyprávět fiktivní hrdinku a čerpala by při tom nejen z prožitého, ale též z literární zkušenosti a epické fantazie.

Při sledování vztahu mezi vyprávějícím „já“ a prožívajícím „já“, vztahu, který, jak už jsme řekli, představuje jeden z klíčových problémů při interpretaci vyprávění v první osobě, se nyní přenesme na pole románové fikce. V ní se problém napětí obou „já“ vztahuje především k typu takzvané *quasiautobiografie*, zahrnující takové romány, ve kterých vypravěč současně představuje hlavní postavu, časově a prostorově integrovanou v zobrazeném ději, nebo řečeno jinak postavu tělesně v něm přítomnou. Přitom hlavní záměr, jak soudí Stanzel, tu spočívá právě ve „spojení vypravěčského aktu a osobní zkušenosti vypravěče“. Quasiautobiografie jsou v historii literatury velmi hojné (z nejnámějších připomeňme Moll Flandersovou, Davida Copperfielda, Janu Eyrovou, Barryho Lyndona, Zeleného Jindřicha, Zpověď hochštaplera Felixe Krulla); vedle románu s takzvaným periferním vypravěčem (v roli svědka, pozorovatele, biografa, kronikáře aj.) představují totiž nej-

obvyklejší formu vyprávění v první osobě. Vývojové proměny této formy se pak nejnápadněji zračí v subjektivizaci výpovědi, tj. v realizaci vnitřní perspektivy vypravěče-postavy a ve strukturálním i významovém zkomplikování opozice „já“ x „on“ (srov. S. Bellow: Herzog; M. Frisch: Mé jméno budíž Gantenbein; G. Grass: Plechový bubínek aj.).<sup>31</sup>

Z fiktivní podstaty quasiautobiografie plyne, že se v ní existenciální motivace vyprávění, v prózách s non-fiktivním východiskem tvořící součást geneze textu, týká stvořené postavy a je vlastně dovršením jejího obrazu v díle. Mezi postavou a autorem existuje vztah zprostředkování, jenž může mít různou míru a formu (distance se prohlubuje kupříkladu tehdy, je-li hrdina pověřený vyprávěním vybaven negativními vlastnostmi jako v Havlíčkově Neviditelném či Řezáčově Černém světle). Vypravěče-postavu může přitom autor tím snáze použít jako masku pro vlastní úvahy, vlastní životní filozofii (Čapkův Obyčejný život), čím víc potlačí jeho tělesnost. Jak uvidíme dále, může jít o projev autorské rétoriky i při takové emancipaci hrdiny, kdy je mu ponechána vlastní řeč - tj. mluva určité speciální society. Zde se ovšem dotýkáme už poněkud jiného tématu - tématu, jež bývá označováno jako „obraz autora v díle“ („the implied author“ - W. C. Booth). Nám však jde o to, jak se v analyzovaných variantách vyprávěcí situace první osoby utváří vztah vyprávěcího „já“ a prožívajícího „já“, zda a do jaké míry se ohnisko zobrazení přenáší do časoprostoru děje, o němž se vypráví (převaha prožívajícího „já“), jaký je poměr mezi vyprávěním ve vlastním slova smyslu a reflexí, mezi narací zaměřenou k objektu a vnitřní perspektivou, jež se utváří tehdy, stává-li se „já“ jako postava či „já“ jako vypravěč bází vědomí a prožívání. V neposlední řadě nás zajímá to, jak charakter vyprávěcí postavy ovlivňuje strategii vyprávění (např. tendenci k autorskému vyprávění) a celkový smysl díla.

Lze považovat za jistý paradox, ale zároveň - uvážíme-li, na jaké úrovni tvoření a jakým způsobem funguje literární epigonství podléhajícím módám, - je i příznačné, že důsledně introvertní perspektivu (zobrazení děje hic et nunc prožívajícího „já“) uplatnil v české próze třicátých a čtyřicátých let pouze Miloslav Nohejl v románu nevalné úrovně Zázrak s Julií (1941). Zcela banální historii manželského trojúhelníku komponoval jako trojici vnitřních monologů (muže, ženy a autora), úzkostlivě stylizovaných do podoby takřka simultánního záznamu momentálních pocitů, stavů, myšlenek, gest, pozorování, představ.



V rámci aspektové kompozice, byl s naprosto odlišným záměrem a výsledkem, uplatnila vyprávění v první osobě také Marie Majerová. Svou Havířskou baladu (1938) sestavila z vyslovených monologů<sup>32</sup> dvou postav (havíře a jeho ženy), mezi které vložila autorské vyprávění v er-formě, a to tak, aby tento triptych podal realistický obraz osudu jedné hornické rodiny v rozpětí zhruba čtyř desetiletí a v jeho popředí portrét českého dělníka, vystaveného těžkým životním zkouškám. Hlas autorského vypravěče vnáší do tohoto obrazu v druhé části objektivizující nadhled (havíř je zachycen na pozadí světové války a důlní katastrofy) a umožňuje také pojmenovat složitější hnutí duševního života; prostá lidová mluva hrdinovy životní družky, její emocionálně tlumená, až drsná věcnost a živá dialogičnost (vypravěčka reaguje na v textu neprojevenou přítomnost návštěvníků) vytváří pak v závěrečné pasáži působivý kontrast k faktům svědčícím o mužově profesionální i lidské degradaci, o všednodennosti lidí odsouzených k nedůstojnému životu.

Také úvodní autobiografické vyprávění Havířské balady představuje umnou imitaci autentického mluvního projevu (srov. hrdiny Neviditelného a Černého světla, vyprávějíci stylem svých stvořitelů), a tím i příklad maximální emancipace postavy. Dělnický hrdina předstupuje před naslouchajícího čtenáře („O čem jsme to mluvili, lidi zlatý, ne a ne si vzpomenout.“)<sup>33</sup> během cesty ze šichty domů a svěčuje se mu se svou zkušeností a minulými prožitky i se svými současnými obavami o prozrazení identity; obrací se k němu doslova svými vlastními slovy. Na rozdíl od knižní stylizace skazu u Vančury, Poláčka či Čapka užívá tedy Majerová stylizaci hovorového projevu odposlouchaného přímo v realitě. Tento projev vykazuje znaky silně expresivní a sociálně charakterizační: „To se mi to směje, a zatím mi hoří - koudel. Jestli to prasklo, tak by mě asi vyhodili. Ach, radši na to nemyslit! Chytne strach člověka až v břiše, bodne až v řitním svalu. To se asi děje každému psanci. Člověk musí mít sebe sám řádně v hrsti, aby někdy něco neproved.“<sup>34</sup>

Vyslovený monolog postavy - spontánní, improvizovaný, ovlivněný vnějšími okolnostmi (událostí, jež ho vyvolala, rytmem chůze, trváním cesty) - přispěl k barvitosti obsahů zcela všedních, podaných prostou relací. Povaze vyprávějíci postavy odpovídá způsob podání svou hlasitostí, dialogičností, živostí, neboť jde o subjekt, jenž vnímá intenzivněji sebe ve světě než svět v sobě. V tázáních, podivu, obavách se zračí postoj plebejce zasahovaného



neproniknutelností sociálních mechanismů a zvyklostí; jeho předsudečnost plyne z dlouhodobého pobytu pod zemí v blízkosti smrti, diktující poslušnost řádu a takřka rasovou příslušnost k „podzemnímu člověku“. Dělníkova promluva, v níž se ztotožňuje vyprávějící „já“ a prožívající „já“, vyjadřuje chlapskou drsnost, někdy však také prozrazuje poetický smysl: „Když všelha čisťounké prádlo na šňůru, vysoko nataženou mezi zahradními stromy, vzpínalo se celé její útlé tělo jako pták, chystající se vzletět. Všechny projevy její bytosti vnikaly do mne jako vzduch, jako počasí, jako slunce, stávaly se mou součástí a cítil jsem, že Milka je mi potřebná k životu, jako všechny ty věci, kterým se podobá.“<sup>35</sup>

I když se Majerová snaží, aby i obraznost odpovídala životní empirii dělníka, aby byla předmětná a průzračná („Svět se točil jako panáci na kolovrátku; každou chvíli jiná figurka, jiná kulisa.“),<sup>36</sup> do jisté míry sociální determinaci vypravěče přesahuje a tím porušuje i vypravěčskou kompetenci realistické skazové ich-formy,<sup>37</sup> a to ve směru vlastních představ a vlastního, programově protinaturalistického záměru. Postavu havíře netvoří jen z poznaného, ale též z vidiny jeho budoucí podoby, ve které se v dokonalé harmonii spojí láska k práci a smysl pro lásku a krásu. Maximálně emancipovaný subjekt vypravěče-postavy tu tedy nepřestal být součástí autorské „rétoriky“, diktované snahou po ideovém působení na čtenáře.

Mezi tradiční quasiautobiografie lze řadit „příběh pošetilé puberty“ Jaroslava Havlíčka nazvaný *Helimadoe* (psáno 1938, vydáno 1940). Próza ztvárňuje turgeněvovské téma z novely *První láska* - téma pubertálního uhrnutí kouzlem a záhadou ženy, konfrontovaného s dramatem vášně, jež díky nechápatému pohledu mladistvého hrdiny zůstává ztajeno v pozadí. Na Turgeněva upomíná rovněž simulace autorské biografické reminiscence, nostalgický tón úvah stárnoucího vypravěče, účastenství přírody a konečně i oscilace mezi naivním hlediskem chlapce a vyzrálými soudy muže. Na rozdíl od turgeněvovského náznaku a psychologického odstiňování však Havlíček vypráví spíše stylem popisně realistickým. První osoba se svou latentní subjektivní perspektivou de facto ustupuje v *Helimadoe* do pozadí před výpovědí autorského typu - až kronikářsky zevrubným líčením městečka, poměrů v měšťanské rodině, především však v domácnosti doktora Hanzelína a jeho pěti dcer. Aktualizace procesu vzpomínání typu „Vzpomínám-li nyní ... nedovedu to posoudit“ je tudíž nutno chápat jako hru se čtenářem, jako konvenční postup příznačný pro quasiautobiografický žánr.

Na sebe někdejšího pohlíží vypravěč z odstupu příslušejícího er-formě, namnoze překračuje horizont „já“, které vyprávěné události zakouší, a jeho perspektivě dopřává jen omezený prostor: „Opět si mne vůbec nevšimla - přemýšlel jsem tesklivě o Doře. Jako bych tam ani nebyl! Věděla, že tam jsem, nebo to vůbec nevěděla? Co jsem jí jen udělal? A kde vlastně byla celé odpoledne až do večera?“<sup>38</sup> Mladý hrdina (vypravěčovo minulé „já“) je totiž pouze součástí, byť nejdůležitější, objektivně pojatého obrazu z pera pamětníka; jeho subjektivní hledisko neplní psychologickou funkci, ale svým zúženým horizontem se podílí jednak na profilaci vyprávění, které oživuje v podobě jakýchsi vsuvek s hlediskem naivní bezprostřednosti, jednak na nedourčenosti děje (zvláště příběhu Dořina dobrodružství s kouzelníkem).

Nadhled autorské ich-formy stvrzují v Helimadoe také mnohé úvahové komentáře a zpětná zhodnocení událostí i postav: „To nebyla již malátná, v nic nedoufající žena, která ví, že nedojde před západem slunce! Černá země okolo ní, to byla její vlastní, dobytá země, šije byla pyšná, tělo připraveno ke skoku, ňadra vypjata a výhružně trčící proti muži, vítězná a nabízející se.“<sup>39</sup> V těchto zralých soudech a obrazech nabývá nad objektivním líčením převahy emocionální hledisko vyprávějího „já“, jež autor zkoncentroval do rámcové situace a dodal tak „pamětnickému“ vyprávění subjektivní perspektivu. V úvodní části onoho rámce se vypravěč představuje jako „já“ prožívající chvíli, kdy ho navštívila vzpomínka a přiměla ho psát; v závěrečných kapitolách se vrací k sobě jako k tomu, kdo příběh dopověděl - rekapituluje své představy a pozdější zážitky, vyslovuje hypotézy o dalších osudech postav, zhodnocuje životní přínos právě sdělené mladistvé zkušenosti apod. Přitom tato rámcová konfese a bilance vypravěčského subjektu má svůj zřejmý účel - umožňuje reálnému autorovi vstoupit nenápadně (maskovaně) do díla se svou životní filozofií, což by mu v takovém rozsahu jiný jím stvořený vypravěč - plně konkretizovaná postava životního pragmatika, posléze rouhačského fatalisty Petra Švajcara z Neviditelného - pochopitelně neumožnil.

Stav rovnováhy mezi vyprávějícím „já“ a prožívajícím „já“ (nejde o kvantitu, ale o jejich průběžnou konfrontaci) i výrazná autorská pozice postavy-vypravěče, počítající mimo jiné s právem na rekreativní oživení minulosti a tím i s konvencí dokonalé paměti při citování rozsáhlých dialogických scén, řadí Havlíčkův psychologický román *Neviditelný* (1937) k tradičnímu typu quasiautobiografie. Vypravěč Petr Švajcar, osamocený a zaprvý životní bankrotář zaplavený pocitem zhnusení, se nenorí do svého



vědomí, ale v jakémisi sebedrskočském vzdoru se odhodlává k co možná nejvěrnější rekonstrukci neblahých událostí, za nichž se zvrátilo jeho ctižádostivé úsilí v totální krach. Jde tu tedy o volní gesto („zkoušku odvahy“) někoho, kdo se cítí být pánem svých vzpomínek a kdo dokáže i na sebe samotného pohlížet z odstupu („Jsem sám, připadá mi však, jako bychom tady seděli dva. Já - a naproti mně druhé mé já, mladší o deset let“),<sup>40</sup> a konečně kdo své vzpomínání chápe jako profesionální spisovatelský výkon. Švajcarovo vyprávění o vlastní minulosti se vskutku utváří jako plně kreativní akt, stavějící na ryze epické fantazii a vylučující jakékoliv problémy s pamětí. Vypravěč se projevuje jako pronikavý pozorovatel a bystrý svědek se smyslem pro psychologii situací i pro scénickou stránku děje (nasmíčení, gesta, rekvizity, zvukovou kulisu apod.), který sestává namnoze z rodinných výstupů a skandálů a ve kterém účinkují dva pomatení aktéři bizarních, až děsivých exhibicí.

Mnohé přednosti vnější autorskou perspektivou jakoby objektizovaného vyprávění korespondují tedy v románu s povahovými rysy vyprávějící postavy.<sup>41</sup> Vypravěčově racionálnosti a schopnosti sebeovládání odpovídá věcné a zevrubné líčení (srov. např. záznam průběhu Soniny schizofrenie až do poslední fáze) i promyšlený výběr dějových epizod, který posiluje dojem neodvratného směřování příběhu ke zdrcujícímu konci a takto zesiluje sugesci osudové předurčenosti událostí. Plebejsky vzpurný odpor k změkčivosti, hysterii a svatouškovskému pokrytectví podmiňuje vyhraněnost úsudků, současně však jistou povrchnost psychologického odhadu, jenž sice vypravěči umožňuje úspěšně manipulovat s lidmi, ale zároveň mu nedovoluje rozpoznat jejich hlubší niterná hnutí a pochopit vlastní vinu.

O „profesionálnosti“ vyprávějící postavy Neviditelného svědčí i fakt, že si je vědoma toho, nakolik obraz minulých událostí bude působit věrohodněji, bude-li obsahovat rovněž hledisko platné v minulosti: „Když jsem začínal uhryzávat ze svého vlastního osudu, také jsem nevěděl, jak to skončí. Nechtěl jsem čtenář právě tak, jako já jsem nevěděl. Ať se jen dá překvapit, ať prožívá pěkně se mnou mé nádherné zážitky!“<sup>42</sup> Vnější perspektiva pozorovatele a komentátora se pak mění v perspektivu vnitřní nejdůsledněji tam, kde z odstupu zprostředkovaný niterný děj či úvaha (uvozovaná slovy „bylo mi“, „vzpomínal jsem“, „usoudil jsem“) přechází v jeho přímé vyjádření vnitřní řeči. V té se pak zračí duševní život prožívajícího „já“ (nejednou se tu odha-



luje pokrytectví skutků a slov) - jeho záměry, plány, iluze, záchvaty sebeuspokojení, nová předsevzetí, sebezpřesvědčování, náhlá prozření apod.

Ačkoliv vyprávějící „já“ v úvodní kapitole románu ujišťuje čtenáře, že své podání přizpůsobí tomu svému „já“, jež účinkuje v ději jako jeden z protagonistů, neudrží se trvale v jeho pozadí a vystupuje opakovaně před čtenáře, mimo jiné i proto, aby ho upozornil na svou vypravěčskou strategii („To všechno popisuji jen proto, abych ukázal, jaké to bylo, a jaké to snad také mohlo i dále být“).<sup>43</sup> Nejsilněji však ovlivňuje obraz z minulosti svou všudypřítomnou totální deziluzí.

Fatální přístup ke skutečnosti a k vlastnímu údělu vrhá na vyprávění od počátku stín (počíná se v atmosféře zmaru a očekávání „otřesných událostí“), jenž postupně temní, až nakonec v závěru vše pohltí tma zlostiného nihilismu. Už dříve se však vypravěč neovládne a předběhne, napínaje čtenáře plného obav na skřípec zvědavosti, čas děje: „Tyto tři dny stačily k tomu, aby Soňa prohrála celý život.“<sup>44</sup> Postupně se také objevují různé varianty tušené iracionální síly („Někdo“, „zlomyslná Prozřetelnost“, „ještě někdo“, „kdo si neviditelný“, „velký Pozorovatel“, „velevážený Osud“) a stupňuje se předsudečnost vyprávějící postavy. Ta pak působí na zvnitřnění (subjektivizaci) perspektivy a podílí se také na rozvíjení a stupňování mystikou obestřehného motivu neviditelnosti (od hry nebohého pomatence Cyrila přes Sonin schizoidní blud dospívá vyprávění až k představě zlovlné síly ovládající lidské životy).

Triumf osudovosti, jímž román vrcholí, souvisí i s tím, jak v blízkosti závěru (tam, kde se Švajcarův syn mění v odpudivého debila) přestává vypravěč zvládat prodlévavé epické tempo narace, ztrácí svůj věcný odstup a nedokáže skrýt svou zjitřenost (vyprávění zaplavuje reflexe), až nakonec začne zaznamenávat své rouhání, hněv, únavu, opilost a dokonce i chvíli, kdy přestává psát („... nastane ticho - a neuslyším než hučení únavy a znění nervů v rozbourané hlavě!“).<sup>45</sup> Mnohým způsobem využitě vyprávění v první osobě dává právě zde pocítit svou emocionální sílu splynutím času děje s časem vypravěčovým i časem čtenářovým.

Rovněž Václav Řezáč v Černém světle (1940) postavil mezi sebe a zobrazený děj postavu s negativními vlastnostmi. Na rozdíl od silné osobnosti Petra Švajcara se tu však ke své minulosti vrací ctižádostivý slaboch. Už sama tato odlišnost může zdůvodnit i poněkud odlišné pojetí ich-formy, její konfe-

sionálnost, lyričnost, přítomnost jako důsledky výraznější introvertnosti a egocentrismu vyprávějího subjektu. Rozhodující roli však sehrál autorský záměr, který spočíval v pokusu osvětlit z psychologického hlediska určitou mravní deformaci, její zrod a rozvinutí.

Řezáčova psychoanalytická inspirace se projevuje markantně už v úvodní kapitole, kde se vypravěč vrací k traumatu z dětství (příhoda s potkanem) a k několika epizodám, v nichž se projevuje jeho nenávist k síle a snaha o její podrobení a využití. Vypravěč svádí rovněž zápas s pamětí a taktó reflektuje své vědomí. Ve chvíli, kdy se přenesení do prostoru hlavního dějiště (domácí záměrný hudební nakladatel), tyto problémy zmizí a před čtenářem se začne rozvíjet románové drama, viděné tak jako v Neviditelném v konkrétních obrazech,<sup>46</sup> ale současně výrazněji z perspektivy prožívajícího „já“, dotážené až k fyziologickým pocitům a prostorové orientaci. Podobně jako v Neviditelném je i v Černém světle vyprávějí postava pro vypravěčský výkon vybavena povrchní psychologickou bystrostí manipulátora, postrádá však klid nadhledu, neboť jí štve běs závidění, nenávisti, ctižádosti, ale i vášně. Proto se vnitřní děj Řezáčova románu utváří v poloze emocionálnější a dramatictější (monolog obnažuje stavy a pocity zoufalství, ponížení, strachu, vítězoslávy, cynického šklebu, roztoužení), sílí i dynamismus polaritů vnějšího pohledu a vnitřní perspektivy - líčení scén, z nichž některé vrcholí jako u Dostojevského skandály, se střídá s myšlenkami a pohnutkami přiznanými jen sobě samému, usvědčujícími nebezpečného intrikána a pokrytce přímo, bez komentáře, k němuž by byl svádnut autorský vypravěč.

Román o „černém světle“ v člověku dokládá ovšem i to, že zintenzívnění niterného děje v rámci vyprávějí situace první osoby nezajišťuje automaticky psychologickou přesvědčivost zobrazení. Ne vždy je totiž u Řezáče reakce prožívajícího „já“ vypravěče ve shodě s jeho osobnostní charakteristikou. Odpovídá jí fatální životní pocit, intrikánství (srov. dramatický půdorys milostného čtyřúhelníku a spění kolizemi ke katastrofě) i egoistické sebepozorování, zabývání se svými pocity, stavy, ctižádostmi apod. Charakteristika vyprávějí postavy se však zdá být podstatně zpochybněna vroucností a dojetím, prožívanými o samotě uprostřed „milanky“ noci a provázajícími milostný cit. Z některých lyrických kontemplací a vyznání „černého“ románu září prostě až příliš mnoho světla: „...ta tvář uplývala přede mnou unášena tokem hudby jako tvář krásné utonulé v dravém proudu, ta tvář se rozsvěcovala a zhasínala jako luna v závoji řídkých oblaků...“<sup>47</sup>



Zdá se, jako by autor neunesl emancipaci postavy, jíž svěčil roli vypravěče, tj. emancipaci, která mu měla umožnit bezprostřednější zpodobení charakteru s hlubinně psychologickým podtextem. Strháván vlastní obrazností, zapomíná, že hovoří médiiem někoho, komu dal činit skutky podle a nízké, podobně jako tato postava zapomíná, že by při vzpomínání měla zápasit s pamětí a svědomím. To jsou však logické důsledky spoléhání na uznávané licence románu i takového pojetí quasiautobiografie, kde se staví na apriorní představě o kořenech zla (zážitek z dětství, výchova, fyzická slabost) a jejím epickém rozvedení a prokázání.

Rozpor mezi autorskou kreativitou a sebeodhalujícím gestem ve vyprávění postavy řešil Řezáč později v románu Rozhraní (1944), tam však nikoliv zautentičtění vnitřního hlediska (subjektivní reflexe), ale volbou vyprávějíci postavy a základní dějové situace. Tou je totiž tvůrčí zápas doposud planě existujícího intelektuála - čili situace psaní románu, zajišťující vlastně automaticky profesionalitu hrdinova vypravěčského výkonu.

V románu o psaní románu tvoří quasiautobiografická výpověď obsažný rámec výpovědi přiznaně fiktivní (tvořené), která do něj není mechanicky vložena, ale různě se s ním prostupuje - rodí se z něj. Realita (fikce reality) a fikce (reálná fiktivnost) jsou konkrétně odlišeny v plánu tematickém: proti šedé, až skličující všednodennosti zkrachovalého středoškolského profesora Jindřicha Austa, jenž se za pokořujících existenčních podmínek pokouší psát, tu stojí barvitý a vzrušující osud slavného herce Viléma Haby, oplývající řadou osvědčených romaneskních motivů. Také problém z individuální psychologie, k němuž Řezáč tíhnul (podobně jako E. Hostovský, M. Hanuš, V. Neff, J. Havlíček), se v románu herce jeví dramatičtěji: zatímco spisovatel překonává nedostatek sebedůvěry, komplex chudoby a osamocení, román, který píše, v sobě zahrnuje téma masky a tváře, téma identity rozptýlené v jiných bytostech (rolích) a téma ztráty autentické citovosti. Přes tuto zjevnou nadřazenost je ovšem hrdina promyšleného a psaného románu pouhým objektem duchovní aktivity svého stvořitele, objektem určeným k demonstraci klíčového tématu díla - procesu tvorby, rozvinutého v úvahách, samomluvách, nejistotách, prozřeních apod. prožívajícího „já“ vypravěče. Jeho vědomí tu představuje jakési plátno, na kterém se prolíná nejen přítomnost s minulostí, ale i „realita“ s fikcí; jejich hranice je překračována oběma směry - vyprávění ovládne autobiografická reminiscence nebo smyšlený příběh. Často dochází k jejich dvojexpozici, k prolnutí obou románů.<sup>48</sup>



Reálné s fiktivním se ve vědomí vypravěčova prožívajícího „já“ snoubí i ve smyslu spřízněnosti autora s postavou, neboť autor tuto postavu, jíž dává život a jako s živou s ní i rozpráví, vytváří částečně z látky vlastního života, včetně svých neuskutečněných možností. Autor a postava se sobě podobají situací rozhraní, jeden druhému se stávají podmínkou existence, zasahují si vzájemně do života. Tato bytostná spjatost je pak v Řezáčově románu součástí noetiky tvoření, založené na dialektickém vztahu umění a života; noetiky, z níž se prostřednictvím vyprávěcí situace první osoby stává niterný děj, utvářený jako hledání příběhu tím, že vypravěč postupně dešifruje postavu (její „úhrnnou skladbu a osud“), jako usilovná činnost intelektu, jako poznávání a sebepoznávání.

Řezáč nalezl v autobiografickém vyprávění postavy spisovatele vhodnou platformu pro vyhlášení vlastní poetiky románové tvorby. O několik let dříve učinil cosi podobného Karel Čapek prostřednictvím postavy básníka z Povětroně. V závěrečné části „noetické trilogie“ pak využil „já“ vypravěče „obyčejného života“, aby v jeho převleku završil své hledání cest od člověka k člověku tím, že demonstroval ideu pomnožnosti každé lidské existence, pojetí jedince jako vesmíru možností.<sup>49</sup>

Ve srovnání s vypravěči Neviditelného a Rozhraní nechce, a jak uvidíme dále, ani nemůže vyprávěcí „já“ Čapkova Obyčejného života nabídnout čtenáři nějakou mimořádnou a dramatickou historii. Bez literárních ambicí (srov. též znicotnění významu rukopisu rámcovou situací) pořádá svůj život jako lineární zřetězení dětství, školních let, manželství a práce. Aby prokázal obyčejnost svého života, vyhýbá se vypravěč pokud možno všemu, co by tento život dramatisovalo, a veden představou „jednotčí linie“ usiluje o harmonizaci potenciálně disonantních momentů, o potvrzení nutnosti, přičinnosti a souvislosti - „hluboké a nutné jednoty, prostoupené neviditelnými vztahy, jež postihujeme jen výjimečně“.<sup>50</sup> Autobiografie utvářená podle apriorní představy (život je líčen tak, jakým by ho vyprávěcí „já“ chtělo mít) a z potřeby jasnosti a přehlednosti se v Obyčejném životě podává formou hovorově sdělného vyprávění. Odstup a nadhled v něm umožňují vidět prožívající „já“ bez subjektivního hlediska, tedy jako „on“ - jako chlapce, mladého muže, „panáčka s nohama napjatýma“, aspiranta, pána v úřední čepici apod.

Výpověď podřízenou snaze o „pěkný jednoduchý děj, udělaný jako z jednoho kusu“ a jen málo využívající specifických možností ich-formy,

staví ovšem Čapek pouze jako tezi, kterou dále - neboť směřuje k hlubšímu poznání - destruuje antitezí, rozbitím oné domnělé a chtěné, „hluboké a nutné jednoty“. První osobu štěpí na dva hlasy: na ten původní, stále ještě pořadatelský, harmonizující, apologetický a na hlas nový - rozvracečský a zpochybňující, jenž se (nyní už diskontinuitně a fragmentárně) vrací k dílčím motivům a epizodám vypovězené biografie, aby upozornil na smlčené konflikty, utajená dramata, nesrovnalosti a podivnosti.<sup>51</sup> Tyto sondy vynášejí na povrch nové varianty „obyčejného šťastného člověka“: „toho s lokty“, „hypochondra“, „romantika“, „básníka“, „obyčejného hrdinu“, „žebráka u chrámových dveřích“; v zrcadle minulosti může vypravěč spatřit své jiné tváře a jiné životy. Antitetická depersonalizace (dekompozice) „já“ pak dospívá až k jeho popření, a to odkrytím freudovského „ono“ - „něčeho tak nízkého a potlačeného, že už to nedávalo žádnou osobnost“.<sup>52</sup>

Po antitezi musí přijít syntéza, scelení „obyčejného života“ a jeho roztržštěného „já“ na vyšším stupni spirály. Vypravěč - jeho pozitivní hlas - ve třetí variantě životopisu všechny možnosti odkryté svým „alter ego“ přijímá za své, od „já“ spěje k „my“ jako jeho integrální součásti a odtud pak k představě „zástupu, který má svou jednotu i své vnitřní napětí a konflikty“, „tichého a zuřivého zápasu o to, kým být“, „součtu, který narůstá od pokolení do pokolení“, „k množství, které je v nás“. Vypravěčsky živý, všechny gramatické možnosti osob, časů, modalit využívající monolog Obyčejného života se ve své střední, polemické části rozpadá ve vnitřní dialogický spor a posléze se opět slévá v proud rekapitulací a úvah nad novými poznatky vnesenými z hlubin vědomí. Tento proud ústí nakonec v traktát obrácený navenek, k „ty“ - v traktát o předpokladech lidské vzájemnosti a tolerance: „Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného; jen se dívej, - vždyť jejich život je také jeden z těch nesčíslných možných, které jsou v tobě!“<sup>53</sup>

Podstatně esejistický a analytický charakter čapkovské výpovědi,<sup>54</sup> která se zakládá na variační hře s dějovými fragmenty, motivy, časy, gramatickými osobami a která od vyprávění s reflexí přechází v čistou reflexi se zlomky vyprávění, významně souvisí se slabě konturovanou tělesností vypravěčepostavy. Ten sice tematizuje svou fyzickou přítomnost (srov. zdravotní stav, přerušování zápisu, návštěva studenta pátrajícího po básníkově), současně však postrádá jméno a individuální psychologii. Je prostě člověkem, a proto může



být mnohým, v neposlední řadě i autorem. Tím pak je nejvíce, když je básníkem a když přestane „zobrazovat svůj život po líci a rubu“ a vyhlásí své humanistické krédo.

Vyprávějíci „já“ s tělem jen slabě konturovaným by plnilo roli jednajících osoby značně neuspokojivě. Nemůže se v tomto smyslu rovnat vyprávějícím postavám Neviditelného a Černého světla, dobyvateli a intrikánovi, utvářeným sice také z více možností, ale nezpochybněným a epicky doslovitelným skutky, zápletkou, kolizí i katarzí či spíše antikatarzí. Jeho smysl tkví jinde. Čapkův román-esej, plně souznějící s dobovým hledáním nových modifikací žánru a využívající subjektivizačních možností první osoby namísto syžetové rekonstrukce vzpomínky, uskutečnil jako jediný v kontextu české prózy třicátých a čtyřicátých let sestup do jeskyně vědomí, byl dosud nikoliv autentizovaný, ale modelovaný - sestup opakovaný a dosahující vždy hlubších vrstev a skrytějších slují. Tím bylo quasibiografického vyprávění využito v jeho možnosti nezastupitelné.

Čapkův román se ocitl na konci kapitoly jako jistý vrchol tvořivého uplatnění vyprávěcí situace první osoby příslušející hrdinovi. Právě tak by ovšem mohl stát na počátku jiné kapitoly z historické poetiky české literatury první poloviny dvacátého století - té, jež by sledovala téměř netělesná vyprávějíci „já“, neúplná, abstraktní, „já“ pohybující se v neurčitých, přízračných a snových scénériích próz Richarda Weinera, Jakuba Demla, Karla Schulze, „já“ kontemplativních monologů a dialogů (Kulhavý poutník Josefa Čapka), zbavená tíže fyzické existence s jejími determinantami (v některých případech zbavená dokonce i povinnosti vystupovat v jakémkoli ději) a takto osvobozená pro aktivitu převážně či ryze duchovní.

## Poznámky

<sup>1</sup> Tento pomocný pojem (termín) používá Stanzel, aby jeho prostřednictvím názorně vyznačil odlišnost zosobněného vypravěče v první osobě od vypravěče autorského: „Vypravěč v 1. osobě se pak liší od vypravěče ve 3. osobě tělesně-existenciální zakotveností své pozice ve fiktivním světě. Jinými slovy má vypravěč v 1. osobě své ‚Já s tělem‘ ve světě postav, kdežto autorský vypravěč, který arci také říká já, pokud mluví o sobě, takové ‚Já s tělem‘ nemá ani uvnitř, ani vně fiktivního světa.“ (F. K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, Praha 1988, s. 114).

<sup>2</sup> Autorskou reflexi napadal jako neumělecký prostředek maskující vypravěčskou nemožnost již na počátku osmdesátých let minulého století Friedrich Spielhagen (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883) a doporučoval, aby se román, jenž by měl být ideálně vyplněn postavami, událostmi,



fakty, fabulací apod., připodobnil dramatu, a to prostřednictvím scénického vyprávění. Jeho následovník Otto Ludwig (*Epische Studien. Gesammelte Schriften*, 1891) pak doporučoval kombinaci „eigentliche Erzählung“ se „scenische Erzählung“ („Darstellung“), která jedině umožňuje čtenáři plně prožít románový konflikt. Také podle romanopisce Henryho Jamese přispívá scéničnost k tomu, aby románový děj mohl být pokud možno představen tak, jak se jeví jeho účastníkům a ne vyprávěči. Bezprostřední předvádění preferoval proti zprostředkujícímu vyprávění rovněž Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921) a opozici „telling“ x „showing“ učinil nástrojem analýzy vypravěčských technik Joseph Warren Beach v knize *The Twentieth Century Novel* (1932).

<sup>3</sup> M. Głowiński, O románu v první osobě, *Česká literatura* 1968, 3, s. 289.

<sup>4</sup> F. K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, s. 172.

<sup>5</sup> Vydeme-li z typologie vypravěčských postojů k zobrazenému světu, kterou navrhuje M. Jasiňská (průvodcovsko-informativní, interpretačně-hodnotící, digresivní), pak můžeme konstatovat, že právě non-fiktivní biografická forma umožňuje široké uplatnění postoje digresivního, jenž má v epice význam spíše okrajový. Signalizuje totiž, že se pro vypravěče sféra jeho vlastních názorů, citů, vzpomínek stává podstatnější než postavy a události a že tak dochází k přesunu ze světa fikce do privátního prostoru vypravěče. (Viz M. Jasiňská, *Narrator w powieści*, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1962, s. 103-106).

<sup>6</sup> K okolnostem vzniku knižní prvotiny Pujmanové a její tehdejší duchovní orientaci patřilo vedle Bergsonova vlivu působení primitivistického proudu, obdiv k taoismu a usilování o stav niterné blaženosti po vzoru buddhistické filozofie (viz J. Tax, Marie Pujmanová. *Tvůrčí drama 1909-1937*, Praha 1972).

<sup>7</sup> M. Pujmanová, *Pod křídly*, Praha 1917, s. 160.

<sup>8</sup> *Kmen* 2, 1919, s. 227.

<sup>9</sup> M. Pujmanová, *Pod křídly*, s. 163.

<sup>10</sup> *Tamtéž*, s. 168.

<sup>11</sup> R. Svobodová, *Ráj*, Praha 1941, s. 138.

<sup>12</sup> *Tamtéž*, s. 151.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 56.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 62.

<sup>15</sup> Připomeňme si, že tato kniha psaná od listopadu 1929 do podzimu 1930 je součástí Nezvalova volného prozaického cyklu (náleží k němu dále *Posedlost* z roku 1930 a *Kronika z konce tisíciletí* vydaná v roce 1929), ve kterém se uplatnil lyrikův bytostný sklon k autobiografismu - v prvních dvou textech formou fiktivní fabulace, v *Dolce far niente* přijal podobu nesyžetového pásma s bohatou esejistickou reflexí.

<sup>16</sup> Přestože je Nezvalova reminiscence dětství hojně vybavena pseudofreudistickými výklady, ohradil se autor v doslovu, že se „nikterak nesnažil aplikovat freudismus a

psychoanalýzu“, které údajně zná jen povrchně; jeho pojetí je údajně vzdáleno „klást mezi své nazírání a skutečnost naukové prvky“. (Dolce far niente, Praha 1931, s. 263).

<sup>17</sup> V. Nezval, *Dolce far niente*, s. 33.

<sup>18</sup> Tyto spojkami oplývající dlouhé paratactické periody kritika přičítala vlivu Marcela Prousta. Nezval o Proustovi ostatně s obdivem sám psal (Viz Marcel Proust: *Radosti a dny*, Kmen 1927, 6, s. 157, a K Proustovu hledání ztraceného času, Kmen 1928, 4-5, s. 81) a k délce větných vazeb se vyslovil v tom smyslu, že tu nejde o „ozdobnictví nebo artismus“, ale že tato forma umožňuje autorovi „vyjadřovat to, co vyjadřuje a čeho by nemohl vyjádřit stručnou větou“.

<sup>19</sup> Termín užívá H. Markiewicz ve své typologii vypravěčů a vypravěčských postav, založené na vymezení tzv. konstitutivních aspektů vyprávění: způsob podání (vyprávění proslovené - vyprávění zaznamenané), modalita (autorský vypravěč - fiktivní vypravěč), pozice (imanentní - transcendentní, zprostředkovanost - bezprostřednost). Mezi tyto aspekty polský badatel zařadil rovněž orientaci, podle níž dělí vyprávění na „autotropiczna“ a „allotropiczna“. Domníváme se, že Markiewiczovu termínu autotropický odpovídá nejvíce výraz egocentrický. (Viz H. Markiewicz, *Autor i narrator*, in: *týž, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków - Wrocław 1984).

<sup>20</sup> M. Pujmanová, *Svítání*, Brno 1949, s. 31.

<sup>21</sup> *Tamtéž*, s. 77.

<sup>22</sup> A. Hájková, *Komika jako nástroj kritiky maloměšťáctví v díle Karla Poláčka*, Praha 1985, s. 80.

<sup>23</sup> Zdá se nám, že právě pro takovéto prozaické texty s autobiografickým východiskem a pozadím platí to, k čemu Káta Hamburgerová dosti jednostranně odsoudila všechny ich-formy, tj. k vyobcování za hranice epiky, jíž se údajně odcizily tím, že se přiblížily existenciálnímu druhu, kterým je lyrika.

<sup>24</sup> J. Havlíček, *Máňa*, Hradec Králové 1981, s. 148.

<sup>25</sup> *Tamtéž*, s. 72.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>27</sup> Olbracht byl vězněn od května do června roku 1926 za řeč, kterou pronesl na táboru lidu v Karviné. Literárně tuto zkušenost zpracoval v letech 1928-1929.

<sup>28</sup> Archivní záznamy (kapesní kalendářík a sešitek), které byly zařazeny do poslední edice prózy (VII. sv. Spisů), představují strohé a fragmentární poznámky, ani v nejmenším nenaznačují výpravnou formu. Přitom se v knize akt psaní postihuje jako akt tvůrčí: „Jen rychle zachytit události těchto pěti dní, nic nevynechat a všechno stihnout, jen rychle dopsat tuto větu, poněvadž se za ní žene druhá již zformovaná...“ (I. Olbracht, *Zamřžované zrcadlo*, Praha 1980, s. 122).

<sup>29</sup> *Tamtéž*, s. 43.

<sup>30</sup> *Tamtéž*, s. 13.

<sup>31</sup> O tomto jevu pojednává Stanzel ve své Teorii vyprávění v kapitole 4.2.8. (Střídání 1. a 3. osoby v moderním románu).

<sup>32</sup> S dalšími monologickými promluvami se setkáváme v díle Majerové již před Havířskou baladou. Máme na mysli samomluvu nezaměstnaného tvořící jednu z kapitol románu *Přehrada*, stylizovanou jako autentický záznam vyslechnutého projevu,



v němž se odrážejí i mimojazykové okolnosti (tápavé opilecké putování nočním městem). Fiktivní imitaci představuje i deníkový záznam Růženy Hudcové v Sírěně.

<sup>33</sup> M. Majerová, Havřířská balada, Praha 1938, s. 9.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 31-32.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>37</sup> Tento typ jakéhosi realisticky zobrazujícího skazu charakterizoval Lubomír Doležel takto: „Musíme zdůraznit, že jazyková forma nabývá ve skazovém vyprávění zvláštní důležitosti: právě svým způsobem řeči, svým stylem se vypravěč jednoznačně charakterizuje, hlásí se k určité třídě, sociální skupině nebo profesi, jeho jazyk je i výrazem určitého osobního založení a charakteru“ (L. Doležel, O jazyce a stylu soudobé české prózy, Praha 1962, s. 17).

<sup>38</sup> J. Havlíček, Helimadoe, Praha 1956, s. 162.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>40</sup> J. Havlíček, Neviditelný, Praha 1937, s. 9.

<sup>41</sup> Na umělecké zúročení negativních povahových rysů vypravěče Neviditelného upozornil již v době vydání knihy Kamil Bednář, když napsal, že „to celé bezcharakterní, tvrdě sobecké, určující povahu Petra Švajcara, to lidsky nesympatické a životně odpuzující, je v oblasti románu opakem - kladem i vyšší básnickou morálkou“ (Rozhledy 1937, 31, s. 239).

<sup>42</sup> J. Havlíček, Neviditelný, s. 15-16.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 323.

<sup>46</sup> Jeden z prvních recenzentů Černého světla Jan Šup uvedl k činně dějovému použití ich-formy v románu následující: „V té introspekci - autor vlastně stále jen dává hrdinovi pátrat v nitru - je úžasná spousta epiky, spousta dějů, příhod, intrik, napětí neochabuje od prvních stránek knihy, zvyšuje se...“ (Literární noviny 1940, 7-8, s.179).

<sup>47</sup> V. Řezáč, Černé světlo, Praha 1988, s. 112.

<sup>48</sup> Například v závěru koncertní sekvence, v níž se spisovatel Jindřich Aust v myslí stále znovu odpoutává, aby pokračoval ve snování osudu svého románového hrdiny (jako by si promítal film o něm na dirigentových zádech); tehdy dojde k prolnutí dvou potlesků: toho, který reálně zní v prostoru koncertní síně, a toho, který oceňuje výkon fiktivní postavy hrající Cyrana z Bergeraku: „Byla to premiéra, jakou divadlo dlouho nepamatovalo. Poslechněte si ten potlesk /.../ Stál jsem a přidával ze svého, ale na místě spocenému dirigenta /.../ jsem viděl muže v širáku s mohutnýmnosem“ (s. 304).

<sup>49</sup> Z hlediska autorovy „intimní zkušenosti“ skryté v postavách, tedy z hlediska autostylizačního, se nad Čapkovou románovou trilogií zamyslel v roce 1970 Oldřich Králík ve stati Karel Čapek intimní, in: Zpravodaj Společnosti bratří Čapků 1990, 28, s. 72-86.

<sup>50</sup> K. Čapek, Obyčejný život, Spisy sv. VII, Praha 1984, s. 310.

<sup>51</sup> Ve stati Životopis a vlastní životopis (Šaldův Zápiskník II, 1929-1930) upozornil F. X. Šalda na fakt, že zkrácení je nutno chápat jako imanentní znak každého svěžitopisného textu: „...člověk zapomíná a je nucen zapomínat z pudu sebezáchovy, aby žil, on i neustále si skutečnost pozměňuje, přetváří, ztendenčňuje, racionalizuje: vidí rozum a záměr tam, kde byla náhoda, uvědomění, kde byl loutkou bezvědoma“ (F. X. Šalda, Z období Zápiskníku I, Praha 1987, s. 383).

<sup>52</sup> K. Čapek, Obyčejný život, s. 374.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 392.

<sup>54</sup> „Trilogie nejvíc esejistická z Čapkových děl, neustále odbočuje z linie zobrazovat životní situace spíše k zamyšlení nad nimi, k jejich hodnocení; také ty partie, které se blíží přímému, bezprostřednímu obrazu, směřují ne tak k podobě, jako ke smyslu a poukazují v této funkci a poloze někam za sebe a nad sebe; ‚skutečnost‘ není to, co hrdinové vlastní, nýbrž to, čeho se touží zmocnit a podržet pro sebe jako jedinou jistotu“ (A. Matuška, Člověk proti zkáze, Praha 1963, s. 220).



## Personalizace vyprávění

Jev, který pojmenováváme personalizace vyprávění a který chceme v této kapitole sledovat na některých prózách z meziválečného období, se týká tří aspektů výstavby literárního díla: vypravěčské strategie (techniky hlediska), bytí postavy v díle (jejího postavení v něm) a vztahu mezi vypravěčem ve třetí osobě a postavou. Tam, kde personalizace znamená jednoznačnou preferenci subjektu postavy, můžeme vést i jistou analogii této literární tendence, naplňující se prostřednictvím určitých postupů textové i významové výstavby, s filozofickým personalismem - totiž s tím směrem filozofického myšlení, kde je osoba, respektive osobnost (angl. *personality*, německy *Persönlichkeit*) považována za nejvyšší hodnotu a zároveň zdroj všech hodnot. Konkrétně se naše téma týká textů s takzvaným autorským vypravěčem, tedy textů vyprávěných převážně či pouze rámcově (převažuje-li vnitřní monologizace) ve třetí osobě; postava sama nevypráví, tj. nevystupuje v roli vypravěče, ale její hledisko s různou intenzitou - na různém stupni jazykově-stylistické a sémantické intervence - ovlivňuje obraz reality a dějů (předmětných i duchovních) v ní probíhajících.

Hledisko postavy se uplatňovalo ve vyprávění i v minulých dobách, avšak spontánně, intuitivně, nedůsledně, a proto nebyl tento postup reflektován teorií ani kritikou. Teprve romanopisec Henry James (1843-1916) a teoretik Percy Lubbock, autor knihy *The Craft of Fiction* (1921), vycházející z Jamesovy tvorby a jeho předmluv k vlastnímu soubornému dílu (1907-1909), přisoudili volbě *hlediska* - „point of view“ - a jeho vypravěčské realizaci rozhodující význam. V opozici vůči hybridnímu vypravěči minulých století, směřujícímu vševědoucí vzhled do postavy s observací a občasnou identifikací s pohledem či názorem postavy a nerespektujícím zvolenou modalitu (přiznával fiktivnost děje a současně se dopouštěl verifikací odpovídajících biografistovi nebo kronikáři), prosazovali takové vyprávěcí formy, ve kterých je narativní akt cele podřízen hledisku některé jednající postavy. Respektování ohraničeného subjektivního hlediska mělo navodit větší bezprostřednost zobrazení, takovou, kterou neposkytne ani vyprávění v první osobě, převažuje-li v něm minulostní perspektiva: „...čtenář vnímá akci filtrovanou vědomím jedné z jednajících postav, ale vnímá ji bezprostředně, tak jak ji ono vědomí prožívá a výsledně tak nenastává distance nezbytná při retrospektivní naraci v první osobě.“<sup>1</sup> Kategorii hlediska, jež přispívá k personalizaci vyprávění

věni, není nutno pojímat jen jako určité kritérium zhodnocující techniku vyprávění. Můžeme k ní přistupovat rovněž jako k nástroji zkoumání literárního díla a hledání odpovědi na otázky týkající se jeho estetiky i noetiky. F. K. Stanzel řeší v obecné rovině problém uplatnění subjektivního hlediska postavy v rámci své typologie vyprávění.<sup>2</sup> Zabývá se jím zejména při výkladu *personální vyprávěcí situace*, kterou vymezuje vůči zbývajícím dvěma formám zprostředkování: jednak vůči *vyprávěcí situaci první osoby*, kde je zprostředkovanost lokalizována úplně ve fiktivním světě románových postav, jednak vzhledem k *autorské vyprávěcí situaci*, kde mezi světem postav a světem vypravěče existuje ontická hranice a proces zprostředkování se odehrává z pozice vnější perspektivy. Stanzelem vymezené formy zprostředkování fiktivního děje se ovšem jen zřídka vyskytují v díle v čisté podobě, většinou tu koexistují, přecházejí jedna v druhou, přibližují se sobě nebo vzdalují, vytrácejí se či nabývají převahy; procházejí vývojem. Tak kupříkladu vyprávění v první osobě nemusí vůbec vyjevit subjektivní hledisko vyprávěcí postavy, namísto personalizace se připodobňuje objektivizovanému zobrazení vypravěče autorského. Ten pak může být jinde personalizací a scéničností zredukován na pouhé režijní a orientační poznámky.

V zásadě lze říci, že k personalizaci dochází tehdy, když vyprávění v té či oné míře respektuje prostorovou situovanost postavy, její čas (zdebytí a vzpomínku), její zkušenostní horizont, emocionální či věcné hodnocení, modalitu, řečové znaky apod. Událost je prezentována tak, jak ji prožívá a reflektuje postava - mlčky, ve svém vědomí a nitru. Za neúčinnější nástroj personalizace lze tudíž považovat *vnitřní monologizaci vyprávění*, které tu jako takové ustává a přechází v přímou reflexi, kdy roli vypravěče cele nahrazuje role reflektora.<sup>3</sup>

Můžeme konstatovat, že personalizace jako důsledek preferování hlediska postavy se tedy odehrává jako pohyb od vyprávění k reflektování, provázený pronikáním distinktivních znaků pásma postavy do pásma vypravěče až k jeho úplnému popření vnitřním monologem. Současně personalizace působí dva významné a vzájemně spjaté posuny: posun od zprostředkovanosti k bezprostřednosti zobrazení a posun od vnější perspektivy k perspektivě vnitřní, což znamená, že stanovisko, z něhož se vyprávěný svět vnímá, se nalézá v některé postavě nebo v centru dění. S důslednou personalizací, jak ji představuje například Joyceův *Portrét umělce v jinošských letech* (1916), Kafkův *Zámek* (1922) a román *K majáku Virginie*



Woolfové (1927), se v české literatuře setkáváme jen ojediněle, snad jen v případě Čapkova Hordubala. Většinou se totiž subjektivizace obrazu hlediskem postavy omezuje na zlomky, které sporadicky vnikají do autorského vyprávění nebo dialogizované scény (naznačuje se kupříkladu, co si promlouvající postava myslí). Někdy se autorský vypravěč s reflektorem střídá, jejich hlasy se do sebe jakoby zakliňují. Konečně pak se emocionální účast vypravěče na osudu postavy v některých případech projevuje lyrizací vyprávění (Stříbrný vítr, Chceme žít, Lidé na křižovatce, Advent aj.). Někde se personalizace vztahuje k jedinému (centrálnímu) vědomí, jinde se na ní podílí několik reflektujících médií - individuálních i kolektivních (Nikola Šuhaj loupežník, Lidé na křižovatce, Předtucha). Přitom se objevuje v různých variantách a s různou intenzitou. Nemusí být například manifestována stylisticky (polopřímou a nevlastní přímou řečí, vnitřním monologem<sup>4</sup>), může jít o pouhé zabarvení stanoviska vypravěče, ztotožňujícího se s hodnocením postavy. Jednoznačné signály zvnitřnění perspektivy ve smyslu přesunu ohniska zobrazení dovnitř situace představují prostředky prostorové a časové deixe (příslivečné tvary jako nyní, tehdy, zde, odtud, tamhle) a jiné znaky, jimiž se vyznačuje výpovědní pásmo postavy - apel, expresíva, věcné hodnocení, modalita, slohové zabarvení (hovorovost, dialektem). Přitom nelze vždy jednoznačně stanovit, zda ony prvky znamenají intervenci postavy do území vypravěče či spíše sblížení vypravěče s fiktivním světem postavy.

Přechodnost, ambivalentnost, smíšenost personalizovaného vyprávění se jeví zvlášť výrazně na polopřímé řeči, která se s řečí vypravěče shoduje v užití formy třetí gramatické osoby. Tato řeč může signalizovat pouhou částečnou (při řídkém výskytu) infikaci autorského vyprávění - nebo - pokud je jí užito důsledně - přechod k personální vyprávěcí situaci. Největší intenzity pak personalizace vyprávění nabývá při použití vnitřního monologu, jenž znamená nejbezprostřednější vstup do vědomí postavy. Čtenář se stává svědkem její myšlenky (nápadu, představy) ve stavu zrodu, vytváří se prostor pro volný pohyb prostorem a časem, pro sepětí minulosti s přítomností, a to tím, že se o minulosti nevypráví, ale že se minulost předvádí jako právě evokovaná. Druhá osoba pak vnitřní monolog dramaturgizuje ve smyslu vnitřního sporu, sebeobnažení, sebeobvinění apod.

Aspektu personalizace vyprávění, sledovatelného jak v rovině stylistické, tak i sémantické a namnoze souvisejícího s noetikou a filozofií díla, můžeme užít jako citlivého nástroje interpretace. My se však v této kapitole omezíme

na neúplné přehlédnutí próz z daného aspektu - tj. z aspektu uplatnění subjektivního hlediska postavy - příznačných a pokusíme se pouze naznačit jeho interpretační možnosti. Nejprve se zaměříme na ty texty, v nichž subjektivizace výpovědi souvisela s *tématem dospívání* - zrání, hledání sama sebe, probouzejících se smyslů a erotické touhy. U tohoto tématu se totiž vnitřní perspektivizace stává formou zvláště vhodnou pro zobrazení dynamiky niterných dějů, dějů značně obecných (nevyhraněných) a třebaže pomíjivých, dostatečně průzračných, tudíž nevyžadujících náročnou psychologickou analýzu a formulaci, k nimž je povolán autorský vypravěč s nadhledem.

První významný román zrání (citové výchovy a ztracených iluzí), psaný se zjevnou snahou preferovat subjektivní hledisko hrdiny (centrální vědomí) ve věku dětství a mladosti, představuje Šrámkův *Stříbrný vítr* (1910). Duševní život se v něm zobrazuje jako dynamický proces vyznačující se proměnlivostí nálad, citovými výkyvy, náhlými zvraty postojů, bezděčnými reakcemi, rozporuplností; hrdina je přepadán sny a fantazijními představami.

Přestože se Šrámkův román soustřeďuje na to, co se s postavou Jenka Ratkina děje, na jeho smyslové zážitky a citová (vzácněji intelektuální) rozpoložení a zvraty, jen málokde se tu situuje hledisko reflektorsky přímo do vědomí postavy prostřednictvím vnitřní řeči, která proniká do řeči vypravěče: „Bůh ho již nechtěl, pozdě, nečistá věc již do něho sestoupila. *Pozdě, nedal jsem se před tebou, hříšná myšlenko, na útěk, když jsi se mi schýlila k uchu a šeptala svádějíc. Nezaclonil jsem si oči, podíval jsem se jednou a to nestačilo, podíval jsem se i podruhé. Bůh vztýčil hrozně prst, ale já se podíval ještě potřetí. Pozdě. Bůh ho již nechtěl.* Opět se vášnivě rozmodlil. Pokrývka páchla slzami. *Marně.*“ (kurzíva M. M.)<sup>5</sup>

Hledisko postavy prozrazují ve *Stříbrném větru* nadmíru hojně neurčité tvary zájmenné a příslovečné (jde o distinktivní znaky modality) a expresivní výrazy, jimiž je postihováno Ratkinovo okouzlení, ale také - s ohledem na téma deziluze - zhnusení a ošklivost. Náznaky reflektorské role postavy jsou patrné i z těch zobrazení, jež sledují směr pohledu postavy a obsahově se ztotožňují s jejím vjemem, souvisejícím většinou i s psychologickým rozpoložení: „Stál nahoře, až u půdy, s knihami v podpaží, a ze stropu visely pavučiny obalené prachem. V jedné z nich seděl bachratý pavouk a cloumal nožkami. Cítil toho pavouka na svém srdci.“<sup>6</sup>



Přes výše zmíněné náběhy k personalizaci vyprávění nelze centrální vědomí Stříbrného větru ztotožňovat pouze s vědomím mladistvého hrdiny, neboť náleží zároveň básníkovi, jenž ho stvořil. Nejde tu však pouze o funkci záminky pro prezentaci autorského subjektu, ale o autobiografizaci postavy, o její spřízněnost s básníkem, který díky ní může rozvinout svou lyrickou fantazii, lyrický patos i lyrické gesto. Také některé personalizační signály, jako například hojnost neurčitých zájmen a příslovci („Je někde cosi a on by se chtěl k tomu po špičkách přiblížit...“), svědčí o lyrikově sklonu vyjadřovat se náznakem a tajemství života pojmenovávat neurčitým symbolem „stříbrného větru“. Hrdinovy citlivé, až přecitlivělé smysly budoucího poety jako by opravňovaly autorského vypravěče k rozvinutí přírodního a milostného lyrismu, k vyhocení novoromantického rozporu mezi realitou (přízemní, vulgární, animální, pokryteckou a cynickou) a snem, touhou a ideálem a rovněž k expresivní nadšázce. Objeví-li se konečně ve vyprávění forma druhé osoby („Na tvůj hrob, Jene Ratkine včerejší a pošetilý!“),<sup>7</sup> není celkem pochyb o tom, že tu k vlastní minulosti promlouvá lyrický subjekt vypravěče, jenž se s ní spolu s hrdinou v závěru loučí a apostrofuje Život nejen za něho, ale také za sebe, za svou generaci i za generace příští.

S dosti značným časovým odstupem navázal na Šrámkův Stříbrný vítr nejbezprostředněji Václav Řezáč románem válečného dospívání Větrná setba (1935). I on se totiž zaměřil na citový děj v nitru mladíka gymnaziálního věku, dramatizovaný řadou dráždivých a zraňujících dotyků s realitou. Některé zážitky hrdiny Větrné setby Petra připomínají zkušenost Ratkinovu a souznějí se zkušeností adolescentního věku vůbec: nenávisť k otci tyranizujícímu udřenou matku, odcizení nejbližšího kamaráda, komplex chudoby, snění o nedostupné dívce, získávání prvních erotických zkušeností bez lásky, prohlédnutí Boží lhostejnosti, pýcha zkušenosti a hříchu a konečně i víra, že je možné se ze sebe vysvléknout jako z pošpiněného prádla a s „hvězdami snu v očích“ vyjít vsťíc „tomu nezachytitelnému a krásnému“.<sup>8</sup> Nově se pak v Řezáčově románu objevuje zkušenost válečná, čekání na povolávací rozkaz a bloudění demoralizovaným a vyhladovělým zázemím.

Ačkoliv ve třicátých letech byla subjektivizovaná generační výpověď napsána civilnějším tónem než v letech desátých, jistá autobiografičnost příběhu a z toho plynoucí citové spoutání autora s hrdinou a jeho zkušeností se

i v této době odrazily v řeči vypravěče expresivní nadsázkou, neodpovídající věku zobrazené postavy: „V jeho těle se vzbouřily smysly a lomcovaly jako zuřiví věžňové slabými stěnami svého vězení.“; „Jako balvan vržený z prázdnoty nebe padla naň zdrcující malost a bezvýznamnost všeho.“<sup>9</sup> apod.

Expresivní optiku některých obrazů i citovou exaltovanost lze ve Větrné setbě zdůvodnit snahou o vyjádření depresivního klimatu let první světové války. Z hlediska personalizace výpovědi soustředěné důsledně k ústřední postavě však výrazová nadsázka představuje vnějškovou dramatizaci (epik Řezáč dramatizuje i gestem a skandálním výjevem) niterného dění. K přímému zobrazení subjektivního vědomí, jehož hledisko je pro noetiku románu určující, se naopak autor uchyluje jen zřídka. Jako by pocítil uměleckou problematičnost vnitřní řeči, stylizované s pochopením pro jednoduchost, až banálnost mladistvého pojmenovávání vlastních prožitků („Klid! Nemiloval přece Martu. Byla to čubka, nikdy ji nepovažoval za nic jiného.“),<sup>10</sup> přistupuje k svému hrdinovi, jehož zkušenost je mu důvěrně známá, převážně s nadhledem; autorský vypravěč suverénně (sebejistě) pojmenovává a hodnotí hrdinovy sebeskrytější city a stavy. Čtenář se od něho dozví, že Petr „Byl pln chvilkových pocitů a starých, neodbytných myšlenek, jež plynuly a převalovaly se jako mlhoviny“,<sup>11</sup> že jím „kymácí vítr váhánf“, že „celý strašlivý život vzpomínek letěl mu hlavou proudem mučivým, spalujícím a kajícím jako v okamžiku smrti“,<sup>12</sup> ale nic z toho se nestane vlastním předmětem zobrazení, tj. reflexí zachycenou v okamžiku vzniku a v jejím průběhu.

S úskalím, které přináší personalizace vyprávění médii dospívajícího hrdiny s jeho omezeným zkušenostním horizontem, tj. s úskalím jisté banalizace výrazu, se střetl také Karel Čapek v První partě (1937). Na rozdíl od Řezáčova autoritativního vypravěče, jenž přirozenou nedostatečnost vyjadřovacích možností postavy kompenzoval expresivní nadsázkou, tedy rétorikou a dramatickým gestem, využil Čapek, jako už nejednou předtím, a to ve smyslu estetickém i noetickém, živého hovorového vypravěčství, které svou situační bezprostředností vtahuje čtenáře do středu vyprávěného. V jeho románu o obyčejném hrdinství participují na vyprávění v jakémsi důvěrném souručenství jak autorský vypravěč, tak hlavní postava; vypravěč se tu totiž stává neviditelným průvodcem postavy, aby mohla být událost - důlní neštěstí a záchranné práce - vypovězena tak, jak ji zažil její přímý účastník, nedostudovaný středoškolák Standa Půlpán. Účin hlediska, jímž Čapek personalizuje vyprávění, vyvstává v tomto případě se zvláštní zřetelností. Není totiž pochy-



by o tom, že by vznikla podstatně jiná próza, s jiným viděním reality, problematikou a snad i ideou, kdyby si autor za nositele tohoto hlediska zvolil jiného člena „první party“ - zkušeného havíře ve zralém věku.

Fakt, že se vyprávění doslova „točí“ kolem jediné postavy, signalizují již četné uvozovací věty, které místy až monotónně (zvláště v první části) opakují jediné jméno: „Standa zčistajasna cítí“, „myslí si potají Standa“, „pokud Standa vidí“, „žasne Standa“, „přemítá Standa“ apod. Čapek, důsledně uplatňující jediné hledisko, nepřekračuje v autorském vyprávění rámec scény, kterou zaznamenává buď tradičně - dialogickou dramatizací (tj. frontálně), nebo ji ozvláštňuje médiiem prožívajícího subjektu. Obraz výjevu (výsek z celku) se omezuje na to, co a jak může Standa vidět, slyšet a chápat, co může prožívat reálně nebo si pouze představovat (srov. jednu ze směn „první party“, která probíhá pouze v jeho představách v době, kdy je upoután na nemocniční lůžko). Čtenář se nedozví, jak pokračovalo hospodské posezení poté, co Standa usnul, ani co se dělo, když v šachtě omdlel při pokusu zadržet výdřevu holýma rukama.

Čapkův vypravěč se ocitá nejen v těsné blízkosti postavy a ztotožňuje se s jejím horizontem nováčka a laika, ale často vypravěčské stanovisko přemísťuje přímo do jejího vědomí. Tím dochází k plné realizaci reflektorské role: „*Ano, tak budiž, tak je to; ale Standu mate, že se to všechno smutné a vznešené cítí tak hrozně tělesně. Chtěl by líbat nebo kousat věci, kterých se dotkla; myslí na její kolena, její ruce, její skloněnou šíji, Marie, Marie! A v noci, v noci si lehá tváří na holou podlahu; tam dole spí Marie, - teď jsem ti nejbliž, snad tě slyším dýchat, snad slyšíš, co ti šeptám; to klečím u tvé postele, to cítím tvé teplo, - to jektají tvé zuby, nebo mé?*“ (kurzíva M. M.)<sup>13</sup>

V mnohých vnitřních řečech postavy, nejednou střídajících řeč vypravěče v rámci jediné syntaktické jednotky, se u Čapka stírá distance mezi oběma pásmi, navzájem dosti podobnými; nemění-li se v nich gramatická osoba, nelze je často ani odlišit. Výrazně ambivalentní situace nastává při použití druhé osoby nebo pojmenování „člověk“, neboť čtenář si tu nemůže být jist, zda promlouvá postava sama k sobě, nebo se k ní obrací vypravěč-důvěrník: „*Jinak je tu vlastně klid, žádný shon nebo zmatek; jenom se pracuje, že člověk ruce necítí. Tak vidíš, takhle se bojuje za lidské životy; není to žádné hrdinství, ale jenom pořádná dřina.*“ (kurzíva M. M.)<sup>14</sup>

Podobně jako v Obyčejném životě, kde se variabilita gramatických osob významně podílí na vnitřní dialogizaci monologické promluvy, plní i v První

partě přechod od „já“ k „my“ specifickou funkci: souvisí s mravním vyzněním díla, ve kterém je zranění mladého člověka zobrazeno jako vřazování do společenství pracujících lidí, jako probuzení pocitu přínáležitosti k těm, jež dohromady nesvedla náhoda, ale čin nehrdinské oběti.<sup>15</sup>

Částečná personalizace vyprávění ve smyslu posílení subjektivního hlediska postavy se uplatnila také v dobově příznačné aktualizaci baladického žánru. Autoři se inspirovali jeho dramatickou podstatou, motivickými okruhy i tradovanými syžety, především však určitým specifickým zřením reality, na němž se vedle vědomí baladického vypravěče (jeho tradiční nadhled z pozice nadzemského řádu v novodobé próze většinou vystřídal soucit s oběťmi společenské křivdy) podílí vědomí baladického hrdiny, vpleteného do sítě osudových sil. Můžeme říci, že noetika a v návaznosti na ni i poetika baladických próz má přímo své východisko jak v subjektivním prožitku tragické dimenze bytí, tak v prožitku záhadnosti, neproniknutelnosti, neovladatelnosti sil determinujících lidský úděl. Pro baladu příznačná aktivizace dvou subjektů - subjektu vypravěče na jedné straně a subjektu postavy na straně druhé - podmínila v některých textech složitější utváření subjekt-objektových relací: vypravěč, jenž z nadhledu pohlíží na viníky i oběti spějící k naplnění svého osudu, může dát najevo i svou osobní účast (sympatie, rozhořčení); naopak postava - prožívající subjekt - se objektivizuje nejen činem, ale současně tím, že reprezentuje nadosobní kolektivní vědomí, které se projevuje přetrvávající mytickou představitostí.

Podívejme se z tohoto hlediska na Stín kapradiny (1930) Josefa Čapka. V tomto podobenství o útěku před spravedlností, který je marný, protože násilným činem byl porušen řád stavící člověka před nutnost nést zodpovědnost za své skutky, ovládá a komentuje triviální pytláckou historku výrazná osobnost vypravěče. Tento dominantní „hlas“ je však pouze jedním z hlasů vícestranného dialogu - mezi vypravěčem a čtenářem, vypravěčem a postavami, mezi postavami navzájem i mezi postavami a personifikovanými jevy. V jeho rámci se namnoze uplatňují vypravěčovy úvahy na rozmanitá témata (přírody, vlastnictví, času a jeho prchavosti, věčnosti, spánku, smrti atd.) a v poněkud pokleslejší rovině (v jednodušší a primitivnější podobě) se v něm objevují také úvahy dvojice pytláků a vrahů (vyslovené i pouze myšlené), které pak navozují vnitřní perspektivu. Toto střídání vypravěče a postav v úvahách má určitou společnou bázi v tom, že digrese a zobecňující soudy představují vždy reakci na nějaký moment děje, jehož je vypravěč snovatelem



a komentátorem a postavy aktéry. „Jednoduše, naivně, s drastickou názorností naivního umění a většinou i provokující přirozeností“<sup>16</sup> jsou pak rozvíjeny jen některé představy a myšlenky pytláků (např. Rudův sen o krásné Valérii - „Ten sen, třeba že ona je v Praze kurvou; ten sen, třeba že já jsem vrahem...“),<sup>17</sup> jiné jejich plebejský původ zpochybňují (např. když Ruda pochybuje o ceně života, je-li na světě koneckonců vše „zařízeno jen na tu smrt“, když se rozčiluje nad křehkostí krásy - „jaký švindl a holé nic!“ - nebo když Vašek závidí stromům jejich nehybnost či jinde si představuje, jaké by to bylo, kdyby se náš svět opakoval na jiných světech, s námi i našimi vinami a my pak nebyli ničím více než „jednou z tisíců loutek, zakletých do nesmyslného mnohonásobna hvězd“).

Vypravěč Stínu kapradiny, pohlížející na postavy, které prchají před ortelem netušíc, že se mu útekem stále víc přibližují, většinou z nadhledu a občas uchvácený nějakým obecným námětem do té míry, že na ně jakoby pozapomíná, se k nim nejednou naopak přibližuje natolik, že zaslechne jejich vnitřní hlas. Pak zaznamenává skryté myšlenky, představy, sny a pohnutky provázející zprvu sebejisté putování, které se posléze proměňuje v bezcílné bloudění, neboť „Strach se stane tím vůdcem, když je vede stezkami neoznačenými“. Nejsilněji pak subjektivní hledisko pytláků působí tam, kde se v nich, byť v značně pokleslé podobě, ozve mytické vědomí. Toto vědomí oživí mrtvého hajného a zrodí se v něm představa „kohosi, kdo je teď neviditelný, ale je tu přítomen či skoro ještě přítomen“.<sup>18</sup> S tímto vědomím souvisí i přízračné vidění lesních objektů: „...a zdálo se co chvíli, jako by tu stáli skřítkové, lidé a obři a jiné bytosti nejasného obrysu, všechno ztrnulé v hlídce a napjatém pozorování a skrývajícím za zády nůž, hlučnou trubku k alarmu, klacek k udeření, pušku k výstřelu.“<sup>19</sup>

Respekt k zúženému životnímu obzoru lidového hrdiny a s ním spojená personalizační tendence se objevily i v některých baladických prózách časových,<sup>20</sup> vycházejících důsledněji než například Čapkův Stín kapradiny z reálné sociologie postavy. Současně je však patrné, nakolik se autoři zdráhali vyprávět důsledněji médiem postav ze společenské periferie (vypravěčsky emancipovala proletáře vlastně pouze Majerová v Havířské baladě). Raději volili vypravěče autorského, jenž se k postavě pouze přibližuje projevy účasti a její osud podává jednak jako děj na postavě nezávislý, jednak jako její prožitek - vzestupu a pádu, dočasného úspěchu a totální porážky, naděje a beznaděje.

Omezený zkušenostní obzor mladých venkovanů, kteří se v odcizeném prostředí městské periferie pokusili bezvysledně uskutečnit velice skromnou představu společného života a po kratičké tulácké epizodě zahynuli v „boží dlani“ přírody, respektoval například vypravěč v próze Karla Nového *Chceme žít* (1933). Monotonii této všední kalvárie z doby hospodářské krize však autor jen sporadicky ozvlášňuje poetickou stylizací či jednoduchou reflexí, ve které se subjektivita postavy - její touha, smutek, zklamání, obavy, bezmoc, zoufalství i milostný cit - zračí s určitou bezprostředností: „...naplňovalo ho cosi jako záře, cosi tak nehmotného jako hudba, jako měsíční svit a ševelení květů a mladých listů a líbezný šum pramene. Avšak jakmile prozřel, věděl hned, že je to žena, jež tu sedí na dosah prstů a dlaně, Magdalena, její vůně, že je to ona, která ho naplnila jako červené víno číši; dříme ve všech jeho smyslech jako teplo, její ruce, její ramena a rty a hlava. Prostoupila jím jako prostupuje letní vlaha polem.“<sup>21</sup> V Nového baladické próze *Za hlasem domova* (ve druhém vydání 1945 přejmenované na *Baladu o českém vojákově*) se vypravěč ujal obdobně osudu řadového vojáka první světové války. Tentokrát však svůj horizont vidění rozšířil o v základních rysech načrtnutý obraz bitevních polí a pohybu armád. Tím se prohloubil rozpor mezi patetickým nadhledem a intimním prožitkem hrdiny (mezi vnější perspektivou a náznakem perspektivy vnitřní), který musel být překlenut přemísťováním vypravěčské pozice. Poblíž hrdiny se vypravěč ocitá tehdy, když chce zaznamenat jeho momentální situaci, pocity a stavy, zvláště prožitek zvěčnění, manipulovatelnosti a pasti, nebo při jeho snových návratech domů, vrcholících před popravou („Jako by stál na vysokém kopci, jako by plul nebem a zřel dolů“)<sup>22</sup> a skýtajících vojákově duchovní odpoutání a tím i osvobození.

S vypravěčem, jehož projev se lyrizuje v důsledku sympatie se subjektivním hlediskem postavy, se setkáváme v románech Jarmily Glazarové. Ve *Vlčí jámě* (1938) personalizace vyprávění slouží jednak jako nástroj prezentace specifického prostředí, jednak má funkci v dramatické koncepci díla, zčásti rozrušované kronikářstvím, biografismem i přílišnou citovou připoutaností vypravěče k hlavní hrdince Janě. Glazarová místo toho, aby ji učinila důsledně médiem výpovědi, vypovídá sice převážně z jejího hlediska, ale současně jaksi v jejím jménu, „za ni“, a to údajně proto, že jak vypravěč románu uvádí, ona sama nemá „přesných slov a označení pro své pocity, je ještě příliš mladá. Ale ve vzájemném vlnobití přelévá její srdce soucit, úžas, lítost i bezejmenná hrůza, vlna za vlnou“<sup>23</sup> a také většinou „neví, co jí je, jaký



je to neklid“. Když přece jen vypravěč tu a tam dopřává prostor bezprostřední reflexi postavy, pak jen s tou podmínkou, že k ní dodá poetický, patetický a zasvěcený rámec či úvod: „Uhaduje a cítí, jak osudně zasáhla do života otčímova, jak nechtíc a nevědouc otřásla jeho základy a osvobodila proudy ponorných řek. Že na ni myslí s láskou a touhou. Že by chtěl na kusy rozbít ten starý život a začínat znovu, milovat, vzývat, v bezmezné něžnosti hýčkat a chránit ten starý sen, který přichází pozdě, ale přichází přec, závratný, nádherný.“

Otčíme, můj drahý a nešťastný človče, vždyť i mé srdce je tě plno! Jakou k tobě cítím něžnost a jak bych ti chtěla pomoci! Ale jen jak? Jak? Jsi spoután na rukou i na nohou, nepatříš sám sobě.“<sup>24</sup>

Již ve Vlčí jámě využívá Glazarová nicméně subjektivní hledisko postavy také v rámci vypravěčské strategie. Nezasvěceným, udiveným, chápavým i odmítavým pohledem Jany proniká vyprávění do prostoru blahobytné a dusivé měšťácké domácnosti („vlčí jámy“), jeho prostřednictvím čtenář poznává nejen „kulisu“ komorní scény, ale také psychické a mravní klima, návyky a stereotypy nerovného manželství. Při komponování scénického zobrazení působí pak zvlášť účinně optický efekt vytěžený z detailního záběru (vizuálního i zvukového), jenž se ztotožňuje s momentálním vjemem postavy: „Ze sousední ložnice vkrádá se šustění odkládaných šatů, hlučný šelest tuhých naškrobených peřin a tlumený rozhovor.“; „Muž přistoupí ke stolu a povytáhne knot. Na silné ruce zableskne se hnědě srst a zasvítí proužek tuhé manžety.“<sup>25</sup>

Ve způsobu, jakým je kombinováno hledisko autorského vypravěče sympatizujícího s hlavní hrdinkou s hledisky tří aktérů dramatu (Jany, tety, otčíma), a také v tom, jak vyprávění osciluje mezi sumarizující narací a scénickým předvedením, zůstává Glazarová vcelku poplatná tradiční výstavbě románového textu. Originalitu jejího postupu můžeme spatřovat především v charakteru psychologické kresby, která se víc než z vypravěčského komentáře rýsuje z bezprostředního projevu postavy v dramatizovaných scénách. Pod povrchem těchto scén (domácí rituály, městská promenáda, slavnost v Opavě, tyranie nemocné paní domu apod.) tu však probíhá skrytý děj (utajená láska a mužova smrtelná choroba), namnoze vyjadřovaný vnitřní řečí. Tato řeč tvoří jakési podpovrchové dialogické

pásmo, v němž se vyjevuje tragický omyl a sebeobelhávání (teta Klára), toužení a bolest (Jana a otčím).

Vnitřní děj a vnitřní hlas, tentokrát v podobě osamocené bilancování života, znovuprožívání minulosti, tázání, obžalob a sebezpytování, posílila Glazarová v *Adventu* (1939), kde ho spojila s postavou venkovské ženy z kmene valašských horalů a učinila významnou součástí náročného kompozičního řešení: epické vyprávění překlenující čas několika let včlenila do průběhu jediné noci - noci hledání dítěte a osudového naplnění manželského dramatu. Ani tady personalizaci vyprávění neuskutečnila na úrovni monologizace vědomí hlavní postavy („centrálního vědomí“). Toto vědomí - rozrušená mysl matky ocitající se v mezní situaci - tu tvoří pouze významové jádro (ohnisko) textu, z něhož se zpětným pohybem odvíjí reminiscenční děj. Vnitřní monolog zůstává jak v plánu přítomném, tak minulostním (stejně jako v jiných baladických prózách) jen občasným prostředkem, a vypravěčská perspektiva tak může oscilovat mezi pohledem zvnějšku a pohledem podřízeným hledisku postavy či s ním přímo ztotožněným. Přitom vnější pohled se s vnitřním snadno sblíží díky emocionálnímu zaujetí vypravěče, jenž v duchu baladické tradice osudové drama nejen vypráví, ale zároveň poetizuje, obestírá určitou pocitovou atmosférou.

Protože baladická hrdinka z *Beskyd* zůstává převážně objektem vypravěčovy účastné výpovědi, je její příběh podán s respektem k její lidské jedinečnosti i kmenové příslušnosti. Vyprávění neopouští její časoprostor, tj. scénu, na níž je přítomna jako bytost vzpomínající či jednající. Stejně jako ve *Vlčí jámě* jsou také v *Adventu* některé obrazy zjevně inspirovány hrdinčinými vjemy: „Gazděna zamíří k chlévu. Otevře dveře, zdvihne lucernu a posvítí do tmy. *Špičaté zuby rampouchů nad dveřmi zezlátanou a znachoví. Kymácejí se v červené záři, vystoupí ze tmy kotel pro dobytek, loktuše sena, kulatý koš sečky, široká truhla na oves.*“ (kurzíva M. M.)<sup>26</sup> Světlo lucerny oživuje také vidiny, jimiž se ohlašuje minulost: „Přehrabuje snopy a rozhazuje obilí. V koutečku pod trámem sedí skrčený přelud Metoda, ubohý a chromý, jak tenkrát byl: měl veliký vřed na patě, a musil pást a pást a pást.“<sup>27</sup> V závěrečné sekvenci dramatu naopak považuje Františka za přelud své fantazie reálnou přítomnost sedláka s děvečkou v seníku a aby zaplašila „starou ohyzdnou vidinu“, hodí po nich lucernu.



Prostřednictvím subjektivního hlediska postavy se noetika Adventu zčásti sblíží s vědomím a představivostí lidu, spjatou s přírodním a křesťanským mýtem. Oba tyto mýtotvorné zdroje plní přitom v románu dvojí funkci: v rámci vnitřní perspektivizace zobrazení autentizují hledisko postavy, v rámci vypravěčského nadhledu se podílejí na poetické (baladicko-poetické) stylizaci. Subjektu hrdinky odpovídá například démonizace bytostí, které jí působí utrpení, pocit fatality vlastního osudu, obnovující se iluze o možnosti jiného života, pověrečnost.

Vědomí venkovské ženy se vpečetuje do vyprávění rovněž motivy křesťanského mýtu. Připomíná se názvem odkazujícím k době pokání a rozjímání, k času očekávání Spasitele; celá řada situací je zpodobena v duchu hluboce religiózního prožívání hrdinky: její milostné vzplanutí souzní s prožitkem velikonočního rituálu, vnitřní řeč se utváří jako modlitba, hledání ztraceného syna se připodobňuje ke křížové cestě apod. Plně subjektivní hodnotu má i závěrečný obraz růžově osvětleného Betléma, nad kterým vychází hvězda vítající Spasitele. Nepochybně se totiž jedná o fantazijní představu postavy, vyvolanou září ohně a červánků.

Personalizující účín lze v Adventu přisoudit v nemalé míře i slohovému využití dialektu užívaného v daném regionu, a to nejen v přímých řečech, ale i v rámci pásma vypravěče, které se díky dialektickým prvkům (glosám) přechyluje k pásmu postavy. Projevy zbožnosti a víry v iracionální síly, právě tak jako slohové zabarvování textu způsobují, že se v tomto románu personalizace stává výrazem nejen individuálního, ale také kolektivního (etnického) hlediska a vědomí. Toto vědomí Glazarová takřka současně dokumentovala v útvaru nesyžetovém a dokumentárním - v národopisné knize Chudá přadlena (1940). V ní zkomponovala autorská vyprávění (zprostředkovanost vypravěčem v dokumentu odpadá) s parafrázemi či přímo citacemi promluv autentických lidových vypravěčů, a dospěla tak k velice dynamické a mnohostranné narativní formě, oscilující mezi spisovnou češtinou a dialektem, reportáží a skazovým podáním. Scelit mozaikovitou dokumentární prózu se jí podařilo díky důmyslné kompozici (témata kapitol vytvářejí cyklus od zrození k smrti), ale zároveň také tím, že autorský part zčásti modifikovala v duchu hlediska lidové kolektivity.

Formu personalizace vyprávění, vycházející z etnické či sociální specifčnosti postav a založenou na sémantických a stylových znacích určité své-

bytné kultury, uplatnil Ivan Olbracht v románu Nikola Šuhaj loupežník (1933). V tomto polyfonně komponovaném díle se střídají hlediska složitě strukturovaného vypravěče s hledisky postav i celých kolektivit a současně se konfrontují různé noetické perspektivy. Bachtinovské pojetí románu jako dialogu různorodých promluv tak platí pro Olbrachtův zbojnický román více než pro kterýkoliv jiný v české literatuře.

Stejně jako v ostatních baladicky stylizovaných prózách tvoří i u Olbrachta subjektivizovaný obraz vypovídající o neodvratitelném naplňování lidského osudu pouze protipól objektivizujícího vypravěčského hlediska, zosobněného v „pisateli tohoto vypravování“. Tento vypravěč se postavám a jejich lidovému světu střídavě vzdaluje (komentářem, věcnou referencí, epickým překlenováním historického času) a přibližuje (kupříkladu stvrzením „starého boha země“ a nadpřirozeného, tvořícího součást místní všednodennosti). Přihlášením k víře lidového společenství přijímá dočasně roli rapsóda, to znamená, že nejen sympatizuje s daným etnikem, ale přímo je reprezentuje, promlouvá chvílemi jakoby hlasem chóru tlumočícího Šuhajův případ v podobě lidové legendy („Utíkej Nikolko! Bij, střflej, vraždí za sebe i za nás! A zahyneš-li, jen jednou tě matka zrodila, jen jedenkrát zemřeš.“).<sup>28</sup>

Kolektivní hledisko se v Olbrachtově románu uplatňuje nejen v rámci legendy, ale též v „reálné“ rovině baladického příběhu o vině a trestu, lásce a smrti. Do vyprávění proniká postoj baladického dějiště („Koločava čekala“, „Koločava mlčela“, „Obec byla rozčilená“, „Koločava...stála tiše“), a to prostřednictvím komentáře jeho obyvatel, na něž události dopadají nejtěživěji. Významnou součástí vícehlasu „loupežnické“ vesnice se stává také mnohomluvný projev židovské society (dialogický a problematizující), k němuž tvoří výrazný kontrast kolektivní hlas četnictva („Což unikli kulím ruským, srbským a italským, rakouským, německým a bolševickým proto, aby se dali zavraždit banditou?“).<sup>29</sup> Hlubší sociální psychologii vyjevují však především hojné vnitřní řeči jednotlivých aktérů příběhu - strážmistra, okresního lékaře, Abrama Beera, Eržiky aj.; nejen ve vysloveném, ale i v nevysloveném se přitom zračí cosi z autentické mentality rozmanitých lidských typů. V případě Židů se řečové pásmo postavy stává výrazem permanentní činnosti myslí a preference myšlení jako nástroje ovládnutí druhých („Ruce nedělají nic, všechno dělá hlava, a je-li kde potřebí rukou, najdou se.“),<sup>30</sup> ustavičné podnikatelské aktivity, vychytralosti, skrytých záměrů, zvažování eventualit a pokryteckého vyžadování souhlasu od Nejvyššího. U Rusínů nevyslovené



promluvy prozrazují víru v zázračné (sklon k černé magii), mlčenlivost i krátké spojení mezi popudem a činem:<sup>31</sup> „Nikolovi se žene do hlavy krev a tepny v spáncích mu buší. Vyskočit, chopit se pušky, hned, teď, jít, běžet a bít zbabělce a vrahy!“<sup>32</sup> Na respektu vůči nevyřčenému slovu vystavěl Olbracht kupříkladu scénu tiché dohody Ignata Sopka a Danila Jasinka, kteří si během cesty na poloniny „řekli vše“ - „Ne slovy. Snad ani ne hlavně slovy.“ - tj. srozuměli se v tom, že nadešel čas, kdy je nutno Šuhaje odstranit. Toto srozumění vyplývá ze dvou paralelních psychologických dějů, z pásma myšlenek a vjemů, jež se vyvíjí jako zápas se vzájemnou nedůvěrou a jako přemáhání obavy z definitivního rozhodnutí.

Princip konfrontace tří rozličných kultur prostřednictvím hledisek kolektivních a individuálních se promítl rovněž do koncepce hlavního hrdiny, do vrstevnatosti jeho zobrazení. Následkem toho, že se v románu uplatňují hlediska postav žijících duchovně uvnitř mýtu (přírodního náboženství pastevců) i postav nalézajících se mimo něj, může se Nikola Šuhaj současně jevit jako nezranitelný mstitel, bohatýr, hrdina nadaný zázračnou mocí a nadlidskou silou a současně jako škodná, bandita a zločinec. To nejpodstatnější však o této postavě - o její lásce, o pocitu sounáležitosti s přírodou, o touze po svobodném životě i o její úzkosti - vypovídá vnitřní perspektiva, reflexe a sebereflexe. Obsah Šuhajova nitra se stává zdrojem intenzivního lyrismu: „Údolí hořelo jassem a ve strži křičel potok. Jen ruku do něho moci ponořit a cítit odpor jeho letící studené vody! ,Kdy také já budu smět vyjít ze svého doupěte a splynout zase s tím vším, co jest okolo mne?“<sup>33</sup> A protože je jeho vědomí vědomím mytickým, uvěří Šuhaj - poslušen vnitřního hlasu - ve svou nezranitelnost, ve své hrdinské poslání, v to, že je chráněncem „starého boha země“: „Co mu mohou udělat, je-li toto vše ohromné a úžasné kolem něho, hory a lesy, oblaka a slunce, vše jedno, s ním, a je-li on tělem jejich těla a krví z jejich krve?“<sup>34</sup> Proměna hlediska, jež znamená i přechod od jedné dimenze postavy k jiné, například od podoby smrtelné k nesmrtelné (a zároveň od individuálního dramatu k legendě), se někdy odehrává i na velice malé ploše. Tak ve scéně před Vučkovskou myslivnou si Šuhaj poprvé uvědomuje, že prchá, a vnímá zlověstnou atmosféru noci. Na jeho divokou a bezmocnou střelbu do mlčícího stavení, kterou chce přehlušit hrozné a nesnesitelné ticho, jako by v téže chvíli reagoval lid v údolí tím, že si jeho počínání „vyloží“ jako běsnění přírodní síly: „Nad Vučkovem zuřila bouře. Mocný Šuhaj se hněval. A ve svém hněvu byl strašný.“<sup>35</sup>

V rámci polyfonní kompozice užila personalizace vyprávění rovněž Marie Pujmanová v *Lidech na křižovatce* (1937). Její vypravěčská strategie však nesměřovala k vrstevnatosti (srov. podíl subjektivizovaného hlediska na postupování reality a mýtu v románu *Nikola Šuhaj loupežník*), nýbrž k jisté intimizaci panoramaticky (synteticky) koncipovaného obrazu společnosti určitého historického období. Zmnožení hledisek v jejím románu nicméně neodpovídá zmnožení vypravěčů osvětlujících jevy z různých stran, jak tomu bylo v některých románech Henryho Jamese a v Čapkově *Povětroni*, a nevede tudíž k relativizaci poznání. Pujmanové šlo o paralelní konfrontaci, o kontrast různých, často přímo protikladných povah, charakterů, postojů, zkušeností a osudů (vzorem jí byl tedy spíše Dos Passos), na jehož základě se snažila získat poměrně celistvý průřez společenskou realitou dvacátých a začátku třicátých let, doby střetání různých tendencí a zájmů.

Můžeme říci, že aktivizace pásma a někdy i hlediska některých postav a jejich agresivní pronikání do pásma vypravěče prostřednictvím nevlastních přímých a polopřímých řečí tvoří v *Lidech na křižovatce* základní princip dynamizace realisticky pojatého literárního zpodobení, jímž se překonává popisnost a vypravěčská bezbarvost, časté právě v žánru společenského románu. Spolu s tím, jak je vyprávění infikováno deixí, apelem, expresí jednajících postavy, působí na subjektivizaci výpovědi také angažovanost, účast, důvěrný tón autorského vypravěče, jeho esejistický i reportážský postoj. Jaroslav Tax o tomto vypravěči napsal: „...pluje v proudu dění, ale vzápětí osloví čtenáře, jednou se tváří nevědomě a bloudí s postavami, jindy napoví osud dopředu, rychle mění úhly pohledu, přechází od postavy k postavě, hned se ponoří do cizího nitra, aby se svým hrdinou souzněl a vyzpíval jeho citové rozechvění, vzápětí se od něj odvrátí nebo se shovívavě usmívá.“<sup>36</sup>

Postavy se v románu Pujmanové nepodřelí na personalizaci vyprávění ve stejné míře, působí tu princip jejich hierarchizace v díle. Jsou sice shodně utvářeny z prvků sociální psychologie, rodinných dispozic, profesního zaměření, politické orientace, předsudků a konvencí, ovšem jen některé z nich jsou nahlíženy také zevnitř. Téma životní křižovatky předurčuje k užití vnitřní perspektivizace totiž nikoli ty, kteří ji už překročili určitým směrem, a tím svou životní situaci víceméně stabilizovali (tj. advokáta Gamzu, továrníka Kazmara, nechlebskou babičku, dělnického předáka Francka Anténu aj.), nýbrž ty, kteří se vyvíjejí, proměňují, rozhodují, váhají, chybují a hledají (Nellu Gamzovou, její děti Helenku a Stanislava, slečnu Kazmarovou, hlavně



však Ondřeje Urbana, nositele hlavní dějové linie). Směřování k objektivitě zobrazení je pak patrné i z toho, že pro sebe prezentaci je poskytován prostor i těm postavám, jejichž postoj k životním hodnotám by vypravěč soudil s největší pravděpodobností negativně. To se týká zejména egoisticky avansující Růženy Urbanové, chudé žižkovské holky, posléze exkluzivní modelky a manželky nejbohatšího pražského advokáta. Polyfonní personalizace v Lidech na křižovatce současně implikuje dojem jakési nové formy vševědčnosti, kterou sice technika hlediska popírala, ale pouze v případě, že šlo o hledisko jediné, o ono již zmiňované centrální vědomí, jehož médiem měly být události zachyceny, a tím měl obraz nabýt větší bezprostřednosti. Zmnožení vnitřní perspektivy, navíc nezasahující duši ani vědomí postavy příliš hluboko, neakcentuje totiž noetickou zúženost pohledu, ale obzíravost a porozumění všemu a všem (povahám, věkům, profesím, sociálním skupinám apod.). Nutno rovněž zmínit, že se tu vypravěč nevzdal své vedoucí pozice a neustoupil do pozadí za hledisko postav. Oslabení předělu mezi svým pásmem a pásmem postavy využil k intervencím a komentářům; postavám nejen radí (v rámci ambivalentní druhé osoby), ale čas od času jimi také manipuluje. Můžeme tedy konstatovat, že již v Lidech na křižovatce se začaly utvářet předpoklady pro esteticky a noeticky jakoby jen nahozenou a účelu podřízenou hybridní výstavbu dalších děl historicko-společenské trilogie - Hry s ohněm a Života proti smrti. I v nich sice vnitřní perspektiva posloužila k jistému zintimnění událostí (tentokrát z let těsně předválečných a válečných), ale již pouze v omezeném rozsahu a jako jistá clona, která zastírá skutečnost, že víc než o individuální pravdu jde o apriorní koncepci dějinné role. Tento moment je o to výraznější, že ze scény postupně mizejí obrazy lidí hledajících, chybujících, váhajících apod.

„Četl a odsuzoval neurastenické pliplání s pocity /.../ Přitlačíš-li nazíraný předmět oku příliš, octne se jeho obraz za sítnicí a vidíš nezřetelně. Tak se to má i s Proustovým kříslením vzpomínek mikroskopicky podrobným.“<sup>37</sup> - Není pochyb, že tato úvaha Stanislava Gamzy vyjadřuje i názor autorčin. Techniku proudu vědomí Pujmanová nikdy nepoužila a při personalizaci vyprávění zapojením vnitřní perspektivy si uchovávala dostatečný odstup od postavy, nedovolila, aby se postava při svém sebezpytování nořila do těch sfér vědomí a podvědomí, kde se existence člověka zjevuje jako záhada. Tím by se totiž zároveň znejasnila a zrelativizovala psychologická a sociální charakteristika postav, o kterou šlo Pujmanové především. (Ne náhodou psal

v souvislosti s Lidmi na křižovatce F. Götz o „portrétech psaných ostrou jehlou“ a o tom, že Pujmanová nezabírá velké psychologické plochy.<sup>38)</sup> K zachování odstupu mohlo vést i samo zmnožení hledisek, neboť méně než vyprávění opřené o jediné vědomí vybízelo autorku k autostylizaci.

Stejný způsob personalizace vyprávění jako v Lidech na křižovatce uplatnila Pujmanová i v novele Předtucha (1942), tentokrát však na ploše nevelké epizody. Také zde se střídá několik „hlasů“ - častěji vnitřních než realizovaných dialogem - a preferuje se nevlastní přímá a polopřímá řeč, které umožňují pohotovou oscilaci mezi pásmem vypravěče a pásmem postavy a tím i jejich prostupování. Subjektivní hledisko postav (tří dětí, otce, matky a chůvy) má v Předtuše funkci charakterizační, avšak více než ve smyslu generační konfrontace ve smyslu mentálního rozlišení sourozenců různého věku a pohlaví. Dramatizuje se přitom pouze vnitřní děj odehrávající se v nitru patnáctiletého děvčete, které díky strachu o život rodičů překonává první erotickou nástrahu.

Ačkoliv Pujmanová důsledným akceptováním personálního hlediska tradiční (s nadhledem komentující) vševědoucnost vypravěče popírá, současně ji na novém kvalitativním stupni vlastně obnovuje. Nejen zmnožením perspektiv, ale i tím, že postavy „zprůhledňuje“, aby tak mohla co nejbezprostředněji postihnout jejich skryté myšlenky, přání, obavy, touhy apod. Současně se však na jejich prózách ukazuje, že pokud není volba postavy-reflektora spojena s určitou myšlenkovou koncepcí, může tato technika snadno vést k stylové manýře.

O řadu let dříve než Pujmanová uplatnil personalizaci vyprávění ve smyslu vzhledu do nitra postavy Karel Čapek v Hordubalovi (1933). Na závěr kapitoly klademe tento román proto, že jeho úvodní část představuje v kontextu české meziválečné literatury ojedinělý případ takové významové výstavby textu, která je založena důsledně na jediném hledisku, jediném, vskutku vnitřní perspektivě, přitom proniknuté hlubokým existenciálním smyslem. Prostor pro ni vytvořil Čapek maximálním potlačením autorského vypravěče, jemuž ponechal pouze uvozovací věty a orientační informace typu „myslí si Hordubal“, „diví se Hordubal“, „Hordubal klečí u kufru“, „Juraj Hordubal se zavírá do sebe“, „Hordubal neurčitě pokyvuje“ apod. Vypravěčský nadhled, omezený na funkci „režie“, byl oslaben i tím, že citované poznámky jsou zapojeny do proudu vnitřní řeči, a také tím, že mnohde odpadly běžné uvozo-



vací výrazy, čímž se nevlastní přímá řeč obvykle po nich následující těsně přimkla ke konkrétní reakci postavy: „Hordubal upíjí a pokyvuje hlavou. Pálí ta potvora, ale člověk si zvykne.“; „A Juraj Hordubal se zastavuje, čtvrtí čože ten kufřík je najednou tak těžký...“; „Juraj se napřimuje a stírá si pot. Inu pravda, toto je jiná práce a jiná vůně...“<sup>39</sup>

Preference takovýchto krátkých „záběrů“ postavy před výrazy vševdoucího vypravěče typu „myslí si“, „napadlo ho“ má i ten účín, že vyprávění setrvává v časoprostoru děje, kam Čapek důsledně klade ohnisko zobrazení nejen v rovině „předváděné“ scény, ale zejména v rovině niterného prožitku postavy. Z hlediska personalizace vyprávění představuje Hordubal vlastně nejvýraznější příklad postavy-média české prózy daného období, a to právě proto, že čtenář z Hordubalova příběhu spatří pouze to, co vnímá a prožívá Hordubal sám; děj objektivně daný (rodinné drama s motivem nenadálého návratu manžela, jehož místo během dlouhé nepřítomnosti zaujal jiný muž) ustupuje do pozadí před dějem reflexivním, jenž ho takto zacloňuje a v jeho objektivní platnosti zpochybňuje. Rozsáhlé využití vnitřní řeči tu přitom plyne, podobně jako u Olbrachta, ze samotné povahy hlavní postavy pověřené rolí reflektora - z Hordubalovy těžkopádnosti, pasívnosti, nevyřečnosti, dobráctví a neméně z jeho lidské situace - z jeho stáří, únavy a odcizenosti původního domova.

Osamocenímu a přebytečnému člověku s potřebou sdílnosti nezbyvá nic jiného než hovořit sám se sebou. Tyto tiché rozhovory nekomentují pouze reálné děje (co se Hordubalovi a kolem něho stane), ale namnoze i děje toliko myšlené, neboť Hordubalův svět je především světem možností - potenciálních činů a promluv (odtud časté použití podmiňovacího způsobu a propojování prezenta s futurem). Zatímco reálně prohodí Hordubal se svou ženou Polanou obrněnou nepřátelským mlčením jen pár vět, v duchu s ní hovoří prostřednictvím dlouhých monologů. O co méně může svá přání realizovat, o to více sebe a své bytí pouze projektuje, ptá se sám sebe či odpovídá na nepoložené otázky. Oč chudší je jeho reálný život, o to bohatší je jeho život vnitřní, o který šlo Čapkovi při volbě subjektivního hlediska především.

Tak jako jinde a současně podstatnějším způsobem se u Čapka personalizace vyprávění vepisuje do způsobu zobrazení: rodinné drama s kriminální zápletkou není kromě několika scénických epizod zpodobeno objektivizovaným dějem, ale zůstává uzamčeno v nitru jednoho z protagonistů - jako

jeho problém a tajemství. Omezený prostor postavy-reflektora nedovoluje poznat podstatnou část událostí (jejich odvrácenou stranu) a ani vnitřní motivace protihráčů. Dokonce i sama smrt a vražda spáchaná ve chvíli, kdy je už Hordubal mrtev, musejí zůstat zastřeny, neboť ten, jehož hlediskem je děj nahlížen, umírá. Mediace obrazu prostřednictvím reflektující postavy současně přispívá k tomu, že se o událostech nevypráví jako o něčem dokonaném, nýbrž že se děj rodí jakoby před očima čtenáře, postaveného do pozice svědka. To pak čtenáře zvýhodňuje před policejními vyšetřovateli a soudci z dalších dvou částí románu; na rozdíl od nich totiž ví, že vůbec nezáleží na tom, zda se vraždilo z lásky či pro peníze, ale že jediné, na čem záleží, je pravda bloudící a trpící duše, jež dospěla k vykoupení (teprve smrtí se totiž dokonal Hordubalův návrat).

Na jedné straně Čapek stylizuje, jak je mu vlastní, nevyslovené promluvy rusínského horala v duchu živé hovorovosti (srov. dialektismy, jednoduchou, často nápadně eliptickou stavbu vět, četné expresivní výrazy a apely), aby působily co nejautentičtěji a přispívaly tak k naprosto bezprostřední autocharakteristice („Juraj zamžoural očima. Žid se odvrací, musí rovnat sklenky na pultě; a co ty, Pjoso, co schováváš oči pod obočím? Mám tě zavolat jménem? To máš tak, Andreji Pjoso: člověk si odvykne mluvit, huba mu zďevnění, ale - inu, i kůň, i kráva chce slyšet lidské slovo.“<sup>40</sup>). Na druhé straně však lidovému hrdinovi nenápadně podsouvá i reflexe nepochybné filozofické hloubky. Umožňuje mu to zejména významové zdvojování některých situací, při nichž hraje důležitou roli právě subjektivní hledisko postavy; jím se totiž relativizuje, znejasňuje reálná situace a dochází k „vykloubení z řádu empirické příčinnosti“. Když se například opilý Hordubal vrací z hospody domů a je Polanou sražen ze schodů vedoucích na půdu, vynoří se náhle z jeho zastřené vědomí takřka metafyzická reflexe: „ - a Juraj neví, jak se dostal dolů, tak nějak, jako by střemhlav padal do propasti. Ale kdež, nepadá, sedí na posledním schodku a padá do propasti. Tak hluboko, Kriste Ježíši, tak hluboko padat!“<sup>41</sup>; nebo když se vrací od pastevce Míši z hor, náhle neví, kam vlastně jde: „snad dolů, protože - jako by padal; snad pořád někam nahoru, protože jde s námahou a těžko dýchá“.<sup>42</sup> Toto znejistění reality připraví půdu pro to, aby mohl být závěrečný obraz Hordubalova ponoření do oblak chápán také jako náznak nanebevstoupení.

Významový prostor, jenž se v rámci Hordubalovy reflektorské role vytváří pomocí pohybu na ose přímý význam <—> obrazný význam (realita



←→ podobenství), obsazuje Čapek zcela nepochybně i osobními představami a myšlenkami. Vlastně tak dokazuje, že k tomu, aby se mohl prostřednictvím fiktivního osudu vyslovit k existenciálním tématům, jako je odcizení, nemožnost návratu, přebytečnost, únava a smrt, nemusí autor volit do role postavy-reflektora postavu intelektuála - stačí „zaposlouchat se“ do kterékoliv i sebestříšší duše, skrývající v sobě těžké a hluboké pravdy.

### Poznámky

<sup>1</sup> Citujeme podle N. Friedman, Punkt widzenia w powieści, Przegląd humanistyczny 1971, 3, s. 126. Tento významný teoretik hlediska (autor studie Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, 1955) mimo jiné soudil, že v románu je volba hlediska stejně důležitá jako v poezii volba veršové formy.

<sup>2</sup> Viz F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988.

<sup>3</sup> „Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy ‚nevypovídá‘, to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci“ (F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, s. 180).

<sup>4</sup> Podrobný výklad těchto kontextových postupů, s nimiž se setkáváme v textové výstavbě moderní prózy a které jsou dokladem stírání opozice mezi pásmem vyprávěče a pásmem postavy, podává L. Doležel v knize O stylu moderní české prózy, Praha 1963.

<sup>5</sup> Fr. Šrámek, Stříbrný vítr, Praha 1978, s. 83.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>8</sup> V. Řezáč, Větrná setba, Praha 1989, s. 149.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 35, 158.

<sup>10</sup> Tamtéž s. 144.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>13</sup> K. Čapek, První parta, Spisy XI, Praha 1989, s. 28.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>15</sup> Dobová kritika vytýkala První partě, že v ní obraz hornického prostředí postrádá hlubší sociální zázemí. Čapek ovšem nepsal sociální román, ale moralitu, podobenství o lidské solidaritě a také tak trochu pohádku o tom, jak se vozač Půlpán stal nehrdinským hrdinou. Právě díky personalizaci vyprávění hlediskem laického, naivního a romantického mladíka dosáhl zidyličtění a jisté idealizace látky.

<sup>16</sup> J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 199.

<sup>17</sup> J. Čapek, Stín kapradiny, Praha 1930, s. 91.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 105.

- <sup>20</sup> Na „časovou“ a „nadčasovou“ větev dělí balady v próze J. Opelík ve své monografii o J. Čapkovi: „V českém prostředí se balada v próze konstituovala ve dvojitě podobě; při této diferenciaci záleželo na tom, zda beletrie stavěla na mytizaci aktuální historie (časového rozložení sociálních sil), anebo na mýtech reflektujících celistvou dějinnou zkušenost člověka - zda tedy byla akcentována varianta sociálnosti mýtu nebo invarianta mýtu.“ (J. Opelík, Josef Čapek, s. 195)
- <sup>21</sup> K. Nový, Chceme žít, Praha 1936, s. 189-190.
- <sup>22</sup> K. Nový, Za hlasem domova, Praha 1939, s. 143.
- <sup>23</sup> J. Glazarová, Vlčí jáma, Praha 1954, s. 17.
- <sup>24</sup> Tamtéž, s. 139.
- <sup>25</sup> Tamtéž, s. 7, 10.
- <sup>26</sup> J. Glazarová, Advent, Praha 1953, s. 40.
- <sup>27</sup> Tamtéž, s. 192.
- <sup>28</sup> I. Olbracht, Nikola Šuhaj loupežník. Golet v udolí. Hory a staletí, Praha 1959, s. 31.
- <sup>29</sup> Tamtéž, s. 58.
- <sup>30</sup> Tamtéž, s. 160.
- <sup>31</sup> Tento rys fiktivních postav zpodobených Olbrachtem podle modelů z etnické skupiny zakarpatských Rusínů postihl výstižně ve své recenzi A. Novák: „Duševní přechody, které by se mohly někdy zdát přelomy, nejsou vyloženy, nýbrž naznačeny; zralá hodnocení pukají před čtenářem nepřipravená těsně před činy; motivace, jež by zpomalovala dějovost, jako by úmyslně byla zanedbávána. Pudové hnutí a za ním volní výbuch, citové roznění a vzápětí napřažený sval; ráz na ráz, jak se to právě hodí do apoteózy živelnosti proti mravní konvenci.“ (Lidové noviny 30. 3. 1933, s. 9)
- <sup>32</sup> Nikola Šuhaj loupežník, s. 102.
- <sup>33</sup> Tamtéž, s. 104.
- <sup>34</sup> Tamtéž, s. 129.
- <sup>35</sup> Tamtéž, s. 157.
- <sup>36</sup> J. Tax, Marie Pujmanová. Tvůrčí drama 1909-1937, Praha 1972, s. 143.
- <sup>37</sup> M. Pujmanová, Lidé na křižovatce, Praha 1979, s. 333.
- <sup>38</sup> F. Götz, Národní osvobození 16. 5. 1937, 115, s. 11.
- <sup>39</sup> K. Čapek, Hordubal, Spisy VII, Praha 1984, s. 37, 17, 23.
- <sup>40</sup> Tamtéž, s. 31.
- <sup>41</sup> Tamtéž, s. 36.
- <sup>42</sup> Tamtéž, s. 85.



## Postava-definice a postava-hypotéza

Subjekt literární postavy jako typ interního subjektu literárního díla může být předmětem výzkumů nejrůznějšího druhu od způsobu prezentace postavy v textu přes vztah vypravěče a postav, postavy a syžetu, postavy a kompozice, postavy a žánru až k typologii postav. Pokusíme se v této a následující kapitole zkoumat všechny tyto vztahy a aspekty, proměny poetiky postavy prizmatem jediného aspektu - modu neboli způsobu bytí postavy, na němž podle našeho názoru závisejí nebo s nímž alespoň souvisejí vztahy a aspekty ostatní.

O modech se mluvilo nejprve pouze v lingvistice v souvislosti se slovesným způsobem a s promluvou, modalizovanou či nemovalizovanou, jinými slovy zpochybňující a nezpochybňující. Později se na tomto základě začínají rozlišovat dva románové typy - román-definice a román-hypotéza.<sup>1</sup> Podobná typologie ve sféře postav, uvažování o způsobu, jakým je postava konstituována v promluvě, se potom jeví už jako logický důsledek spojení a aplikace obou teorií: mezi modem promluvy, vyprávění (románu) a modem postavy nepochybně existuje přímá vazba (analogicky pak i mezi modem promluvy a časem a prostorem zobrazeným v díle). Zkoumajíce modus postavy, budeme tudíž současně zkoumat modus vyprávění a žánru, prostoru a času. Zaměření na modalitu postavy není nahodilé, při volbě tohoto pohledu vycházíme z přesvědčení, které by studie měly potvrdit či vyvrátit, že právě ve sféře modalit se v literatuře dvacátého století odehrávají velmi výrazné posuny.

Pokusme se nejprve podat předběžnou, hypotetickou definici postavy. Postava jako nositel děje, myšlenky, ideologie, jako funkce textu představuje v literárním díle typ subjektu budovaný prostřednictvím vypravěče či bez jeho prostřednictví v sérii výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací. „Zachycení její řeči, činů, vnějších rysů, vnitřních stavů, vyprávění o událostech spjatých s postavou, autorská analýza - to všechno se postupně vrství, tvoříc určitou jednotu, fungující v rozmanitých dějových situacích. Formálním příznakem této jednoty je již samo jméno jednajících osoby.“<sup>2</sup> Subjekt postavy je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného.<sup>3</sup> Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno), konstituujícího se ve

vztahu k druhým, ke světu, k objektu. Podstatnou vlastností subjektivitu postavy pak je, že bývá tvořena vždy zvnějšku (a to i tehdy, když se jedná o ich-formu a vnitřní monolog), jako *druhý*, *ne-já*. Právě tato distance subjektu postavy od subjektu autora umožňuje pojmut postavu jako jednotný, koherentní a završený celek. Jednotou se tu míní určitá soudržnost určení postavy, vnitřní nerozpornost jejího charakteru i jednání, které probíhá v souladu s tímto charakterem a původním „zadáním“. Takováto jednotná postava je obrazně řečeno uhnětena z jednoho kusu, nejevjí známky složenosti.

Řekli jsme, že podobná jednota plyne především z autorovy distance od postavy jako druhého, *ne-já*; postavě na rozdíl od autora nescházejí momenty završenosti (je tu např. možnost završit v textu její osud<sup>4</sup>). V tomto smyslu je postava pro autora vlastně objektem. Jestliže je však postava vzhledem k tvořícímu autorskému subjektu (tedy v čase geneze díla) objektem, přestává jím podle Bachtina být v završeném literárním díle - v „estetické činnosti“, v níž se na rozdíl od činnosti poznávací vždy setkávají dvě vědomí, „vědomí autora (já) zahrnuje vědomí hrdiny - druhého“.<sup>5</sup> Nemožnost autorského subjektu uchopit a završeným způsobem v díle pojmut vlastní „já“ vede podle Bachtina k projekci autora do druhého, do postavy. Problém různé míry tohoto projektování do druhého postavy od obrazu autora, zdánlivě totožného s autorem díla, který nalézáme v autobiografické *ich-formě*, až po postavu, která nemá s autorem nic společného, ponecháváme zatím stranou.

Shrneme-li, postava je tedy souborem informací, dynamickou složkou textu, druhým (subjektem druhého). A dodejme, že je také *znakem*, dynamickým znakem. Tímto znakem je bez ohledu na dobu, v níž dílo vzniklo, tj. její znakovost není podle našeho soudu spjata jen s určitou etapou v literárním vývoji a s určitými literárními žánry, v nichž byla její znakovost rozpoznána nejdříve, nýbrž je její konstantní charakteristikou. I když není sporu o tom, že se znakovost postavy proměňovala a že určité její typy byly spojeny s jistými žánry, zásadně však nikdy, ani tam, kde se jednalo o takzvaný charakter či „psychologickou“ postavu, neztrácela postava svůj znakový charakter. K tomuto poznatku dospěli ve dvacátých letech formalisté, ale jejich názor byl na řadu desetiletí zatlačen psychologizujícími a sociologizujícími teoriemi, s jejichž ideálem živé postavy, postavy jako ze života se idea znakovosti nesnášela.<sup>6</sup> L. Vygotskij, korigující názory formalistů, předkládá v *Psychologii umění* (1925) své pojetí dynamického hrdiny jako svého druhu „ply-



nutí či události"<sup>7</sup>. Doménou dynamického hrdiny je podle Vygotského drama, ale podobná charakteristika podivuhodně přiléhá například k postavám Joyceovým, k postavě-hypotéze jako takové, „plynouce“, „proudící“ textem v podobě své promluvy.

Jakým způsobem funguje literární postava jako znak? Její signifiant (označující) tvoří veškeré explicitní údaje o její podobě, chování, činech, dále její jméno, řeč; signifié (označované) může být v díle obsaženo explicitně (vypravěčovo hodnocení postavy, tzv. abstraktní charakteristika), ale častěji, zejména v próze dvacátého století, je tu přítomno pouze jako potenciální význam, který se čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci. U tradiční realistické postavy, neopakovatelné, individualizované, nemůže prakticky nastat situace, v níž by dvě postavy měly totéž signifiant (ani u postav dvojnáků), rozdílné musí být i jejich signifié - význam, který se autor snaží co nejpevněji stanovit. Tato pevnost je ovšem relativní, v rozdílných čtenářských a jiných interpretacích se hroubí i zdánlivě tak stabilní postava, jakou je Gončarovův Oblomov, a v tomto smyslu je tedy i každá postava-definice vlastně postavou-hypotézou. Nicméně v díle samém se s touto významovou otevřeností nepočítá, nejsou v něm znaky, které by čtenáře k hypotetickému chápání postavy vybízely, které by je programovaly.

Jinak je tomu u postav-hypotéz. Jejich signifié je otevřené přímo v díle, postava může nejen pro čtenáře, ale i pro ostatní postavy v díle nabývat různých významů, přičemž tato její otevřenost je součástí autorské strategie a často se v díle tematizuje. Množství potenciálních významů u postav-hypotézy vytváří jakousi asymetrii postavy jako jazykového znaku. Opíráme se v této pasáži o saussurovské pojetí znaku, které bylo dvojčlenné - znak v něm je chápán jako jednotka složená z nositele významu a významu. Paralelně se vyvíjelo jednočlenné pojetí: znak je chápán jako pouhý nositel významu, který je k znaku přiřazován až v procesu sémiózy, v němž teprve předmět nebo jev vystupuje jako znak, nabývá povahy znaku.<sup>8</sup> Jestliže dvojčlenné pojetí se nám zdá vhodnější uplatňovat zejména u schematizovaných typů v rámci postav-definic, dynamické pojetí znaku, spjaté se jménem Ch. S. Peirce a zdůrazňující úlohu vnímatele, přiléhá lépe k postavě-hypotéze. Některé postavy vstupují do díla jako hotové, dvojčlenné znaky (tipi fissi), jiné své znakovosti nabývají v procesu sémiózy v textu a čtenářské interpretaci, další sice rovněž procházejí tímto procesem, ale ten zůstává neukončen, význam je otevřený.

Zatímco znakovost tedy pokládáme za stálou charakteristiku postavy, ostatní pojmy, s nimiž v souvislosti s postavou obvykle pracovala literární historie, se nám jeví jako historické. To platí především o pojmu *charakter* a o pojmu *jednota postavy*, s ním úzce souvisejícím. Tyto pojmy se vynořují teprve v novověku. Podle H. Markiewiczze signalizovala změnu v teoretickém pojetí postavy, až do té doby v podstatě pojímané v její služebnosti, podřízenosti fabuli (Aristotelova Poetika), Lessingova Hamburská dramaturgie.<sup>9</sup> Právě v ní nalezl významné místo pojem charakteru, založený především na stabilitě.<sup>10</sup> Charakter, bohatý, individualizovaný, vykazující stabilitu v proměnlivosti, je podle Hegela centrem ideálního uměleckého díla (Estetika). Tento názor se rozšířil v devatenáctém století v těsném sepětí s realistickou literaturou, pro kterou se zdál absolutně platný. Úvahy o charakteru nicméně pokračují s určitými posuny i v našem století. M. Bachtin označuje za charakter „takovou formu vztahu hrdiny a autora, jejíž úlohou je vytvořit totalitu hrdiny jako determinované osobnosti, přičemž tato úloha je podle něho základní“.<sup>11</sup>

Na tomto místě se naskýtá otázka, zda je jednota vskutku konstantním atributem postavy a máme-li tedy v literatuře co činit pouze s takzvanými charaktery? Vnímáme-li literaturu v její žánrové a historické šíři, přesvědčíme se snadno o opaku. Z tohoto hlediska člení literaturu především hranice žánrová. Bachtin de facto v rozporu se svou ideou jednoty postavy staví proti sobě epos a román právě na základě odlišného pojetí člověka, tedy postavy (dovršenost, vnějškovost, explicitnost, totalitu člověka v eposu klade proti nesouladu mezi vnitřním a vnějším člověkem, tj. člověkem pro sebe samého a člověkem viděným očima druhých, ambivalentnosti, diskontinuitě člověka v románu) - tj. vnímá román jako žánr, kterému je vlastní taková poetika postavy, o které zde mluvíme jako o postavě-hypotéze. Jestliže postavu-definici v její vyhraněné podobě můžeme charakterizovat jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou, pak postavu-hypotézu charakterizujeme jako vysvětlitelnou jen částečně, nezcela explicitní, neúplně determinovanou. Bachtin ovšem svou tezi o charakteru člověka v románu dále koriguje a upřesňuje, když sleduje vývoj od neměnného, sebeidentického, završeného hrdiny v řeckém dobrodružném románu k individuálnímu, byť zároveň reprezentativnímu hrdinovi rytířského románu. S individualností proniká někdy do zobrazení postavy, jejího chování a jednání moment neočekávanosti, nevysvětlitelnosti, nedopovězenosti, ambivalence,



kteře postavu-definici rozkládají, respektive posouvají ji směrem k postavě-hypotéze.

Náznaky takového posunu v některých středověkých dílech nicméně neznamenaly souvislý vývoj k postavě-hypotéze. Ten byl přerušen renesancí, ale především klasicismem s jeho požadavkem jednoty a koherence charakteru, který ovšem splňovaly pouze vysoké, vážné žánry; tam, kde se prosazovala parodující a komická promluva, bylo toto pravidlo porušováno (Molièrovi klasicisté vytýkali inkohherentnost postav). V románu se tehdy uplatňovala vesměs poetika postavy-definice, což souviselo mimo jiné s tím, že se jednalo o román výchovný a dobrodružný, v nichž hypotetičnost, zastřená identita postavy mohla být pouze výchozím, nikoli konečným stavem čtenářova poznání o postavě.

Sentimentalisticko-osvícenský a posléze romantický román znamenaly potom zásadní reakci na statut postavy v klasicismu, na její fiktivní jednotu. Obraz člověka se jednak *karnevalizoval*, jednak *subjektivizoval*. Subjektivizace tu spočívala v oslabení hranice mezi postavou (ústřední) a autorem, ale i mezi postavou a čtenářem, který se ocitá se svým spoluprožíváním rovněž mnohem blíž k postavě než dosud; setření těchto hranic vedlo k posílení subjektivosti postavy - hlavního hrdiny, na kterého vnímatel začíná reagovat jako na živého člověka. Oba procesy - karnevalizace a subjektivizace - mířily k rozkladu jednotné postavy, charakteru. Co je však důležité - ani v tomto okamžiku nezačal být vývoj poetiky postavy jednosměrný. V realistické próze nastal, byť na poněkud jiné úrovni, návrat k postavě-definici (při vší bohatosti charakterizace) v té její podobě, kterou představuje takzvaný *typ*. V realistickém typu, v němž se zobecňují a ilustrují určité individuální, především však společenské rysy a postoje, vždy převládá nejen obecnost nad individuálností, ale i objektivost nad subjektivostí (autor je od postavy krajně vzdálen, tvoří ji právě jako ryzí objekt, k němuž zaujímá zpravidla kritický vztah), završenost, jednota nad nezavršeností a inkoherencí. Přitom je tato postava-typ jakožto objekt maximálně určena, obklopena determinacemi všeho druhu - explicitními (autorská charakteristika, charakteristika jinou postavou, sebecharakteristika, prožitky, vzpomínky, chování) i implicitními (řečový styl postavy, autorský styl řeči o postavě, dialog, děj, prostředí a okolnosti děje).

Nová situace postavy se utváří se symbolismem, v české literatuře zhruba od devadesátých let. Tato léta můžeme podle Jaroslavy Janáčkové charakterizovat jako období nového pojetí subjektu, jeho účasti v životním dění. Proměňoval se románový hrdina, u něhož se akcentoval smyslový prožitek, hnutí duše a myšlenky. Proměna přitom poznamenala i prózu realistickou, díla prezentovaná jako obrazy skutečnosti. Jedním z projevů této proměny v těchto v podstatě tradičních dílech bylo vyostření napětí mezi subjektem (postavou) a objektem (prostorem, krajinou).<sup>12</sup> Neklid, proměnlivost, hledání, tápání - to jsou rysy a momenty, které postavu zbavují pevných kontur, z plastické, jednající, plně determinované a celistvé postavy začínají tvořit siluetu, pojetí postavy se blíží postavě-hypotéze. Paralelně s touto „tradiční“ prózou vznikala díla, v nichž zmíněný proces postoupil dál, jednota a završenost postavy braly zasvě v souboji s prostředím, které se začalo prosazovat jako svého druhu subjekt. Subjekt postavy se v naturalistických prózách ocital v pozici objektu, oběti drčené tímto personifikovaným prostředím ztrácející svou individuálnost a celistvost. Máme tu před sebou objektivaci jiného druhu, než ve vztahu subjekt autora - subjekt/objekt postavy, kde byla výsledkem procesu tvorby, distance autora od postavy. Tato objektivace nastává v rámci vztahu prostoru, který se mění ve svého druhu subjekt, a postavy, která se mění ve svého druhu objekt. Dochází k ní nejen v mikrostruktuře textu (metaforizace a metonymizace), ale často i v syžetu - prostředí zvětňuje a zabíjí postavu.

Postupy hypotetizace, narušující statut postavy-definice, se v naturalistické próze objevovaly ještě jinak. Příkladem může být tvorba Karla Matěje Čapka Choda. Významné místo náleží z tohoto hlediska jeho románu Antonín Vondřejc (1917-1918). Předně se v něm setkáváme s autorským vypravěčem, jehož jazyk splývá s metaforickým jazykem zmařeného básníka Vondřejce. V systému postav se důsledně uplatňuje princip zdvojování (Vondřejc - doktor Freund, Mirza - Ada, Mirza - Anna, Anna - Iza, atd.), přičemž „dvojník“ je vždy nízkou, v různé míře groteskní variantou postavy. Vondřejc je v románu jedinou postavou „s nitrem“ (na ostatní postavy se vypravěč zevniř nedívá), přičemž v řadě pasáží funguje jako postava-reflektor, tj. jako taková postava, jejímiž očima vypravěč nazírá příběh.

Důležité jsou v románu proměny vypravěčovy role. Náznorným příkladem takové proměny je text poznámky pod čarou ve 12. kapitole druhého dílu: „Když Vondřejcova básně konečně vyšla - jeho úmrtím vydání značně po-



pohnáno - jeden z našich nejčilejších kritiků objevil, že motiv vzdálené podoby vyskytuje se v Grimmelshausenově Tulačce Ludmile /.../ Za básníka Živého zvonu sevillského dodatečně budiž konstatováno, že nikdy Grimmelshausena nečetl a že ho vůbec neznal.<sup>13</sup> Vypravěč, až dosud od postavy (jejího pohledu) zřetelně neoddělitelný, se v poznámce pojednou stylizuje do role „editora“. Právě tím dává najevo, že vyprávění, i když do něho proniká jeho distancovaný postoj k postavě, projevující se především zdůrazňováním groteskních momentů, je jinak vedeno sub specie Vondrejce, anebo lépe, že máme před sebou ambivalentní promluvu vševědoucího vypravěče, která zahrnuje Vondrejcovu vidění, ale zároveň paroduje sama sebe, svou vševědounost. Román je vlastně historií degradace subjektu (tvořivého subjektu - básníka), proměny tohoto subjektu v bytost manipulovanou - „fatální ženou“, dvojníkem, osudem. Tento proces proměny subjektu v objekt, k níž dochází v banalizované, zcizující se, zdvojující se, subjektu nepochopitelné realitě, je dovršen ve scéně, kdy se básník stává anonymní mrtvolou na pitevním stole. Můžeme konstatovat, že i když Antonín Vondřejc zůstává typem postavy-definice, celá řada momentů už v románu odkazuje k modalizované promluvě (střídání rolí vypravěče, hledisek vyprávění, zdůraznění objektovosti, manipulovanosti postavy).

K modalizované promluvě odkazují i parodicko-groteskní postupy, fungující především v rovině vyprávění (střídající se role vypravěče a jejich parodie). Jejich součástí je v románu také parodický vztah k typickým naturalisticko-symbolistním tématům a postavám: osud Antonína Vondrejce je svého druhu groteskní paralelou osudu Jana Maria Plojhara ze Zeyerova románu a Jordána z Mrštíkovy Santy Lucie - „románů ztracených iluzí“.<sup>14</sup> Výrazněji než ve Vondřejcovi vyjádřil však Čapek Chod tento literárně přehodnocující postoj už v roce 1893 v Nejzápadnějším Slovanovi. Dílo se skládá ze tří kapitol - „romantické“, „realistické“ a „naturalistické“. V duchu těchto tří stylů v nich figuruje trojí varianta příběhu, postaveného na stále výrazněji degradovaném tajemství: z romantického snílka se stane úředník v zapadlé železniční zastávce, romantická povídka s tajemstvím a romaneto s racionální pointou se v poslední kapitole promění v naturalistickou povídku o ztrátě iluzí. Postava vystupující v trojí variantě příběhu je zcela evidentním případem postavy-hypotézy. V krajní podobě předvedl pak Čapek Chod postup variování a hypotetizace příběhu a postav v románu Větrník (1923). V rámci hry s románovým žánrem v něm s drsnou ironií nakládá s literárními

konvencemi, tradičním pojetím románového času a prostoru (jeho stvoření a pojmenování jsme svědky), se syžetem a pochopitelně s postavami; podává několikerou variantu příběhu, pokleslého a groteskního, relativizuje „pravdu“ a zveřejňuje akt psaní, který se stává vlastním „příběhem“.

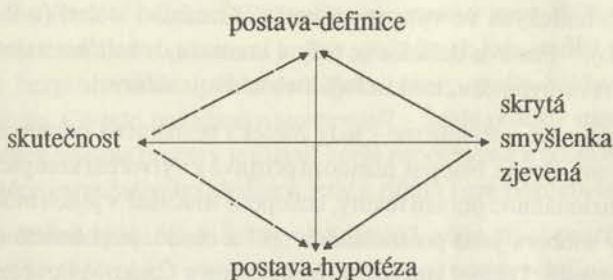
S Větrníkem, v němž se hypotetizační postupy v rámci Čapkova díla uplatnily nejvýrazněji, se ocitáme u problematiky takzvané sebereflexivní prózy, kterou se budeme v této kapitole zabývat později. Poznamenejme ještě, že dílo Čapka Choda je pozoruhodné jako doklad možné koexistence dvou poetik. Jestliže totiž Nežápadnější Slovan a Větrník jsou příklady poetiky, pro niž je typický variační princip v rovině syžetu a hypotetičnost v rovině postav, Turbina a Vilém Rozkoč patří k poetice postavy-definice (i v nich se ovšem objevují prvky modalizované promluvy, střídání hledisek apod.). Pokud jde o Antonína Vondrejce a Kašpara Léna mstitele, ty se nalézají na rozhraní mezi oběma poetikami.

Vraťme se však k literatuře přelomu století. Právě tehdy v souvislosti s hnutím secese pronikaly, i když dlouho nerozpoznány, nevnímány literární kritikou a historií, prvky „tvořené“ skutečnosti, zliterárníující momenty do děl realistů a naturalistů. Lze je objevit nejen v dílech Čapka Choda a V. Mrštíka, ale dokonce i u K. V. Raise a v Holečkově idylické epeji.<sup>15</sup> Někdy jsme svědky křížení obou poetik - iluzivní a antiiluzivní (sebereflexivní): v nedokončených Mrštíkových Zumrech (1912), vykazujících znaky „obrazu ze života“, tedy iluzivního románu-skutečnosti, je tematizován autor (v iluzivním románu vždy „neviditelný“), charakter hlavních postav nevystává z promluvy vypravěče, ale rýsuje se v náznaku na základě mínění a domněnek jiných postav a odposlouchaných úryvků řeči.

Na první pohled by se z toho, co bylo dosud řečeno, mohlo zdát, že existuje přímý vztah mezi reálností a definičností, přiznanou fiktivností (antiiluzivností) a hypotetičností. Není však tomu tak. Postavy, které jsou údajně vzaty ze skutečnosti (jako např. řada postav ve Švejkovi, v Těsnohlídkově Kolonii Kutejsík, ve Vančurově Rozmarném létu aj.), předpokládají ve svém ztvárnění vždy určitou diferenci, nemohou být zcela skutečné už pro svou literární *zprostředkovanost*; literární postava svými obrysy vždy nějak přechází, nebo naopak zcela nepokrývá reálný předobraz, zůstává tedy vždy v té či oné míře hypotetická, i když je jejím předobrazem skutečná osoba. Dokladem toho je i fakt přesahující rámec díla, že se čtenáři, kteří se poznali v li-



terárních postavách, pokoušejí ve skutečnosti chovat nadále jako v románu, tj. de facto chtějí zrušit distanci mezi sebou a postavou (případ Kolonie Kutejsík). V Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi se obraz skutečné osoby, prošlé ovšem už ve vědomí lidí médiem mýtu, tvoří z hypotéz o ní. (Čtenáře i literární historiky dodnes provokuje otázka historicity Švejka, která však, i kdyby byla zodpovězena pozitivně, neodstraní nejistotu o definičním či hypotetickém charakteru této postavy.) Naopak tam, kde před sebou nemáme postavy vzaté ze skutečnosti, postavy historické, nýbrž kde se jedná o postavy smyšlené, mohou mít právě tyto smyšlené postavy, o nichž nám vypráví vševědoucí vypravěč, v díle nezrelativizovaný, definiční charakter (v realistických a naturalistických románech), a to vlastně i tehdy, když se vypravěč k této smyšlenosti přiznává, ale přitom předstírá, že je jako své výtvořky beze zbytku zná. Moment nejistoty a hypotetičnosti vniká do literárního obrazu reality tedy jak tam, kde se tento obraz prohlašuje za skutečný, tak tam, kde neskrývá či přímo dává najevo svůj smyšlený původ. Rozdíl tkví ovšem pokaždé v míře a ve způsobu prezentování (zastírání) hypotetičnosti.



Ze schématu vyplývá, že existuje mnohem pevnější vazba mezi smyšlenkou a oběma možnostmi pojetí postavy než mezi takzvanou skutečností a těmito možnostmi: u postav vzatých jakoby ze skutečnosti vystupují totiž zřetelněji hypotetické, relativizující momenty, je ostřeji vnímán jejich modalizující posun. Ostatně ne náhodou nalézáme extrémně definiční pojetí postav v triviální, pokleslé literatuře (bulvárním románu všech typů), založené na ryze modelovém syžetu a modelových typech (smyšlenost je v ní marně maskována konvenčními výroky o postavách „vzatých ze života“ a „skutečném“ příběhu). Nejistota tu funguje pouze jako syžetotvorný, nikdy však jako výsledný stav významu (konec díla veškeré čtenářovy pochyby rozptýlí). Stejně je tomu i s identitou postavy, která může být dočasně zastřena jen

z hlediska jiných postav a čtenáře, ale z hlediska jejího tvůrce zůstává od počátku do konce nezpochybněna. Posun v pojetí postav směrem k hypotetičnosti a nejistotě, antiiluzivnost potom tento typ literatury od základu mění (Váchalův Krvavý román není triviálním románem, stejně jako jím není Ecovo Jméno růže, i když užívají jeho schémat). Podobný posun je velmi charakteristický. Nesetkáváme se s ním ve dvacátém století jen v literatuře, ale například i v komedii dell' arte. Postavy původní komedie dell' arte byly jednoznačné, měly pevné vlastnosti, které projevovaly v stabilizovaných situacích, v rolích, jež hrály. Jednoznačný byl i jejich herní charakter, na který ukazovala maska a kostým. Každá postava byla nehledě na improvizovanost svého projevu postavou-definicí v její nepsychologické (nezreálnující) variantě. Mimo svůj původní prostor a čas však tyto postavy ztrácely svou jednoznačnost už v raném rokoku (na Watteauových obrazech); maska a kostým, jež původně mimo jiné znamenaly pro herce i zřeknutí se psychologizujícího, vysvětlujícího projevu, začaly naznačovat možnou ambivalenci, vytvořilo se napětí mezi maskou a postavou. Taková je například postava tragického harlekýna ve výtvarném umění dvacátého století (u P. Picassa, F. Tichého).<sup>16</sup> Postava-definice se tedy v kontextu dvacátého století proměnila v postavu-hypotézu, zneklidňující svou dvojnásobností.

Hypotetizace - shrnujeme - tedy zdaleka neznamená odklon od reality směrem k smyšlence. Naopak namnoze přispívá k vytvoření komplexnějšího, vícedimenzionálního obrazu reality, uchopené současně v jejích možnostech, člověka v souboru jeho potenciálních „já“ a osudů, je pokusem o hledání úplnější pravdy. Takový smysl má tento postup v Čapkově Povětroni, Obyčejném životě, Skladateli Foltýnovi (o nich dále). Proto zůstává otázkou, zda tam, kde se literatura z různých důvodů vrací k „jistotě“, tvrzením a definicím, znamená tento její návrat opravdový návrat ke skutečnosti, nevrací-li se spíš jen k osvědčenému, ověřenému a útěšnému, nicméně fiktivnímu obrazu reality, který v nejisté době či totalitním systémem ovládané realitě funguje jako lež z milosti či lež diktovaná vládnoucí ideologií (budovatelský román padesátých a sedmdesátých let).

Sebereflexivní či antiiluzivní prvky a náznaky pojetí postavy jako hypotézy se v rámci tradičně strukturovaných děl vnímaly pochopitelně rušivě, kritika totiž přikládala k takto utvářeným postavám šablonu takzvaného charakteru. S podobnou šablonou operoval v prvních letech své kritické činnosti také F. X. Šalda. Šaldovy recenze se opíraly vesměs o rozbor tematický, ve



kterém hrála důležitou roli právě analýza postav. Od Šaldou hlášaného ideálu jednotné postavy se odchylovaly v první řadě postavy v žánristické próze. Rais, jak Šalda konstatuje, vždy popíše nejprve oděv, кроj, tvář, posunky, hlas, tělo - tedy zevnějšek, jeho osoby žijí jako těla, jejich duševní život neznáme.<sup>17</sup> Šaldovské představě o postavě odporovalo také pojetí člověka nikoli jako charakteru, ale pouze jako typu - „jako odrazu a průměru určité hromady, jako předmětu vydaného rušivému a měnivému působení vnějších a uložených sil, *pasivného /.../, přízpůsobujícího se hromadě*“ (o Šimáckově Duši továrny - zdůraznil autor).<sup>18</sup>

Šaldovu požadavku živosti postavy nevyhověl - a to je z našeho hlediska zajímavé - ani Kašpar Lén. „Figura Lénova jest dušena jinými figurami podružnými, propracovanými stejně podrobně a se stejnou pozorovatelskou péčí, které autor staví do stejného plánu a podává stejně důležitostně jako figuru hlavní.“ Šaldu také neuspokojuje, že první část díla je podána objektivně autorským vypravováním, druhá popisuje obširně porotní líčení, přičemž o činu samém se dovídáme „jen nepřímou, kuse a jednostranně z referátu o soudním líčení“.<sup>19</sup> Co z Šaldovy kritiky psané v roce 1908 vyplývá? - Požadavek centrálního postavení hrdiny, požadavek jednotnosti podání, požadavek bezprostředního předvedení činu - msty, podle Šaldy ústředního bodu syžetu. Co tyto požadavky znamenají? - Šalda přiložil starou šablonu k dílu, jehož poetika postavy mířila už zcela nepochybně k postavě-hypotéze a k technice proměnlivého hlediska, tedy k dílům typu Hordubala a Foltýna.

V průběhu let se však Šaldova víceméně normativní poetika postavy podstatně proměňovala - přesouvala se de facto od postavy-definice (v Šaldově terminologii od „jednotného charakteru“) k inkoherentní postavě-hypotéze. Z tohoto hlediska je zajímavá jeho úvaha o takzvaném jednotném charakteru ze Zápisníku z roku 1923. Šalda v ní polemizuje s tradiční výtkou akademické a „lžiklasicistické“ kritiky, že ta nebo ona postava není jednotná, že v ní není logické jednosměrnosti, „není vtělením jedné všeobecné vlastnosti; že není tak průhledná a čirá jako na příklad Homérův Achilles...“ Šalda ukazuje, že „všecky t.zv. logické charaktery zakládají se na jakési konvenci: na vidění jednookém, na zjednodušení v určité logické schéma“. Inkoherentní figury tvoří Molière, složité charaktery nalézá u Balzaka, Stendhala, Dostojevského, Strindberga. Jestliže „básník t.zv. jednotnosti zjednodušuje a ochuzuje život, není práv jeho složitosti. Obětuje konvenci esteticko-logické. Moderní básník musí nejprve rozrušit tuto abstraktní logickou jednotu. Musí

pojmuti charakter jako něco dvojitého, složeného z kontrastů vzájemně se přitahujících a odpuzujících. Nesmí jít za jednotou, nýbrž za *totalitou* (zdůrazněného Šaldou); za celkovostí. /.../ Tvořiti celky labilní a zvrtné, jejichž rovnováha není statická, nýbrž dynamická: stále v toku, stále se hledající!“<sup>20</sup> Co jiného tu máme před sebou než takřka manifest poetiky postavy-hypotézy? Vždyť inkoherece postavy je mimo jiné výsledkem autorova pochybování, neúplného poznání, výrazem vědomí, že druhého lze poznat toliko částečně a způsobem, který zůstane vždy poznamenán nezrušitelnou distancí „já“ od druhého. To platí pro Šaldou zejména o postavách Dostojevského, které jsou „sám oheň proudný, beztvary, i mnohotvarý a jako on zavaleny dýmem. Dostojevský sám varoval: *Ó nevěřte v jednotu člověkovu*“ (zdůrazněno Šaldou), a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohoosostí figur svých“.<sup>21</sup>

Můžeme sledovat, jak se postupně proměňuje (a to nejen u Šaldy) i pojmoslovný aparát, užívaný v souvislosti s problematikou postavy. Je příznačné, že všude tam, kde se mluvilo a mluvilo o hrdinovi a charakteru, nemůže mít místo předpoklad hypotetizace a že samo nahrazení pojmu hrdina pojmem postava, k němuž v naší literární teorii dochází od šedesátých let, signalizovalo posun od definičního pojetí k pojetí hypotetickému (heroičnost je totiž ve své podstatě afirmativní, sebejistá).

Je zřejmé, že proměny pojetí subjektu postavy (analogicky ovšem proměny pojetí subjektu vypravěče, v poezii lyrického subjektu) se uskutečňovaly na pozadí proměn pozice subjektu v samé skutečnosti, která byla v pohybu. Jestliže v devatenáctém století se v pozitivistickém pojetí a v realistickém románu skutečnost jevila jako přehledná, poznatelná, popsatelná, ve dvacátém století (a především už v romantismu a symbolismu) se začíná vnímat jako heterogenní, neproniknutelná - jako *problém*.<sup>22</sup> Věda tohoto století otrásla představou o logickém a racionálním řádu reality poznatkem o náhodě a neurčitosti jako základních principech této reality.<sup>23</sup> Zdůrazňován začíná být také moment její nesouvislosti, který se týká i subjektu - člověka, v literárním díle pak postavy. „Postoj dnešního člověka je složen ze samé nesouvislosti; jako by se nemohly zharmonizovat četné prvky, z nichž je složen. Jeho nepokoj, to je sled pocitů, chtění, touh, bez jednotného pouta a svazku, jakýsi zmítaný horečný chaos.“ „Postavy lidské jako by byly nejen na svém povrchu, ale i ve vnitřnosti své skladby mnohotvárná oblaka stále se přelévající



po neznámých nám zákonech v nové a nové tvary zájmu, děsu, hrůzy, zvědavosti, krásy.“<sup>24</sup>

Literatura a současně i literární kritika a historie vnímají pokračující rozklad osobnosti, který probíhal v souvislosti s proměnou reality a jehož odrazem byl mimo jiné rozklad literární postavy. Za jednu z příčin rozkladu postavy byl pokládán postup introspekce. Tento postup, který se vyvinul v moderní literatuře, byl však spíše než příčinou projevem nového pojetí subjektu postavy - alogické a mnohvrstvé, byl prostředkem na cestě k její nejhlubší, bytostné vrstvě, znamenal „odhazování povrchů stále postupujícím dobíráním se větší a větší nahoty“.<sup>25</sup> V tradici inkoherentní postavy, rozvinuté zejména Dostojevským, pokračoval podle Šaldy expresionismus. V expresionistických dílech vedly deformace „až k odlidštění, až do inkoherence, v níž se ztrácí úplně logická skladebná nit charakterová a figura expresionisticky pojatá zírá sama na sebe jako na nepochopitelné monstrum horrendum ignotae speciei“.<sup>26</sup>

Ve třicátých letech reflektuje Šalda odklon určitého typu české prózy od psychologismu. Nejvýrazněji se tento odklon projevoval právě v poetice postavy. Mnohoznačná figura Megalrogova z Vančurova *Konce starých časů* není ani charakterem, ani typem. Vančura „tvoří schválně mnohoznačné, povolné pružné panáky, kteří jsou tu jen proto, aby se na nich vybíjela a od nich odrážela divoká slovná obraznost autorova“.<sup>27</sup> Pojetí postavy nikoli jako charakteru či typu, ale jako panáka, loutky, dokonce znaku,<sup>28</sup> krajní redukce a de facto zrušení takzvané psychologické postavy je v oblasti poetiky postavy další specifickou reakcí na proměny subjektu ve dvacátém století.

Obsáhlé citace z Šaldy jsme uvedli proto, že velmi názorně dokládají posun v poetice postavy. Viděli jsme, že k tomuto posunu docházelo už v dílech některých spisovatelů devatenáctého století (Stendhal, Dostojevskij), zčásti i v dílech naturalistů a tradičních realistů. V plné intenzitě však propukl počínaje prózou expresionistickou a poté pokračoval ve dvacátých letech a na počátku let třicátých. Nezachvátil ovšem literaturu jako celek, rýsoval se pouze jako výrazná tendence v poměrně nevelkém počtu děl, která však z hlediska vývoje prózy byla neobyčejně významná. Proměna pojetí postavy probíhala paralelně s proměnou samotných žánrů, především románu. Podle H. Markiewicze začal proces redukce, relativizace, dezintegrace a degradace postavy ve druhé polovině devatenáctého století - v románech

Dostojevského a v takzvaném analytickém románu ve Francii, posléze pokračoval v souvislosti s krizí románu ve dvacátém století. Postava se stala pouhým substrátem k předvedení univerzálních procesů a mechanismu psychiky, složkou parabolického modelu situace člověka ve světě, materiálem formálního experimentu („nový román“).<sup>29</sup> Tomuto pojetí postavy pak odpovídá nejen „instrumentální“ teorie postavy ve formální škole, ale i nejnovější teorie strukturálně sémiotické, v nichž je postava pojata jako soubor sémů (R. Barthes, T. Todorov), jako realizace určitých syžetových či jiných funkcí. A. J. Greimas, C. Bremond, Ph. Hamon pracují s pojmem aktantu místo postavy.<sup>30</sup> Pojem aktant se tu však nekryje s postavou, je definován jako „třída diskretních (přetržitých) sémémů“,<sup>31</sup> jako narativní komplex, který může, ale nemusí mít charakter „postavy“.<sup>32</sup> Přitom je příznačné, že tyto teorie a typologie postrádají historický zřetel, tudíž nejsou vhodné jako nástroje ke konkrétní analýze proměn pojetí postavy v tom či onom období. Pro analýzu české literatury meziválečného období nevyhovují o to víc, že procesy spjaté s takzvanou krizí románu se tu objevily jen v náznacích a vlastně se až na výjimky ve své extrémní podobě nerealizovaly. Proto i pojetí postavy-hypotézy tu může pro nás představovat pouze jeden z pólů, mezi nimiž pojetí postavy ve sledovaném období osciluje.

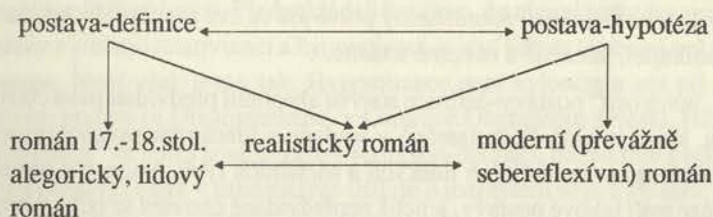
Pokusme se konečně, zatím co nejobecněji, charakterizovat pojetí *postavy-definice* a pojetí *postavy-hypotézy*.

Už jsme naznačili, že k pólu *postavy-definice* mířila postava v realistické literatuře (charakter, typ, tzv. psychologická postava). Současně k ní však náležejí jako její krajní poloha schematizované typy postav z děl alegorického charakteru, stabilizované typy (tipi fissi) z komedie dell' arte, pokleslých románových typů (román dobrodružný, s tajemstvím, obecně tzv. lidový či bulvární román), postavy z děl à la thèse. Schematizovaná postava má sice pevné kontury svého typu, ale uvnitř je prázdná, není individualizovaná, je právě jen zosobněnou funkcí (mstitel, loupežník), nemá „nitro“ (nanejvýš má „nitro“ pojednané v rámci ustáleného typu). Josef Váchal v Krvavém románu (1924), který je reflexí žánru krvavého románu, shledává u postav z krváků neúplnou a nejasnou kresbu i popis charakterů (někdy i popletení osob), ukazuje, jak postavy přicházejí a odcházejí ze světa libovolně podle autorovy potřeby. Je zajímavé, že potlačení subjektovosti postav v triviální literatuře, fungujících de facto jako loutky, provází potlačení sub-



jektovosti autora, jehož jméno (stejně jako jméno překladatele) u děl tohoto druhu nezřídka schází.

Na jedné straně tedy k postavě-definici patří postavy bohaté svou individuální charakteristikou, jedinečné, na druhé straně postavy takřka prázdné, nepatrné nebo vůbec neindividualizované. Při vší odlišnosti v pojetí postavy uvnitř této skupiny, zahrnující postavu jako neměnný typ zafixovaný tradicí stejně jako individualizovanou postavu, spojuje však tyto postavy jeden nadmíru podstatný rys: jsou *bez tajemství*, nemají žádný nezjevený vnitřek; buď jsou *prázdné* - tam, kde jsou pouhou funkcí, hrají jedinou roli, nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vševědoucího či skrytého vypravěče. Jejich subjektivita (samostatnost jakožto subjektů) je tak značně zredukována (u schematizovaných typů pak o ní prakticky nelze mluvit), neboť subjekt se dozajista stává subjektem právě především sebeuvědomování a sebe-vědomím, takováto postava však o sobě *de facto* neví, případně si sebe sama uvědomuje pouze prostřednictvím vědomí vypravěče.



Je nám zřejmé, že se přiřazením postavy z realistické literatury k typu postavy-definice dopoušíme určitého zjednodušení. Ve skutečnosti se totiž realistická postava nalézá někde mezi oběma póly (viz na schématu), respektive v podstatě se vyvíjí od jednoho pólu k pólu opačnému. V románu sedmáctého a osmáctého století není ještě příliš vzdálena schematizovanému typu - krajní podobě postavy-definice, funguje jako spojnice epizod, dobrodružství i nejrůznějších odboček (u Smolletta, Lesage); v realistickém románu devatenáctého a počátku dvacátého století, především tam, kde ustupuje vševědoucí vypravěč a uplatňuje se postup sebeanalýzy postavy (G. Flaubert, M. Proust), se však zjevně začíná blížit k pólu hypotézy (v téže době lidový román ovšem setrvává a setrvává dodnes na pólu definice). Kromě momentu sebeuvědomění postavy, souvisejícího s probuzením její subjektivity, se na tomto posunu podílí ještě jiný moment: postupně se pro-

hlubující roztržka mezi *být* a *jevit se* v životě postav, která rozleptává kontury postavy (postava-definice je tím, kým se jeví, plně či takřka plně se kryje se svou charakteristikou v textu), otevírá prostor pro domněnky, dohady, hypotézy, pro nedefiniční, otevřené pojetí postavy.<sup>33</sup>

Pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy se v díle opírá především o způsob, kterým autor k postavě přistupuje, o úhel pohledu na postavu. Tam, kde se jedná o postavu-hypotézu, není postava nahlížena jako totalita, celek hotový ve chvíli tvorby a do díla jakoby pouze přenesený, ale jako silueta, torzo, které v této neurčité a fragmentární podobě vstupuje do díla a které se autor pokouší (často tu ovšem funguje i moment předstírání) v textu rekonstruovat; celek postavy se jakoby ztrácí v nekonečnu, dílo odkazuje mimo text (na rozdíl od tradiční realistické prózy či typu románu s tajemstvím, kde je tato rekonstrukce - nalezení identity, rozluštění tajemství postavy - úplná a úspěšná). Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, „pravdivě“ (při vší relativitě tohoto pojmu) zobrazitelný právě jen ve své procesuálnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.

S „hotovostí“ postavy-definice souvisí absolutní předvídatelnost chování postav, které je plně či dostatečně v souladu s literárním psychologismem a tradičním pojetím určitých lidských a sociálních typů. Naopak k postavě-hypotéze míří takové postavy, jejichž nepředvídané chování se ocitá v rozporu s psychologickými i tradičně literárními předpoklady, je plně zvratů, neočekávané (takovým nepředvídaným chováním se vyznačují hrdinové F. M. Dostojevského i L. N. Tolstého). Od neočekávanosti je potom jen krok k nemotivovanosti, nedeterminovanosti, k takzvanému *acte gratuit*, k nemotivovanému činu, o němž se mluví v souvislosti například s Gidovým Lafcaidiem z Vatikánských kobek.

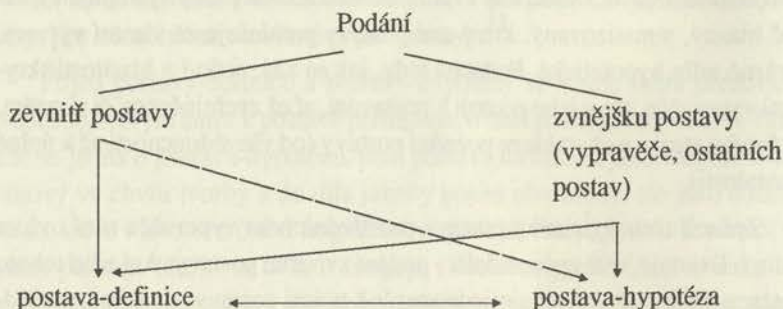
Dalším momentem, který signalizuje už částečný přechod k postavě-hypotéze, je postup skryté charakteristiky postavy. Zatímco Balzakův hrdina vstupuje do vyprávění obklopen přímými charakteristikami, ať už z úst vševědoucího vypravěče, či jiných postav (signifiant je plně vyjádřen), u Flauberta, kde je autor skryt, je skryta také jeho analýza postav, postava se tudíž pro čtenáře do značné míry stává polem dohadů, hypotéz (její signifiant je neúplně a signifié otevřeně). Přímá závislost mezi typem vypravěče - „hlasiťm“ či skrytým - a typem postavy však neexistuje. Postava-hypotéza není



jednoznačně spjata se skrytým vypravěčem - respektive nikdy není spjata s vypravěčem vševědoucím: objevuje se tam, kde vypravěč svou vševědoucnost nedává najevo, všude, kde v rámci sebereflexivní prózy vystupuje vypravěč hlasitý, tematizovaný, který své postavy prohlašuje za vlastní výtvoř, v různé míře hypotetické. Podstata tedy, jak se zdá, netkví v hlasitosti/skrytosti vypravěče, ale v jeho postoji k postavám, ať už zveřejněném, či skrytém, v různém stupni a charakteru poznání postavy (od vševědoucnosti až k úplné neznalosti).

Způsob charakteristiky postavy prostřednictvím vypravěče není ovšem jediný. Existuje ještě způsob další - podání zevnitřku postavy. Ani užití tohoto postupu však nedeterminuje jednoznačně pojetí postavy, tj. jeho prostřednictvím mohou být charakterizovány jak postavy-definice, tak postavy-hypotézy. Z tohoto hlediska je zajímavé, že autor této možnosti obvykle nevyužívá ve stejné míře vzhledem ke všem postavám, nezřídka je charakteristikou „zevnitř“, i když ne vždy zcela důsledně, vybavena pouze ústřední postava (viz Antonín Vondřejc). Předpokládali bychom, že charakteristika „zevnitř“ postavy vylučuje relativizaci a hypotetizaci, vždyť kdo se lépe zná než postava sama. Není však tomu tak. Hypotetizace není vyloučena ani při tomto způsobu podání (u Dostojevského, v Čapkově Obyčejném životě). Nicméně „přirozeněji“ se tento postup váže s postavou-definicí, respektive s takovým typem postavy, která v sebeanalýze usiluje o rozptýlení nejistot o sobě samé, nikoli o jejich navození. Naopak s postavou-hypotézou se „přirozeněji“ váže absence podání zevnitř postavy: v Čapkově Povětroni, Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi, Čapkově Foltýnovi vystupují obrysy hlavních postav z hypotetických příběhů vedlejších postav (v Povětroni jsou přítomny smyšlené příběhy Případu X zároveň nepřímými sebecharakteristikami těchto postav). Přítom - a to je pozoruhodné - tituly těchto románů odkazují k tradici románů s ústředním hrdinou, jehož jméno bývalo v názvu a jenž byl zpravidla postavou-definicí. Titul se tak u nich de facto ocitá v rozporu s touto tradicí. U sebereflexivních románů a románů s postavami-hypotézami pozorujeme, že podobné názvy obvykle opouštějí, což právě mimo jiné souviselo s nestředovou pozicí hrdiny v systému postav díla (Penězokazi, romány Faulknerovy, Amor a Psyché M. Součkové, Robbe-Grilletovy Gumy aj.). Postava-hypotéza jako varianta postavy s tajemstvím, zde ani na konci nerozšířovaným, si však ve výše zmíněných českých románech zachovává své středové postavení.

V následujícím schématu se pokoušíme zjednodušeně postihnout vztah mezi způsobem podání a typem postavy.



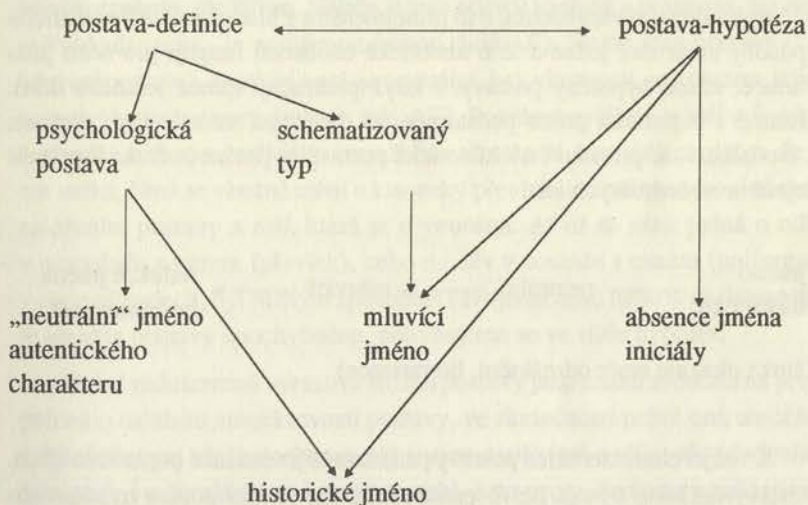
Podívejme se nyní na jméno postavy. Jméno je totiž důležitou součástí výrazové složky postavy jako znaku, její přímé charakteristiky v textu.<sup>34</sup> Je tudíž přirozené, že i ve sféře jména můžeme sledovat proces hypotetizace postavy. Jméno vnímáme jako individualizující a zároveň zlidšřující moment (jména zvířat v pohádkách a zvířecích eposech, v Ajtmatovově Popravišti; antická či antikizující jména robotů v RUR; polidšřený mlok ve Válce s mloky se jmenuje Andrew Scheuchzer). V Adamu Stvořiteli mají jména pouze první lidé stvoření Adamem, přitom mají buď jména mluvící (Miles), nebo jména mytických a historických postav (Eva, Lilith). Další bytosti stvořené Adamem i Alter Egem jsou pak už jen očíslovány nebo označeny svými profesemi. Je symptomatické, že proces vzpoury stvořených lidí a počátek dějin je ve hře signalizován právě proměnou jména postavy - mluvícího, antického - ve jméno nemotivované, současné (vojevůdce Miles se mění v Müllera).

Jméno „člověka bez vlastností“ - Josef Švejk - je případem zvláštním: Josef akcentuje neindividualizovanost, obyčejnost, Švejk svou expresivní zvukovou stránkou a jedinečností koresponduje jednak s klaunským charakterem postavy, jednak ve spojení s obyčejným, bezvýrazným, bezpříznakovým křestním jménem sugeruje svou jinakostí, neopakovatelností, příznakovostí pseudoautentickou jedinečností této postavy.

Pozorujeme, že u typu postavy-definice se vyskytují jednak jména alegorická, mluvící (tam, kde se jedná o schematizované typy), jednak jména „neutrální“, obyčejná, každodenní, volně přiléhající k postavám, postavu jen vzdáleně charakterizující nebo téměř bez vztahu k ní („neutrálnost“ je ovšem



také vztahem), přitom právě tím působící jako autentická.<sup>35</sup> Ani u typu postavy-hypotézy nemusejí sice být jména v těsném vztahu k postavě, ale často se stávají součástí významového či zároveň zvukového systému díla (ve Vančurově Hrdelní při jména Zazaboucha, Vyplampán, Půlpytel) nebo tak jako u schematizovaných typů svou charakterizační funkci extrémně zdůrazňují (jména mluvící). Nejdůležitější je však případ, který se u postav-definic nikdy nevyskytuje, že totiž postavy nejsou jménem vůbec vybaveny (Obyčejný život) nebo je jméno nahrazeno iniciálou či monogramem (Kafka, Součková), nebo se jméno v průběhu díla proměňuje, případně je ho užito pro dvě různé postavy (u Faulknera, Becketta, Součkové). Konstatujeme, že u postavy-hypotézy má tedy jméno sklon pozbyvat své identifikační funkce.



Vztahy mezi pojetím jména a hypotetizací postavy nelze ovšem vidět zjednodušeně. Jméno „stvořené“, literární, bezejmennost nemusejí nezbytně charakterizovat postavu-hypotézu a naopak jméno neutrální mohou mít oba typy postav - ve volbě jména můžeme shledávat pouze určité tendence.

Z tohoto hlediska je zajímavý ještě jeden typ jmen - jména historická. Jejich identifikační a autentizační funkce je zřejmá. Z toho bychom mohli soudit, že nositelé těchto jmen patří k typu postavy-definice a příklon k historickému a životopisnému románu v druhé polovině třicátých let a za okupace

bychom mohli chápat jako projev příklonu k poetice nemodalizované promluvy. I když můžeme skutečně obecně konstatovat, že historická jména, ať už se objevují v próze u postav ústředních či epizodických, nebo pouze jako citace bez narativního významu, dílo vždy zreálnují a strhují k iluzívnosti, (přitom vlastně ve vyšší míře než jména neutrální, která sice svou neimitovaností podporují iluzi o postavě vzaté ze života, ale přece jen nepřestávají být jmény smyšlenými), přesto neexistuje přímá závislost mezi historickou postavou a typem postavy-definice. Zatímco totiž u postavy se jménem smyšleným může vševědoucí vypravěč o postavě všechno vědět, a to právě proto, že je tato postava cele jeho smyšlenkou, u postavy historické zůstává konstrukt postavy, byť se opírá o reálná fakta, vždy vlastně hypotetický. Relativizující momenty vnikají do charakteristiky této postavy i tam, kde se vypravěč stylizuje jako vševědoucí, a to přinejmenším z hlediska čtenáře (rozličné způsoby ztvárnění jedné a téže historické osobnosti fungují pro něho jako variace, různé hypotézy postavy, i když překračují rámec jediného díla). Ostatně i historická próza podstupuje ve dvacátém století vývoj směrem k modalizované promluvě a k historické postavě-hypotéze (v české literatuře zejména od šedesátých let).



(šipka ukazuje směr odreálnění, literarizace)

K vnější charakteristice postavy patří kromě jména také popis zevnějšku. Postavy-definice bývají právě prostřednictvím tohoto popisu uváděny do děje. U postav-hypotéz bývá popis zevnějšku nezdůrazněn nebo schematizován, někde úplně schází, postavy pak přestávají být postavami s tělem a tváří. Příkladem schematizovaného, v tomto případě „karnevalového“ zevnějšku je Švejk, který je sice postavou „s tělem“ (je zavalitý v duchu poetiky groteskního těla), ale jeho tvář s jediným výrazem je de facto maskou. V motivu člověka bez tváře (člověka s mnoha tvářemi), s tváří-maskou se pak tematizuje, zvnějšňuje problém ztracené či oslabené identity. Ve Weissově povídce Muž bez tváře (1927) si muž navléká cizí tváře jako klobouky. Tvář-masku má i Kvis v Řezáčově Svědkovi (1942) - postava, jejíž smysl byl v kontextu protektorátu zřetelně alegorický.



Kromě těla a tváře má charakterizační funkci také oděv postavy. V tradičním realistickém románu je oděv v souladu se sociálním postavením a nitrem postavy, podobně jako tvář je už vlastně svého druhu nepřímým popisem nitra, charakteru nebo je napovídá, jinými slovy strvrzuje statut postavy. Nás však zajímá oděv zejména tam, kde tuto charakterizační funkci ztrácí, kde se mezi oděvem na jedné straně a tělem, profesí, charakterem na straně druhé rozvírá mezera, to jest tam, kde oděv má charakter převleku, kostýmu, případně jinotaje (vznešený oděv, který je v rozporu s profesí krysaře v Dykové novele, naznačuje možnost výkladu této postavy jako alegorie umělce). Oděv tak jako v případě kostýmu Kvisova skrývá realitu nebo se podílí na hypotetičnosti, ambivalenci postavy, jinými slovy není snadno čitelným znakem, ale šifrou. Někdy je sice oděv v souladu s postavou, ale není individualizován - je uniformou (roboti, lidé AE). Stejně jako postavy (kolektivní postava), které jej nosí, je neutrální, bez vlastností, je výrazem jejich neindividualizovanosti (roboti, lidé AE). Poněkud zvláštní je oděv Švejka, k němuž uniforma patří jako k muži bez vlastností, nicméně okolnost, že je mu velká, čímž se vlastně mění v klaunský převlek, naznačuje nesoulad mezi založením postavy a rolí, která je jí vnucena. Ať už se však jedná o oděv v nesouladu s nitrem (převlek), nebo o oděv v souladu s nitrem (uniforma), v obou případech, byť různým způsobem (dvoznačností nebo nerozlišeností), je identita postavy zpochybněna, pohybuje se ve sféře hypotéz.

I když redukováná výrazová složka postavy jako znaku svědčila na první pohled o oslabení subjektivnosti postavy, ve skutečnosti právě ona umožňovala obohacení složky významové (nejen explicitně v díle, ale především mimo ně, ve čtenářských interpretacích), a to proto, že často poukazovala k subjektu komplikovanému, mnohoznačnému, ve svém významu potenciálně nekonečnému, a tedy de facto bohatšímu, než byl subjekt pojatý jako postava-definice (pouze u postav-strojů a postav-loutek je subjektivita skutečně oslabena - viz následující kapitola).

Postava-definice vstupovala do díla se svým tělem a tvářím, oděvem (u schematizovaných typů stabilním kostýmem, maskou), se svými zvyky, chováním, charakterem, jménem, se svou minulostí, původem, rodem; proces hypotetizace postavy znamenal postupnou a někdy úplnou ztrátu těchto charakteristik (případně využití některých z nich, přitom však v jejich dvoznačnosti - kostým, maska). Postava často „ztrácí“ tělo, tvář, šaty, charakter,

jméno, minulost (viz hrdina Čapkova *Povětroně*), tedy de facto podstatnou součástí toho, co tvořilo její signifiant.

Kdybychom postavu-definici definovali jako formálně sémantickou strukturu, která do díla vstupuje hotová nebo se v něm plně završuje jako znak v díle beze zbytku odhalující své významy, postava-hypotéza se pak z tohoto hlediska jeví jako otevřená struktura, kterou se pokoušejí postupně „uzavřít“, interpretovat vypravěč, jiné postavy, čtenář. (V tomto smyslu se pojetí postavy-hypotézy vlastně blíží pojetí postavy jako čtenářského konstrukt v recepčních teoriích - v naší teorii mu však předchází konstrukt vypravěče nebo jiných postav, realizovaný přímo v díle.) Z toho potom vyplývá, že podstatným rysem děl s postavami-hypotézami se tudíž stává aktivizace čtenáře, nezřídka v nich tematizovaného (o něm v kapitole *Tematizovaný adresát v próze*).<sup>36</sup>

Čím je v takových dílech čtenář? - Je rovněž svého druhu postavou-hypotézou, s konturami však ještě o stupeň méně zřetelnými než u jiných postav. Je příznačné, že v dílech s postavami-definicemi je podobná přítomnost čtenáře jako postavy-hypotézy naprosto vyloučená (nanejvýš se tu setkáváme s jakousi zdvořilostní maskou „slovutného“, „laskavého čtenáře“). Jestliže však u jiných postav znamená hypotetizace v jistém smyslu jejich redukci či spíš otevřenost ve smyslu možnosti dotvářet je a interpretovat, u čtenáře jako postavy díla znamená naopak obohacení: subjekt, který stál zcela mimo, neexistoval v díle, do něho nyní proniká, stává se jeho součástí, rýsuje se v něm alespoň jako silueta. Metaforicky by se tato situace dala vyjádřit tak, že postava-definice „zabíjí“ čtenáře v díle; tam, kde postava-definice ustupuje ze scény a v díle se objevuje postava-hypotéza, vynořuje se také subjekt čtenáře či adresáta. Dílo s postavou-hypotézou se ovšem může obejít bez postavy čtenáře, ale podíváme-li se pozorně, rozeznáme téměř v každém takovém díle přinejmenším jeho stín. Spolu se čtenářem (adresátem) se v románu nezřídka tematizuje i sám subjekt autora. Nemáme tu na mysli jeho vtělení v autorském vypravěči, ale vstup autora do textu jako vydavatele, jeho existenci v díle pod skutečným jménem (ve Váchalově *Krvavém románu*, v *Johnových povídkách Perutě* a *Nejkrásnější sport*, v románu *M. Součkové Amor a Psyché* aj.).

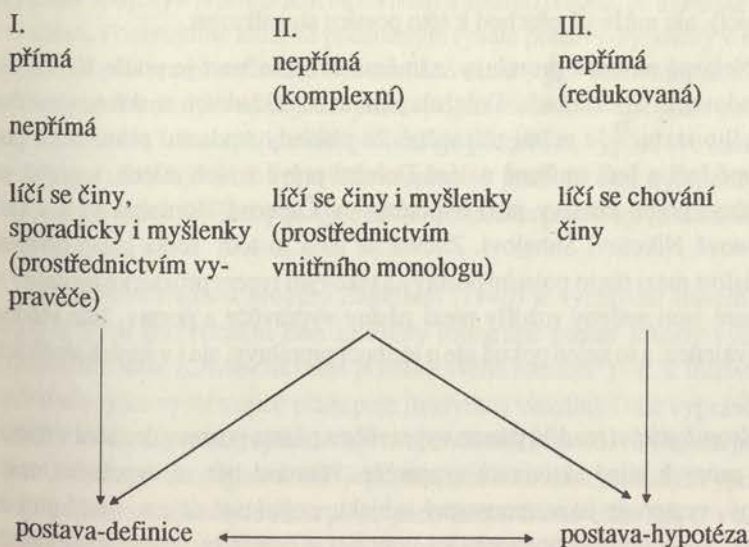
K výrazovému plánu postavy jako znaku patří v díle promluva o postavě a promluva postavy. Součástí promluvy o postavě je charakteristika nepřímá (popis chování, myšlení) a přímá, abstraktní. Postup přímé charakteristiky,



při němž vypravěč přímo pojmenovává hrdinovy vlastnosti (čtenář, jehož akti-  
vita je redukována na minimum, není v nejmenším nucen interpretovat, kon-  
struovat postavu na základě nepřímých charakteristik, sám hodnotit její chování  
a jednání), bývá spojen s postavou vševědoucího vypravěče. Právě tento postup  
můžeme pokládat za nejviditelnější projev pojetí postavy jako definice.

V evropském realistickém románu byl opuštěn poměrně záhy, v české lite-  
ratuře však přežíval v dílech naturalistického ražení ještě hluboko v druhém  
desetiletí tohoto století (v lidových a pokleslých podobách románového žánru  
přežívá prakticky dodnes, patří totiž k jejich poetice). Šalda kupříkladu vytýká  
A. M. Tilschové ve Staré rodině (1916), že necharakterizuje postavy dějem, ale  
přímo: „Karel naopak žil úplně na zemi a nepovznášel se v jeho abstraktní oblaka,  
ani zlý, ani dobrý, jen přirozený a živelný jako divoch...“<sup>37</sup> Podobné charakte-  
ristiky zůstávají přitom z valné části nezkonkretizovány. Ústup od přímé cha-  
rakteristiky a příklon k charakteristice nepřímé, skryté, obsažené ve vlastním ději,  
můžeme pak pokládat za další projev pohybu k postavě-hypotéze.

Pro přehlednost znázorníme stupnici způsobů charakteristiky postav.  
Bude z ní snad zřejmý vztah těchto způsobů k pojetí postavy. Poznamenejme,  
že charakteristika pouze přímá se v uměleckých dílech nevyskytuje (vznikl  
by traktát o lidském typu), vždy ji doplňuje nepoměrně rozsáhlejší charakte-  
ristika nepřímá.



Není pochyb o tom, že promluva o postavě, ať už se uskutečňuje v podobě přímé či nepřímé (převládající) charakteristiky, je bezprostředně závislá na pojetí postavy (platí ovšem i vztah opačný: pojetí postavy je závislé na typu promluvy o ní). Ukazuje se, že „klasické“ pojetí postavy, pod které zahrnujeme s vědomím jejich odlišnosti takzvaný charakter, typ, psychologickou postavu, - tedy postava-definice - se opírá o „klasický“ styl, „klasickou“ promluvu nebo je tento typ touto promluvou vytvářen. „Klasická“ promluva je podle Lubomíra Doležela charakterizována protikladem promluvy vypravěče - nesituační, „objektivní“, slohově nespécifikované, kompaktní - a promluvy postavy - situační, využívající prostředků apelu a exprese, hovorově zabarvené a vnitřně slohově rozrůzněné.<sup>38</sup> Pásmo vypravěče a pásmo postavy jsou zřetelně odlišena. Naopak v moderní próze se uplatňuje tendence k zrušení opozice pásma vypravěče a pásma postavy, a to prostřednictvím moderních kontextových postupů - nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči, smíšené řeči. Často přitom dochází k lyrizaci, k sblížení prózy s poezií, k němuž přispívá mimo jiné právě i odklon od iluzivní, od řeči vypravěče odlišené, individualizované řeči postav a příklon k řeči metaforizované, nehovorové, neindividualizované, splývající s „tvořeným“ jazykem vypravěče. Užití „tvořeného“, tj. zjevně literárního jazyka a nerozlišení řeči vypravěče a postav nedeterminuje sice ještě samo o sobě pojetí postav jako hypotéz (viz např. Vančurův Pekař Marhoul, jehož titulní postavu vnímáme spíše jako postavu-definici), ale může už přechod k této poetice signalizovat.

Nejasná atribuce promluvy, záměrná dvojznačnost je podle V. V. Vinogradova, L. Spitzera a L. Doležela jedním ze základních znaků moderního epického textu.<sup>39</sup> Je velmi příznačné, že příklady nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči a řeči smíšené nalézá Doležel právě v těch dílech, v nichž se uplatňuje pojetí postavy jako hypotézy - v Čapkově Hordubalovi a v Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi. Začíná se nám tu tedy zcela jasně rýsovat souvislost mezi tímto pojetím postavy a takovým typem prozaické promluvy, ve které jsou setřeny rozdíly mezi pásmo vypravěče a postav, kde vládne ambivalence, a to nejen pokud jde o atribuci promluvy, ale i v jiných složkách díla.

Kromě stírání rozdílů pásma vypravěče a pásma postavy dochází v tomto typu prózy k silné aktivizaci vypravěče. Přestává být ve vyprávění neviditelný, vystupuje jako samostatný subjekt, stojící nad dějem, vměšující se do děje, komentující a hodnotící jej, hovořící se čtenářem, dokonce i se svými



postavami.<sup>40</sup> Ocitáme se tedy opět na půdě sebereflexivní či antiiluzivní prózy, pro kterou je právě tematizace vypravěče (autora) a také čtenáře příznačná neboli, jinými slovy, v níž tyto subjekty nezřídka vystupují jako postavy. Jestliže v iluzivní próze s nemodalizovanou (nerelativizující) promluvou se vypravěč na ose subjekt <→> objekt vzdaluje od pólu subjektu (postrádá individualizující rysy) a není de facto postavou, pak vypravěč v próze antiiluzivní, budované prostřednictvím modalizované (relativizující) promluvy, míří k pólu subjektu a stává se postavou s určitými individualizujícími rysy (k těmto rysům patří především jeho osobitá řeč - u autorského vypravěče), a to právě svého druhu postavou-hypotézou (čtenářskou hypotézou). Toto platí například o vypravěči Vančurově, stejně jako o tematizovaném čtenáři v některých Vančurových dílech. Pokud však jde o Vančurovy postavy, ty jsou postavami-hypotézami pouze ve smyslu své zjevené „tvořenosti“ a nesamostatnosti, závislosti na vypravěči, který jimi manipuluje jako loutkami (jejich řeč je jeho řeč); nikdy však nejsou fragmentární, nezavršené, i když završenost je dána především jejich završeností ve vyprávění, mimo něž neexistují.

Vztah postavy a promluvy se kromě ve sféře jazyka (vztah jazyka promluvy o postavě a promluvy postavy) zračí i ve sféře modality promluvy - *nezpochybňující a zpochybňující*. Na první pohled se zdá, že jsou tyto modality těsně spojeny s protikladem iluzivnosti a antiiluzivnosti. Je tomu tak však jen zčásti. Pozorujeme totiž, že podstatným rysem postavy-hypotézy v rámci hypotetizující promluvy může být oscilace mezi jejím iluzivním a antiiluzivním pojetím, tedy mezi pojetím postavy „jako ze života“ a pojetím postavy „jako z románu“. I tam, kde autor prohlašuje postavu za výplod své fantazie, za výmysl, existují totiž zpravidla momenty, jimiž je čirá hypotetičnost, smyšlenost zpochybněna, pod hypotetickou maskou prosvítají „skutečné“, tj. iluzivní rysy.

V Johnově románu Moudrý Engelbert (1940) je výchozím stavem stav iluzivní. Před text románu jsou zařazeny fotografie postav jakoby vybrané z rodinného alba. („Autor ukazuje postavy svého románu“) - tj. k iluzivnosti verbální tu jako vyšší stupeň přistupuje iluzivnost vizuální. Dále vypravěč na začátku románu popisuje, jak sleduje muže v lesnickém oděvu (dá mu jméno Jan z Libé hory - akt pojmenování je prvním antiiluzivním gestem). Vypravěč je zprvu zpravodajem, jdoucím po stopách „skutečného“ člověka (i v tomto případě se pochopitelně jedná o hru s iluzivností). V druhé kapitole začne

zpravodaj „spěšně črtati život neznámého“, stáváme se svědky geneze pana Engelberta: „Zvolna jako z beztvaré hliněné masy začaly se jeviti povahové rysy. Nesměle probleskovaly osudy rodu, mládí, lásek, všelijaké příhody z konce, prostředku i začátku žití tohoto člověka...“ Po sedmnácti letech se k postavě moudrého lesníka vrátí: ruce zpravodaje „vyňaly rakev s pozůstatky, spořádaly kosti, prokrvily je, oděly živou tkání a daly tomu muži žít pilnou masáží klaviatury psacího stroje“. Zpravodaj se přiznává, že se uvázal ve vypsání života člověka, „který nikdy nežil /.../ způsobem, aby tomu každý věřil...“<sup>41</sup> První část citátu je přiznáním ryzí antiiluzivnosti, smyšlenosti, hypotetičnosti postavy, druhá demonstruje hru na iluzivnost, která posléze v románu převládne. Jen velmi zřídka prokmitnou jakýmsi trhlinami v iluzivně budovaném příběhu antiiluzivní prvky. Pan Engelbert je nadále cele stylizován v duchu postavy-definice. Zpravodaj nadále vystupuje v roli prostředníka vševědoucího vypravěče (vyprávějíci osobou je sice stále „neobnů“ třetí osoba singuláru, ale ta prošla významuplnou proměnou - z vypravěče „s tělem“ se změnila ve vypravěče „bez těla“ - ve stanzelovské terminologii), avšak jeho dřívější tělesnost je podstatně zpochybněna faktem, že zpravodaj byl údajně svědkem událostí, jichž být svědkem fyzicky nemohl (fungoval tedy v těch případech jako vševědoucí vypravěč, tedy „bez těla“); jinde opět se zpravodaj stylizuje do role toho, který zná pouze část příběhu („víme jen tolik, že...“). Kromě zpravodaje a vševědoucího vypravěče, s nímž zpravodajovo hledisko střídavě splývá a distancuje se od něj, fungují v románu ještě další vyprávěcí instance: citují se „cizí“ texty, přičemž ony samy jsou často už různě deformovanou citací „cizích“ textů.

V románu se vrství navzájem se modalizující (relativizující) promluvy (texty): zpravodajovo vyprávění obsahuje vyprávění Engelbertovo, který na jednom místě převypravuje deník hraběnky, zapsaný učitelem Žaloudkem, apod.; v hraběnčině deníku se citují dopisy Armandovy. Podobně z narativního hlediska (a z hlediska vztahu k „cizí“ promluvě) vrstvený text demonstruje už touto svou kompozicí vlastní hypotetičnost, vzdálenost od „výchozího“ - „autentického“ textu (výchozího a autentického ovšem jen v rámci zmíněné hry s iluzivností). Je zřejmé, že i tento postup osciluje mezi „skutečností“ autentických textů (citace zápisků, deníků, dopisů, kroniky) a smyšlenkou (deformace citovaných textů) a že už v něm samém, jak je tomu právě v Moudrém Engelbertovi, může být obsažen modalizující moment parodie.



Složitá kompozice Moudrého Engelberta nám ukazuje souvislost mezi pojetím postavy a pojetím kompozice díla. Můžeme konstatovat, že díla, v nichž má postava hypotetický charakter, se nezdá vyznačují „složeností“, sestávají z jednotlivých povídek (Povětroň), z variant autobiografie (Obyčejný život), ze svědectví řady osob (Foltýn), příběh je nahlížen z různých pohledů (Hordubal, Nikola Šuhaj) a jeví zároveň tendenci k žánrové heterogenosti (Nikola Šuhaj, Foltýn) a nezavršenosti (fragment se stává literárním faktem). Sklon k podobné heterogenosti mají přitom i díla s pouze naznačenou hypotetizací postav (Kašpar Lén mstitel).

Moudrý Engelbert je jedním z poměrně řídkých případů takzvaného sebereflexivního románu v české literatuře, o kterém jsme se už několikrát zmínili.<sup>42</sup> Pro tento typ románu je charakteristické uplatnění systému postupů zveřejňujících v textu genezi díla, proces jeho psaní, odhalujících jeho literárnost a také pojetí postavy jako autorské hypotézy. Postup hypotetizace je přitom v textu tematizován - autor (pomyslný či tematizovaný) se netají hypotetickým, smyšleným charakterem svých postav. I když prvky sebereflexe byly přítomny už v dílech starověku a středověku, jejich rozkvět je spojen zejména s osvícenstvím (Sternův Tristram Shandy). V devatenáctém století pozorujeme, že zatímco romantickým dílům nebyla sebereflexe cizí, realistický román - doména zastřené literárnosti, iluze skutečnosti, nezpochybňující či jinak řečeno nemodalizované promluvy a postavy pojaté jako definice - literární sebereflexi vylučoval. I když se vlna sebereflexivních děl v evropské literatuře zvedá až ve dvacátých letech tohoto století (Gidův román Penězokazi, Pirandellovo drama Šest postav hledá autora), sebereflexivní postupy se v dílech objevovaly mnohem dřív, postupně narušovaly a rozkládaly tradiční realistickou a naturalistickou poetiku a postavu-definici.

Vraťme se však ke vztahu vypravěče a postav, který nás zajímá především z hlediska různého stupně jejich subjektivnosti. Jestliže vševědoucí vypravěč dává svou vševědoucností vlastně najevo nadřazenost nad postavou, která mimo jeho vůli a vědomí jakoby neexistuje a je subjektem plně na něm závislým, pak všude tam, kde se postava vymaňuje z područí vševědoucího a manipulujícího vypravěče, její subjektivnost vzrůstá. Postava jako subjekt se stává nezávislou, je-li zrušena zprostředkující instance vypravěče nadřazeného postavě. Tehdy se postava sama může stát vypravěčem, konstituovat se v textu jako nezávislý a individualizovaný subjekt mimo jiné právě svou řečí (Obyčejný život, Havlíčkův Neviditelný). Hranice mezi tímto typem

vypravěče a hlasitým vypravěčem-manipulátorem je ovšem někdy značně vágní; u prvního typu převažuje zaměření na sebe, u druhého zaměření na vyprávění, příběh, promluvu (první typ je ve stanzelovské teorii vypravěč s „tělem“, druhý „bez těla“ - přechodné typy jsou možné).<sup>43</sup>

S iluzí nezprostředkovanosti, jež je opět jen literárním postupem, způsobem stylizace, součástí hry na iluzivnost, souvisí někdy stylizace díla jako „nalezeného rukopisu“. Tuto formu má třetí díl z Čapkovy „noetické trilogie“ Obyčejný život. Vlastní vyprávění je prezentováno jako životopis, který po sobě zanechal jeden úředník (zůstává nepojmenovaný) a který se dostal do rukou jeho sousedů. V rozhovoru sousedů je životopis tematizován a v závěrečné pasáži pak komentován. Podobný typ vyprávění by se na první pohled měl pojit s postavou-definicí, vždyť subjekt vypovídá sám o sobě, jakoby bez zprostředkující instance. Vlastně se s ní však pojí jen zřídka. Do této stylizace totiž zasahuje rozpor mezi bytím a předstíráním, sebestylizací subjektu, a ten promluvu hypotetizuje. Zpovídajícímu se subjektu schází moment distance, který funguje vzhledem k druhému - k sobě jako postavě. Kromě toho i do tohoto typu vyprávění pronikají pochybnosti o možnosti úplného sebeuchopení prostřednictvím jazyka, promluvou. Subjekt se někdy pokouší o sebeuchopení dokonce opakovaně, znovu a znovu koriguje vlastní výpověď (trojí verze autobiografie v Obyčejném životě). Tímto způsobem mívá tedy i stylizace prózy v ich-formě častěji než k postavě-definici právě k pojetí postavy jako hypotézy, jak jsme toho svědky v Obyčejném životě.

Projevy osamostatňování postavy, která se stává na vypravěči jakoby nezávislým subjektem (důsledkem tohoto osamostatňování je její hypotetizace - mnohé zůstává totiž skryto právě proto, že tu schází završující funkce vypravěče), souvisejí zcela nepochybně s hypotetizací samého vypravěče, který se nejen vzdává svého vševědoucího nadhledu, ale zůstává sám neurčitý, jeho pozice je nejasná, rozporná, proměnlivá. V Petrolejových lampách (1935 pod názvem Vyprahlé touhy) Jaroslava Havlíčka vystupuje vypravěč na začátku v roli kronikáře, pamětníka, který se znal s postavami příběhu, posléze se však proměňuje ve vševědoucího vypravěče, který ví vše o nitru hlavní postavy Štěpy Kiliánové (podobný rozpor ve vypravěčově pozici nalézáme také v románech Dostojevského). V Havlíčkově Neviditelném (1937) vypráví román postava, která svůj příběh prezentuje jednak jako zpověď (iluzivnost), jednak jako román (antiiluzivnost). V dalším Havlíčkově díle Helimadoe (1940) je vypravěč „rozdvojen“: příběh vypráví dospívající ji-



noch a týž muž o třicet let později. Složitá kompozice románu, opírající se o postup zdvojování a anticipace, svědčí o jeho literárnosti, s níž je však v rozporu omezený pohled vypravěče, kterému zůstává skryt další osud klíčových postav (Dory a kouzelníka).

V románu Milady Součkové *Bel canto* (1944) vystupuje vypravěč jako vypravěč „s tělem“, důvěrný přítel hlavní postavy, zároveň mu však tento fakt nebrání v tom, aby dával najevo „tvořenost“ postavy (antiiluzivnost) a předkládal čtenáři její vnitřní monolog (iluzivnost). V románu je řada z tohoto hlediska ambivalentních výroků: „Nepronikl jsem do její duše jako jiní romanopisci. Zním však její tělo...“<sup>44</sup> První věta je deklarací antiiluzivnosti, stvořené postavy, druhá jí však popírá, sugeruje dojem skutečně žijící osoby. Je tu ovšem ještě možnost třetího výkladu - antiiluzivně si počínající vypravěč rezignuje na „nitro“ postavy, které je mu nedostupné. Obraz Giulie se vypravěči neustále rozplývá v sebestylizacích postavy (úloha dívky z dobré rodiny, úloha inteligentní hrdinky, úloha operní zpěvačky), v neautenticitě její existence. Postava budovaná eminentně jako postava-hypotéza, postava hrající roli se v této své zvnějšněné a neautentické existenci ocitá de facto v téže úrovni jako předměty, pojaté v románu jako rekvizity, a jako prostor, pojatý jako dekorace. Ocítáme se ve sféře nepravého, kaširovaného, falešně iluzivního, divadelního bytí.

Zajímavý moment, který se tu rýsuje, tvoří vztah antiiluzivnosti a dokumentarismu. Literární realita je dokladem toho, že tyto dva principy proti sobě stojí jen zdánlivě. Antiiluzivní romány, jak jsme viděli už v Moudrém Engelbertovi, s oblibou využívají dokumentárních žánrů (dopisu, deníku, biografie, autobiografie), jimiž se autentizují smyšlené postavy. Sám dokumentarismus bývá nezdánlivě zároveň předmětem hry. V *Amoru a Psyché* (1937) M. Součkové se jednotlivé části románu nazývají *Deník Augustiny* a *Deník Alžběty*, ve skutečnosti tu však tyto deníky představují jen několik roztroušených banálních vět v textu, který je jejich komentářem. Vypravěč hned budí dojem, že píše autobiografii, hned otřásá „jistotou“ nejen románových postav, ale i identitou samé vyprávějící osoby: „Dnes v noci se mně o ní zdálo. Připomenuv(ši) si svůj sen, napomenut(a) snem dnešní noci, píšu tyto řádky.“<sup>45</sup> Nevíme, zda vypravěčem je Milada Součková, nebo „mladý spisovatel na cestách“, směřující ke *Krátké Povídce* (úsilí o určitý literární útvar je stylizováno jako cesta prostorem). Nejistota se tu všude váže jakoby paradoxně s autentickým žánrem povytce - deníkem, jehož pisatel je však

místy záměrně znejistěn (Augustina, nebo Součková?). Úmyslné zmatení, rozkolísání identity postav se v průběhu románu stupňuje, jména jsou posléze nahrazena iniciálami, některé postavy jsou odhaleny jako loutky.

Nejistota o promlouvajícím subjektu, jejímž výrazem je jeho pojetí jako hypotézy, bývá spojena s jevem nazývaným vnitřní dialog. V románech Součkové *Odkaz* (1940) a *Zakladatelé* (1940), odkazujících svými vnějšími znaky k žánru rodinných ság - typu tradičně spjatému s psychologicky pojatými, neredukovanými postavami, je právě specificky pojatý dialog, v němž se mísí dialog, vnitřní monolog a nepřímá řeč, postupem, který narušuje celistvost a identitu postav. Věra Lišková ve své recenzi tohoto dvojrománu si kdysi všimla toho, že často není jasno, kdo je mluvčím (někdy se dodatečně ukáže, že se jednalo o vnitřní monolog některé postavy, vyprávěčem předem vůbec neuvedené, nebo o dialog s abstraktní postavou).<sup>46</sup> Nové postavy jsou do díla uváděny právě médiem dialogu; objevují se často bez úvodu a jejich charakteristika vyvstává nikoli na základě promluvy vyprávěče, ale z výroků, myšlenek, vzpomínek jiných postav, z hlasů jakéhosi veřejného mínění. Osudy hlavních postav, hlavní události jejich života jsou sdělovány jen jakoby mimochodem a namnoze zůstávají nedopovězeny. Řada postav mizí beze stopy, jindy se zprávy o nich vyskytnou v drobné poznámce v závorce. A tady se dostáváme k zásadní otázce: máme před sebou skutečnost pojatou antiiluzivně, nebo iluzivně? Zatím se nám zdálo, že iluzivnost se pojí se završenými, neredukovanými, psychologickými postavami. Nyní se rýsuje jiná možnost: nenabízejí právě texty neskrývající svou fragmentárnost a vyprávěči nepředstírající svou vševědoucnost svým způsobem dokonalejší iluzi životní skutečnosti - skutečnosti, která ovšem není pojata ve své završenosti, nýbrž stylizuje se jako „uplývající, zmatený, tekutý tok drobných banálních životů“?<sup>47</sup> Součková se pokouší zachytit reálné prvky jakoby v procesu jejich mimovolného vynořování a stejným způsobem, jakoby bez zprostředkující instance vyprávěče a autorské interpretace chce prezentovat čtenáři i postavy.

S pojetím postav jako hypotéz bezprostředně souvisí analogické pojetí syžetu. Proti homogenitě, kontinuitě a lineárnosti syžetu v próze s iluzivní tendencí a postavami-definicemi stojí v antiiluzivní a hypotetizující próze heterogenní, diskontinuitní syžet s časovými přeskoky, syžet vyvstávající z variací téhož příběhu, pohledu na něj z různých stran, různými postavami. Syžet se konstituuje z více verzí nebo hypotéz. Různé varianty událostí uvádí Čapek *Chod ve Větrníku*, K. Čapek v *Povětroni* a jinde, Weiner ve *Hře*



doopravdy, Vančura v Markétě Lazarové, Řezáč v Rozhraní; Součková ve svých románech podává s oblibou různé varianty dialogů postav, v Amoru a Psyché je obsažen několikery konspekt románu apod. Stejný smysl má i fragmentarizace syžetu, inkohorence jednotlivých událostí, existence bílých míst v ději, jimiž se otevírá možnost jiného výkladu. V Moudrém Engelbertovi ponechává vypravěč otevřenou historii záhadné smrti svobodného pána von Uszlara a okolnosti sebevraždy lokaje Goláně - pohrává si se čtenářovým očekáváním rozuzlení příběhu v duchu detektivního žánru. V Odkazu a Zakladatelích nejsou osudy postav dopovězeny, v Bel cantu jsou některé scény podávány jako synopse. Hypotetizace a relativizace, „otevřenost“ syžetu, která je odrazem relativní povahy poznání, znamená pak zároveň otevřenost a vrstevnatost významové výstavby, tendenci k ambivalenci a polysémii.

Z hlediska procesu hypotetizace je důležité, jaké místo zaujímá v syžetu postava. I když v literatuře odpradáva koexistoval syžet opřený o hlavního hrdinu se syžetem, v němž hrdina toto středové postavení nemá (v díle figuruje celá řada postav ve stejné úrovni), přesto můžeme konstatovat, že procesy spjaté s hypotetizací velmi často provázelo oslabení středové pozice hrdiny a že výskyt děl s decentralizovaným hrdinou je v próze dvacátého století, také v próze české, mnohem vyšší než v dobách předchozích.

Podívejme se ještě krátce, jak se hypotetizace projevuje v rovině prostoru a času. Jestliže postavy-definice se obvykle pohybují v pevně vymezeném prostoru, jsou spjaty s „reálným“ nebo schematizovaným (alegorickým) místem, postavy-hypotézy bývají s prostorem spjaty mnohem volněji. Vypravěč se netají tím, že je lokalizace příběhu věcí jeho libovůle („Popřejme této události místa v kraji mladoboleslavském“ Markéta Lazarová), bez udání důvodu postavu přemístí (v Bel cantu), ponechává cesty postav bez motivace nebo uvádí jejich několikero možnou motivaci (Povětroň). Místo se prezentuje střídavě jako reálné a jako umělé, divadelní: „To jeviště bylo tak tuze jako skutečnost, že se tím skutečností posmívalo.“ (R. Weiner, Hra doopravdy).<sup>48</sup> Analogické postupy se v souvislosti s hypotetizací rozvíjejí také v rovině času. Identita času se zpochybňuje především porušováním chronologie. Ve dvacáté kapitole Odkazu postupuje čas obráceně - od manželské hádky k zasnubám. Antiiluzivně působí střídavé a simultánní líčení různocasých momentů, případně jejich splývání: „Cože dím: *jako* onehdy!? Já troup. *Je* to onehdy po divadle.“ (R. Weiner, Hra doopravdy - zdůrazněno autorem).<sup>49</sup> Tak jako je prostor v literárním díle pojímán jako jeviště, prostor hry, rýsuje

se tu také tendence pojímat čas jako čas vymezený prostorem textu a dobou vyprávění a četby. Dodejme, že projevem hypotetizace prostoru a času není pouze jejich herní pojetí (v rámci hry bychom se totiž mohli pohybovat v oblasti definic a modality jistoty - je to hra), ale především takové pojetí, kdy po tvrzení následuje zpochybnění nebo kdy je situace dvojznačná, kdy do výpovědi o ní proniká skulinou moment noetické nejistoty: je to - není to hra, je to - není to skutečnost. Jedinou skutečností, o které pak čtenář nemusí pochybovat, je skutečnost vyprávění.

### Poznámky

<sup>1</sup> G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano 1980.

<sup>2</sup> N. Ginzburgová, *Psychologická próza*, Praha 1982, s. 244.

<sup>3</sup> Postavou, subjektem může být i zvíře (zvířecí alegorie), ožívající předmět, prostor (např. město).

<sup>4</sup> M. M. Bachtin, *Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti*, in: M. M. Bachtin, *Estetika slovesného tvorčestva*, Moskva 1979.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>6</sup> J. N. Tyňanov, *Problém básnického jazyka*, in: J. N. Tyňanov, *Literární fakt*, Praha 1988. V této stati publikované v roce 1924 je obsažena myšlenka o hrdinovi jako dynamickém celku: „Statická jednota hrdiny (jakož i jakákoliv jiná statická jednota v literárním díle) je velice vratká. Je plně závislá na principu konstrukce - může v průběhu díla kolísat podle momentální obecné dynamiky díla; stačí, když existuje znak jednoty, její kategorie, která uzákoňuje i nejkrajnější případy jejího faktického narušení a nutí dívat se na ně jako na *ekvivalenty jednoty*. Ale taková jednota již zcela zřejmě není naivně chápanou statickou jednotou hrdiny; místo znaku staticčnosti celku má znak dynamické integrace, celistvosti.“ (J. N. Tyňanov, *Literární fakt*, Praha 1988, s. 429 - zdůrazněno autorem).

<sup>7</sup> L. S. Vygotskij, *Psychologie umění*, Praha 1981, s. 232.

<sup>8</sup> Viz *Slovník literární teorie*, Praha 1984, heslo Znak, šifra mc (= Vladimír Macura), s. 145.

<sup>9</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 145.

<sup>10</sup> G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie* (XXXIV., kus z 25. srpna 1767): „V charakterech si nesmí nic odporovat, musí si udržovat stále stejnou podobu, musí stále zůstat podobny samy sobě, mohou se projevovat tu silněji, tu slaběji, podle toho, jak na ně působí okolnosti, žádná z těchto okolností však nesmí být tak mocná, aby změnila charakter černého v bílý.“ (G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*, Praha 1980, s. 114).

<sup>11</sup> M. M. Bachtin, *Estetika slovesného tvorčestva*, s. 151.

<sup>12</sup> J. Janáčková, *Román mezi modernami*, Praha 1989, s. 21, 50.

<sup>13</sup> K. M. Čapek Chod, *Antonín Vondřejc*, Praha 1959, s. 505.

<sup>14</sup> D. Hodrová, *Román ztracených iluzí*, in: D. Hodrová, *Hledání románu*, Praha 1989.



<sup>15</sup> Teprve J. Janáčková v Románu mezi modernami (1989) upozornila na přítomnost těchto postupů.

<sup>16</sup> Viz K. Kratochvíl, *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987, s. 541 - 545.

<sup>17</sup> F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, 1884 - 1895, Praha 1950, s. 227.

<sup>18</sup> *Tamtéž*, s. 229.

<sup>19</sup> F. X. Šalda, *Kritické projevy 7*, 1908 - 1909, Praha 1953, s. 296 - 297.

<sup>20</sup> F. X. Šalda, *Kritické projevy 12*, 1922 - 1924, Praha 1959, s. 177 a 178.

<sup>21</sup> F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, Praha 1987, s. 616.

<sup>22</sup> Tuto proměnu jejího vnímání reflektuje F. X. Šalda ve stati *O dnešním položení tvorby básnické*, in: F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, s. 392.

<sup>23</sup> L. Trilling, *Beyond Culture. Essays in Literature and Learning*, New York 1965, cit. podle M. Holuba ze stati *Poezie a věda*, *Ročenka Technického magazínu 2*, Praha 1988, s. 179.

<sup>24</sup> F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, s. 363, 365.

<sup>25</sup> *Tamtéž*, s. 617.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 640 - 641.

<sup>27</sup> F. X. Šalda, *Z období Zápisníku II*, Praha 1987, s. 49.

<sup>28</sup> „Jsou jen znaky, jen exponenty jakéhosi podvědomí, jakéhosi ohromného objektu“ (o postavách v *Nezvalově Panu Maratovi*), F. X. Šalda, *Z období Zápisníku II*, s. 495.

<sup>29</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984.

<sup>30</sup> A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, in: *Sémiotique narrative et textuelle*, présentée par C. Chabrol, Paris 1973; C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973; Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in: R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris 1977.

<sup>31</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, s. 132.

<sup>32</sup> J. Kristeva, *Le texte du roman*, Paris 1976. Podle Greimase se podstatným stává nikoli to, čím tyto postavy-aktanty jsou, ale co dělají a jak participují na třech sémantických osách: komunikace, přání (hledání) a zkoušky; na základě toho se pak vytváří typologie aktantů. Podle Kristevové je aktant charakterizován především svou specifickou promluvou.

<sup>33</sup> Pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy navazuje v jistém smyslu na Lukácsovo rozlišování neproblematického a problematického hrdiny v jeho *Teorii románu* (1916). Podočkněme však, že problematický hrdina může být pojat jako definice i jako hypotéza (neproblematická ovšem hypotetická vylučuje); příkladem prvního typu může být Goethův Vilém Meister, druhého Kafkův Josef K.

<sup>34</sup> K poetice jména viz J. Holý, *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, *Česká literatura 1984*, 5, s. 459 - 476.

<sup>35</sup> Je zajímavé, že poprvé se tato jména objevila právě v románu (u Defoea, Smolletta).

<sup>36</sup> Hypostaze čtenáře jako přirozený důsledek koncepce postavy-hypotézy vedla ve francouzském „novém románu“ padesátých let až k situaci, vyjádřené Robbe-Grille-

tovým výrokem o čtenáři jako „jediné důležité postavě“. Hledisko - „oko“ čtenáře - je vypravěčem v Robbe-Grilletově Žárlivosti.

<sup>37</sup> F. X. Šalda, Kritické projevy 10, 1917 - 1918, Praha 1957, s. 123.

<sup>38</sup> Zde i nadále se opíráme o knihu L. Doležela O stylu moderní české prózy (Výstavba textu), Praha 1960.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>41</sup> J. John, Moudrý Engelbert, Praha 1947, s. 19 - 21.

<sup>42</sup> O sebereflexivním románu viz D. Hodrová, Sebereflexivní román, in : sb. Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů), Praha 1987, a Sebereflexe ve vývoji románu, in : D. Hodrová, Hledání románu, Praha 1989.

<sup>43</sup> F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1989.

<sup>44</sup> M. Součková, Bel canto, Praha 1944, s. 114.

<sup>45</sup> M. Součková, Amor a Psyché, Praha 1937, s. 25. Podobný jev nalézáme v šedesátých letech v prózách V. Linhartové.

<sup>46</sup> Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové, uspořádala M. Součková a B. Havránek, Praha 1945, s. 15.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 22.

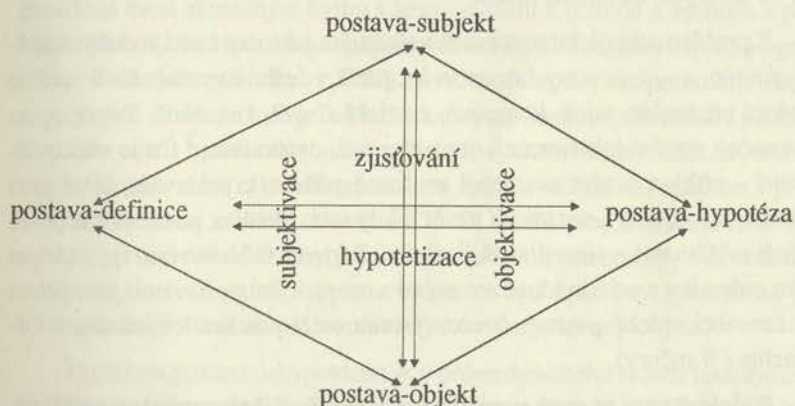
<sup>48</sup> R. Weiner, Hra doopravdy, Praha 1967, s. 56.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 28.



## Postava-subjekt a postava-objekt

V předchozí kapitole jsme se zabývali poetikou postavy především z hlediska polaritavy-definice a postavy-hypotézy. V této kapitole soustředíme pozornost na jiný druh polaritavy, v pojetí postavy rovněž mimořádně důležitý, - na oscilaci postavy mezi pólem subjektivitavy a objektivitavy. Na jejím základě se rýsuje pojetí postavy jako subjektu a postavy jako objektu. Pokusíme se přitom objasnit vztah těchto dvou typů (pólů) k oběma typům (pólům) předchozím.



Subjektivitavy a objektivitavy postavy byla už předmětem našeho zájmu v předchozí kapitole, převážně však v souvislosti s postavou-definicí, rozpjatou mezi oběma póly (tíhnutí k pólu subjektu u postavy v realistickém díle; tíhnutí k pólu objektu u děl alegorického charakteru, v komedii dell' arte apod.). Nyní tento zájem přeneseme na postavu-hypotézu. Nejprve budeme věnovat pozornost těm případům, které postavu-hypotézu posouvají k pólu subjektu.

V české literatuře se od přelomu století z repertoáru postav vynořují určité typy, vyznačující se výraznou subjektivitavou a přitom přímo implikující poetiku postavy-hypotézy. Tyto typy, které prozatím shrneme pod pojem *problematizující* postavy, byly odrazem určitých nových způsobů chápání reality a subjektu. Tam, kde se objevily, zpravidla do nezpochybně významové struktury, nedomodulované promluvy vnikaly relativizující, hypotetizující momenty. Problematizující postavy nejsou ovšem záležitostí teprve moderní literatury. Ve středověkém románu byl takovou problematizující postavou

typ rytíře, který se zpronevěřil svému poslání a dostal se do rozporu s kurtoazní etiketou. V realistických románech byli takovými postavami cizinci, „divoši“, bloudí, dvojníci, fatální ženy, tedy postavy, které jsou vždy v určitém smyslu *postavami s tajemstvím*, s iracionálními rysy. Realistické romány vlastně prostřednictvím podobných postav mimoděk dočasně opouštěly sféru nemodalizované promluvy a ocitaly se ve sféře promluvy modalizované (promluvy s prvky modalizace), byť obě sféry zůstávaly ostře odděleny. V díle se potom uplatňovalo dvojí pojetí postav, dvě odlišné poetiky (viz dále). Podobným způsobem pronikaly hypotetizující momenty i do české prózy zhruba od desátých let tohoto století.

K problematizujícím postavám, vnímaným jako extrémní podoby *druhého, jiného, ne-já, postavy s tajemstvím*, patřil v české literatuře sledovaného období především *tulák, loupežník, exotický člověk, kouzelník*. Tyto typy se vyznačují vnitřní inkohेरencí, nezavršeností, dynamikou.<sup>1</sup> Co je však podstatné - příklon k nim znamenal současně příklon k postavám, které jsou výraznými subjekty, neztrácejí téměř nikdy svou identitu, posilovanou právě jejich zvláštností, výjimečností, jinakostí. Zároveň můžeme tyto typy chápat jako polemiku s neindividualizovanými a neepickými postavami, jako pokus o renesanci epické postavy (tento význam měla postava loupežníka u Olbrachta i Vančury).

Podobné typy se svou vypjatou individualitou (kterou pochopitelně prostrádají v triviální literatuře, kde jsou schematizovány stejně jako ostatní postavy) vystupují obvykle jako narušitelé spořádaného světa, který fascinují svou jinakostí. Jejich přítomnost v ději, a to třeba i v epizodické roli, znamená nezřídka destrukci a hybridizaci v kompozici díla. Ve Šrámkově Stříbrném větru (1910) vyvstává obraz podobné postavy z několika zmínek a ze samostatné šesté kapitoly, tvořící jakousi vloženou novelu. Jeníkův strýc, tulák Jiří Ratkin vtrhuje do měšťácké „idyly“ rodinného a společenského života, ohrožuje ji a zároveň znamená narušení, trhlinu v plynulé a jednotné (monografické) kompozici románu (postup vložené novely se na jiném místě neobjeví). Jiří Ratkin svádí Jeníka svou „dobrodružnou krásou“ a ani na konci příběhu nerozptýlenou ambivalencí. Spolu s touto postavou, na scénu uvedenou s určitými romaneskními efekty (moment zprvu utajené totožnosti - označován jako cizinec, ten, jenž ztratil jméno), se v románu objevuje smrt. Ztroskotanec a člověk bez domova je tu pojat jako fatální, fascinující a chtíčnická - se smrtí spjatá bytost, provokující svou nedopovězeností, fragmen-



tárností a náznakovostí. Můžeme říci, že Jiří Ratkin je na rozdíl od Jeníka Ratkina, který je v románu cele pojat jako postava-definice, typickou postavou-hypotézou.<sup>2</sup> K témuž typu patří postavy strýce námořníka a kouzelníka v Havlíčkově románu *Helimadoe* (1940); obě jsou epizodické, každé je věnována pouze jediná kapitola, v syžetu však mají klíčovou roli; jejich příběhy, obsahující jejich osud jen v náznaku, mají anticipační charakter.

Protiklad mezi tulákem, loupežníkem, kouzelníkem (stvořitelem) - subjekty povýtce - a neindividualizovanou nebo schematicke-alegoricky charakterizovanou masou či jedinci (o jejich podobě viz dále) se rýsuje jako protiklad mezi skutečným bytím s jeho vztahem k přírodě a vesmíru a pouhým existováním s lpěním na vnějších věcech, společenském úspěchu a prestiži. V *Kulhavém poutníkovi* (1936) staví Josef Čapek proti poutníkovi, který si postupně ujasňuje, kdo je, odkud a kam jde, Osobu, společenský produkt, titul, povolání, bytost oděnou svou funkcí, významem, příslušností, služebností. Osoba v sobě zvláštním způsobem spojuje měšťáckou stádnost s představou a hrozbou umělého člověka. Člověk s duší, plný nepokoje ze změny a smrti, je na rozdíl od Osoby, jež toliko budí zdání samoty a původnosti, nadána silou tvořivou. Ta spolu s vědomím bytí umožňuje poutníkovi pohlednout tváří v tvář nicotě, necítit se jako manipulovaný objekt.

Typickou postavou-hypotézou je v próze dvacátého století také *dvojník*. V *Olbrachtově románu Podivné přátelství herce Jesenia* (1910) pozorujeme zajímavý jev. Nejen že je v románu pouze Jesenius líčen zvnějšku i zevnitřku (u ostatních postav je míra líčení jejich pocitů nepatrná) a postava Veselého, tuláka a Jeseniova dvojníka, je líčena zásadně jen z pohledu Jesenia, tedy zvnějšku, ale při tvorbě postav se tu vlastně uplatňují dvě odlišné poetiky: zatímco postava Jesenia je tvořena v duchu poetiky realistické, psychologické postavy, postava Veselého, která už svou zčásti iracionální podstatou (dvojník) podobně poetice odporuje, je tvořena v duchu novoromantické poetiky jako postava s tajemstvím (v tradici dvojníků z románů *Stevensonových* či *Karáskových*). V podobné opozici tu funguje také dvojice ženských postav - Klára a fatální žena Gabriela. Jestliže tulák a spol. tihli ve výše uvedeném schématu k pólu subjektu, postava dvojníka je z hlediska této polaritě zvláštní, a to proto, že dvojníkový příběh je vlastně zápasem postavy o její identitu neboli subjektivost, která je ve chvíli, kdy se objeví dvojník, ohrožena. Zdvojující a zmnožující se subjekt se začíná blížit objektu. Naopak postava dvojníka, rodícího se někdy například z obrazu, je případem, kdy se

objekt mění v subjekt. Oba tyto procesy, pokud nejsou na konci racionálně vysvětleny, se nicméně vesměs odehrávají ve sféře postavy-hypotézy.

Na opozici subjekt x objekt je budován i vztah *vraha* a jeho *oběti* v detektivním žánru. V něm jsou ovšem pozice jasné: vrah je subjekt - oběť objekt (smrt ji mění ve „věc“), k výměně pozic nedochází. V klasickém detektivním žánru je oběť zpravidla „známou veličinou“ a „neznámou“ postavou s tajemstvím je vrah. Pojetí postavy je tu už a priori - na základě žánrové konvence - hypotetické.

V textu budovaném na detektivní zápletku autor čtenáři většinou předkládá několikerou hypotézu zločinu a několikerou hypotézu vraha. Hypotetičnost - a to je důležité - je jen dočasná, závěr přináší rozřešení záhady, dochází k identifikaci vraha. Nás však zajímá případ, kdy hypotetičnost není zrušena ani na konci. Tam se ovšem už pohybuje v nepravém detektivním žánru, vstupujeme na půdu *hypotetizující prózy*. Příkladem takové prózy jsou Čapkova Boží muka (1917), nejvýrazněji pak povídka Hora. V textu nás nic neopravňuje domnívat se, že postava, která se tu jeví jako vrah, vrahem skutečně je (ostatně ani motiv vraždy není objeven), hypotetický vrah umírá, aniž je záhada jeho a oběti rozřešena. (Analogicky jsou vytvářeny hypotetické konstrukty postavy v povídce Šlápěj.) Dlouho před Povětroněm Čapek v Hoře na minimální ploše, „v kostce“ realizuje hypotetickou strukturu. Postavy - vypravěč, „filozof“ Slavík, komisař Lebeda, detektiv Pilbauer, skladatel Jevíšek - právě tak jako postavy v Povětroně (milosrdná sestra, jasnovidce, básník, lékaři) zaujímají svůj vztah k záhadě, záhadné postavě (vlastně dvěma postavám), v náznaku vymýšlejí její příběh (v Povětroně se tato fabulace rozvine do tří samostatných povídek). V obou prózách je hypotetická postava (oběť, vrah, trosečník) bezejmenná, mrtvá či umírající. Záhada a záhadná postava se v Hoře, podobně jako osamělá stopa v povídce Šlápěj, stává výrazem, takřka symbolem všeho záhadného a nejistého (hypotetického) povytce: „Jevíšek byl zmaten; v mysli vytanula mu veškerá nejistota, všechny mučivé pochyby, které mu bylo snášeti v jeho umění.“<sup>3</sup> V Hoře, stejně jako v Povětroně dostává možnost nejvíc se přiblížit k záhadné postavě umělce, postava vstupuje do jeho díla (v hudební skladbě Jevíškově v podobě vyššího hlasu, v Povídce básníkově z Povětroně v podobě románové postavy).

Jestliže jednou cestou k postavě-hypotéze byl přetvořený, zjinačený detektivní žánr, jinou cestou k ní byla fantastická povídka. U povídek z Božích



muk je ostatně zřejmé spojení obou žánrů. Ve fantastické povídce jsou možné dvě konečné interpretace postavy: buď se nejistota a tajemství postavy rozptýlí, hypotetičnost tak jako v detektivním žánru vystřídá na konci jistota (v románech A. Radcliffové, v povídkách E. A. Poea), nebo zůstanou zachovány (P. Mérimée: Venuše Ilská; H. James: Věž ze slonoviny). K tomuto druhému typu náleží povídky Ladislava Klímy. Vznikaly mezi lety 1906 a 1909, ale do literárního kontextu vstoupily teprve svým vydáním v roce 1932 a vnesly do něj v té době již značně archaickou symbolistně dekadentní variantu hypotetické postavy (postavy fantastické).

Krajní subjektivist Klíma, pro kterého existují jen subjekty („objekt jest jen druh účinkování subjektu na subjekt...modus subjektu“),<sup>4</sup> hmota je duševním stavem, svět je výtvořem, snem a hrou absolutního Ega, vytváří ve svých prózách prostřednictvím vševědoucího vypravěče či vyprávění v ich-formě iluzivním způsobem líčené intenzivně vnímající subjekty a postavy s tajemstvím (dvojznačná postava hlídače Vrháče v próze Obešel já polí pět a v pokračování nazvaném Smrt - sen; dále postavy nymf). Na druhé straně mu však není cizí ani antiiluzivní gesto, pojetí díla jako hry jeho tvůrce: „Nutno nechat zatím parentheticky Delenda bez vůle. - Ale píšeme-li takto, nemělo by vše následující mít *kondicionelní*, výsměvačný ráz /.../ A proto jen hazardně kupředu přes tento hrozný odstavec - jenž je právě proto nejlepší, že autor píše jej, byl si o každé jeho myšlence naprosto *nejasný*„ (kurzíva - D.H.).<sup>5</sup> V této próze, v textech z pozůstalosti nesoucí podle hlavní postavy název Delend, se akt tvorby tematizuje dvakrát - v rovině vypravěče a v rovině Delenda, tvořícího postavu Althey, která - iluzivně - ožívá: „Není to snad Althea sama? Ach - jaké nové třestění?... Haha, básnický blázne: Románová osoba, zcela ze vzduchu vzatá, zpočátku uměle, neumělecky vytvořená, že jsem se do svého fantomu trochu zamiloval - a ona se mně zjevuje jako žijící bytost?“<sup>6</sup> Antiiluzivně pojatý text, v němž je tematizována tvorba textu a postavy, se vlastně v duchu filozofické ideje o tom, že každé myšlence odpovídá někde skutečnost, stává iluzivním. Přesvědčení o nemožnosti jakékoli jistoty, o neurčitosti vlastností reality se u Klímy projevuje zpochybňováním identity postavy (nikoli však postavy ústřední - ta je stále variací jednoho a téhož subjektu), nejčastěji ženské postavy s tajemstvím (Althea, Orea ze Slavné Nemesis), rozpjaté mezi realitou a snem, životem a smrtí, božským a ďábelským, člověkem a zvířetem: „Jsi žijící bytost? Šílená? Nevěstka? Či jen má halucinace? Neb skutečné strašidlo? Duše mrtvého? Nymfa či lemura?

Ďábel? Vampýr? V ženu začarovaný panther? V dívku zhuštěná sluneční zář?"; „Ale kdo jsi jen? Skutečná či přízrak? Živá či mrtvá? Senta? Nebo jiná?“<sup>7</sup> Tajemství fatálních žen není ani na konci rozluštěno, nejsou zbaveny dvojznačnosti (jak je tomu např. u podobných typů v exoticko-mystických románech Jana Havlasy), zůstávají postavami-hypotézami.

Fantastická postava (fantóm, duch, upír, vlkodlak, ožívající předmět, dvojník) se stává postavou-hypotézou na základě specifické modality promluvy - nejisté, zpochybňující, váhající mezi různými možnostmi. Hrdina a stejně i čtenář váhá mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací události, jevu, postavy. „Váhání se stává jedním z témat díla.“<sup>8</sup> Fantastické je zvláštním případem takzvané *vision ambigüe* - ambivalentního vidění. Právě tato nerozptýlená dvojznačnost nás v souvislosti se subjektem postavy v této kapitole eminentně zajímá.<sup>9</sup>

Zatímco neutrální, indikativní modalita prakticky neupozorňuje na mluvčího promluvy, zůstávajícího ve stínu jako prázdna maska bez individualizujících znaků, pozorujeme, že modalita zpochybňující, modalita nejistoty okamžitě odkazuje k subjektu, který je jejím nositelem či původcem, její přítomnost je známkou zdůrazněné subjektivnosti mluvčího. Proto nás nepřekvapí, že právě hypotetická modalita se váže především s vypravěčem v první osobě, případně s vypravěčem tematizujícím vyprávění (oba typy tíhnou výrazně k pólu subjektu). Právě ve fantastické literatuře se velmi často vyskytuje zobrazený, tematizovaný vypravěč (také ve většině Klímových fantastických povídek). Tento vypravěč totiž autentizuje neuvěřitelný příběh a zároveň umožňuje čtenáři identifikovat se s postavou, což se u tohoto žánru pokládá za nezbytné. Hypotetické pojetí postavy přitom právě svou významovou otevřeností skýtá možnost, aby autorovo „já“, vtělené do tematizovaného vypravěče či jiných postav, s touto postavou do značné míry splývalo, aby se distance mezi „já“ a druhým snížila na minimum (v těch dílech, kde vystupuje vševědoucí vypravěč, zeje mezi vypravěčem a postavou-definicí přímo propast). Někdy se tento vztah blíží svého druhu dvojnictví (podobnosti v osudu trosečníka a básníka v *Povětroni*).

Zmínili jsme se o tom, že postava-hypotéza, tak jak ji tvoří moderní literatura, nalézala při svém konstituování oporu v hypotetické postavě z detektivního a fantastického žánru. Na rozdíl od fantastické prózy se detektivní žánr v případě zachování dvojznačnosti odcizuje své podstatě, mění se



v žánr jiný, jak to můžeme pozorovat v Čapkových povídkách z Božích muk nebo později ve francouzském „novém románu“. Je zjevné, že smyslem takto posunutého žánru nebylo už pouze nastolit záhadu, vzbudit napětí prostřednictvím nejistoty a uvedením postavy-hypotézy. Setrvání v modalitě nejistoty totiž umožňovalo zkoumat nejrůznější varianty interpretace příběhu a postavy. Nebylo nezbytné dospět na konci k jednoznačnému, definitivnímu, postačujícímu vysvětlení, jehož součástí by byla i proměna postavy ze stavu hypotézy ve stav definice. Důležitý byl především sám proces poznávání - ten se stával tématem, ba syžetem díla. Příkladem díla tohoto druhu je Čapkova „noetická trilogie“ - Hordubal (1931), Povětroň (1934) a Obyčejný život (1934). Podle jejího už vžitého označení nazveme variantu postavy-hypotézy, která v tomto typu prózy figurovala (v české literatuře se objevovala od počátku století, ale plně se rozvinula teprve na počátku třicátých let), variantou *noetickou*. Noetická varianta postavy se realizovala v románových typech, v nichž se v minulosti prosazovalo vesměs pojetí postavy jako definice - v románu iniciačním, exotickým aj. Od přelomu století v těchto typech sílila sebereflexivní, antiiluzivní tendence, která jim byla původně cizí. Setkáváme se tu přitom s různými stupni modalizace promluvy a hypotetizace postavy.

Nejvýraznější podobu noetické varianty postavy-hypotézy vytvořil Čapek v Povětroní. Jestliže v Hiltonově Ztraceném obzoru (1933) vypráví jednak hledající - Ruthford, jednak hledaný - Conway, který je tu postavou-hypotézou, Čapek na rozdíl od Hiltona nenechává v Povětroní postavu cestovatele vyprávět vůbec. Vytváří jakousi absolutní postavu-hypotézu, jejíž příběh se pokoušejí postupně rekonstruovat, de facto však stvořit tři vyprávěcí. Typ noetického putování se u Čapka problematizuje několikerou verzí motivace a charakteru cesty. Cestovatel - postava bez jména, tváře, řeči - není subjektem, ale vlastně objektem vyprávění. Tento postup byl v exotických románech, k nimž Povětroň určitou vrstvou svého syžetu patří, výjimečný. Porovnejme jej s jiným českým románem přibližně z téže doby - s románem Jana Havlasy Milující nenávist (1931). Také v něm se užívá motivu zastřené identity postavy: Vladimír Stach hledá zmizelého Jiřího Harase, jehož existence se rozplývá v řadě existencí s jinými jmény. V Havlasově románu se však podoba zmizelého postupně plně rekonstruuje a rozptyluje se také výchozí ambivalentní hodnocení postavy. I když je tedy v Havlasově Milující nenávisti i Čapkově Povětroní východiskem postava s tajemstvím, další pos-

tup a výsledek je zcela odlišný. Zatímco Havlasův román neopouští schéma dobrodružně-iniciačního románu s jeho konečnou významovou jednoznačností, Čapkův román činí mnohoznačnost nejen výchozím, ale i výsledným stavem; na rozdíl od dobrodružného románu s jeho významově uzavřeným syžetem zůstává Povětroň „otevřeným dílem“ o exotické cestě.

Podívejme se na Čapkův román detailněji. Milosrdná sestra, jasnovidec a básník sestupují do bezvědomí trosečníka, do nitra člověka, který je pro ně postavou s tajemstvím, noří se do příběhu neznámého umírajícího. Podobnou stavbu objevíme před Čapkem v Conradově Srdci temnoty (1902), jehož středem je postava záhadného pana Kurtze (pan Kurtz stejně jako neznámý trosečník se nalézá in articulo mortis). Cesta, u Conrada „reálná“, u Čapka „literární“, hypotetická, míří v obou případech k někomu, kdo zůstává záhadou i na konci, podoba člověka vyvstává z útržků vět o něm - v Srdci temnoty z vyprávění Rusa, snoubenky, Marlowa, v Povětronu ze snu sestry, z telepatického obrazu jasnovidce, z fikce básníkovy.<sup>10</sup> Případ X se v románu stává předmětem nejrůznějších příběhů, je oblečen do četných kostýmů, dostává nejrůznější profese a jména. Přitom i v jednotlivých vyprávěních je příběh složen jen z trosek, zlomků, roztržštěn jako meteorit, neusiluje se o jeho fiktivní, iluzivní celistvost a úplnost: ve vyprávění sestry je torzovitost příběhu dána tím, že se jedná o sen (v jeho rámci pak o útržkovité vyprávění neznámého), ve vyprávění jasnovidce je motivována telepatickým prožitkem, básník ve vyprávění zdůrazňuje literárnost, konstruovanost příběhu.

Hypotetické příběhy postavy jsou budovány na půdorysech určitých žánrových typů exotického románu. V podobě hypotéz se v nich postupně setkáváme se všemi tradičními způsoby motivace exotické cesty. V rámci pasáží se v hypotézách chirurga a internisty rýsuje obraz neznámého jako lovce, dobrodruha, námořníka v duchu cesty dobrodružné. V Povídce milosrdné sestry je cesta do divočiny motivována konfliktem s otcem, generačním neporozuměním, „vzpourou proti všemu, co se jmenuje povinnost“. I v ní se vlastně jedná o dobrodružný útěk z domova do světa; neznámý má v tomto případě hodně společného s loupežníkem z Čapkova stejnojmenného dramatu. Dobrodružství však v rozporu se schématem dobrodružného románu nevede v Povídce milosrdné sestry k nabytí bohatství, dobytí území, získání nevěsty apod., ale nevede ani v duchu noetického putování k dotvoření cestovatelovy neúplné bytosti, k její zralosti či obrození, natož k mystické iniciaci, není-li náznakem tohoto obrození sám pokus vrátit se domů.



Čtenář dobrodružného románu je nutně zklamán *nenaplněním* obvyklého dobrodružného syžetu, v jehož rámci by neznámý musel být na konci identifikován a modalita nejistoty rozptýlena.

V Povídce jasnovidcově je motivace cesty složitější: mluví se tu rovněž o vzdoru proti autoritativnímu otci, ale zároveň přistupují motivy další, typické pro cesty noetické. Útěk do divočiny byl podle jasnovidce motivován vnitřní osamělostí neznámého, melancholií. Neznámý se v jasnovidcově hypotéze vrací domů kvůli chemickému objevu. Ani tento motiv se však v románu, na rozdíl od Krakatitu (v němž figuruje též motiv, ale hrdina je přes určité rysy nemotivovaného, bloudského chování pojat jako postava-definice, jak to plynulo z pojetí Krakatitu jako románu pro lid), nezavrší. Také v Povídce jasnovidcově se rezignuje na tradiční motivy exotického románu.

V Povídce básníkově se mnohé motivy a postupy, v předchozích částech naznačené, dále rozvíjejí, ozřejmují, ale zároveň komplikují. Jestliže Povídka milosrdné sestry a Povídka jasnovidcova naznačovaly určitou polemiku s dobrodružstvím, dobrodružně noetickým a iniciačním putováním, v Povídce básníkově je polemika se všemi těmito variantami cesty naprosto explicitní, postupně přerůstá v povídku či takřka román (tato část je nejrozsáhlejší) a současně ve výklad jeho geneze a poetiky. Zatímco v předchozích vyprávěních příběh vyvstával ze snu a telepatického prožitku, v Povídce básníkově se rodí z hledání románu a postavy, přičemž hledání identity neznámého splývá v tomto příběhu nejvýrazněji s hledáním identity vyprávějící osoby: cesta neznámého do divočiny se stává cestou básníkovou. Tematizace autora v postavě básníka se tu zdá být bezprostředně motivována právě důsledným pojetím postavy s tajemstvím jako postavy-hypotézy.

Důsledek poetiky postavy-hypotézy představuje, jak už jsme řekli v předchozí kapitole, tematizace čtenáře, který bývá nejen oslovován, ale svým způsobem se svou přítomností v díle do jisté míry podílí na vývoji syžetu, na hypotézách syžetu. Jakou podobu má čtenář v Povětroni? Řekli bychom, že je to spíš „naivní“ čtenář tradičních dobrodružných a exotických příběhů („Chcete, abych si něco vymyslel, ne? Krásnou kreolku... nemohu vám posloužit pestrými příběhy.“),<sup>11</sup> kterého všichni vypravěči vlastně neustále tak trochu zklamávají, nenaplnují jeho žánrové a syžetové očekávání. Zčásti se přitom v pozici čtenáře (adresáta) ocitají i posluchači jednotlivých příběhů - chirurg, internista a de facto i básník, vypravěči a posluchači si

vlastně vyměňují role. Komunikační model Povětroně je z tohoto hlediska pozoruhodný. Čtenář - tematizovaný v textu i mimotextový adresát - je záměrně postaven do konfliktu s příběhem, jeho typem a způsobem podání a také s pojetím ústřední postavy jako postavy s tajemstvím. Především čtenář mimotextový je autorem jakoby manipulován, podstupuje četbou určitou noetickou a literární výchovu, učí se vnímat proces poznání, interpretovat hypotetickou románovou promluvu.

Je-li užití poetiky postavy-hypotézy v souvislosti s typy představujícími problematické subjekty, extrémní podoby *jiného* (tulák, postava s tajemstvím jako taková) jakoby přirozené, implikované, o to překvapivější a esteticky působivější je užití této poetiky při tvorbě postavy, která není stylizována jako druhý, ale jako „já“, představované přitom nikoli mimořádnou bytostí, ale *obyčejným člověkem*, jenž v sobě ovšem - jako pisatel autobiografie v třetím dílu Čapkovy „noetické trilogie“ - odkrývá hlubinné, „neobyčejné“ vrstvy. Z hlediska polarity subjektu a objektu mívá postava obyčejného člověka s její průměrností, omezenou individualizovaností k objektu. Čapkův román však toto její zdánlivě logické směřování zpochybňuje - pojímá totiž obyčejného člověka jako složitý subjekt. Analogicky zpochybňuje tento typ i jinak, a sice tím, že postavu obyčejného člověka, obvykle neimplikující záhadu, snadno definovatelnou, „průhlednou“, pojímá jako postavu-hypotézu. Čapkovské převrácení zdánlivě logických implikací odráží proměnu v pojetí reality jako takové. Abychom tuto proměnu pochopili, musíme krátce nahlédnout do historie.

Už v předchozí kapitole jsme dospěli k závěru, že se postava-definice a postava-hypotéza vyskytují společně i v jediném díle, jsou svým způsobem komplementární, nicméně můžeme pozorovat, jak se těžiště v různých dobách a žánrech (a také typech postav) přesouvá tu k postavě-definici, tu k postavě-hypotéze. Proti antickému románu s postavou-definicí stojí středověký román tíhnoucí k postavě-hypotéze. S renesančním alegorismem souviselo opětovně posílení rysů postavy-definice, k níž mířili i hrdinové pikaresních románů. V Donu Quijotovi se v souvislosti s románovou sebereflexí a typem blouda rozvíjejí hypotetizující momenty. V devatenáctém století oba typy koexistují. Jestliže však v této době mezi nimi, stejně jako mezi literaturou realistickou a fantastickou, ještě existovala poměrně zřetelná hranice, v literatuře dvacátého století - a tu se dostáváme k tomu, oč nám běží - se tato hranice znejasňuje, ba někdy zcela mizí. Fantastické začíná žít v symbióze



s reálným, „normální“ odhaluje svou fantastickou dimenzi, fantastické se stává každodenním, součástí reality. V tom smyslu se také sblíží typ postavy-definice s postavou-hypotézou. Začínají fungovat jako určité póly, mezi nimiž postava, její pojetí a vnímání osciluje. Neboť jakým typem postavy je Haškův Švejk? A je vůbec smysluplné ptát se, zda je postavou-definicí či postavou-hypotézou, zda představuje postavu-subjekt či postavu-objekt?

Jsmo téměř v pokušení prohlásit, že Švejk je vlastně tematizovaným vypravěčem (s tělem, ale bez nitra), vždyť smysl jeho existence tkví právě jen v řeči, ve vyprávění. Záměrná deficitnost, „prázdnota“, řekněme objekto-  
vost umožňuje, aby autor se Švejkem zacházel jako autoři libret výstupů komedie dell'arte se svými „pevnými typy“, aby ho stavěl do nejrůznějších situací. Švejk hrající různé role (rekruta, blázn, vojáka, kajčnicka, sluhu, syna baronky...) si v těchto rolích uchovává, právě tak jako postavy v této komedii, svůj neotřesitelný životní postoj, svou nehnutou a neproniknutelnou a pro tuto svou neproniknutelnost ambivalentní masku. S tímto založením postavy pak bezprostředně souvisí kompozice románu, který je do značné míry spojením komických výstupů spjatých ústřední figurou.

U postavy Švejka se pohybujeme neustále na ostří iluzivnosti (je to jako ze života) a antiiluzivnosti (je to jako z literatury). Hašek dává v předmluvě signál, nejspíš mystifikující, na základě kterého by čtenář měl o Švejkovi uvažovat jako o postavě ze života, jako o známé pražské figurce („Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže...“). V textu díla se pak setkáváme s pozoruhodným jevem: autor jako by se v poznámkách pod čarou stylizoval do role vydavatele, koriguje věcnou správnost, užité výrazy apod., tedy distancuje se od vypravěče (nic by přece nebránilo tomu, aby tyto vysvětlivky, upřesnění a komentáře byly součástí vlastního textu); přitom však je tento postup celkem nahodilý, nesoustavný, opět si nejsme jisti, zda nejde spíš jen o vybočení ze stylu než o záměrné vnesení další stylové a sémantické roviny.

Z dosud řečeného víceméně vyplývá, že uvažování o podstatě Švejka je de facto uvažováním právě o tom, zda je Švejk postavou-definicí, beze zbytku vyjádřenou ve své promluvě a promluvě vypravěče o ní, žádnými potenciálními významy tento pevný a jasně vymezený tvar nepřesahující (jako masky, tipi fissi v komedii dell'arte), anebo zda je postavou-hypotézou, která přes svůj zdánlivě pevný tvar odkazuje k dalším, potenciálním významům a není

tedy v promluvě postavy a vypravěče, dvojznačné a modalizované, v úplnosti vyjádřena. Je to vlastně podobná otázka, jako když se ptáme, zda je Švejk opravdovým prostáčkem, anebo tuto roli hraje moudrý blázen. Faktem zůstává, že Hašek v díle nerozsévá stopy, které by výklad v duchu modalizované promluvy a postavy-hypotézy umožňovaly, Švejkovou maskou a kostýmem nikde neprosvítá jiná tvář a jiný oděv (jako u postavy převlečeného Harlekýna v komedii dell'arte).<sup>12</sup> Švejk je se svou maskou zcela srostlý, je plně touto maskou (dokonce ještě víc než v komedii dell'arte, kde divák díky masce a kostýmu vnímá naopak neustále distanci mezi hercem a rolí), je právě jen touto rolí. Dělení na základě modality se tedy Švejk vymyká - není ani psychologickou postavou (schází mu nitro), ale není ani ambivalentní postavou-hypotézou, respektive o jeho hypotetičnosti nic nesvědčí. Vzmáhá se v nás však znovu nejistota. Je tomu opravdu tak? Neskrývá v sobě text úskoky a základy, které se nám jen nedostatečně jemnými prostředky analýzy dosud nepodařilo odhalit?

Kdybychom přistoupili na hypotézu, že je Švejk tematizovaným, hlasitým vypravěčem, ztratila by ostatně otázka po povaze této postavy smysl. U takovýchto vypravěčů si ji přece neklademe, nepídíme se po jejich nitru, bereme je právě jen jako zosobněnou narativní funkci. Nicméně už sám fakt, že se v literatuře dvacátých let typ postavy-zosobněné narativní funkce neobyčejně rozšířil, můžeme interpretovat jako jeden z projevů ústupu od postavy-definice. Osamostatnění narativní funkce znamenalo redukci původní celistvosti postavy jako bytosti cítící, jednající a promlouvající (vyprávějící), postavy jako subjektu. Léta dvacátá a počátek let třicátých jsou v české literatuře ne náhodou dobou autorských vypravěčů, postav-narativních funkcí a postav-hypotéz. Druhá polovina třicátých let znamená pak nejen návrat k vševědoucímu vypravěči (skrytému, tematizovanému), ale současně i k celistvé postavě-definici, psychologicky plně nebo alegoricky jednoznačné. Na druhé straně bychom ovšem mohli uvažovat i tak, že tematizovaný vypravěč (viditelný, hlasitý) - a v tom smyslu i Švejk - je jednou z podob hypotetické, specifickým způsobem redukované postavy, postavy ve své funkčnosti třhnoucí k objektovosti.

Jak vidíme, problematika vypravěče těsně souvisí s problematikou rozpětí postavy na ose subjekt<—>objekt. Míra subjektovosti postavy je právě tak jako její modalita bezprostředním důsledkem vztahu vypravěče a postavy. Vypravěč a postava jsou od sebe buď maximálně distancovány, nebo se sobě



přibližují, nebo spolu splývají. Tento pohyb pro postavu znamená, že vystupuje v různé míře jako „samostatný“ subjekt či objekt. K posunům a proměnám dochází nejen v určitých fázích literárního vývoje, kdy převládá ta či ona distance vypravěče a postavy, ale i uvnitř jednoho díla.<sup>13</sup> Situace se na první pohled jeví tak, že tam, kde vypravěč splývá s postavou, uplatňuje se postava plně jako subjekt, tam, kde se vytváří distance, vystupuje naopak jako objekt závislý na vypravěči. Na tuto situaci se však lze podívat i z druhé strany: postava, jejíž hledisko je ztotožněno s hlediskem autora, svou samostatnost a individuálnost de facto ztrácí; tam, kde je mu nejméně vzdálena, může si naopak počínat jako samostatný, na autorovi nezávislý (pravda jen zdánlivě nezávislý - závislost prostě zůstává nevyjádřena) subjekt. Situace je tedy dvojznačná a v dílech se stejně distancovaným (přiblíženým) vypravěčem se může uplatnit ten i onen aspekt postavy - postava jako subjekt i postava jako objekt.

Zůstaňme ještě v oblasti úvahy, jaké typy postavy představují z hlediska modu různé typy vypravěčů. Vševedoucí vypravěč je postavou „bez těla“, redukovanou na jedinou funkci - vyprávění, které však není tematizováno - je tedy krajní podobou redukované postavy, jejím jakýmsi „nulovým stavem“. Se vševedoucím vypravěčem se váže iluzivně pojatá postava-definice, která usiluje stát se subjektem. S hlasitým, tematizovaným vypravěčem se pojí postavy obou typů - hypotézy i definice, subjekty i objekty, častěji však postavy-hypotézy a postavy-objekty.

Podívejme se například, jakým způsobem funguje ve vztahu k základním osám pojetí postavy - hypotetizací a subjektivací (zjišťování a objektivací) - vztah vypravěče a postav ve Vančurově románu Markéta Lazarová (1931). Zdá se nám, že koncepcí postavy-hypotézy, postavy tvořené jakoby před očima čtenáře, se v tomto románu svým způsobem a nepochybně záměrně střetá s potřebou vytvořit epické hrdiny žijící plnokrevným životem, velkými činy a city, v minulosti vesměs pojímané jako postavy-definice. Jinými slovy - Vančura se pokouší vytvořit výrazné epické hrdiny prostřednictvím postupů běžných v sebereflexivní próze, především právě hypotetizací postavy. V textu se totiž zveřejňuje - a to je vlastně zvláštní - akt stvoření plnokrevných epických hrdinů. A dále: jestliže se až dosud hypotetizace obvykle pojila s postavami ze současnosti (zveřejněná, přiznaná hypotetičnost), Vančura tento postup zcela netradičně uplatňuje na postavy historické, i když - v tom je zřetelný posun - hrdiny jeho románu nejsou světoznámí vládci, proslulí

rekové, „boží bojovníci“ jako v tradičním historickém románu, kanonizovaném v české literatuře Aloisem Jiráskem, ale lidé stojící na okraji „velké“ historie a mimo společnost: členové dvou historicky bezvýznamných loupežnických rodů. Tento rys je sblížuje s postavami u Zikmunda Wintra. U Wintra sice ještě pojetí postavy nejeví známky hypotetizace (není-li ovšem jednou z nich v Mistru Kampanovi už právě volba nehrdinského hrdiny), ale hypotetizací je zasažena románová promluva jako celek (jejím projevem je subjektivizované, depatetizované líčení prohrané bitvy očima vedlejší postavy a kombinace několika stylových poloh, z nichž jednou je poloha groteskní).

Vančura ve svém románu uplatňuje de facto obě pojetí postavy, čímž jejich odlišnost právě zřetelně vyniká: v obou mileneckých párech je vždy jeden partner tvořen jakoby v duchu postavy-definice. Mikuláš (působící dojmem nhrubo otesaného kamene, líčený jako člověk ryze smyslový a pudový) a Alexandra (líčená jako divoká amazonka) jsou postavami blízkými světu eposu, zatímco jejich partneři - Markéta a Kristián, postrádající jednoznačnost a jednodušnost, - jsou postavami románovými, postavami-hypotézami; román je dramatem jejich vnitřních svárů, konflikt se mnohem víc než z vnějšího, dobrodružného děje rodí v nitru těchto dvou postav, z jejich rozpolcenosti, ambivalence (Markéta se zmítá mezi smyslovostí své lásky a svým duchovním posláním nevěsty Kristovy). Epos se tak v textu osobitě konfrontuje s románem (přítom nejen v rovině postav, ale i v dalších rovinách), promluva jednoznačná, nedomodalizovaná s promluvou mnohoznačnou, modalizovanou.

Prostředkem modalizace je ve Vančurově románu především sama postava vypravěče, který vstupuje přímo do děje, komentuje průběh událostí, zaujímá k postavám někdy soucítící, jindy ironický postoj, rozprává se čtenářem dialog, v němž mu dává pocítit fiktivnost příběhu. Modalizace promluvy - hypotetizace, relativizace románového děje a postav - má přitom výrazně polemický osten. Vypravěč svůj příběh adresuje čtenářům z „lepší“ společnosti - „váženým“ a „urozeným pánům“ a „sličným dámám“, „mudrcům u kamen“, vychovaným sentimentálními románky a „rozkošně složitou současnou literaturou“, provokuje je „nehorázným“ stylem podání tohoto příběhu, přičemž „nehorázností“ je mimo jiné právě jeho hypotetičnost, zveřejněná fiktivnost. Tak vlastně útočí na vžitě, rigidní představy o žánru, ději, postavách. Výrazným projevem porušení konvencí nedomodalizované romá-



nové promluvy v historickém a také dobrodružném románu (oba tyto typy leží v základu Markéty Lazarové) je už sám svérázný jazyk vypravěče. Styl vypravěčovy řeči se pohybuje mezi drsností epiky a něhou básně, osciluje mezi řečí loupežníků a řečí milenců. Jeho nesourodý styl zasahuje do promluv postav, stejně stylově nesourodých. Narušuje se, znejistňuje hranice mezi promluvou vypravěče a nepřímou, ba dokonce i přímou promluvou postav. Ve svém důsledku tento jev znamená, že řeč postav ztrácí sociálně i psychologicky charakterizační funkci, kterou měla v realistickém románu a u postav-definic, prostupuje ji živel vypravěčovy literární, metaforizované mluvy; naopak do řeči vypravěče prosakuje obhroublé výrazivo a expresivní intonace z řeči postav. Takto například mluví loupežnická dcera Alexandra: „Přeji si smrti, ať stře přede mnou svůj plášť! Toť převozník a loď, toť hřebec, který mě unáší ke shledání.“<sup>14</sup> Řeč postav se vzpíná do výšin týchž metafor, ve kterých si libuje vypravěč. Tyto metafory jednak vnitřně stmelují vypravěčovu promluvu (a v jejím rámci promluvy postav), jednak příběh lyrizují (právě v této lyrizaci můžeme spatřovat další výrazný projev modalizované románové promluvy), konečně pak jsou namnoze východiskem dalšího rozvíjení příběhu, což je postup realistickému románu naprosto cizí.

Stejně suverénně, jak vypravěč zachází s postavami - svými výtvary, tedy objekty, ale zároveň bytostmi, které ho někdy udiví (alespoň tento údiv předstírá), když si počínají jakoby nezávisle na jeho vůli, projeví se jako samostatné subjekty (v tom smyslu zůstávají i pro svého tvůrce do jisté míry hádankou, hypotézou), nakládá v románu i s dějem a jeho časem. Neustále děj zpochybňuje, v téže větě jej předkládá jako jistý a vzápětí jeho reálnost zpochybní, nebo naopak děj rozvíjí z vyslovené hypotézy, slovo se tak říkajíc stává „skutečností“. Ačkoliv se jedná o děj v určité míře historický (inspirovaný motivy z rodové kroniky Vančurů z Řehnic), tvoří se tento děj jakoby až v procesu vyprávění, v aktu promluvy před očima čtenáře. A teprve v něm se rodí také románové postavy jako textové celky, které v průběhu promluvy neustále oscilují mezi definičním a hypotetickým pojetím, mezi objektem a subjektem.

Hypotetizace postavy neprobíhala v literatuře ovšem jen tímto jediným způsobem, tj. problematizací, mysteriozizací postavy, tedy rozvíjením určitých tendencí v próze devatenáctého století (Flaubert, Dostojevskij) a využitím hypotetizačních postupů a modelů postavy-hypotézy ze sebereflexivního, detektivního a fantastického románu a povídky. Existovala ještě druhá

cesta. Už jsme ji naznačili v souvislosti se Švejkem. Ta spočívala v navázání (na jiném stupni) na schematizovaný, fixní typ postavy-definice, jemuž dala nejvýraznější podobu komedie dell'arte a jež se projevovala jako stylizace, kterou můžeme nazvat *marionetní*. Jestliže až dosud se hypotetizace častěji vázala s postavou inklinující k tomu stát se subjektem, který jako celek vypravěči uniká, je jím postižitelný jen neúplně, v případě této druhé cesty se postava začíná vesměs blížít objektu, je redukována na vnějšek, stává se takřka postavou-věcí. Oba způsoby hypotetizace se v literatuře ovšem odjakživa prostupují a doplňují. Děje se tak i ve dvacátém století, kdy na jedné straně vznikají třeba fantastické, ambivalentní postavy Klímovy, postavy-záhady Čapkovy a na druhé straně postavy-loutky. Na základě výzkumu můžeme konstatovat, že zatímco od počátku století do konce dvacátých let se vyskytují paralelně, ve třicátých letech dochází ke zlomu; nejprve se tu silně uplatňuje tendence k pojetí postavy-hypotézy jako záhady, noetické hypotézy, posléze v souvislosti s vývojem historických událostí ustupuje toto pojetí stále jednoznačnějšímu pojetí postavy, různým podobám postavy-definice.

Jestliže postava-záhada, noetická hypotéza se vtělovala do typů tuláka, cizince, kouzelníka, jiného jako takového, marionetní varianta postavy se realizuje v *ožívající věci, loutce, soše, automatu, homunkulu, robotu*. Akcentace těchto typů znamenala výrazný posun na ose subjekt  $\longleftrightarrow$  objekt směrem k objektu. Tento pohyb probíhal v literatuře už od romantismu, kde podobné typy postav začínaly vůči člověku vystupovat jako zneklidňující, záhubní dvojníci, jako „já“, které se změnilo v nepochopitelné „ty“, v druhého, jiného. Už postava jako taková představuje, jak jsme ukázali v předchozí kapitole, jiného, „ty“ vzhledem k autorovi, vypravěči, nyní se toto „ty“ graduje, ještě víc se odděluje od „já“ v rozdvojené postavě: autor (vypravěč), JÁ  $\longrightarrow$  postava, druhý, TY  $\longrightarrow$  postava dvojníka, *druhý druhého*. Různé podoby „ty“, druhého druhého žijí na bytosti, od níž se oddělily, nezávislým životem. Všem podobám druhého druhého je od romantismu společná krajní redukce lidských vlastností, ztráta subjektového charakteru - u bytostí, zatímco věci naopak nabývají charakteru přízračného subjektu. Procesu objektivace odpovídá tedy proces subjektivace. Dezintegrace, zvěčnění subjektu, stejně jako ožívání, personalizace objektu znamenají jednak stírání hranice mezi subjektem a objektem, jednak oslabení a postupnou ztrátu identity subjektu. Typ postavy-věci, postavy-stroje (vznikají procesem zvěčnění) a věci-



postavy, stroje-postavy (vznikají procesem zlidštění) se pak do literatury vrátil ve směrech přelomu století, především v próze naturalistické. Zároveň s ním postupoval proces dezindividualizace, odlidštění a objektivace člověka, jenž v romantismu, subjekt dosud akcentujícím, zůstal jen naznačen. Člověk a věc, člověk a stroj si ve střetnutí vyměňují vlastnosti a místa - věc, stroj ožívá, zatímco člověk, jeho oživitel a tvůrce, hyne nebo se stává svého druhu věcí: objekt → subjekt a subjekt → objekt.<sup>15</sup>

Jestliže na jedné straně souvisela tato výměna „rolí“ s iluzivním naturalismem, v jehož prózách se v metaforických vizích stroje i prostory (lokomotiva, důl, továrna) stávají svého druhu bytostmi, „postavami“, zatímco člověk se v pracovním procesu mění takřka ve věc, na druhé straně souvisela také se směry svou podstatou neiluzivními, totiž se secesí. Dekoratívni stylizaci figur ve výtvarném umění (podobná stylizace představuje evidentně odklon od realismu, psychologismu, iluzivnosti), ženským siluetám, takřka zbaveným plasticity a pojatým s jejich omezeným repertoárem postojů a gesta de facto jako ornament, odpovídala v literatuře redukce postav na gesta, masky, jejich proměna v loutky v secesních juvenilních bratřích Čapků. Tato díla, k nimž patří povídky *L'Évantail*, *Ex centro*, komedie *Láska hra osudná* (vznikala kolem roku 1910), se vyznačují oslabením dějovosti až bezdějovostí, rozkladem chronologie a redukcí času, tedy typickými antiiluzivními rysy. V kompozici se bohatě uplatňuje variační princip jako princip úzce spjatý s modalizovanou promluvou.

Patrně nejvýraznější podobou postavy-loutky a zároveň postavy-stroje (oba typy spolu těsně souvisejí) byli Čapkovi *roboti*. Základním rysem robotů ze hry Karla Čapka *RUR* (1920) je jejich neindividualizovanost. Mají bezvýrazné tváře, upřený pohled (jako loutky), jsou stejně oblečeni (uniformita oděvu je zjevně popřením oděvu jako charakterizačního prostředku realistické postavy). Jejich lidské vlastnosti a potřeby jsou zredukovány: nemají duši, nevědí, co je stesk, smrt, nesmějí se, nemají chuť, jsou bez vůle, vášní, vyznačují se absolutní pamětí, ale nedovedou nic nového vymyslet (absence tvořivé schopnosti). Někdy se pominou (jejich „křč“ je vlastně projevem jejich neočekávaně propukající lidskosti) a pak musí přijít do stoupy. V *RUR* stejně jako v povídce *L'Évantail* je užito motivu nejasné hranice mezi lidskými a ne-lidskými postavami. Jakoby v duchu situační komedie dochází ve hře k záměněm: Helena Gloryová pokládá zpočátku roboty za lidi, později naopak lidi za roboty. Motivací svérázně aktualizovaného tradičního drama-

tického postupu je nepatrná rozrůzněnost lidí a robotů ve hře - lidé jsou nehledě na své jméno a profese stejně jako roboti téměř neindividualizováni; Helena je stejně jako roboti neplodná. V dramatu zjevně nešlo o romantický konflikt stvořitelů, typů tradičně silně individualizovaných, a jejich oživačického díla (původní stvořitel robotů - filozof Rossum ve hře dokonce ani nevystupuje), ale právě o proces znejistění, hypotetizace lidskosti a subjektivosti; ten je vlastně pravým - noeticko-ontologickým syžetem této hry. O důležitosti tohoto syžetu svědčí i fakt, že se ve hře moment vzniku prvního robota, akt stvoření - oživení stroje, v romantické a ještě novoromantické próze tak důležitý a tvořící jádro syžetu,<sup>16</sup> - vůbec nepředvádí, je vytčen jakoby před závorkou, před děj hry. Iracionálně, postava-stroj je na scéně přítomna od samého začátku jako východisko, jako význam, který se v průběhu děje a v procesu hypotetizace převrátí. Postulování jiného - robota jako východiska syžetu bylo dokladem hluboké proměny ve vztahu k iracionální, k jinému. Jiné je přítomno tady a teď, je rozptýleno v realitě, hranice mezi zdejšími a cizími je vágní.

Podstatným rysem Čapkových robotů (a později mloků) je jejich mnohost. Ta znamená, že vlastně představují jednu z podob takzvané *kolektivní postavy*. Kolektivní postava, známá už ze starověké tragédie (chór), postrádá, jak plyne už z jejího charakteru, individuální rysy, je jakýmsi makrosubjektem. Její subjektivost ovšem spočívá prakticky jen v tom, že vystupuje jako hromadný agens děje. V literatuře dvacátého století jsou podobami kolektivní postavy v dramatu i próze revoluční dav („železný potok“ Serafimovičův) a armáda (mravenců, robotů, mloků, zástupů). Tato zvláštní Postava je de facto vždy ztvárňována v duchu postavy-definice, pojata à la thèse, jako nositelka zcela určité (i když někdy jinotajné) ideje a jednoznačné aktivity.

V Přehradě (1932) Marie Majerové se z velkého množství postav, neustále v románu přibývajících, začíná zhruba od poloviny knihy konstituovat kolektivní postava: dav Pražanů opouštějících město. Zdá se, že její vznik je vlastně připravován rozkolísáním subjektivosti a hypotetizací tradiční postavy, jejímiž projevy jsou v románu antiiluzivnost, postavy-stroje, řeka jako „postava“, oživlé sochy, zmožení postav, absence ústřední postavy, anonymní subjekty (akcionáři číslo I, II, III, nezaměstnaný). Jedním z nejvýraznějších rysů kolektivní postavy se v Přehradě i jinde stává její pohyb. Význam kolektivní postavy nebývá, jak jsme řekli, zpochybňován, nýbrž pouze redukován. V Přehradě však postavou-definicí tato postava není, a to



z jednoho důvodu: má totiž „tvořený“ charakter. Kolektivní postava je tu jen dalším případem postav, které básník v rámcových kapitolách románu prohláší za výtvořiny své fantazie. Tento postup, při němž je postava prohlášena za stvořenou, je nicméně v české próze poměrně ojedinělý (v rozvinutější podobě se s ním setkáváme v prózách Milady Součkové, přítomen je v Řezáčově Rozhraní), bezpochyby i proto, že působivější je právě ontologická nejistota o postavě, oscilace postavy na ose skutečnost—fikce. Dokladem toho je někdy skutečnost, že autor v průběhu díla, jak jsme viděli v Johnově Moudrém Engelbertovi, nechává čtenáře často zapomenout na fiktivnost postav, snaží se je nejrůznějšími způsoby autentizovat, tedy opět učinit iluzivními: v Přehradě je například postava Johna Fera charakterizována mimo jiné prostřednictvím „autentických“ údajů ze zápisníku (adresa, telefon, číslo hodinek, číslo rukavic apod.). V Amoru a Psyché (1937) Součkové jsou sice postavy prohlášeny za výtvořiny autorky, ale ona sama do románu vstupuje jako postava, dokonce pod skutečným jménem, čímž se opět ocitáme ve sféře iluze.

Setkáváme se se zajímavým úkazem. Postavy jednoho a téhož díla se nalézají v různé pozici nejen na osách skutečnost—fikce, definice—hypotéza, ale také na ose subjekt—objekt. V Přehradě tento jev souvisí s mnohožánrovostí díla: 1. společenského románu, v jehož rámci jsou postavy charakterizovány jako postavy-definice; 2. románu s tajemstvím, ve kterém jsou postavy spiklenců pojaty jako hypotézy, v závěru v duchu tohoto žánrového typu zrušené; 3. pokleslého erotického románu a povídky (Božena jako postava-definice); 4. „kolektivního“ románu, v němž přehrada a řeka jsou stylizovány jako subjekty, obyvatelé města vystupují jako kolektivní subjekt. S tím souvisí i fakt, že se portrét postavy často skládá z charakteristik různého typu: Fer je charakterizován nejprve v duchu reportáže a společenského románu, později jako postava z milostného či dívčího románu (Gréttě připadal „náčelníkem nadaným záhadnou mocí, silnější než smrt a osud /.../. A začala ho z dálky sledovat zasmušilými pohledy...“<sup>17</sup>). Jestliže se na jedné straně ne-lidské objekty a dav stávají subjekty, subjektivují se, na druhé straně se některé postavy zbavují své individuality (anonymní nezaměstnaný jako pars pro toto), snižují se ve své služebnosti na úroveň stroje, objektivují se. To se týká například postavy sluhy Píra: „Píro stál při tom v koutku, podoben mechanickému člověku, který podává reklamy na podnose. Vypadá jako živý a přece není živý, je to jen kus inventáře.“<sup>18</sup> Ať už jde o hromadné

subjekty, či o subjekty proměněné v objekty, opouštíme v těchto případech zcela nepochybně oblast „skutečných postav“, postav jakoby vzatých ze života. Ukazuje se, že oscilace na ose subjekt<—>objekt je vlastně rovněž projevem procesu znejistování postavy, potlačování a posilování její subjektivnosti. Oba postupy - hypotetizace postavy a objektivace postavy a na druhé straně subjektivace věci - se totiž často a ne náhodou vyskytují současně (důkazem toho je právě román Majerové).

Jako zákonitý důsledek hypotetizace se v dílech založených na tomto postupu objevuje typ *postavy-loutky*. I on, jak už jsme ukázali na čapkovských juveniliích, má antiiluzivní charakter. Postava osciluje mezi ožívající loutkou (subjektivace), tedy postava se tvoří opět nejen na ose skutečnost<—>fikce, ale i na ose subjekt<—>objekt. Určité analogie s literaturou můžeme nalézt ve výtvarném umění, pro které se ve dvacátém století stávají typickými kombinace soch a strojů (např. Duchampův Kůň roku 1914), marionetizace lidské postavy, případně nahrazení sochy loutkou (Bellmerovy loutky umožňují naaranžování do nejrůznějších postojů).<sup>19</sup> Marionetizace literární postavy znamenala kromě hypotetizace zvláštní druh redukce tradičních atributů postavy-definice. Postava-loutka je typická pro českou prózu třicátých let. Pojímá se zřetelně antiiluzivně a herně. Součástí literární hry a „ontologie“ loutky zůstává nejistota, ambivalentní založení postavy, která se střídavě projevuje jako člověk a loutka, subjekt a objekt, jsoucno a ne- jsoucno. Ve Hře doopravdy (1933) Richard Weiner píše: „Jejich chůze, jejich posunky, jejich pohledy /.../ byly synchronicky symetrické; jakoby pohyblivé loutky /.../ Či by to snad byli lidé přece jen?“ „Stála tu jako loutka /.../ Umí jen strach, strach trochu divadelní, neboť je to loutka...“<sup>20</sup> U Weinera vystupuje loutka jako znepokojivý dvojník vypravěče, čtvrtícího se do svých postav a posléze jimi pohlceného.

Nejextrémnější a nejdůležitější podoby marionetní redukce postavy nalézáme v prózách Milady Součkové. V Amoru a Psyché (1937) jsou některé postavy v průběhu děje nahrazeny loutkami nebo jsou odhaleny jako loutky: „Kolena se jí ohýbají měkce a celá postava pracuje ohebně. Teprve v koupacím obleku se objevují klouby a jejich spoje, zakrývané rukávky, živůtkem, sukni. Teprve teď je A 2 figurína s podivným mechanismem, ukrytým uvnitř růžového, měkce zkloubeného těla /.../ Později bude nucena provdat se za malého státního úředníka v oddělení Emilově. Nebude mít děti, nemůže, vždyť je to jen můj umělý panák s kdoulovými vlasy.“ Postava-loutka je tu



zcela explicitně a s parodickým ostnem postavena proti „životné románové postavě“: na loutce nemůžeme chtít, „aby věděla, že její milenec je milencem A., a ví-li to, nemůžeme žádat na pouhé pomocné figuře, aby brala ohledy, aby měla city, vyžadované od takzvaných životných románových postav“.<sup>21</sup> K poetice postavy-loutky se přimyká i Nezvalův román *Jak vejce vejci* (1933), kde je postup marionetizace obsažen už v momentu podobnosti postav („jak vejce vejci“).

Struktura vztahů postav, jejich protiklady a hierarchie mají v těchto prózách výrazně modelový, herní charakter. Důsledkem tohoto modelové herního pojetí postavy je vesměs deheroizace, depsychologizace a relativizace její identity. „Byl zrovna tak svůdně nehezky jako španělský tanečník Vicente Escudero /.../ Kdoví; snad to Vicente Escudero byl /.../ Prapodivná skutečnost, že Vicente Escudero je Fuldem, zůstáváje nicméně Vicentem Escuderem...“ (Hra doopravdy).<sup>22</sup> U Součkové je proces relativizace identity postavy vyjadřován zdvojováním a multiplikací postav, jejichž jména jsou nahrazena iniciálou s indexem. Někdy dokonce vzniká nejistota (ta je rovněž předmětem parodie), zda se jedná o člověka, nebo o věc. V *Zakladatelích* (1940) je dvojznačnost navozena okolností, že Vratislava se jmenuje šfílená žena majitele záložny a zároveň trezor v bance: „Pan ředitel si někdy v neděli vyjede tramvaj na procházku, to jsou jediné chvíle, kdy se Vratislava může nadýchat trochu čerstvého vzduchu. Vratislava? která? jeho žena přece nevyhází a ta, která je jí podobná, je připoutána na stěnu ředitelské pracovny v Záložně? /.../ Vratislava, jeho věrná, ač neživá spolupracovnice ho doprovází i na jeho nedělních procházkách...“<sup>23</sup>

Zvláštní postup, jímž se přímo provokativně popírá tradiční postava, představuje geneze či spíš generování postav z personifikovaných pocitů, vlastností, abstraktních pojmů. „Život“ podobné „postavy“ se odbývá vlastně v jediné větě (několika větách). Projevem její existence je de facto kromě její činnosti pouhé užití slova jako vlastního jména, jeho psaní s velkým písmenem: „Upozorňuje mě na Národní politiku v klíně před námi mlčky sedící a na nás se nedívající postavy, oslovuje ji něžně: Melancholie /.../ Augustina natřepává Politiku, klade Melancholii otázky a vztyčuje se pyšně, když Melancholie odpovídá na otázku, kdo se k ní přišel podívat: Součková.“<sup>24</sup> V Čapkově *Továrně na Absolutno* (1925) se abstraktní pojem - Absolutno, fungující jako Nekonečný Dělník a zároveň kouzelník („bytost psychická, vědomá a inteligentní“), - stává dokonce hlavní postavou románu, zatlačující

do pozadí všechny ostatní, lidské postavy včetně svého stvořitele (ten mizí brzo ze scény) a ponechávajíc jim jen epizodické role, spjaté často jen s jedinou kapitolou. Zpochybnění tradiční postavy se projevilo také v kompozici, založené na relativní samostatnosti jednotlivých kapitol-povídek, v oslabení soudržnosti celku a ve fragmentarizaci děje.

Vraťme se ještě v jiné souvislosti ke hře Adam Stvořitel (1927). Na rozdíl od *RUR*, v němž byl akt stvoření umělého člověka vytčen před děj, je v této hře bratří Čapků stvoření, respektive jeho parodie, a jeho neblahé důsledky centrem dramatu. Adam stvoří bojovníka Mileta, Evu a Lilith a pak svého dvojníka Alter Ega - v řeči sémiotiky postavu s tímž signifiant, ale s jiným signifié (redukovaným o nitro). Z toho potom plyne i rozdílnost bytostí, které každý tvoří: Adam tvoří lidi s dušemi - individualizované postavy, v podstatě však postavy-definice, Alter Ego tvoří lidi AE - neindividualizované postavy-stroje, pojaté nicméně rovněž jako postavy-definice. Střetnutí obou typů stvořených postav je pak vlastně střetnutím dvou variant postavy-definice - individualizované a neindividualizované. Nakonec se obě armády spojí a Adam s Alter Egem přistoupí ke stvoření společného díla. Tím se stane Zmetek. Ptáme se: je tento tvor postavou-definicí (individualizovanou či neindividualizovanou?), nebo je postavou-hypotézou? Zmetek žije a množí se mimo města svých stvořitelů, je podlézavě uctívý, hájí si svůj světeček, „nemá žádný velký myšlenky“, „chce bejt jenom živ“. Už svou jedinečností je Zmetek postavou individualizovanou, jeho lidské vlastnosti jsou však redukovány. Ačkoli je tato dehumanizovaná postava ve hře definována a své chování a postoje žádnými potenciálními významy nepřesahuje, přece nás její existence zneklidňuje, je pro nás spjata s nedefinovatelnou nejistotou.

Pozdní díla Karla Čapka - román *Válka s mloky* (1936) a dramata *Bílá nemoc* (1937) a *Matka* (1938) - znamenaly příklon k poetice postavy-definice. Tento příklon nepochybně souvisel s jejich nezastřenou tendenčností, která se zdála nezbytná ve vyhrocující se historické situaci. I když mnohoznačnost není v těchto dílech součástí poetiky postav, prostor k hypotézám tu ovšem zůstal - ve čtenářských a režisérských interpretacích. To je dáno i jejich alegoričností (*Válka s mloky*) a klíčovostí (*Bílá nemoc*). *Mloci* jsou novou variantou robotů, další kolektivní postavou, jejíž alegorický smysl je zřejmý. Je to tedy postava-definice, opět neindividualizovaná, neboť mlokům stejně jako robotům a lidem AE scházejí individualizující atributy a subjektivost. Nenaučili se dělat rozdíl mezi „já“ a „my“, redukují slova na jedinou



slabiku, nerozlišují rody, obejdou se bez filozofie, umění, neznají fantazii, humor, hru nebo sen, jsou naprostí životní realisté, utilitaristé.

V pojetí mloků jako předtím robotů navazuje Čapek na pojetí standradizovaných obyvatel utopických říší v dílech Thomase Mora, Cyrana de Bergerac a jiných. Rozbívá však přitom statičnost a „idylu“ starých utopií, staví románový konflikt na střetnutí lidských postav, lidstva jako celku s redukovanými bytostmi, na zápas individualizovanosti s neindividualizovaností, lidskosti s nelidskostí. Lidskost se tu ovšem jednoduše nekryje s lidmi a nelidskost s mloky. V románu směřuje vývoj opět k výměně vlastností tak jako v RUR. Zatímco množící se zvíře zachvacuje lidství a redukuje je na mločí průměr - ideál moderní civilizace, mloci se polidšťují, prodělávají intelektuální vzestup a posléze se z mírumilovných, bezbranných tvorů mění ve vojáky. Dochází k humanizaci zvířete a dehumanizaci člověka. Nejen mloci, ale i lidé, lidstvo a právě lidstvo ve své redukované, deformované, odlidštěné podobě funguje v románu jako jinotajná podoba fašismu. Původně jednoduchá alegorie (mloci = fašisté) se v průběhu děje komplikuje; fašismus jako signifiké znaku dostává dvojí signifiant - mloky a lidi, významová jednoznačnost a symetrie je popřena. V kolektivní postavě mloka se tak jako v robotech, lidech AE (ale vlastně i ve Zmetkovi) setkáváme s hrůznou, groteskně nadsazenou podobou druhého, který zachvacuje „já“, zbavuje „já“ jeho lidské identity.

V Čapkových dílech bývá proti takto deformovanému, dehumanizovanému objektivovanému subjektu postavena figura (figury), která zhoubnému, odlidšťujícímu procesu čelí (doktor Galén v Bílé nemoci). Jiný je případ postavy, která stojí mimo tento proces a zápas, pozoruje jej, případně komentuje. V Adamu Stvořiteli byl takovou postavou Zmetek, ve Válce s mloky je jím pan Povondra. I když mezi těmito postavami existuje rozdíl, především v míře jejich pragmatičnosti a lidskosti, můžeme obě zařadit pod typ zvaný *obyčejný* nebo také *malý člověk*.<sup>25</sup> Začíná se nám rýsovat další osa, na níž mohou být situovány literární postavy: postava heroická  $\longleftrightarrow$  postava neheroická. Tato osa je v určitém vztahu k ose subjekt  $\longleftrightarrow$  objekt, neboť heroičnost odpovídá subjektivitě, s deheroizací se zpravidla pojí zdůraznění objektových rysů. (Kolektivní postava představuje z tohoto hlediska případ zvláštní - často jí neschází heroičnost, která se tu však váže s oslabením subjektivitě jejích členů.) Současně má vztah také k ose postava - definice  $\longleftrightarrow$  postava - hypotéza. Heroičnost totiž vylučuje relativizující, hypotetizující pojetí, neheroičnost umožňuje obě pojetí. Souvisí i s rozestavením

postav v románu: hrdina zaujímá zpravidla centrální, tak říkajíc solární pozici, ostatní postavy kolem něho obíhají jako planety; neheroická figura může být figurou hlavní (centrální) i vedlejší.

Podívejme se do minulosti. Kult hrdiny se vlastně završuje v romantismu. Od té doby se v literatuře stáváme svědky nejrůznějších deheroizačních procesů. Jestliže hrdina se vyznačuje výraznými vlastnostmi, představuje bohatě individualizovaný subjekt, sebeidentický a završený (hledající a nalézající identitu a završení), projevuje se činy (i v oblasti duchovní) a v hierarchii postav zaujímá významné (středové) postavení, na opačném pólu stojí evidentně nehrdina, člověk s vlastnostmi málo výraznými, v krajnosti bez vlastností, neindividualizovaný či nepatrně individualizovaný jedinec, subjekt zřetelně tíhnoucí k potlačení subjektivnosti (blíží se „věci“). Osud podobné postavy není výjimečný, naopak je tuctový. Víc než činy se často projevuje řečí, takovou řečí, pro kterou jsou charakteristické různé stereotypy, floskule a historky. Smysl této postavy je plně obsažen ve výroku Zmetka, že „chce bejt jenom živ“. V díle hraje obvykle epizodickou roli, pokud ovšem neexistuje v mnohých exemplářích a nekonstituuje kolektivní postavu. Ve srovnání s hrdinou se tento typ jeví jako vysloveně fragmentární, deficitní. V české literatuře k němu můžeme přiřadit hmyz - alegorii lidí ze hry bratří Čapků *Ze života hmyzu*, roboty, lidi AE, mloky. Dospíváme k poznatku, že Čapek postupně i současně experimentoval s nejrůznějšími variantami neheroické, deficitní postavy.

V české literatuře dvacátého století máme však dílo, v jehož syžetu zaujímá neheroická postava centrální pozici: Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Švejkova neheroičnost je dána už jeho karnevalovou postavou (je malý a zavalitý) a tvář - kulatou, prostodušnou, usměvavou jako měsíc v úplňku, s dojemně něžnými očima (ve své neproměnlivosti je tato tvář maskou - maskou klauna, pro kterou je příznačný nesoulad výrazu se situací). Vojenský mundúr na Švejkovi visí jako na klaunovi: „Ohromná blůza se záplatami na loktech, zamaštěná a špinavá, klátila se na Švejkovi jako kabát na hastrošovi. Kalhoty visely na něm jako kostým na klaunovi. Vojenská čepice, kterou mu též na garnizóně vyměnili, šla mu přes uši.“<sup>26</sup> Švejk je člověk bez minulosti (nedozvíme se nic o jeho rodičích, dětství, má pouze minulost vojenskou, či spíš minulost své řeči; některé Švejkovy příhody z prvního dílu, např. s feldkurátem Katzem, se stávají obsahem jeho historek ve druhém dílu) a také bez domova, je odnikud a odevšad (jeho četná pražská



bydliště). Fenomenální paměť, která tuto postavu stejně jako další rysy sblíží s robotem, slouží Švejkovi k tomu, že se ve svých historkách pohybuje s neobyčejnou volností po mnoha místech, uvádí příběhy nesčetných lidí, v nichž se nezdánlivě střetá „velká“ historie s historiemi „malých lidí“. Tento klaun řečí a vyprávění, nesoucích všechny znaky karnevalové promluvy (familiarizace, snižování vznešených témat jejich nízkými paralelami a záměry, ambivalence, alogičnost, pseudoautenticita, pseudoexplikace aj.), se v románu nijak nevyvíjí. Tím se vlastně liší od robota a mloka, pro které je naopak vývoj (humanizace) příznačný; nevyvíjí se jako oni k pocitu strachu, bolesti, stesku, k lásce (Švejk je bytost bezpohlavní - v jediné erotické scéně funguje na rozkaz jako stroj). Švejkova netečnost k lidské bídě je netečností takřka věci (Švejkovo zvěcnění dokládá mimo jiné ironicky vyznívající příhoda, kdy je prohrán v kartách), lhostejností loutky, která se ve své nelidskosti všude cítí dobře (na policejním ředitelství, ve vězení; v blázinci si připadá jako v ráji), nebo automatu s omezeným rejstříkem pohybů a postojů (klaní se, uctivě zdraví, s oblibou užívá formule Poslušně hlásím apod.), s několika stereotypy uvozování historek a exempel („Znal jsem jednoho...“; „Jeden člověk ve Zhoři...“; „To jednou měli...“; „To mně připadá jako ten...“; „Jako jednou...“), ale s neomezenou kapacitou řeči, jež se generuje, bují jakoby sama ze sebe. *Mluvící loutka* - v tom je její specifická - upírá na svět kolem sebe nehybný, ozvlášťující (ve své nezúčastněnosti a neudivenosti) pohled.

V souvislosti se jménem jsme mluvili o historických postavách a tendenci k jejich relativizujícímu pojetí v próze dvacátého století, k jejich pojetí jako hypotéz. Z tohoto hlediska nás zajímá ještě jeden typ - *postava jako aluze proslulé literární postavy*. U postavy budované „podle vzoru“ se oslabuje její „autentický“ původ ve prospěch původu literárního, postava se prezentuje jako variace, modifikace a modalizace známé literární postavy. Její subjektivnost není sice hypotetická, ale je zčásti literární, postavou prosvítá její model jako určitá apriorní konstrukce, k níž postava zaujímá vztah. Máme-li z hlediska poetiky postavy charakterizovat ty postavy z románů třicátých a čtyřicátých let, které jsou aluzemi na proslulé literární hrdiny (Kubkův Paleček jako aluze na Enšpíglu, Drdův Petr Sedmilhář jako aluze na dona Quijota), pak si uvědomujeme jejich nejednoznačnost: zliterárněující momenty je spojují s postavami-hypotézami, apriorní konstrukce a obvykle velmi pevné kontury postavy s tělem i s nitrem s postavami-definicemi. Nejspíš bychom je mohli chápat jako přechodný článek mezi vyhraněnými postavami-hypoézami z ro-

mánů počátku třicátých let a postavami-definicemi, které opanovaly románovou scénu v druhé polovině těchto let zejména v souvislosti s poetikou socialistického realismu. Přiklon k proslulým literárním typům souvisel s návratem k tradičním epickým formám (založeným na nemodalizované promluvě), který byl v kontextu nejisté historické situace, ve stavu ohrožení národní existence vnímán jako nezbytný.

K postavě-hypotéze tíhnou všechny typy jevící sklon k rozdvojení, a to nejen tehdy, když mají svého dvojníka (o těchto případech už byla řeč), ale i tam, kde zeje mezeza mezi *rolí*, do níž se postava stylizuje, a tím, kým skutečně je (výrazová a významová složka postavy jako znaku jsou v rozporu). Nebylo náhodou, že právě tento druhý postup, nezřídka se pojící s motivem divadla a divadelnosti, se v české literatuře objevuje velmi často právě v druhé polovině třicátých let a za války (Kvis v Řezáčově Svědkovi, Giulie v *Bel cantu* M. Součkové; Švajcar z Havlíčkova Neviditelného hraje postupně roli nápadníka, milence, opuštěného manžela, zlomeného vdovce).

Postavou hynoucí na roli božského umělce, dionýsovského tvůrce byl Foltýn. Tato postava z Čapkova románového torza *Život a dílo skladatele Foltýna* (1937) má zjevně charakter postavy-hypotézy, podržuje si svou dvojnáznost; Foltýn je možné vykládat jako falešného pozéra i jako tragického blouda, oběť sebeklamu, jako člověka, který minul podstatný smysl.<sup>27</sup> Na základě čapkovské poetiky konců děl můžeme soudit, že by Foltýn v definitivní, ukončené verzi románu své dvojnáznosti pozbyl a že by se tedy z postavy-hypotézy stal postavou-definicí; tím by Čapek Foltýna jeho pojetím vzdálil od hlavních postav „noetické trilogie“ a přiřadil by jej k jednoznačným postavám-definicím svých pozdních děl. Protože však román zůstal torzem, lze uvažovat o obou možnostech. Obraz postavy-hypotézy se v románu konstituuje ze svědectví lidí, kteří Foltýna znali (na rozdíl od vypravěčů v *Povětroni*), a z poznámek autora, jenž chce ve čtenáři budit zdání autenticity (viz u čtvrté kapitoly poznámka pod čarou „Zapsáno podle ústního sdělení“). Tomuto „složenému“ charakteru postavy odpovídá kompozice díla, jehož je Foltýn tvůrcem, přesněji kompilátorem, a k němuž se posléze přesouvá autorův zájem (viz kapitoly *Text k Juditě*, *Instrumentace Judity*); problematika tvoření a uměleckého díla postupně v románu převáží nad problémem Foltýna.

Od začátku třicátých let probíhal v české próze složitý a nejednoznačný proces, v němž vedle postupující hypotetizace a objektivace postavy se uplat-



ňovalo a posléze nabývalo převahy nové zvýznamňování subjektu - celistvého, sebeidentického, tvořivého. S touto novou subjektivací souvisel návrat k určitým tradičním epickým jistotám, mimo jiné i k postavě-definici. Návrat se ovšem uskutečňoval na jiné úrovni než dřív: postava-definice do určité míry a v určitých dílech zahrnuje aspekt mnohoznačnosti, typický pro postavu-hypotézu. Technika proměnlivého hlediska se už jednoznačně neváže s hypotetizací, fragmentárností poznání a postavy, ale počínaje Čapkovým Povětroněm stává se jejím smyslem mnohostranné poznání a uchopení postavy v její celistvosti, v co možná největší úplnosti a determinovanosti. Aspekt mnohoznačnosti se pak v průběhu desetiletí postupně oslabuje, nahrazuje alegoričností (případ Čapkových pozdních děl s výjimkou Foltýna). Návrat k tradiční postavě-definici je zřejmý na Vančurově Rodině Horvatově (1938). Tento typ postavy se také široce uplatnil v dílech hlásících se k socialistickému realismu, pro který byla jakákoli hypotetizace, včetně hypotetizace postavy nepřijatelná. Jestliže v Lidech na křižovatce (1937), prvním dílu trilogie Marie Pujmanové, byl ještě patrný zápas s hrozící tezovitostí postav, v dalších dílech, vznikajících v době institucionalizace poetiky socialistického realismu, už byl tento zápas prohrán (Hra s ohněm, 1948, Život proti smrti, 1952). Ve třicátých letech podporoval statut jednotné, koherentní postavy také proud ruralistického románu. Jeho typická figura - sedlák - je postavou až mysticky determinovanou svou příslušností k místu, připoutaností k půdě, určeností rodem (paměť krve). Koherenci postavy v ruralistických prózách nicméně zevnitř rozvracely iracionální momenty, spjaté v dílech Čepových a Křelinových s duchovním prozřením (sedlák se příznačně mění v duchovního poutníka - v Křelinově Hlasu na poušti, 1935).

V druhé polovině třicátých let a v letech čtyřicátých přestávají mít hypotetický charakter i takové typy, které hypotetizaci přímo implikovaly, například typ moudrého blázna. Dokladem toho je český Enšpígl - Kubkův šašek Paleček. Definiční charakter Palečka souvisel s pohádkovou stylizací románu a dobou jeho vzniku a vydání (několik kapitol vzniklo už v roce 1931, další v letech 1941 - 1942, celý román však vyšel až za války v roce 1943 pod názvem Palečkův úsměv v Pražském nokturnu). V literární aluzivnosti četných postav třicátých a počátku čtyřicátých let můžeme spatřovat pokus o zpevnění kontury postavy jejím zakotvením v literární tradici a v historii. Návrat k postavám-definicím, k „jistotě“ tvarové a významové, k postavě-subjektu byl přirozeným způsobem, kterým literatura reagovala na ohrožení

identity individua a národa. Poválečný vývoj, zejména po roce 1948, znamenal pak nové posílení poetiky postavy-definice v souvislosti se vznikem totalitního politického systému a ideologizací literatury. Po krátkodobém pokusu o návrat k postavám-hypotézám v próze šedesátých let vedl konsolidační proces v sedmdesátých letech k znovunastolení ideologických hledisek a spolu s nimi k poetice schematické postavy-definice jako hlavní opory falšovaného obrazu reality.

### Poznámky

<sup>1</sup> Viz D. Hodrová, Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka, Česká literatura 1984, 5, s. 443 - 459.

<sup>2</sup> Podobnou figurou je Dykův krysař (Krysař, časop. 1912), u něhož na dvojznačnost upozorňuje nesoulad mezi vznešeným oděvem, bílými rukama a nízkou profesí. Táž postava může být pojata i jako postava-definice (postava krysaře v Langrově povídce Krysař a holky, 1910).

<sup>3</sup> K. Čapek, Boží muka, Praha 1981, s. 45.

<sup>4</sup> L. Klíma, Svět jako vědomí a nic, Praha 1904, s. 17.

<sup>5</sup> L. Klíma, Jsem absolutní vůle, texty z pozůstalosti (vyd. D. Ž. Bor), Plzeň, b. d. (samizdat), s. 74.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>7</sup> L. Klíma, Slavná Nemesis, Praha 1932, próza s názvem V létě 1902, s. 86 a 229.

<sup>8</sup> T. Todorov: „Váhání čtenáře je první podmínkou fantastického“ (T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970, s. 36).

<sup>9</sup> Případem fantastické promluvy je i pohádka, jejíž výpověď je však nemodalizovaná, byť její rámcující formule typu „bylo-nebylo“, „jestli neuměli, tak žijí...“ naznačují relativizující modalitu.

<sup>10</sup> Podobný postup volí Conrad i v Lordu Jimovi (1900), kde je obraz postavy také rekonstruován z řady vyprávění a kde zaznívá rovněž motiv nevyslovitelnosti poznání. Už v Conradových románech se téma exotické cesty spojuje s technikou proměnlivého hlediska, avšak sebereflexivní gesto, v Povětroni tak zřejmě, u Conrada schází, conradovská cesta zůstává iluzivní cestou dobrodružnou s iniciačními rysy.

<sup>11</sup> K. Čapek, Povětroň, Praha 1958, s. 181.

<sup>12</sup> K. Kratochvíl, Ze světa komedie dell'arte, Praha 1987, s. 419-420.

<sup>13</sup> J. P. Sartre analyzoval z tohoto hlediska Mauriakův román Tereza Desqueyrouxová (1927, česky 1929). - Viz J. P. Sartre, François Mauriac et la liberté, Situations I, Paris 1947.

<sup>14</sup> V. Vančura, Markéta Lazarová, Praha 1980, s. 170.

<sup>15</sup> V těchto pasážích se studie do značné míry opírá o nástin této problematiky v referátu na konferenci v Plzni. Viz D. Hodrová, Postava člověka-stroje v české literatuře, in: sb. Průmysl a technika v novodobé české kultuře, Praha 1988, s. 172-179.



- <sup>16</sup> Povšimněme si ještě významu, který má oživení sochy Ganymeda ve stejnojmenném románu Jiřího Karáska ze Lvovic (1925).
- <sup>17</sup> M. Majerová, Přehrada, Praha 1932, s. 50-51.
- <sup>18</sup> Tamtéž, s. 89.
- <sup>19</sup> J. Pijoan, Dějiny umění 10, Praha 1984, s.46.
- <sup>20</sup> R. Weiner, Hra doopravdy, Praha 1967, s. 12 a 40.
- <sup>21</sup> M. Součková, Amor a Psyché, Praha 1937, s. 206, 209, 208 a 208.
- <sup>22</sup> R. Weiner, Hra doopravdy, s. 9 a 76.
- <sup>23</sup> M. Součková, Zakladatelé, Praha 1940, s. 215.
- <sup>24</sup> M. Součková, Amor a Psyché, s. 24.
- <sup>25</sup> Názory na hodnocení a vývoj postavy „malého člověka“ v Čapkově díle se různí. Malost se interpretuje buď jako protiklad (protiváha) velikosti, titanismu „velkých“ dějin s jejich nelidskými zájmy, nebo jako protiklad zmechanizovaného odlišnění, jako princip života. Pozdní Čapkova díla však tento výklad spíše popírají (pan Povondra má mnoho společného s mlokem, stejně však - v poslední scéně Války s mloky - se Švejkm). Faktem zůstává, že právě lhostejnost malého člověka k událostem přesahujícím úzký obzor jeho existence je ve Válce s mloky spoluodpovědná za světovou katastrofu.
- <sup>26</sup> J. Hašek, Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, Praha 1968, s. 95. Projevem Švejkova klaunství je i jeho exhibicionismus, producírování se na veřejnosti, záliba ve skandálu (teatrální inscenace jeho narukování) a nerespektování konvence společenské přetvářky, maximální otevřenost.
- <sup>27</sup> Možnost vykládat dílo jako román o míjení podstatného smyslu, který je sblížuje s díly typu Kafkova Procesu, obsahuje článek M. Pohorského Torzo románu aneb román jako torzo, Česká literatura 1974, 1, s. 60-65.

## Interní subjekt v dramatu

Problematiku interních subjektů v dramatu by bylo možné zkoumat z různých pohledů. Po způsobu úvah o poezii lze i v dramatu analyzovat na konkrétních jednotlivých dílech (žánrech) projekci autorského „já“ do určité postavy (typu postav), tedy určitou autorskou autostylizaci - například Šaldovu autostylizaci v postavě Lazara z dramatu Zástupové. Stejně tak je možné opřít se třeba o zkušenosti z rozborů próz a zabývat se díly, jako jsou Langerova Periférie či hry Voskovce a Wericha, tj. interpretovat dramata, v nichž je autorský subjekt tematizován jako postava, která má obdobná práva a povinnosti ve významové stavbě textu jako vypravěč, to znamená zkoumat kompoziční principy, jichž autor při stavbě výpovědi využívá. Každý z těchto pohledů má své oprávnění, každý je však pohledem dílčím, dotýkajícím se pouze jednotlivých děl a jeví jakožto projevy obecnějších vývojových procesů, zásadní poetiky dramatu.

Proto bude náš výklad spíše než k popisu jednotlivostí směřovat k pokusu modelovat vývoj dramatu. Ačkoliv vycházíme především ze znalosti českého materiálu, budeme o české dramatice hovořit v úzké souvislosti s logikou celkového evropského vývoje. Ústup od tradiční, aristotelské koncepce dramatu, rozmanité pokusy o její inovaci, hledání nových principů významové výstavby dramatického textu, podřízení tohoto textu jeho nové (staronové) funkci v „osvobozeném divadle“ (rozuměj osvobozeném od vlády dramatika) - to jsou jednotlivé kroky vývoje, které lze analýzou proměn českého meziválečného dramatu a divadla, analýzou jednotlivých děl a žánrů přesvědčivě doložit. Měřeno modelem, který chceme vystavět, má ovšem tento vývoj mnoho životodárných systémových „nečistot“ - ať už vyplývají ze specifčnosti české dramatické tradice, anebo ze vztahu dramatu k určité historické, společenskopolitické situaci. Každá tato „nečistota“, každý ze zmíněných literárních faktů si zaslouží mnohem podrobnější zpracování a interpretaci, než jakou je možno podat v jedné studii. Naproti tomu výhodou shrnující studie, jež pracuje s vyšší mírou abstrakce, je, že se snaží pojmenovat samu podstatu jevů, a tím napomáhá pochopení proměny dramatického tvaru v jejích nejobecnějších rysech.<sup>1</sup>

Složitost problematiky subjektu v českém (a nejen českém) meziválečném dramatu vyplývá jak z druhové odlišnosti dramatu od lyriky a prózy, tak



i ze specifiky období, o němž hovoříme a pro něž je sledovaný jev - zásadní změna postavení interních subjektů v dramatickém textu - klíčovým jevem.

Projevem druhové odlišnosti je fakt, že dosavadní literárněvědná praxe drama převážně interpretuje - a to z pragmatického hlediska do značné míry oprávněně - jako by žádný interní autorský subjekt nemělo, případně jako by jedinými interními subjekty byli ti, kdo pronášejí jednotlivé repliky, to znamená dramatické postavy. V nejběžnějším členění literatury na druhy (lyriku, epiku a drama, respektive na poezii, prózu a drama) se drama vnímá jako nejobjektivnější, a tudíž často také - například u Otakara Hostinského - jako nejvyšší z literárních druhů, nejdokonaleji naplňující princip mimesis.

Zatímco v lyrice a epice je „dokonalost“ principu mimesis narušována nezbytnou přítomností modifikujících interních subjektů (což se projevilo i vznikem kategorie lyrického subjektu, hrdiny a vypravěče), v oblasti tradičních úvah o dramatu se analogická kategorie nevžila. „Ideální“, „absolutní“ dramatická výpověď se koncipuje jako mimesis primární, nezprostředkovaně předvádějící předmět výpovědi v jeho objektivních časoprostorových dimenzích. Termín „předvádění“ najdeme už u Aristotela v místě, kde se snaží na základě způsobu znázorňování odlišit epiku a drama: „Buďto básník vypravuje, ať už ústy jiného, jak činí Homér, nebo jako stále týž, aniž užívá změny: anebo předvede všecky tak, jako by působili a byli činní sami. /.../ proto se také podle některých jejich výtvořů nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající.“<sup>2</sup>

Obdobně postupuje i F. K. Stanzel, když na začátku své Teorie vyprávění staví „nezprostředkovanost“ dramatu proti zprostředkovanému vyprávění: „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.“<sup>3</sup>

Potřeba odlišit drama od ostatních literárních druhů (případně ostatní druhy od dramatu) nemůže zastřít fakt, že i drama je textem, tedy jazykovým komunikátem. Jako jiné slovesné komunikáty musí mít tudíž nejen svého reálného původce výpovědi (= autora) a jejího reálného příjemce (= čtenáře, posluchače nebo diváka), ale také dvojici interních subjektů (= interní subjekt

autora a interní subjekt vnímatele),<sup>4</sup> kteří jsou v dramatickém díle ztvárněni prostředky výstavby jazykové, textové, tematické a významové.

Avšak proč neexistuje, přesněji dosud u naprosté většiny badatelů zabývajících se dramatem neexistovala, potřeba s kategorií interních subjektů v dramatu pracovat?

Hlavní příčinou je opožďování teoretické reflexe za vývojem umění. Popsaná koncepce dramatu jako objektivního předvedení světa sice už zdaleka neodpovídá zásadním proměnám funkce interního subjektu v textu (jakož i funkce textu v divadle), jimiž české a světové drama během dvacátého století prošlo, nicméně vychází z konkrétní historické koncepce dramatu, kterou Szondi pojmenovává jako *drama absolutní*.<sup>5</sup> Tato koncepce je neoddělitelná od vývoje novodobé dramatiky počínaje renesancí a konče přelomem devatenáctého a dvacátého století a dodnes vytváří nezbytné existenciální zázemí každé představy o dramatu. Základním rysem absolutního dramatu (majícího svou adekvátní divadelní formu v takzvaném kukátkovém prostoru) je úsilí objektivně postihnout mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního předvedení v dialogicko-monologické slovní akci.

Představa napodobení skutečnosti jejím „předvedením“, postavená proti aktu vyprávění (a aktu subjektivní lyrické reflexe a exprese), má podvojný charakter. Může být, tak jako v citovaném Aristotelově výroku, vztažena k aktivitě externího subjektu textu, tj. dramatika; protože se však zpravidla spojuje se synkretickým chápáním dramatu jako neodlučitelné jednoty textu a potenciální inscenace, existuje i možnost vztáhnout ji k aktivitě subjektů divadelních, k režisérovi a především k herci. V každém případě jde však zpravidla o vztažení k subjektům externím, a nikoliv interním, ztvárněným samotnými výrazovými prostředky.

Absolutní drama svého tvůrce zapírá, stejně jako přímo neoslovuje svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho primárním, v rámci dobových představ iluzivním zobrazením v přítomném čase, záznamem-projektem série komunikačních aktů, směřujících od jedné postavy k druhé, nikdy však přímo od autora k divákovi. (V dramatické praxi přitom ovšem existovala možnost, aby autor absolutního dramatu oslovil publikum v těch částech díla, které se poněkud vymykají ze základní dějové perspektivy - v prologu a epilogu, případně aby se promítl do některé z dramatických postav a jejím prostřednictvím „maskovaně“ diváka oslovoval.)



Ze směřování k *absenci* či lépe k *transparentnosti* interního subjektu autora v absolutním dramatu vyplývají i všechny ostatní základní vlastnosti takových dramatických textů, ať už za ně považujeme vazbu k tranzitivní přítomnosti, zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami nebo konečně potřebu tří dramatických jednot - děje, času, prostoru. Proto také každý zásah do „tradiční“ dramatické poetiky více či méně narušuje kýženou transparentnost, iluzivnost výpovědi. V sledovaném období pak byl zároveň signálem, že dochází nejen (nejprve k nezáměrnému a později i zcela záměrnému) průniku interního autorského subjektu do tematické roviny díla, ale i ke klíčové změně jeho postavení v dramatickém textu. Dříve než však přistoupíme k popisu této proměny poetiky dramatu, považujeme za nutné formulovat, proč k ní vůbec došlo a vlastně muselo dojít.

Transparentnost interního subjektu autora je v koncepci absolutního dramatu podmíněna určitou kvalitou společenského vědomí účastníků komunikace, tedy stavem, v němž existuje co největší shoda mezi autorovou a vnímatelovou představou o hodnotách a kauzalitě jevů, - takovým charakterem tohoto vědomí, v němž autor nemusí počítat s tím, že by ostatní účastníci komunikace mohli jeho sdělení hodnotově a kauzálně dezinterpretovat. Interní subjekt může být transparentní pouze za podmínky, že vnímatel verifikuje autorem utvořené dramatické jednání postav jako zcela „přirozené“, pravděpodobné a nutné, tj. řídicí se objektivní logikou a kauzalitou, nikoliv subjektivním přáním autora. Je zřetelné, že kritéria, podle nichž vnímatel drama hodnotí, jsou historicky proměnná a že se pohybem společnosti vyvíjela. Vnímatelovo akceptování určitého dramatu jako objektivního obrazu mezilidských vztahů je závislé na autorově volbě výrazových a stavebních prostředků. Daleko více však závisí na tom, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají použité výrazové prostředky schopnost interní subjekt komunikantů „skrýt“ a učinit „neviditelnými“. Jeden a týž výrazový prostředek může totiž být za určitých sociálně komunikačních okolností prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující.

Dnes se například na pozadí realisticko-naturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, vnímá užití vázaného jazyka v dialogu jako prvek, jehož prostřednictvím je implicitně ztvárňován interní autorský subjekt. Avšak po dlouhá staletí, prakticky od svého vzniku v renesanci až po devatenácté století, bylo novodobé drama

schopno s vázaným slovem koexistovat, aniž by se tím jakkoliv podstatně narušovalo jeho základní směřování k objektivitě. Verš a ostatní básnické výrazové prostředky byly sice tvůrci užívány ve vědomé opozici proti „přirozenému“ prozaickému jazyku, konotovaly však opozici mezi „sakrační“ funkcí vysokého umění a profánní každodenností. Odkazovaly k určitému (vysokému) žánru, a nikoliv k subjektivní autorově vůli či svévoli. Bylo to dáno tím, že dramatické jednání nesené slovní akcí postav mohlo být samo o sobě, ve svém „objektivním“ rozměru, výrazem jednoty nahodilého a nutného, jedinečného a obecného.

Tato schopnost dramatické akce postav se nicméně omezuje či případně dokonce ztrácí tam, kde existuje napětí nebo dokonce úplný rozpor mezi hodnotovou orientací autora a vnímatele, kde autor koncipuje dramatickou výpověď podle jiné subjektivní představy o kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímatelů. Tehdy totiž autorův aktivní i vnímatelův „pasivní“ idiolekt (použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu) ztrácejí svou nepřiznakovost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi jejími účastníky nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi dojít k naprosto zásadní kolizi, která zcela zabrání tomu, aby autorem zamýšlené sdělení dospělo ke svému adresátovi v nezkomolené podobě. Takže například drama, které bylo zamýšleno jako hrdinské a tragické, ve výsledku bezděčně vyznívá jako groteskní. Příkladem může být Šaldův názor z roku 1893 na Corneillovo drama z roku 1637: „Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému diváku byl Cid svým mravním ovzduším nepřijemný a nepřirozený (tím značně části je vskutku) a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma - políček, který padne v hádce dvou starých mužů - nota bene - beze svědků. U nás by proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářku, kletby, pýchy a bolesti! Zkaženo tolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem - stát! A všechno - pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému diváku nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes Cid!“<sup>6</sup>

Celé dějiny novodobého evropského dramatu od rozpadu středověkého náboženského univerzalizmu jsou spojeny s postupným rozkladem relativně jednotného společenského vědomí. Tragédie, nejprestižnější žánr novodobého dramatu, vzniká vlastně teprve na takovém stupni, na němž vědomí jed-



notné morálky, vedomí záväzného řádu bytí, mravní diktát sociálních norem chování již ztrácejí svou naprostou neporušitelnost a umožňují, aby se proti „božskému řádu“ vnitřně oprávněně postavil emancipující se jedinec (příčemž zákonitá prohra tohoto individua je dána tím, že se staví proti principu, který je stejně nutný jako jeho „vzpouřa“). S dalším sebeuvědomováním individua se toto individuum proti „řádu“ stále více prosazuje, postupně si osobuje právo s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, až posléze vnější determinanty světa přestávají být sebeuvědoměmu individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem. Souběžně se výrazně diferencuje hodnotové vedomí všech členů společnosti, a tedy i potenciálních účastníků dramatické komunikace, jejichž soubor se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje.

Za takovýchto proměn společenského vedomí se postupně omezuje také počet dramatických postupů a prostředků schopných „skrýt“ interní subjekty komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a pravdivé. Současně plynule narůstá pravděpodobnost, že se idiolekt určitého autora nebude s idiolektem určitého vnímatele krýt a autorovo rádobí objektivní dramatické sdělení nebude publikem (různě velkou částí publika) jako objektivní akceptováno.

Poetika dramatu na tuto situaci reaguje v podstatě dvěma vzájemně propojenými způsoby; jednak zesiluje svůj normativní důraz na udržení objektivní výpovědi, jednak se orientuje na takové postupy, prostředky a témata, které jsou potenciální příjemci ochotni verifikovat. V praxi to znamená, že až do sklonku devatenáctého století je základní vývojový pohyb evropské dramatiky diktován plynulým směřováním ke stále iluzivnějšímu zobrazování všedního života.

Prozaická linie dramatu nesoucí tento pohyb není ovšem jediná; oproti druhé významné linii, jež se snažila zachovat tradiční pojetí dramatu jako „dramatické poezie“, však po sobě zanechala výraznější a trvalejší stopy, neboť se jí dařilo lépe držet krok s vývojem společnosti a být účinnějším nástrojem její autokomunikace. Dařilo se jí to ovšem pouze za tu cenu, že postupně z poetiky objektivního dramatu vylučovala vše, co za stále se zpřístupňujících norem narušovalo iluzivnost dramatické výpovědi - neiluzivně stylizovaný jazyk, verš, velký akční děj, neiluzivní časoprostorové proměny atd.

Tato tendence vyvrcholila v období realismu a naturalismu sklonku devatenáctého století, kdy se drama ve shodě s celkovým vývojem literatury, divadla i například filozofie (pozitivismus) snažilo těžit z co největší shody mezi zobrazením a zobrazovaným, ze zobrazování exaktně (či spíše zdánlivě exaktně) doložitelných empirických faktů. Cílem tu je vybudovat dramatem (na jevišti) co nejpřesnější kopii určitého výseku reality. Důsledkem pak je přesun těžiště výpovědi z vnějšího přítomného dramatického dění ke kresbě charakterů postav a v dalším vývoji posléze k postižení jejich vnitřního života. Současně se aktivizuje i časový rozměr zobrazovaného. Jinak řečeno, to „podstatné“ v lidském životě se nezobrazuje přímo, ale jako něco, co leží mimo (před, za nebo pod povrchem) předváděné všednosti.

Na přelomu století přinesla takováto koncepce dramatu hry Ibsena a Čechova a později, během čtyřicátých a padesátých let byla dále rozvíjena především nejlepšimi díly dramatiky americké. Nicméně jako celek představovala nejzazší možný posun k analytičnosti, jedinečnosti, zvláštnosti dramatického dění. Záhy se stala oporou konvenční dramatiky tonoucí v banální žánrové popisnosti, dramatiky plně závislé na vnější atraktivnosti tématu.<sup>7</sup>

Jako reakce zákonitě vzniká potřeba dát dramatické výpovědi opět obecnější rozměr. Projevuje se to vlastně už v dramatu symbolistním, jehož nástup je prakticky souběžný s vrcholem realismu. Symbolismus (u nás nepříliš rozvinutý) lze v nastíněných souvislostech chápat jako antitetický pokus o zpodstatnění dramatické výpovědi tím, že se dramatické postavy oprostí ode vší popisné jedinečnosti a změní v obecné znaky - symboly jevů a věcí podstatnějších, než je „pouhé“ lidské individuum. Se zpodstatněním dramatické postavy se ovšem ztrácí transparentnost interních subjektů, neboť vnímatel tváří v tvář dramatickým symbolům je nucen si uvědomovat záměrnou tvůrčí aktivitu autora jakožto tvůrce výpovědi. (Proto může být tento zpodstatňující postup i po ústupu symbolismu jednou z relativně pevných součástí poetiky evropského dramatu dvacátého století.)

Vše, co následovalo po realistické fázi a v opozici vůči ní, lze tedy chápat buď jako marnou snahu nějak obnovit objektivnost absolutního dramatu, nebo naopak jako záměrné či nezáměrné zřeknutí se této objektivity.



Výše jsme připomenuli Šaldovo „nepochopení“ Cida - příklad vzájemného nepochopení dvou účastníků komunikace, mezi nimiž je propast času, různých kultur. Nyní však můžeme uvést daleko závažnější příklad z období po první světové válce, kdy „nedošla pochopení“ ta část dramatiků, která reagovala na prohlubující se relativizaci společenského vědomí tím, že se pokusila napsat „velké“ drama, zejména pak tragédii - prestižní žánr v rámci druhu. Jejich snaha ztroskotala, musela ztroskotat na relativitě společenského vědomí. Tato relativita totiž vytvořila komunikační situaci, v níž ani komunikanti pohybující se ve stejném časoprostoru, ve stejné společnosti nebyli s to se dohodnout o „podstatě světa“.

Pokusy o „velké“ drama nejsou ovšem v české dramatice ničím novým. Již v předchozích desetiletích byly podporovány silicím přesvědčením, že nemáme a potřebujeme drama na úrovni jiných vyspělých národních kultur, což po vzniku samostatného státu zrodilo iluzi o „nové době“, která skýtá naději zpoždění konečně dohnat. Vnitřní příčinu aktualizace tradiční poetiky pak můžeme vidět v degeneraci realismu (reprezentovaného především F. X. Svobodou) na žánrové obrazy, neschopné obecnější výpovědi o realitě.

Všechny *pokusy o tragédii* z prvních desetiletí tohoto století jsou obrazem soudobého „rozvratu“ a současně i tematizací pokusů o nalezení, eventuálně znovunalezení nadosobního řádu, o nějž by se mohla objektivní dramatická výpověď opřít. Jejich cílem tak bylo nejen objektivně postihnout vyhocené aktuální sociální konflikty, ale i poukázat na vyšší hodnoty, které by měly stát nad hodnotovou nivelizací přítomnosti. Zákonitě měly tyto pokusy výrazně ideologický charakter. Nesměřovaly k nalezení vnitřního řádu výstavby dramatického díla, ale k vnějším, podle názorů tvůrců objektivně pravdivým konstantám společenským.

A právě toto zacílení nám dává právo zařadit pracovně do heterogenní skupiny pokusů o tragédii vedle sebe například Dvořákovy *Husity* (1914), *Novou Oresteu* (1923) a *Bílou horu* (1924), Šaldovy *Zástupy* (1925), *Fischerovy Otrocky* (1925), *Konrádovu Širočinu* (1922), *Hilbertův Druhý běh* (1924) a *Medkova Plukovníka Švece* (1928), *Wolkrův Hrob a Nejvyšší oběť* (1923). To znamená, že nám dovoluje postavit vedle sebe jak drama psané realistickou technikou na půdoryse rodinných vztahů či čerpající z vojenského prostředí legií a uvědoměle se hlásící k obhajobě buržoazního světa před komunistickou ideologií, tak i symbolistní „dra-

matickou báseň sociální naděje“ nebo expresionisticky zanícené jednoaktovky autora, vyhlášujícího své přesvědčení o nutnosti oběti pro příští, spravedlivější život, anebo konečně dramatický pokus o historickou fresku, davové divadlo.

Ponecháme-li stranou ojedinělou Dvořákovu snahu inovovat Aischylovu Oresteiu tím, že její nábožensko-mytologická motivace bude nahrazena motivací freudovského typu, nebo pokusy opřít drama o mýtus národa a nově vzniklého československého státu (Medkův Plukovník Švec, Dvořáková Bílá hora), vynikne základní dobová polarita - polarita mezi „hledáním ztraceného Boha“ a novou vírou v objektivizující sílu kolektivismu.

Na jedné straně měl dramatik snažící se napsat tragédii možnost kompenzovat neexistenci řádu v přítomnosti obhajobou ustupující formy společenského vědomí. Nostalgie po dobách, kdy existovalo cosi vyššího než člověk, přitom měnila charakter zacílení tradičního dramatického konfliktu. Jestliže totiž tam, kde fungovalo vědomí řádu, stál autor tragédie ve střetu sebevědomého individua a fáta na straně individua, nyní pro konzervativní dramatické autory byla tragédie přfležitostí, jak ve jménu obhajoby ztracených jistot útočit na „nemravnost“ jedince, skupiny jedinců (třeba i třídy), kteří podle nich věčný řád porušují a boží.

Na druhé straně měl dramatik usilující napsat tragédii možnost suplovat vědomí nepřítomnosti řádu v přítomnosti obratem k hypotetické budoucnosti, to znamená hledat oporu v ideálu příštího jednotného uspořádání společnosti. Ostatně nejenom drama, ale značná část kultury a literatury, zejména její vývojově nejpřínosnější proudy (počínaje proletářským uměním a poetismem), byly nesený patosem vytvořit více než jeden dílčí směr, nějakou novou dílčí formu či další novou uměleckou skupinu: jejich cílem byl přímo zrod *nového umění*, předznamenávajícího nový sloh a životní styl, a tedy i nové jistoty a hodnoty.

Typickým příkladem pólů načrtnuté polarity jsou Hilbertův Druhý břeh a Wolkrova Nejvyšší oběť. První z těchto her je psána v podstatě tradiční realistickou technikou, druhá pak expresivně lyrickou metodou; důležité ovšem je, že mají shodné téma. Nezávisle na sobě se oba autoři (Wolker před a Hilbert po atentátu na Rašína) pokusili dramaticky zobrazit situaci revolucionáře (u Wolkra revolucionářky), který spáchá politický atentát. Obě dramata jsou vedena v rovině individuální morálky a v obou je atentát auto-



rem kvalifikován jako vina, hřích proti Bohu. Pachatelé v obou hrách přijímají dobrovolně trest: Hilbertův komunista Jan se vrací do lůna církve a dobrovolně se odevzdává do rukou státní moci; Wolkrova Soňa se dobrovolně vzdává osobního štěstí s milovaným mužem (a svůj hřích zmírňuje tím, že se nechá od třídního nepřítele nejprve oplodnit a pak ho teprve zabije). Charakteristický významový a hodnotový rozdíl mezi oběma dramaty však spočívá v tom, že ateista Jan u Hilberta se po spáchání násilného činu vrací k Bohu jako autoritě nejvyšší, protože nezná kromě Boha žádnou jinou skutečnou hodnotu, o níž by mohl svůj život opřít. Naopak Wolkrova věřící Soňa jedná vědomě proti Bohu i proti sobě, obětuje se ve prospěch hodnoty údajně vyšší, než je Bůh. Za sílu, „kterou je dnes svět hnán“, považuje milióny hladových žaludků, dělníky z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížené revolucionáře a padlé: „Ať jsem prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál.“<sup>8</sup>

Je příznačné, že Druhý běh ani Nejvyšší oběť a ani žádný jiný z tehdejších pokusů o tragédii nepřečkaly svou dobu. Svým způsobem se tyto hry dokonce už rodily mrtvé. Vnucovaly totiž světu závazný ideologický rozměr, který v očích dobové literární a divadelní veřejnosti postrádal, a proto mohly být těžko touto veřejností, její rozhodující částí verifikovány jako objektivní výpověď. Navzdory přání autorů předvést svět „takový, jaký je“ vystoupil za jednáním postav řídící autorský subjekt, jeho představa o světě, jaký je, či spíše jaký by měl být. Záměr se dostal do neorganického rozporu s výsledným vyzněním, takže většina těchto dramát začala působit jako groteskní karikatura ideologie, která je zrodila.

O složitosti situace v prvních desetiletích století svědčí i to, že jeden a týž autor (např. Arnošt Dvořák) mohl psát jak dramata vyjadřující snahu obnovit ztrácející se absolutno, tak i hry respektující relativitu vědomí - fakt, že svět nepojímáme takový, jaký je, nýbrž v podobě, v níž prochází médii nazírajícího ducha. Organickým projevem druhé z cest je v rovině poetiky dramatu postupné včleňování vypovídajícího subjektu autora do tematické roviny díla a tím vlastně i zpětná objektivizace aktu subjektivní výpovědi.

Nahlížíme-li tedy meziválečné české drama ze zorného úhlu funkce a způsobu realizace interních objektů, máme co činit v podstatě se čtyřmi výraznými typy subjektivizované výpovědi, mezi nimiž jednotlivá díla oscilují.<sup>9</sup>

Na rozhraní mezi snahou udržet tradiční poetiku a tendencí k subjektivitě leží mezi válkami takzvaná problémová dramatika českého relativismu, reprezentovaná zejména RUR (1920) a Věcí Makropulos (1922) Karla Čapka, Periférií (1925) a Anděli mezi námi (1931) Františka Langerova, Bartošovým Vzbouřením na jevišti (1925), Konrádovým Olbřímem (1928), Foustkovým Dělem života (1937). Tato dramatika vychází z tradiční poetiky, kterou však transformuje v tom nezákladnějším: díky přesvědčení autorů o relativnosti pravd a hodnot v ní dochází k přeměně dramatického konfliktu na dramatický problém. Například mezinárodně velmi úspěšná Langerova Periférie ukrývá pod atraktivním a ve své době oblíbeným koloritem života městske „spodiny“ náznak tragického syžetu, založeného na motivech viny a trestu člověka, jenž zabil. Tento tragický syžet tu však není obrazem střetu individua s řádem (ať už by se tento řád prosazoval skrze nějakou neosobní moc, skrze jednání jiných postav, nebo skrze vlastní svědomí provinilce), nýbrž je autorem proměněn ve specifickou neřešitelnou situaci. Hlavní hrdina je postaven do pozice, kdy se jeho potrestání za bezděčnou vraždu stává „problémem“, neboť ani on sám, ani jeho okolí necítí skutečnou nutnost trestu. Tento problém přitom stojí nejen před hrdinou, ale i před autorem a diváky.

Pojmem dramatický konflikt, klíčovým v koncepci absolutního dramatu, pojmenováváme takovou organizaci významové výstavby textu, která vytváří dramatickou výpověď o skutečnosti prostřednictvím střetu dvou antagonistických nutností. Konflikt vzniká z konkrétních mezilidských vztahů, z protikladného jednání jednotlivých lidských individuí, tedy z dramatického děje. Jakkoliv je sám o sobě neřešitelný, směřuje od expozice, v níž je nastolen, k nutnému a zákonitému konci, tj. k zrušení všech protikladů (tragickou smrtí, nebo naopak svatbou). Jelikož konfliktní drama apeluje především na emocionální stránku vnímatele a počítá s jeho vcítěním do děje, odpovídá tomuto závěrečnému zrušení protikladů v divácké recepci uvolňující, osvobozující estetický a etický prožitek katarze.

Naproti tomu těžiště problémových dramát je výrazně posunuto z roviny emocionální do roviny racionální, tj. ze sféry prožívání do sféry uvažování. Problém je víceméně abstraktní, vyrůstá opět z potřeby vyslovit něco obecnějšího, než jsou „běžné“, „nezajímavé“ vztahy mezi lidmi. Neasměruje primárně k vyvolání závěrečného smíru a klidu, ale naopak k vyprovokování divákovy myšlenkové aktivity. Problém bývá stejně jako konflikt neřešitelný,



na rozdíl od konfliktu však s koncem dramatu nezaniká - je autorem záměrně či častěji nezáměrně volen tak, aby aktivizoval vnímatele i po skončení bezprostřední percepce.

Skutečnost, že problémová dramatika českého relativismu leží na rozhraní mezi objektivní a subjektivizovanou výpovědí, proto způsobuje i v kritických ohlasech snadno doložitelné rozpaky nad závěry četných her (zejména nad dramaty K. Čapka a F. Langerera). Tam, kde vnímatelé opírající se o představu absolutního dramatu očekávají definitivní konec, jenž vše vyřeší, přináší totiž autor problémového dramatu pouze svou subjektivní odpověď na nastolený problém, nabízí divákovi jednu z mnoha představ, jak by možná mohl být řešen. Příklad Langerovy *Periferie*, jejíž konec se autor dvakrát pokusil - marně - přepracovat tak, aby byl definitivnější a objektivnější, přitom ukazuje, že často nebyl se závěrem hry spokojen ani sám autor.

Pokles konfliktu na problém má však pro poetiku dramatu řadu dalších konkrétních důsledků. Především se děj, akce postav stávají vůči autorem sledované myšlence veličinou sekundární, fakultativní, neboť jedna a táž myšlenka může být vyslovena různými způsoby. Autoři proto pochopitelně volí způsob vnějškově co nejatraktivnější, což v praxi znamená, že volně přebírají syžetové vzorce, postavy, sémantické komplexy z nejrůznějších jiných žánrů a děl. Tato zvýšená intertextovost - jako určitý projev neiluzivní projekce autorského „já“ do textu - se například v *RUR* projevuje využitím a kombinací žánru komedie a tragédie, jakož i zjevnou aluzí na trojský mýtus.

Další dva typy subjektivizované výpovědi můžeme spojovat s žánry *dramatické grotesky* a *lyrického dramatu* (v celé jejich šíři a historické proměnnosti). Fakt, že jde o typy vzájemně velmi blízké, dokládá například tvorba Fráni Šrámka, která se pohybuje na pomezí mezi nimi: zatímco *Hagenbeka* (1920) a *Zvony* (1921) můžeme zařadit spíše ke grotesce, *Měsíc nad řekou* (1922) a *Plačící satyr* (1923) patří k lyrické linii dramatiky.

Groteska i lyrické drama využívají stejných stavebních postupů, neboť v obou je interní subjekt ztvárněn pouze implicitně. Jako lyrické drama nebo naopak jako dramatickou grotesku obvykle označujeme ta díla, v nichž je sice vnějškově, zdánlivě zachována objektivita výpovědi a autorský subjekt není jako takový přímo tematizován, v nichž se však subjektivní postoje autora prosazují natolik silně, že nabývají větší či menší převahy nad snahou

po „přirozeném“, nepříznačném, objektivním vykreslení zobrazovaného. Akt interpretace reality a utváření výpovědi o světě je tu výrazně významově zatížen a strhává na sebe pozornost tvůrce i vnímatele. Z dramatu se vytrácí akční děj, který předpokládá přímé kauzální vazby mezi jednotlivými motivy a vzájemnou návaznost jednotlivých scén. Omezuje se „svěbytnost“ postav a tyto postavy se mění - obrazně řečeno - v loutky vedené vůlí autora. Groteska i lyrické drama jsou vlastně projevem potřeby autora získat si od reality dostatečný odstup, výrazem nutnosti významově přehodnotit realitu aktem výpovědi, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako „přirozenou“, se mu tato realita nejeví jako schopná vypovídat o podstatě života.

Rozdíl mezi lyrickým dramatem a dramatickou groteskou přitom spočívá v jejich *odlišném emocionálním vztahu* k zobrazované realitě. Ačkoliv oba typy stavějí na napětí mezi harmonií a disharmonií, formou a deformací, krásou a ošklivostí, vychylují rovnováhu mezi uvedenými póly každý na opačnou stranu. Lyrická dramatika využívá ve své základní, žánrotvorné rovině estetizace zobrazovaného směrem ke krásě; pracuje tematicky i výrazově s pocity a potřebami harmonie, vnímatelova ztotožnění a libosti, s napětím, které vzniká z jejich narušování. Naproti tomu groteska je subjektivním útokem proti zobrazované realitě i proti vnímateli, útokem využívajícím především pocitů deformovanosti, disharmoničnosti, ošklivosti a nelibosti.

Tento rozdíl mezi výpovědními funkcemi grotesky a lyrického dramatu se nutně promítá i do jejich vazby na sociální dění. V českém meziválečném dramatu groteska - expresionistická groteska - vzniká především jako osvobozující reakce autorů na drastický zážitek světové války a na poválečný chaos. Dramata jako Šrámkovy hry Hagenbek a Zvony, Bartošovi Krkavci (1920), Blatného Kokokodák! (1922), Klímův a Dvořákův Matěj Pochivý (1922) nebo hry bratří Čapků Ze života hmyzu (1921) a Adam Stvořitel (1927) jsou vlastně v dobových souvislostech protipólem pokusů o tragédii. I jejich autoři si velmi dobře uvědomují, že neexistuje žádný jednotný řád. Tento životní pocit však pro ně není výzvou k rekonstrukci kýženého univerza, nýbrž impulsem k tomu, aby vyslovili negativní soud, aby groteskně hyperbolizovali obraz společnosti, v níž došlo k tak zásadní deformaci a posunu hodnot, že v ní již není nic na svém místě. S konstatováním, že lidský život ztrácí svůj smysl, hodnotový rozměr, se groteska ovšem nespokojuje. Naopak - z nadhledu mravokárce, odmítajícího přítomný stav, záměrně útočí



na podstatu lidského sebeuvědomění těch druhých, těch, kteří ještě nepochopili bídu přítomnosti. Nutí proto diváky spatřit sebe sama z nezvyklého úhlu. „Hodnotu člověka lze změřit přesně počtem loupežných vražd, jež má na svědomí,“ tvrdí provokativně Čert v Klímově a Dvořákově Matěji Poctivém.<sup>10</sup> Vnitřní konflikt mezi postavami v tradičním dramatu se tak mění v konflikt mezi aktéry dramatické komunikace, mezi autorem a divákem (čtenářem).

Jestliže expresionistická groteska představuje ve vývoji poetiky českého dramatu svým způsobem ojedinělé, časově omezené vybočení ze základní kontinuity, lyrická dramatika je organickou součástí tohoto vývoje. Lyrizace tu probíhá ve dvou výrazně odlišných etapách.

První etapa byla lyricko-impresionistická. Dramatika v ní plynule vyrůstala z tradiční poetiky a navazovala na předválečnou tvorbu tak, jak ji představovala kupříkladu Kvapilova Oblaka (1903). Ostatně hlavní reprezentant této linie Fráňa Šrámek napsal své první lyrické hry Červen (1905) a Léto (1915) rovněž před válkou: první verze Loupežníka bratří Čapků pak vznikla v roce 1911.

Volání po velkém dramatu bylo v prvních desetiletích našeho století současně i voláním po dramatické poezii, avšak kýžený „návrat“ poezie do dramatu, „postiženého“ prozaičností realismu, probíhal zcela jinak, než si to zastánci koncepce absolutního dramatu představovali. Jak jsme již řekli, evropské drama dlouhá staletí koexistovalo s vázaným slovem a lyrikou, aniž by tím byla narušována jeho objektivnost. Teprve s postupnou změnou kritérií, podle nichž divadelní a literární veřejnost posuzuje objektivnost dramatického zobrazení, začíná být vnímán rozpor mezi „statickým“ slovem a akčním dějem. Signálem změny je významuplná změna pojmenování. Prakticky až do počátku našeho století, v případě Šaldy pak až do třicátých let, vrcholná dramatická tvorba toužila být nazývána právě *dramatickou poezií*. Souběžně se však pro určité hry, nesplňující nároky kladené na „pravé“ drama, ujímá označení *lyrické* a později *básnické drama*. Nejde přitom jen o výměnu místa substantiva a adjektiva v přívlastku - znamená to především zrod vědomí odlišnosti dramatu a lyriky (poezie), vznik vědomí, že lyričnost a poetičnost je něco nedramatického. Například J. Kodíček již v roce 1913 charakterizoval rozdíl mezi dramatičností a poetičností takto: „Jest ovšem těžko obsáhnout kladnou definicí sám pojem dramatického, jež cítíme jako

napětí, pulsaci krve, v tisícerych různých a předem nezachytitelných nuancích, deskriptivně však možno jej vymezit jako akční a dynamické samovnímání jevů a věcí, duše a osudu, akční proti citovému, dynamické oproti statické lyričnosti.“<sup>11</sup>

Lyrická dramatika geneticky navazuje na realistické prozaické drama, které postupně pozbývalo tradičně chápané dramatičnosti, tj. dramatičnosti nesené vnějším jednáním postav. Aby se toto drama při verifikaci vnímately neorganicky nesubjektivizovalo a neupadalo do vnějškové dějovosti bez vnitřního obsahu, tvoří autoři této linie dramatické dění stále méně z akcí, gest a činů a přesunují těžiště výpovědi na postižení určitého specifického okamžiku, určité dramatické atmosféry. Má-li totiž mít zobrazení určitého okamžiku vůbec nějaký smysl, musí se tento okamžik něčím lišit od okamžiků ostatních, být něčím nevšední - neboli musí být zvolen takový okamžik v lidském životě, který při vši své všednosti je přece jenom mimořádný a může působit na vnímatele.

V praxi lyrického dramatu, které je lyrické ve smyslu reflexivní lyriky a představuje vlastně nejvyhraněnější pokus emocionálně zachytit svět prostřednictvím *neopakovatelného okamžiku*, to znamenalo volbu takové situace, jež je lyrická jaksi „sama o sobě“. Takovou situaci autoři lyrických dramát nacházejí v průsečíku minulosti a budoucnosti, v okamžiku, kdy se v životě postav mohlo vše změnit, avšak z toho či onoho důvodu ke změně nedošlo.

Posun těžiště výpovědi do nitra postav a do podtextu proto nesměřoval v rámci české lyrické dramatiky ani tak k introspekci nebo k analýze určitého životního pocitu (jak je tomu např. v dramatice ruské), ale k zachycení lásky jako kladného, emocionálně vypjatého a tedy dynamického, neopakovatelného způsobu realizace individua. Šrámkovy hry Červen, Léto, Měsíc nad řekou a Plačící satyr, Čapkův Loupežník, Nezvalova předavantgardní jednoaktovka Smrt v květnu (1920) představují tak především dramata o krátkodobém milostném vzplanutí.

Tento moment se promítá již do samotné volby času a místa děje. Děj převážně většiny her se odehrává v lyrické atmosféře konce jara a počátku léta a pracuje s napětím mezi základním dějištěm, jímž je vždy nějaké klidné a stabilní, zdánlivě idylické místo s pevně uspořádanou hierarchií vztahů mezi postavami (rodinné hnízdo, lesní vila, venkovský zámeček, maloměstský



byt s výhledem na řeku), a tím prostorem, z něhož přicházejí „destabilizující“ postavy (velký svět, velkoměsto, Praha).

Významnou a významotvornou složkou „šrámkovsko-čapkovských“ lyrických her je pak i jejich jazyk. Prozaický jazyk tu již není jazykem běžné konverzace (pokud vůbec lze v dramatu mluvit o běžné konverzaci), nýbrž jazykem značně aktualizujícím psychologický rozměr slov. Začíná se počítat s nevyslovenými významy, čímž se jazyk mění v nástroj spoluvytvářející emocionální atmosféru lyrického okamžiku.

Další vývoj lyricko-básnické linie dramatu byl nesen aktivitou meziválečné avantgardy. Navzdory programovým představám avantgardních tvůrců, kteří se domnívali, že jejich netradiční poetika je s to „nechat promluvat samu realitu“, můžeme považovat za základní avantgardní gesto *snahu vytvořit pomocí umění svět odpovídající mé (naší) vůli*. Zcela nově se přitom aktivizují výrazové prostředky, jimiž má být tento svět tvořen. Tradiční rozměry dramatu - děj, prostor a čas - ustupují ve významové výstavbě zcela do pozadí, což dává autorovi možnost a právo buď s nimi zacházet zcela libovolně - subjektivně, nebo svou výpověď opřít o cizí, původně nelyrický syžetový vzorec.

První případ je typický pro nástup avantgardy ve dvacátých letech a jeho nejvýraznějším projevem je Nezvalova Depeše na kolečkách (1922). Hra, srovnatelná co do tématu s Wolkrovými hrami Nejvyšší oběť a Hrob, již revoluci nechápe jako vnitřní přerod, oběť a utrpení nutné pro příští dobro. Nezval hlásá revoluci radosti, revoluci jako gesto slavnostního a samozřejmého přisvojení světa. Nepovažuje svět za překážku v dosažení svého cíle, domnívá se, že silou své osobnosti je schopen svět ovládnout. Interní subjekt autora tak může prostupovat celé dílo, všechny roviny výpovědi a nabýt ve významové organizaci naprosté převahy. V rámci poetiky to jednak znamená, že z dramatu zcela mizí jakýkoliv náznak konfliktu či problému, jednak že si básnická významová organizace textu podrobuje „objektivní“ čas a prostor děje (časoprostor, v němž by v realitě mohla podobná revoluce proběhnout). Ve výsledku pak ustupuje „objektivní“ časoprostor fabule subjektivnímu časoprostoru syžetu, předvádění - časoprostoru jeviště, na němž se autorova výpověď realizuje.

Případ druhý reprezentují Nezvalovy hry ze třicátých a počátku čtyřicátých let - Schovávaná na schodech (1931), Milenci z kiosku (1932) a Manon Lescaut (1940), tedy z období, kdy avantgardní dramatici po překonání fáze experimentů opět hledají cesty zpět k publiku, k tradici a pevnějším dramatickým tvarům. Na rozdíl od Vančury, který tehdy se vši poctivostí usiloval o hledání řádu života skrze řád dramatu, aniž by jeho tvorba (např. pozoruhodný Alchymista, 1932) vzbudila větší zájem publika, nachází Nezval klíč k rozvíjení avantgardních „objevů“ v poměrně nezávazné jazykové hře přikládané ke starším, už hotovým syžetovým schémátům. Například ve Schovávané na schodech neudělal Nezval s Calderónovou hrou zdánlivě nic jiného, než že ji pomocí své básnické imaginace jazykově „převlékl“ do veršů, zpřítomnil a umocnil. Avšak udělal to za situace, kdy jím užití výrazové prostředky, tj. básnické slovo, verš, rým a metafora, nebyly již vnímány jako vlastnosti každého vysokého dramatu. Na podkladě obecného vědomí, chápajícího drama především jako prozaický jazykový útvar, byly vnímány jako vlastnosti výrazně příznakové, jednoznačně odkazující k tvůrčí aktivitě daného autorského subjektu. Proto také Nezval považoval své zásahy do původní hry za natolik podstatné, že se neostýchal svou adaptaci podepsat, a proto také byl jeho podpis veřejností akceptován.

Zde je vhodný okamžik upozornit na to, nakolik se během půl století zásadně proměnil vztah dramatu k básnickým, subjektivizujícím výrazovým prostředkům a především vztah dramatické veřejnosti k jejich vzájemnému prostupování. S určitým nadhledem a při vědomí rozdílů mezi poezií generace lumírovců a tvorbou avantgardy je totiž snad možné říci, že Nezval používá v dramatech postupů velmi blízkých těm, které při překladech, úpravách a přepracováních starších děl používali na sklonku devatenáctého století Vrchlický a Zeyer. Tak jako oni záměrně estetizuje dramatickou výpověď důrazem na významotvornost básnického jazyka a současně potlačuje přímočarou ideově-tematickou aktuálnost. Avšak zatímco Vrchlický a Zeyer byli v podstatě nuceni ustupovat před nátlakem prozaické dramatické koncepce, aspirující na absolutní dramatický tvar a analytickou výpověď, Nezvalova dramatika vzniká ve třicátých letech již za situace, kdy zájem o jazykový akt výpovědi není vnímán jako pouhé formální estetství a kdy projekce autorského subjektu do díla působí už jednoznačně jako klad. A to nikoliv proto, že by byl tento subjekt transparentní, nýbrž proto, že je schopen nést významy, jež by tradiční objektivní koncepce dramatu nést nemohla.



Pokusme se shrnout společné rysy dōposud probírané dramatiky. V dramech s implicitním uplatněním autorské subjektivity, v problémových dramech, groteskách a v lyricko-básnických dramech se ztráta schopnosti zrelativizovaného společenského vědomí vnímat dramatické jednání postavy-individua jako výraz podstatného a obecného kompenzuje několika způsoby.

Jedním z těchto způsobů je intence k verbalizaci dramatického textu, tj. ke ztrátě vnitřní dramatické nutnosti ze slovní akce, k převaze slov (ať už rázu konverzačního, emocionálně expresivního, nebo racionálně argumentačního) nad skutečným dramatickým jednáním. S touto postupnou přeměnou dialogicko-monologické roviny pak těsně souvisí i ztráta její tradiční uzavřenosti. Díky vzrůstající nadvládě autorského subjektu výpovědi nad jejím objektem (či spíše denotátem) se totiž tento subjekt začíná prosazovat na úkor mnohazměrného vykreslení subjektů dramatických postav čili víceméně přestává se skrývat za jejich promluvami. Tyto promluvy si plně podrobuje a jednotlivé repliky koncipuje tak, že již nemíří ani tak od jedné postavy k druhé, jako spíše od něho směrem k potenciálnímu divákovi. Tím se značně rozšiřuje možnost, aby autor prostřednictvím dramatických postav diváka přímo oslovoval a aby se obnovila funkčnost některých dramatických prostředků, známých ze starší divadelní tradice - například princip chóru.

Dalším způsobem kompenzace je intence k takové stylizaci dramatické výpovědi, jež záměrně nenavazuje gnozeologický vztah s realitou v rovině iluze, nýbrž v rovině jejího modelu - intence k vyčlenění dramatického prostoru, času, dění a postav z osobní, každodenní individuální zkušenosti vnímatelů a jejich záměrné přehodnocení na prostor, čas, dění a postavy znakového charakteru, jež je možno k realitě vztáhnout teprve ve vzájemné korespondenci, v celku dramatické výpovědi.

Neméně významným způsobem kompenzace je pak zvýšený zájem o využívání tradiční možnosti sblížit některou z dramatických postav s autorským subjektem, čímž tato postava získává v rámci celku hry specifické postavení a specifickou dramatickou funkci. V české expresionistické grotesce mívá například takováto postava status tuláka, loupežníka, nebo šífe, status postavy sociálně nezařazeného příchozího, který se bytostně odlišuje od prostředí, do něhož vstupuje a jež svým příchodem uvádí do pohybu. Obdobná postava je také titulním hrdinou Čapkova Loupežníka, třebaže na rozdíl od postav

autorských subjektů expresionistických grotesek nemá pouze funkci vnějšího pozorovatele a komentátora (případně soudce); není pouhým iniciátorem, nýbrž je zároveň nejaktivnějším účastníkem děje.

Sblížení autorského subjektu s některou z postav vytváří prostor pro vznik třetího typu subjektivní dramatické výpovědi - typu, v němž je *autorův subjekt záměrně explicitně tematizován v postavě, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt.*

Jednou z možností takovéto tematizace autorského subjektu je využití *epického principu vyprávěče*, které bývá časté zejména v dramatisacích prozaických děl. V poetice českého dramatu se tento typ postavy poprvé výrazněji objevil s postavou Pána z Lanžerovy Periférie.

Oproti próze má však drama ještě další možnosti vyplývající z jeho existenciální vazby na divadlo. Na teatralizaci dramatického textu jsme již narazili, když jsme hovořili o básnickém dramatu avantgardy, která se zejména v druhé polovině třicátých let pokoušela textem fixovat nejen předváděnou dramatickou fikci, ale i sám způsob jejího scénického předvádění. Příkladem nejzřetelnějším je opět Nezval a jeho hra Strach (1930).

Avantgarda si ovšem záhy uvědomila, že subjekt dramatika je pouze jedním ze tří základních externích subjektů, podílejících se na odlišnosti soudobého divadla od divadla předchozího - iluzivního stádia. (V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžnější výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace označuje pojmem antiiluzivnost.) Můžeme pozorovat, že současné divadlo totiž osciluje mezi „bezsubjektovou“ iluzivností a v podstatě trojí (čtverou) možnou subjektivizací - *směrem k dramatikovi, směrem k herci a směrem k režisérovi* (případně divákovi). Pro drama jako textem pevně fixovaný komunikát je zdánlivě základní explikace jeho bezprostředního tvůrce - dramatika, nicméně častěji se tato explikace pojí se zbývajícími dvěma subjekty: dramatik se skrývá za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Proto je pro náš výklad nezbytné připomenout si, jakými cestami se divadelní inscenace směrem k herci nebo režisérovi subjektivizuje.

Subjektivizace směrem k herci v praxi znamená pouze to, že se herec „nerozpouští“ v dramatické, divadelní postavě. Nechce vzbuzovat iluzi, že je s touto postavou zcela identický, nýbrž naopak vystupuje jako její nadřazený



subjekt a tvůrce, který o ní svou hrou vypovídá. Svým způsobem je tato subjektivizace pouze staronová a mohli bychom na ni narazit v celé řadě starších divadelních projevů, nejvýrazněji ve všech typech extemporaných komedií. (Teoreticky se o ní zmiňuje D. Diderot v Hereckém paradoxu.) Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti. Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonale „srůst“ s jedinou konkrétní postavou či jediným typem, jak bylo v rámci poetiky extemporaných komedií (i jinde) obvyklé a vlastně nutné, vynucené 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 - nebývale sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava utvářena.

Funkce režiséra jako nového tvůrčího (nejenom technicko-organizačního) subjektu, vstupujícího do komunikace mezi dramatickým textem a divákem proto, aby vytvořil umělecky svébytnou divadelní inscenaci, která text nereprodukuje, ale aktivně vykládá, se utváří teprve od druhé poloviny devatenáctého století. Souvisí mimo jiné se vznikem repertoárových divadel a s následnou nevyhnutelnou konfrontací různých inscenačních interpretací téhož textu. V konfrontaci se totiž poprvé objevuje možnost vnímat odlišnost textu, jeho různé scénické konkretizace: ukazuje se ta skutečnost, že inscenace může být a bývá svébytným dílem, jehož vlastním tvůrcem není dramatik, ale ten, kdo určuje a řídí charakter a pohyb jednotlivých divadelních složek. Od této chvíle se režisér dostává na vrchol divadelní hierarchie a stále výrazněji se ocitá v pozici, která ho objektivně nutí, aby usiloval o originalitu, osobitost své inscenace, podle níž je on i celý soubor hodnocen. Režisér se tak stává rozhodujícím subjektem divadelní komunikace, subjektem, jenž uplatňuje svou autoritu i vůči textu, proměňujícím se z díla, cíle reprodukce na prostředek režisérova osobního vyjádření. (Doprovodným jevem postupné proměny vztahu mezi textem a jeho realizací jsou časté úvahy o hranici mezi interpretační pravomocí režiséra a jeho svévolí.)

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má v proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, postupování, ale také jejich sváru. Jestliže v objektivním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i konstituujícím se subjektem

režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba, opírající se o jejich sémantickou „neexistenci“, respektive o jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti, od okamžiku, kdy jsou jednotlivé subjekty nuceny zřít se této své „neexistence“, působí jejich činnost jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace, pročež bývá vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývající dva.

Logickým důsledkem této situace je pak v divadelní praxi diferenciaci divadel na divadla s převahou subjektu hereckého (u nás Divadlo Vlasty Buriana), režisérského (Osvobozené divadlo před příchodem V+W) a dramatikova, přičemž poslední, nejběžnější typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla čtvrtého typu - ta divadla, v nichž je odstředivost autority jednotlivých subjektů limitována fyzickou identitou přinejmenším dvou, nejlépe však všech tří subjektů - režiséra, autora textu a klíčového (klíčových) herce (herců) inscenace, jako tomu bylo v Osvobozeném divadle V+W nebo v Děčku E. F. Buriana. (Již v meziválečném období a zvláště pak od šedesátých let jde převážně o malá, takzvaná autorská divadla, která nejsou příliš svázána pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí.) Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepříliš příznivý, neboť podřizuje drama bezprostředně inscenaci a v konečném důsledku vede k jeho proměně v libreto - pomocný dramatický text, neschopný bez scénické realizace esteticky komunikovat s vnímatelem.

Vraťme se však k „pravému“ dramatu a k cestám, jimiž dramatik může explicitně tematizovat přímo v textu svůj subjekt. Nejvýhodnější možností takové tematizace jsou (vedle zmíněné formy vyprávěče) nejrůznější obměny *principu divadla na divadle*. Tento princip dramatikovi umožňuje vsadit do rámcového primárního děje, podřízeného tradičním dramatickým normám, děje další, sekundární (byť zpravidla rozsáhlejší), které jsou postavami rámcového děje předehrávány. Dramatik se tak osvobozuje od nutnosti podrobovat se v těchto vložených dějích objektivním časoprostorovým rozměrům skutečnosti, o níž vypovídá: může preferovat subjektivní organizaci aktu výpovědi a současně de facto tuto subjektivní organizaci objektivizovat, neboť jako její tvůrce představuje tematizované subjekty postav rámcového děje.



V rovině času to například znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatice jsou v dramatu založeném na principu divadla na divadle časy přinejmenším dva: přítomný, „objektivní“ čas rámcového děje a minulý, „subjektivní“ čas vložený. Minulých časů může být dokonce několik, přičemž je možné nejen několikrát po sobě „přehrávat“ jednu a tutéž dramatickou situaci, ale i ukazovat, jak se odlišně jevila různým subjektům děje rámcového. Například v Langerově Dvaasedmdesátce je jedna a táž událost nejprve předehrána tak, jak ji viděla a napsala ústřední hrdinka, poté tak, jak ji viděl a narežíroval její protihráč, a posléze díky vnímavému herci, který dokáže jevovou realitu správně interpretovat, vyslovit víc, než co postavy zdánlivě říkaly, to, co se pod iluzivním povrchem jevů skutečně odehrálo. Principem divadla na divadle tedy autor dramatického textu získává 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 literárních druhů.

Stejně jako předchozí dva typy subjektivizace dramatické výpovědi i drama s explicitně tematizovaným autorským subjektem má svůj významový rozměr, který určuje, za jakých okolností a z jakých důvodů autoři pro své vyjádření takovouto dramatickou formu volí. Jakkoliv je tato forma schopna vyjadřovat i významy rázu lyricko-groteskního, tím, že svou subjektivitu objektivizuje prostřednictvím tematizace, nabývá v ní převahy racionální aspekt, dramatikův kalkul převládá nad emocionalitou vyjádření. Nadvláda tematizovaného subjektu nad zobrazovaným dějem totiž v divadle na divadle vede ke zvnějšímu aktu autorské reflexe reality. Dává autorovi možnost tento děj nejenom podle subjektivního záměru utvářet, ale především také se o něm vyjadřovat, komentovat jej či dokonce nad ním vynášet soud.

(Tento významový rozměr principu divadla na divadle se v následném vývoji utlumí s další „teatralizací“ divadla, tedy s tím, jak režiséři a herci pochopí, že jim divadlo na divadle otevírá nové možnosti spontánní herecké improvizace, nové cesty jak ovládnout jeviště a vysvobodit se z „pout“ dramatikova „literárního kalkulu“. Tehdy se budou snažit co nejvíce omezit fiktivnost rámcového děje a učinit vypovídajícím subjektem inscenace sebe sama, herce. Je ovšem třeba říci, že české meziválečné divadlo tak daleko v emancipaci od dramatu nešlo.)

V každém případě princip divadla na divadle osvobozuje drama od povinnosti události zobrazovat a dává mu možnost o nich vypovídat. Zobrazované postavy a děje tu přestávají být dané a známé, nýbrž stávají se nejistým, hypotetickým objektem „výzkumu“, který nelze vyjádřit pouze lineárním předvedením situací. Od diváka se pak už neočekává, že bude pouze spolu-prožívat děj, nýbrž se předpokládá, že bude jeho aktivním „spolutvůrcem“.

Proces subjektivizace dramatu je procesem rozšiřování jeho výrazových možností a současně i procesem částečné destrukce specifčnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídícím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, ale také o to, že již od druhé poloviny třicátých let postupně zaniká funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje dvěma členům druhové triády, částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla - režisér si často za základ k textu inscenace volí raději dílo prozaické či básnické, neboť drama ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností k inscenování příliš spoutává.

Vývoj poetiky dramatu se nám tak, jak jsme jím v této kapitole procházeli, jeví jako lineární kontinuum. Musíme ovšem zopakovat, že jde pouze o určitý zjednodušující model, protože v historické realitě se tato kontinuita prosazovala velmi klikatými cestami. Jestliže se tedy na základě analýz dramatu meziválečného a rovněž dramatu současného domníváme, že tento model postihuje základní vývojovou tendenci, musíme současně upozornit na ta období, která působila jakoby „protisměrně“.

Mezi válkami byla v Čechách takovým obdobím druhá polovina třicátých let, kdy opět stoupal zájem o tradičnější, pevnější dramatickou formu. Jednou z klíčových příčin této skutečnosti byl patrně tlak nastupujícího fašismu, pocit ohrožení, jenž sjednocoval společenské vědomí většiny účastníků dramatické komunikace.

Temnicí atmosféra blížící se války se do některých her, například do Lidí na kře (1936) Viléma Wernera, promítla jen nepřímou a zprostředkovaně. Zato na jiných hrách, zejména na tvorbě Karla Čapka, jeho Bílé nemoci (1937) a Matce (1938), můžeme souvislost mezi pocitem ohrožení, potřebou najít ztracené základní jistoty, „dohodnout se na nich“ s divákem a mezi pev-



nějším, tradičnějším dramatickým tvarem přesvědčivě doložit. Obě hry lze interpretovat i jako autorovu snahu najít tvář v tvář nevyhnutelné válce opět pevný bod, překonat svůj relativizující pohled na svět, v němž buď měli pravdu všichni (RUR), nebo nikdo (Adam Stvořitel). Obdobnou tendenci ke zpevnění dramatického tvaru pod vlivem větší angažovanosti autorů na soudobém politickém dění můžeme konečně shledat i ve hrách Voskovce a Wericha (Osel a stín, 1933, Rub a líc, 1937, Pěst na oko, 1938).

Ještě výrazněji byl pak návrat k tradiční poetice dramatu prosazován po druhé světové válce, kdy byla tato poetika v kontextu „boje“ za nový, socialistický řád úředně prohlášena za jedinou možnou. A naopak nástup dramatiky subjektivizované a subjektivní zhruba od počátku šedesátých let, jakož i pozdější ústup dramatické výpovědi před výpovědí divadelní úzce souvisejí s rozkladem původní ideje, s tím, jak se v očích veřejnosti z proklamované pravdy postupně proměňovala v násilně vnucovanou lež.

I když jsou uvedené případy „odchylkou“ od lineárnosti nastíněné kontinuity vývoje poetiky českého dramatu, ve skutečnosti jen podporují základní tezi naznačeného modelu. Nepřímo totiž potvrzují názor, že existuje úměra mezi mírou relativizace společenského vědomí a mírou subjektivizace dramatické výpovědi.

### Poznámky

<sup>1</sup> Tato studie navazuje na moje starší práce, týkající se jak konkrétních projevů subjektivizace českého meziválečného dramatu, tak i obecných otázek tohoto procesu: P. Janoušek, Grotteska a revue, Dramatizace, in: sb. Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů), Praha 1987; týž, Interní subjekt autora v dramatu, Česká literatura 1987, 1, s. 19-29; týž, Rozměry dramatu (Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu), Praha 1990.

<sup>2</sup> Aristoteles, Poetika, Praha 1964, s. 37.

<sup>3</sup> F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988, s. 12.

<sup>4</sup> A. Macurová při lingvistickém průzkumu slovesných komunikátů hovoří o interních subjektech ztvárněných implicitně (produktor a receptor) a explicitně (narátor a adresát) - viz A. Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1983.

<sup>5</sup> P. Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956, slovensky: Teória modernej drámy, Bratislava 1969.

<sup>6</sup> F. X. Šalda, Národní divadlo Petra Corneille Cid, Rozhledy 1893, 2. Knižně in: F. X. Šalda, Kritické projevy I (1892-1893), Praha 1949, s. 341.

<sup>7</sup> Za „dědice“ žánrového dramatu lze svým způsobem považovat televizní „příběhy za života“, zvláště pak jejich seriálovou variantu, která má i díky novému médiu mnohem větší možnost udržet kontakt s všedností (a mnohdy i banalitou) než drama vázané na přesnou formulaci konfliktu a problému.

<sup>8</sup> J. Wolker, Nejvyšší oběť, in: J. Wolker, Tři hry, Praha 1923, s. 181-182.

<sup>9</sup> Ve studii Interní subjekt autora v dramatu (viz pozn. 1) jsem psal o třech typech subjektivizované výpovědi, tj. neuvádím tam problémovou dramatiku. Nejde přitom ani tak o změnu názoru, jako spíše o jeho doplnění a zpřesnění, které si vynutil ohled na český materiál.

<sup>10</sup> A. Dvořák - L. Klíma, Matěj Poctivý, Praha 1922, s. 33.

<sup>11</sup> J. Kodíček, K pojmu knižního dramatu, Scéna 1913, 2, s. 44-46.



## Modelový čtenář meziválečné poezie

Jakákoli výpověď, strukturovaná prozaicky či básnicky, obyčejně sdělovací či umělecká, se uskutečňuje nikoli jako čirý, ničím nepoznamenaný výraz svého odesílatele, ale vždy - i v případě, že autor oslovuje sebe sama - jako komunikační kompromis mezi autorem, kódem a čtenářem, tj. mezi potřebou sdělení (sdělovacím záměrem), možnostmi a pravidly vyjadřovacího média a potřebami či očekáváním čtenáře. Proto i básnická výpověď, tím, že je znaková, tzn. znamenající, tzn. sdělující, nemůže nebrat na vědomí svého vnímatele, ať už jím má být někdo adresně konkrétní a jedinečný (jednotlivec či skupina), nebo vnímatel pouze mlhavě neurčitý, obecný.<sup>1</sup>

Komunikační povaha poezie a v jejím rámci i modelování čtenáře se vyznačují oproti próze některými rozdílnostmi. Poezie (míníme její případ nejčastější, tj. promluvu lyrického subjektu) ve srovnání s prózou (opět v neočekávanější podobě, tj. se vševědoucím vypravěčem a zobrazovacím charakterem) je především výpovědí „já“, jeho pocitů, reflexí, zaujetí, přičemž vnější skutečnost se přes toto „já“ jen nepodává (v tom by ještě nebyl rozdíl mezi epickým vypravěčem a lyrickým mluvčím), ale je s „já“, s jeho promluvou, ztotožněna, nebo ještě přesněji - je jí kontaminována. Poezie a zejména lyrika je tedy v daleko expanzivnější míře především oblastí mluveného, aktuálně proslovovaného, a tedy světa jakoby právě se rodícího. Zatímco prozaický text charakterizuje postupné narůstání informace, sdělení, a je tudíž útvarem, v němž s přibývajícím tématem jazyk postupně odumírá,<sup>2</sup> u lyriky tomu tak není: jazyk s tématem se tu rozvíjejí souběžně, tvoříce tak daleko pevnější jednotu.

Básnická výpověď není tedy objektivací předmětu výpovědi („to“), uvedením situace, jazykově exponovaným tématem, ale vše se v ní médiem promluvy lyrického subjektu k sobě přibližuje, slévá dohromady; situace tu existují jako již pohlcené a opětně „interpretované“. To znamená, že se vše děje soustředně k subjektu mluvčího, vůči němu a jeho prostřednictvím. Jako by on, nikoli jemu nadřazená instance autora, byl hlavním držitelem komunikačních pravidel a jako by on si rovněž přitahoval či oddaloval všechny ostatní subjekty. Proto i „autor a čtenář se dostávají do kontaktu silou skutečnosti, že první z nich se do lyrické postavy (míněn lyrický subjekt - J. T.) projektuje a druhý se s touto postavou empaticky ztotožňuje. A tím, že se s ní

ztotožňuje, ztotožňuje se i s autorským subjektem do ní projektovaným“ (F. Miko).<sup>3</sup>

Čtenář poezie (modelový, strukturní, virtuální) je tudíž osudově závislý na strategii lyrického mluvčího, který si daleko jednoznačněji, než jak to činí v próze jeho komunikační partner - vypravěč, vše přivlastňuje. Z toho vyplývá, že lyrická komunikace se odehrává přímočařeji či - jinak řečeno - autorská strategie vůči čtenáři je namnoze zastoupena v gestech lyrického subjektu, v jeho promluvě.<sup>4</sup>

Přestože však je lyrická promluva ve vztahu k autorovi a čtenáři nadána silnou „absorbční“ schopností, totožná s nimi není; ocitá se vzhledem k oběma o jeden komunikační stupínek níž. Skutečným partnerem *autora* je *čtenář*, zatímco rovnocenným přijímajícím subjektem pro *lyrického mluvčího* je *adresát*. Rozdílnost mezi autorem a lyrickým subjektem si neuvědomujeme ani tak v samotné promluvě, nýbrž tam, kde je aspoň náznak nesouladu mezi promluvou a „zbytkem“ textu: v nadpise, věnování, u mott, při rozvržení celků větších než jeden text, dále pak jsme nuceni daný rozpor prožít při otázce nad původem a původcem žánru, veršového rozměru, členění textu atd. - Na druhé straně komunikačního kanálu stejný rozpor pocítujeme u výzev, apostrof a oslovení, a to zejména tehdy, když jejich adresát patří do oblasti rostlin, zvířat, když je jím národ, Bůh atd.

Čtenář i v komunikačně kontaminovaném území lyriky je jednotkou překračující rámec adresáta promluvy. Jeho vymezení je dáno něčím širším: receptivním kódem díla, souborem podmínek nutných pro porozumění autoru<sup>5</sup> (nikoli lyrickému subjektu), který pokud chce dát průchod vlastní textové strategii, musí nutně vytvořit situaci, v níž soubor jevů, významů a používaných pravidel bude totožný se souborem, který používá čtenář.<sup>6</sup> Daný soubor jevů, významů a pravidel (tj. vlastně čtenář ve své potencialitě a modelovosti) je přitom vždy kategorií, jež má své „zde a nyní“. Přináleží tedy k dobové normě umělecké komunikace a zároveň tuto normu vytváří: naplňuje ji, nadbíhá jí nebo ji porušuje - což vše jsou jen různé modalities téhož. Čtenář tedy není pouze komunikační univerzálií, ale je kategorií vpravdě historickou, a to jako dobová konvence, jejíž existence „je podmínkou kontaktu díla s vnímatelem, je prvním předpokladem porozumění mezi nimi“ (M. Głowiński).<sup>7</sup>



Svědectví o střetech díla s dobovou receptivní normou přinášejí všechny projevy dobové metaliteratury typu recenzí, glos, polemik, ale zároveň je jejich projevem fakt, co, jak a kdy je literárně aktualizováno či (řečeno po vodičkovsku) konkretizováno. A zde stojíme už u kořene oné svízele s neuchopitelností kategorie virtuálního čtenáře. Identita autora je zřejmá, a to jednou provždy; původce - byť i anonymní - je konkrétní a nepřesaditelný (autorem Kytice je jednou provždy K. J. Erben a těžko na tom kdo co změní, třebaže čtenářských podob má a bude mít Kytice dlouhou řadu). Proti tomu je čtenář kategorií v pohybu: ačkoli se konstituuje jako obecná podmínka i výsledek dobové normy, uskutečňuje se vždy jen a jen v recepci konkrétních jedinců; ačkoli vepsán autorem v určité době do struktury díla, zůstává stále - na rozdíl od autora - anonymní, nemůže do díla vstoupit a přetvořit je ve smyslu re-organizace jeho struktury. Ačkoli je čtenář všudypřítomný, přece jako by neexistoval.

Nebylo však padělatelské gesto autora (autorů) Rukopisů především gestem, které odpovídalo dobové potřebě publika, jeho touze mít domácí starobylou literaturu? Podobně si můžeme vysvětlovat podrážděnost recenzentů Máje tím, že Máchu odmítl normu: „nenaprogramoval“ čtenáře Máje jako dobového vlastenčického utilitaristu, který potřebuje především být vychováván, nýbrž jeho model čtenáře naopak představoval vzpouru vůči předurčení svým otevřením se širším otázkám. Proti tomu například vlastenecké deklamovánky F. J. Rubeše byly toliko vyslyšením potřeb dobového čtenáře s jeho touhou po patetickém vlastenčení a národní verš. Jejich čtenářský život proto - na rozdíl od Máchy - zákonitě nepřekročil dobu vzniku a bezprostředního, účelového působení. Příznačná byla i Bezručova projekce čtenáře ve Slezských písních. Výrazně symbolický pseudonym, titánské stylizace mluvčího, jakož i anonymita autora, která měla u čtenáře vzbudit dojem, že jde jen o jednoho z mnohých, rozjitřované sociální a národnostní otázky, mluvní daktyl veršů - to vše nebylo jen výrazem touhy po výpovědi, ale i ohledem na čtenáře. Dvěma základními polohami této modelace jsou jednak bourání distance mezi autorem a obyčejným, anonymním člověkem (např. báseň Ostrava), jednak provokativní výzvy vůči zpozdilým a usedlým středním vrstvám soudobé české společnosti (např. báseň Den Palackého).<sup>8</sup>

Prvním relativně stabilním, v literárně historickém výkladu však stále nedoceneným nadindividuálním seskupením po první světové válce byla

tvorba básníků „*poetického naivismu*“<sup>9</sup> z počátku dvacátých let. I když tvorba Josefa Friče, Miloše Jirka, Antonína Matěje Píši, Ivana Suka, Františka Němce, Zdeňka Kalisty, prvotina Jiřího Wolkra a Jaroslava Seiferta není zastřešena žádnými programotvornými projevy, přesto ji protkávají vlákna viditelných příbuzností. Nejsou to přitom pouze spojitosti generační, ale především se jedná o společné rysy v samotné poetice básníků daného období.

Hlavním pocitem či komunikační modalitou těchto autorů se stává důvěřivost a pokora. Z té plyne, že vztah ke čtenáři je přímočarý, nekomplikovaný, vtahující:

Všichni chlapani domů odjeli,  
jen já jsem zůstal v cizím městě.  
Na svatodušní svátky  
srdci se vždycky chce k mamince zpátky,  
aby ona dobrá a rozmilá  
je růžovou konvičkou zalila  
jak za oknem kvítka.

**J. Wolker, Svatodušní svátky (Host do domu)**

Příznačné je co nejtěsnější splynutí lyrického subjektu a autora, jemuž odpovídá i splynutí adresáta a čtenáře. Tušíme, že ten, pro kterého se výpověď odvíjí, má pro subjekt mluvčího podobu důvěrně naslouchajícího bližence. Někde je však tato symetricky dvojčlenná komunikace narušena vnitřními promluvami lyrického subjektu k milé, mamince, přátelům, okolním věcem či Bohu. Vnímavelské subjekty se pak zákonitě štěpí a rozestupují - vytváří se hierarchie adresáta a čtenáře; stále je však spojuje všeprostopující důvěřivost, průzračnost komunikovaného světa. Všechny subjekty - autor-lyrický mluvčí na jedné straně / adresát-čtenář na druhé - zde zažívají pocit bližence, spřízněnosti opřené o měkký a pokorný vztah vůči světu, tj. světu přístupnému a nepřliš komplikovanému. Vtahující modalita ve vztahu ke čtenáři je budována především prostřednictvím přehledné, průzračné axiologie. Ta je patrná i v citovaném úryvku z Wolkrovy básně s její kontrastní polarizací cizího města a maminkou doma. V hodnotovém světě této poezie neexistují polostíny a přechodná pásma. Čtenář zde získává ihned zcela jednoznačnou



orientaci, která v dalším průběhu není problematizována, ale naopak stále potvrzována a upevňována: domov - svět (viz Wolker), láska - nenávisť („Láska nenávisť umírá“ F. Němec, Zelené demonstrace), bolavá přítomnost - vize šťastného zítřka: „Sníme tu o lepších časech (já a má milá) /, / až budem někde za horami, / za doly, / kde nic nebolí, / docela sami.“ (I. Suk, Sluneční lásky); smutek přítomnosti - hřejivost vzpomínky („Zas padají k zemi listy javorové, / chvílemi světlé a chvílemi rudé, / a mně je smutno, ani nevím proč, / na vesnici bejval kolotoč.“ J. Frič, Umělé květiny), cizota hmoty - proteplující zduchovnění („mé tělo není již hmotou“ J. Suk, Sluneční lásky). Poezie těchto autorů skýtá čtenáři v každém svém okamžiku pevnou hodnotovou oporu. Básnický svět vystupuje v jakési pohádkové, naivní perspektivě dobra a zla, přičemž vztah ke zlu je založen na evangelijní pokoře, na jeho postupném vytěšňování láskou, dobrem a upřímností.

Na budování důvěrného svazku se čtenářem, na projekci modelového (virtuálního) čtenáře jako naslouchajícího blízkence autora-lyrického mluvčího se dále podílí: 1) de-symbolizace; 2) antropomorfizace jazyka básníků „poetického naivismu“. Vše jako by se v těchto básních odehrávalo v prvním pojmenovacím plánu, a tedy i za co nejtěsnějšího sémantického propojení autorského a čtenářského komunikačního horizontu. Vším prochází zřejmá snaha co nejvíce rozšířit společné území mezi oběma subjekty. Svět těchto básníků je plný základních lidských situací, věcí nejbližšího okolí, přímočarých vyznání. Stromy, květiny jsou zde součástí přírody či maximálně antropomorfizovanými partnery rozmluvy, nikoli (prostřednictvím symbolických klíčů květomluvy) zašifrovanými personifikacemi lidských vlastností, citů a vášní či symbolickými zástupkami ročních dob; jejich přítomnost provází konstantní úžas a co nejmarkantnější samozřejmost: „Na jaře kvetou fialky, na podzim kvete vřes“ (J. Seifert, Na vojenském hřbitově, Město v slzách). I volba obraznosti je vždy taková, aby ji měl čtenář takřkajíc pod kontrolou: většina pojmenování nepřekračuje oblast nejbližšího okruhu člověka, jeho tělesnosti (časté motivy rukou, očí, dlaní, tváře, rtů, srdce) a světa věcí, jež ho každodenně obklopují: „Mám svoje obrázky, / knihy a papír, / péra a tužky, / otoman, židli a psací stůl“ (M. Jirko, Tiché srdce, Cesta). Jestliže básníci tohoto proudu použijí obrazného pojmenování, pak jím je nejčastěji přirovnání, tzn. svého druhu rozložená metafora: její „mechanismus“ se lineárně rozvíjí před čtenářem. Přitom se přirovnává opět nejčastěji k lidským úkonům či důvěrně známým dějům přírody: „Přijď! - Prostý jak dětská ústa“

(F. Němec, Sebe i vás); „Hospodář stojí, pevný jak strom“ (M. Jirko, Cesta). Častá je též definiční metafora a mechanické přiřazování přístavku, tj. opět takové prostředky, v nichž jsou vazby mezi evokovanými předměty či jevy pro čtenáře dobře viditelné („láska je popel a láska je prach“ J. Frič, Umělé květiny; „Kniha je písmo lásky“ A. M. Píša, Nesrozumitelný svatý; „Anebo dej mi své rty, červené květy“ M. Jirko, Cesta). Vše z výpovědi mluvčího jako by mělo být co nejvíce na povrchu, v dohledu toho, komu je daná promluva adresována. - Zcela jednoznačnou a přímočarou sémantikou jsou obdařeny barevné přívlastky. Autoři, obdobně jako naivističtí malíři, kolorují své scenérie jasnými, pastelovými, nelomenými a sekundární, symbolickou sémantikou nezatíženými barvami: „plamenem bílým srdce mi hoří / a modré vlny se nad ním zavřely“ (J. Frič, Zpěv slova, Umělé květiny); „Po zelených trávnících bílé prvosenky připlouvají, / plachetní lodě vezou modrý den“ (J. Wolker, V parku před polednem, Host do domu). Většinou jde o tradiční (konstantní) spojení s předmětem. Evokována je představa, na niž je čtenář svou zkušeností navyklý. Účinek se přitom dostavuje z druhé strany: nikoli tím, že je něco „pěkně řečeno“ (tj. významově aktualizováno), ale tím, že se trvá na této předmětné samozřejmosti. Tam, kde dochází přece jen k neobvyklému spojení barevného přívlastku s abstraktním substantivem („modrý den“), neděje se tak náhle, nýbrž pozvolna, fázově: dané spojení, ostatně vždy velmi průhledné, je připravováno předchozím kontextem (viz Wolkerův posledně citovaný úryvek: plachetní loď, tj. moře, tj. modrá barva, tj. „modrý den“).

Jediný symbolický plán, který v rozptýlené podobě v této poezii snad funguje, je spojen s biblickou motivikou, velice často zabydlující evokovaný svět básníků z počátku dvacátých let. Ale i o jeho přítomnosti jakožto plánu symbolického zprostředkování lze mluvit jen do určité míry. Jednak byla znalost bible tehdy mnohem samozřejmějším předpokladem, aktivnějším kulturním podložím, jež autory s jejich vnímateli spojovalo pevněji než dnes, jednak jsou biblické postavy vesměs pojednány jako živoucí, reálné bytosti, jako přirozené součásti evokovaného světa. Jejich povaha není symbolicky zástupná, nýbrž je stejně reálná jako u postav dělníků, tuláků, potulných muzikantů či chudých studentů: „Teď chodím městem a Pána Boha hledám, / vím, že tu chodí s mošnou a holi“ (J. Wolker, Žebráci, Host do domu). Čtenář nedostává v obrazech s biblickými postavami (nejčastěji s Ježíškem a Pannou Marií) jen jakýsi impuls, náповědu či poukázání k jině, obecnější



rovině, tedy významové rozezvučení se neděje prostřednictvím aktivizace textu bible (byť její znalost je něco nepřiznakově samozřejmého), ale tyto motivy se stávají průzračnými i pro toho, kdo daný zdroj nezná. Právě v tom spočívá velký díl čtenářské otevřenosti této poezie i pro období, jež nadcházela.

Další fáze české meziválečné poezie - *proletářské umění* - má mnoho společného s poezií básníků „poetického naivismu“. Evangelijně průzračně sociální citění poezie „chlapectví“ se však zahrocuje do podoby zápasu, boje o budoucnost. Tvorba se konturuje vyhraněněji ideově, což je do značné míry dáno rozjitřenějším a více usměrněným vnímáním sociální otázky, ale souběžně i silnou programotvornou činností uvnitř tohoto proudu - diskusemi, polemikami a snahami (zejména St. K. Neumanna, J. Wolkra a J. Hory) přímočaře vysvětlovat kánon proletářského umění.

Čtenář této poezie je daleko více projektován především v tématu, ve výběru námětu, jímž se stává život dělníka, sociální nerovnost atd. Mění se však i autostylizace lyrického mluvčího, a tudíž i způsob oslovování a modelace čtenáře: důvěrný rozhovor se proměňuje ve výzvu, plamenně zaujatou agitaci. Čtenář, namnoze spojovaný s adresátem výzev, má být jedním z velkého kolektivu; místo umělce „není mimo zástup, ale v něm, úplně v něm /.../ Naproti individualismu vystupuje kolektivismus, naproti lartpouirlartismu - tendence“ (J. Wolker).<sup>10</sup> Z hlediska volby tématu mají si tedy být čtenář a básník sobě rovni, z hlediska jeho uchopení se však adresát ocitá v různé míře podřízen autorovi. Nejmarkantnější je to v Neumannových Rudých zpěvech (1923):

Soudružky,  
zastavte proudy své výmluvnosti,  
zadržte řinčivé výhrůžky!  
Házíte hladovým ohlodané kosti,  
a revoluce není řečnický výlet:  
učte se střítet!

#### **Socialistickým ženám**

Protože jde o přímočaré a stálé výzvy, agitace, ba až instrukce, je možno říci, že na adresáta tu básník útočí proudem silného zaujetí a stejně silného odmítání, které odívá do plamenných gest. Vnímatel má být vzníceným mluv-

ním výkonem získávan pro věc sociální revoluce, proto je mu deklarován program, v němž má s ostatními vytvořit jednotlivý kolektiv, přičemž druhou stránkou tohoto gesta chce být i razantní provokace měšťáka. Ideový a politický slovník, stálý nápor výzev a odmítání („Kdože chce hudbu v duši?/ Bitevní vřavu“ St. K. Neumann, O bitevním poli v nás, Rudé zpěvy) však s sebou nese silnou tendenčnost. A tato tendenčnost činí i ze smyslu jisté „a priori“; básník jako by se jej snažil v literární komunikaci co nejvíce vyztužit. Ruší se nejednoznačné (a tedy obrazné) situace a zmenšuje se prostor nedourčenosti. Tím vším je čtenář zatlačován do stále pasívnější úlohy, tj. do úlohy toho, komu bylo odebráno právo být rovnocenným s autorem.

Proti tomu čtenář Wolkrovy Těžké hodiny (1922) není určen tak jednoznačně, a to už jen proto, že se k němu básník neobrací přímo, nýbrž vesměs přes objektivizovanou (byl značně problematizovanou) epiku svých sociálních balad. Proti Hostu do domu se však modelace čtenáře přece jen výrazně usměrnila. Skutečnost, jež je sdělována, už není svět okouzlení, předávaný prostřednictvím stálého úžasu a jakoby bez výběru. Čtenář se v daleko větší míře setkává se skutečností už interpretovanou, typizovanou, a to především z pozice proletářovy bídy („V špinavé ulici na předměstí“; „Pokojík jeho byl smutný a studený“), ze vztahu soucitu s ní. Wolkrov čtenář má však oproti čtenáři Neumannovu k dispozici větší tematické území, autor se k němu obrací v různých modalitách; básníkův svět Těžké hodiny je stále z velké části světem rodícím se, nehotovým, a tudíž i otevřeným.

Osobitou variantu projekce čtenáře představuje v rámci proletářské poezie lyrika Seifertova. Básník transformuje sociální motivy prostřednictvím romantického a hédonistického klíče. Revoluce se mu stává radostnou událostí, slavností lásky, předmětem okouzlení. Svět bohatých je světem slasti, o něž je dělník připravován. Ve čtenářově vědomí je aktivizováno to živočišné, smyslové. Seifertova poezie je obdařena i naivitou a tvárným primitivismem, vlastnostmi přímočaře stavěnými na odív („my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, / k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice“ Slavný den, Samá láska), hyperbolami, nehledaností a bizarními obrazy. Zdánlivě v rozporu s tím je však Seifertova robustní obraznost stížena i komunikační a tvárnou „sebereflexí“, uvědoměním si sebe jako básnického komunikaátu. Jedním z projevů této sebereflexe je dokonce evokace čtenáře: „Hranatý obraz utrpění / je město / a sama veliká událost před tvýma očima/



čtenáři, / otvíráš knížku prostou a nevtíravou / a píseň počíná“ (Báseň úvodní, Město v slzách).

Subtilní a introvertnější variantu proletářské poezie představuje tvorba Josefa Hory a Jindřicha Hořejšího. Ačkoli i tematika Horových knížek tohoto období je zřetelně sociálně situována (také do nich pronikají apostrofy revoluce), je tu zřejmé zaujetí pro život dělníka a vědomí zřetelně rozděleného světa, ve způsobu svého uchopení stylizacemi lyrického mluvčího i tvárnými prostředky autorskými, a tedy také představou svého čtenáře, je přece jen vtažena více dovnitř, je plná pochyb a smíru. Čtenář je prostřednictvím tematizovaných pochyb i tvárné kultivace určujícího sociálního pocitu veden ke stále ztišenější rozmluvě s autorem, ke stále jemnějšímu vnímání a schopnosti za sociálním vidět obecné, všelidské, jakož i ke kultivaci svého vztahu k realitě. Byla-li Neumannova modalita plamenně rétorická, je Horova - možno říci - v širokém smyslu výchovná, osvětová. Území svěcené čtenáři se rozprostírá mezi póly aktivního účastenství na sociálním zápase a vnímavého naslouchání kultivovanému „kazateli“: „Neučím vás nenávidět. / Tak jako tak svět zla je pln. / Rád učil bych vás však jasně vidět / do rmutných, zpěněných vln“ (Verše didaktické, Bouřlivé jaro).

Hudba na náměstí (1921) Jindřicha Hořejšího je tematicky rozmanitá. Vedle sociálních motivů je tu věnován prostor modernímu městu, vzpomínkám na válku i civilnímu vztahu k milé. Proto i čtenář se v tomto tematickém rozpětí stává kategorií dynamičtější a více diferencovanou než například modelový čtenář Neumannův, je ponechán více vně, ve větší distanci vůči výpovědi, a tedy i v pozici značně autonomní.

Devětsil, seskupení, jež se značným způsobem podílelo na prosazování a formulaci proletářského umění, se stává i rozhodující platformou pro vznik *poetismu*. Snaha o tvůrčí sebereflexi, o zřetelné vymezení se vzhledem ke světu a o formulování tvůrčího programu představuje neodmyslitelnou součást poetistické básnické tvorby a kromě toho proniká i do poezie samé. Co to znamenalo z hlediska utváření dobového čtenářského kódu? Programové snahy představují pevný rámec pravidel poetiky, estetiky i umělecké komunikace, explicitně formulují postoj ke světu a souběžně i stanoviska a vztahy zúčastněných subjektů.

Stává se žádoucí, aby pole, na kterém se dotýkají básník a čtenář, bylo co nejširší, už jenom proto, že poetistický kánon odmítá představu díla jako sebevyjádření. Tvůrce si zde nezakládá na své jedinečnosti, ale naopak se snaží ji co nejvíc potlačit; chce se stát „typickým zástupcem budoucího pokolení“ (M. Kubínová).<sup>11</sup> Tím se souběžně vytváří představa či model čtenáře jako potenciálního autora: předpoklad, že schopnost číst tuto poezii je už zároveň schopností ji tvořit.

Tento předpoklad však přesto nevzniká samovolně. Je výsledkem navození jistého vztahu mezi čtenářem a autorem, a to vztahu jejich co největší blízkosti, hermeneuticky řečeno - maximálního propojení horizontů obou subjektů, co možná nejširšího „zkomunikování“ představeného světa. Médii, modalitou, funkcí a projevem tohoto vztahu je hra. „Báseň,“ tvrdí Nezval ve *Falešném mariáši* (1925), to je „Hra, jež sugeruje celé nové světy.“

Prostor hry je prostorem umělým, a tedy více či méně odděleným od ostatního světa, prostorem, do něhož vstupujeme jen přijetím jeho pravidel. „Hra je zkušeností, jež přetváří své účastníky. /.../ Subjektem estetické zkušenosti není ten, kdo hraje, nýbrž to, co se děje během hry“ (P. Ricoeur).<sup>12</sup> To znamená, že ve hře - také ve hře básnického poetismu - se „já“ a „ty“ pokoušejí vytvořit co nejvíc styčných bodů (v „to“), aby mohli vstoupit do společného prostoru, přičemž prvním předpokladem proniknutí do tohoto prostoru je zrušení sebe sama („já“ i „ty“), vlastního jedinečného stanoviska.<sup>13</sup>

Projevy hravosti jakožto podřizování se pravidlům, vtahujícím účastníky - uživatele těchto pravidel, nalezneme hned v několika plánech a projevech poetistické poetiky, nejvýrazněji v oblasti „žánru“ abecedy (viz *Abeceda z Pantomimy V. Nezvala*, 1924), v básních-hádkách: čtenáři je zadán určitý úkol, jehož splnění je však obsazeno (vyřešeno) už v nadpise:

### C

září jako měsíc nad vodou  
ubývej zhasni měsíci veliký!  
Romance gondoliérů navždy mrtvy jsou  
tož vzhůru kapitáne do Ameriky!

Tím, že autor vzal čtenáři možnost „vyřešení“ již nadpisem, posunul čtenářské řešení do jiné sféry: do hledání motivace jednotlivých obrazů (vzta-



hu mezi písmenem a představou) a souběžně do hledání způsobu jejich rozvíjení. To vše mají být současně také podněty k tomu, aby fantazijní řetězec u čtenáře dále pokračoval. Poetistické psaní básní na ... (dny v týdnu, písmena, série věcí atd.) a tvorba cyklů je vlastně vždy značným dílem hádankou, jejíž vyřešení se skrývá za odhalením tvůrčích postupů - obraznosti, kompozice. Bylo oblíbené možná i proto, že v něm poetismus mohl dostat svému požadavku objektivizované poezie.

Prostor hry při vší své uzavřenosti a komunikační závaznosti musí být dostatečně volný, aby mohl poskytovat možnosti nesčetných kombinací, aby čtenáři umožňoval fantazijní odpoutávání. Dílem tedy básníci poetismu pracují s prvkem náhody, a to jakožto projevem tvůrčí volnosti a současně možností svobody čtenářovy. Je zřejmé, že právě postup pásma je tím vítaným prostředkem potlačení vnější logiky, osvobození autora i čtenáře od pevných pravidel žánrových i kompozičních, prostředkem uvolňování stavidel fantazie na jedné i druhé straně komunikačního kanálu. Přitom musíme mít na vědomí, že k využívání vlastní asociativní svobody byl čtenář tlačěn i silnou dobovou programotvornou aktivitou, jakož i programními sentencemi a básnickými sebereflexemi v samotné poezii: „Básničky milovat / hynoucí faunu Yellowstonekého parku / a přece milujeme poezii / poezie / věčný vodopád“ (J. Seifert, Žhavé ovoce, Na vlnách TSF).

Výrazným zdrojem podněcujícím čtenářovu fantazii je poetistický exotismus: evokace dálek, cestovatelství, vjem extenzivního, panoramatického a globálního prostoru (cestopisné básně Bieblovy, exotika u J. Seiferta i široká zeměpisná panorámata v Nezvalových pásmových skladbách). Do erbovní poetistické motiviky patří: námořník, loď, černoš, přístav, kormidelník atd., a to nikoli jako symboly s „nadstavbou“ druhých a dalších plánů, jichž by se měl čtenář dobírat, ale jako motivy fungující ve své smyslové konkrétnosti. Fantazijní energii pak zakládá sama pojmenovaná skutečnost se svou vzdáleností od našich středoevropských reálií. Čtenář je spojen s autorem jakousi konvencí slova-předmětu, pravidly průzračné sémantiky a jednoduché pojmenovací motivace. Ke svým původním významům se tak vracejí v poetismu i tradiční básnická slova: hvězdy, různé květiny, duše, láska aj.

Obdobně jako poezie chlapectví je i poetismus ve svých vyznáních a přiznáních vůči čtenáři zcela průzračný, nekomplikovaný a nezáludný: „mám

rád prosté lidi a děti / nádobí nebe a stůl“ (A. Hoffmeister, Duše prosté, Abeceda lásky).

Proměnou hravého a bezstarostného postoje, a tudíž i způsobů modelace čtenáře je poznamenána druhá fáze poetismu, období poetismu takzvané analytického. Hédonistický prostor hry s jejími jasnými pravidly komunikování i dostatečně volným recipientským prostorem se začíná rozpadat. Čtenář už není ten, kdo má být hýčkán a utvrzován ve šťastné iluzi smyslového okouzlení. Začíná se výrazněji prosazovat reflexe času, tragické vzpomínky (Bieblův Nový Ikaros, 1929), úzkost, tragika (Závadova Panychida, 1927) i zcela zřejmě zřeknutí se epikurejsky rozkošnického postoje ke světu (Halasova Sépie, 1927).

Snahu po ztotožňujícím splynutí autora se čtenářem médiem hry nahrazuje větší - komunikační, tvárná - distance, skřípavost, významové zvrstvení prostřednictvím mytologických kontextů (tedy útoky na předchozí stabilizovanou čtenářskou modalitu). I když na první pohled se čtenář opět setkává s poetistickými tvárnými postupy (s žánrem pásma u Závady a Biebla, s intonačním vzorcem dosud odkazujícím k Apollinairovi), dochází pod tímto povrchem k výrazné kakofonii. Například v Závadově Panychidě je neustále rušena komunikační perspektiva, která se v předchozí fázi tak zřetelně ustálila. Průběžně s tím, jak se v ní mění stylizace promlouvajících subjektů („já“, „ty“, „my“), mění se i způsoby vnímatelských instancí (adresáta a čtenáře). Ztrácí své stabilní postavení, stává se však čtenář v daleko větší míře než dřív silou integrační: energií zaručující soudržnost textu, a tedy i důležitým strukturálním elementem - předpokladem smyslu. Čtenář je vyvázán z umělého prostoru hry, z prostoru smyslové svobody, ale současně je mu dána svoboda jiného řádu, svoboda větší, větší ovšem jen tehdy, když každý, kdo konkrétně uskutečňuje tyto strukturální instrukce, přijme své spolupodílnictví a začne se v tomto nejednoznačném čtení angažovat.

Pokračováním avantgardního komunikačního modelu, prodloužení poetismu zaznívá v dalším směru meziválečné poezie - *surrealismu*. Surrealismus představuje z hlediska vlastní představy čtenáře přesunutí těžiště k produktorským subjektům; surrealistická báseň chce být sebevýrazem svého tvůrce, odhalením nehlubších zákoutí podvědomí. Tematickou osou se jí tedy stává cesta k neviditelnému archetypálnímu, ohledávání prazákladních daností člověka (člověka jako kategorie univerzální, en bloc). Pro českou



větev surrealismu je přitom příznačné, že se v něm neprosazuje freudovská doktrína s takovou vehemencí jako například ve Francii. Z hlediska struktury textu se do role subjektu dění dostává jakoby sama imaginace, odpoutaná síla obrazotvornosti. Na první pohled by se tedy dalo zhruba říci, že se čtenářem se tu vůbec nepočítá, že kategorie potenciálního příjemce sdělení se stává „nulovou pozicí“ komunikačního vzorce. Tak jednoduché to ovšem zase není: už pouhým faktem, že se jedná o jazykové sdělení, je totiž surrealistická báseň nucena učinit velký „kompromis“ mezi čírou imaginací a kódem, mezi seabvýrazem tvůrce a sémiotickým systémem jazyka s jeho vnitřními pravidly, jimiž se proud podvědomí modeluje. Nadto surrealistická báseň chce být sémantizací světa uloženého v podvědomí, tedy v prazákladech každého z nás.

Český surrealismus třicátých let - zejména díky Nezvalovi - je kromě toho poznamenán předchozím poetismem, který usiloval o co největší objektivizaci a odosobnění, a zároveň tedy o vytvoření co nejširšího recipientského pole. Herní model tak úplně nemizí: Nezvalovu poezii stále pohání touha psát texty na ... (např. cyklus Pražská domovní znamení ze sbírky Praha s prsty deště), spíše než cesty k nejbytotnější hlubinám jsme tu svědky vtahování čtenáře prostřednictvím obrazných eskamotáží, vyvolávání smyslového vzruchu. Nezval se snaží komunikační překážky omezit na minimum; čtenáři se poskytuje stále dostatek záchytných možností, například už jen v tom, že jeho básnické sbírky mají vesměs monotematický ráz, jako je tomu v Praze s prsty deště (1936) či v Ženě v množném čísle (1936). Téma je v nich pevně usazeno, v každém okamžiku jejich významového dění dostatečně viditelné, takže jednotlivé básně, verše či obrazy se stávají jeho ekvivalenty, tedy jakýmsi paprsky vyzářujícími z jediného zdroje:

Krásná jak hranice dříví na niž usedl motýl  
Krásná jak pečené jablko ve sněhu  
Krásná jak pelest zasažená kulovým bleskem

Krásná jak mokrý hadr v plameni  
Krásná jak pecen chleba o půlnoci na chodníku  
Krásná jak knoflík na zdi kláštera  
Krásná jak poklad v květináči

V. Nezval, Košile (Žena v množném čísle)

Maximální uvolnění tohoto postupu nastává ve sbírce *Absolutní hrobař* (1937), což ovšem bylo v době, kdy už byl surrealistický receptivní kód do značné míry ustálen, a konkrétní vnímatel tedy mohl přistupovat ke čtení této poezie s určitou instrukcí. V této fázi Nezval také omezuje variační či „etudovitý“ princip své poezie; krouživý pohyb jeho evokací je nyní víc lineární, čímž se dostává do pohybu i kategorie čtenáře. J. Mukařovský ve svém rozboru *Absolutního hrobaře* konstatuje synekdochičnost básnickových obrazů, která se pro čtenáře stává pobídkou k „vyplnění“, dotvoření: „...text ukládá čtenáři značné úkoly; tím nabývají básně mnohdy rázu hádanek. Zvětšení významů dodává významové hře jisté nezávislosti na slovním výraze; to umožňuje poezii navázání styků s malířstvím, transponování malířských tvárných prostředků do poezie“.<sup>14</sup>

Surrealismus představuje poslední velkou programotvornou aktivitu meziválečné poezie. Pro její vývoj od třicátých let byl příznačný divergentní pohyb a v jeho rámci krystalizace *svěbytných individuálních poetik*. Jestliže přece jen vznikly nadindividuální programy, pak jejich spojovacím článkem byla linie ideová či přímo politická, a nikoli tvůrčí v úzkém slova smyslu. Svět - a tedy i vztah poezie k vnímateli - se problematizuje jak ve spektru dobových osobnostních poetik, tak i uvnitř nich. Výrazem této problematizace poezie a světa, básníka a čtenáře jsou vzrůstající analytičnost, zvrstvení výpovědi, propojení smyslového s racionálním. Vnějšíkovým projevem této tendence se stává výraznější zašifrovanost výpovědi, aktivizace paralelních významových plánů (symbolů a mýtů) a souběžně s tím i posílení momentu mezitextového navazování (intertextuality): množství významů je čtenáři přístupné teprve tehdy, když rozpoznal zdroje básnických iluzí (nejčastěji bible, Máchovy poezie, baroka). Zatímco poetistický model usiloval o to, aby báseň byla přístupná co nejširšímu okruhu vnímatelů, aby se snížila komunikační rizika (tenze mezi básníkem a čtenářem se zmírňovaly jakousi recipientskou redundancí), modelace čtenáře v poezii přelomu dvacátých a třicátých let je takřikajíc daleko riskantnější. Je založena na střídání perspektiv, na nejednoznačnosti kontaktu; zastírají se i jednotlivé instance subjektu v textu.

Krajním projevem problematizace vztahu básník - čtenář je poezie Richarda Weinerja z let 1928 - 1930, přičemž i reakce kritiky potvrzují, jak zcela mimo dobová estetická a komunikační paradigmatata se Weiner pohyboval.



V době dozrívajícího poetismu jako by se básník vypravil zcela proti čtenáři; nehledal „cíl svého uměleckého usilování v tom, aby - jako jiní - dokázal navozovat jen sobě a čtenáři ony závratné a zázračné okamžiky vytržení z racionálního a bdělého kontextu životního“ (J. Chaloupecký).<sup>15</sup> Proti euforii poetické komunikační hry, probíhající v prostoru s jasnými pravidly a současně v prostoru dostatečně svobodném, rozehrává Weinerova poezie se čtenářem „hru doopravdy“. Básníková poetika není prostředkem či účelem něčeho - ať už extáze, či naopak střízlivého procitání. Na minimum je v ní omezena jakákoli instrumentální funkce. Konkrétní čtenář si tedy otázkou proč? spíše zatemňuje cestu ke smyslu; účel tkví především a jedině v exponování holé existence weinerovského světa a poetiky: „Jsem hlas všeho, co Samo jest“ (Mnoho nocí, 1928). Složitou větnou stavbou, perifrázemi, obnažením jazyka a expresivitou někdy až agresivní - tím vším je představa strukturního čtenáře rozmývána, proměňována, přeskupována. Na rozkladu komunikace jako by se navíc podílelo i to, že se zcela zastírá povědomí o všech subjektech textů. Samo básnění - jako zaklínadlo - se tak mnohdy stává subjektem dění v básni: „Ruce, ruce / netrpělivé / v předtuše zdarů hnětou / bytí tvárlivé“ (Mnoho nocí). Básnický (komunikační) vzorec „já“ mluvívá o „já“ pro „ty“ jako by byl zrušen, zbaven svých subjektů a redukován na „to“, jež komunikuje jakoby samo v sobě a pro sebe.

Řešení méně extrémní představuje ten typ dobové poezie, v němž je čtenáři dán k dispozici jakýsi záchytný okruh prostřednictvím intertextuality (mezitextového kontaktu). Do textů je zabudován sekundární (meta- a parakomunikační okruh). Například Horovy Máchovské variace (1936) počítají s motivikou Máje jako se zcela nutným pozadím pro recepci (toto pozadí je navíc zesíleno dobovou aktualizací Máchova odkazu v roce stého výročí básníkovy smrti). Společenské a kulturní zvýšení zájmu o baroko ve třicátých letech bylo nezanedbatelnou receptivní „náповědou“ pro čtenáře poezie Vladimíra Holana, Jana Zahradníčka, Viléma Závady. Na aktivizaci barokní mariánské litanie ve vědomí čtenáře je do značné míry postavena Halasova skladba Staré ženy (1935), proto pak i Neumannova básnická polemika Staří dělníci (1936) představuje již svého druhu meta-meta-literaturu. V roce vypuknutí španělské války se zase ožívují ve společenském vědomí motivy a symboly španělské kultury, jež pro vnímatele zcela zjevně souznějí s dobovou politickou situací (v poezii Halasově a Holanově). Perspektiva modelového čtenáře se tak stává - díky literárním, společenským a široce kulturním

kontextům - daleko aktivnějším prvkem básnických textů než dřív. Podmínky pro nalezení smyslu básně jsou často opřeny o aktivizaci čtenáře. „Naivní“ a „dětsky bezstarostný“ čtenář poetismu se mění v zralého a bdělého hledače, přičemž sama problematizace komunikace s sebou nese i výraznější receptivní svobodu, větší míru čtenářovy účasti v sémantickém dění básně.

Množství poetik a pluralita receptivních kódů, příznačné projevy třicátých let, se v letech 1938 - 1939, v období ohrožení národní a státní svrchovanosti, začínají spojovat dohromady. Poezie se stává daleko citlivějším seizmografem aktuálního politického dění. Opět aktivně hledá kontakty se čtenářem, a to prostřednictvím dotyku se sociální a historickou zkušeností, ve volbě témat i jejich uchopení.

Komunikační model třicátých let, pro něž byla charakteristická problematizace všech vztahů (poezie - svět, autor - lyrický mluvčí, autor - čtenář, slovo - význam), zduchovnělý introvertismus, destrukce jistot, asymetrie a hyperbolizovaná expresivita, se proměňuje do jednoznačnějšího a hlavně stabilnějšího vztahu mezi autorem a čtenářem, vztahu opřeného o průzračnější komunikační pravidla. Poezie opět potřebuje budovat nadindividuální kánon, spojující jednotlivé autorské poetiky. Nezbytné se jeví jednoznačné dorozumění básníka se svým čtenářem. Autoři se v daleko větší míře začínají opírat o bezprostřední realitu, o zpolitizované a citově rozjitřené společenské vědomí.

Proměňuje se dobová recepce některých motivů a symbolů. Například u motivu země, který byl v předchozí fázi (u J. Čarka, J. Zahradníčka aj.) hodnotou absolutní, archetypální a mystickou, nebo případně máchovskou konstantou spjatou s jistotou smrti posledních (u V. Holana), se nyní aktivizují historické a národní konotace. Čtenář přijímá takto pojeté motivy země jako protiváhu dobových nejistot, přitom historie země a domova, obsahující moment kontinuity, vědomí všech časů a generací (viz slavné verše ze závěru Horova Zpěvu rodné zemi: „A tak jdem / mrtví, živí, nezrození, nekonečné pokolení.“), se stává jistotou i do budoucna. Do tohoto pojetí země jako symbolu národní záchovy spadá i Zahradníčkova skladba *Zemi mé* ze sbírky *Pozdravení slunci* (1937), kterou nadto usměřňuje i dobový receptivní kánon. Obdobně ve sbírce Jaroslava Kolmana *Cassia Železná košile* (1938) se mytická osudovost země proměňuje v osudovost aktuálně dobovou, v poslední útočiště před nepřízní času:



Po každé, když jsem držel v dlani hrst studené země,  
anděl smrti stál za mnou a tvář svou skláněl v zem,  
ať klinkal márnice zvon či děla duněla temně,  
já, v hrsti studenou zem, vždy pochovával jsem.

### Hrst země

Také Seifert v cyklu měsíců (ve sbírce Zhasněte světla, 1938) se svým čtenářem navazuje kontakt přes zdůvěřňující modalitu; jejím prostřednictvím hledá zcela nepochybné společné národní konstanty v zemi, přírodě a jejích dějích. Modelový čtenář této poezie, silně dobově podmíněný, je autorem projektován daleko jednoznačněji, není mu už ponechána taková míra samostatnosti; počet konkretizačních „kombinací“, jimiž si spojuje významově volnější konotace, se de facto podstatně zúžil.

Na opačném pólu zdůvěřnění stojí v této době modalita patosu, vzedmutá rétorická dikce lyrického subjektu, mnohdy nápadně stylizovaného do podoby vizionáře či hymnika. Čtyřčlenné subjektové obsazení jako by se redukovalo na vztah dvojčlenný, v němž autor splývá s lyrickým subjektem a adresát se čtenářem, přičemž to, co je komunikačně spojuje, je většinou výzva, apel: „Myslete na chorál / Malověrní / Myslete na chorál“ (F. Halas, Torzo naděje); „Nejsme tu přec pro líbání a pro skládání serenád“ (J. Seifert, Zhasněte světla). Někdy je tato přímočará, dvojčlenná komunikace narušena zvoláním, apostrofou, oslovením vnitřních textových adresátů, například verše (F. Halas), země (J. Hora), Prahy (J. Seifert).

Čtenář se tedy namnoze stává jedním z davu, šiku, národního kolektivu, přímým adresátem výzev. Způsob, jímž je získáván, je zřetelně mluvní, počítá s uplývavostí mluveného projevu, a proto se opírá o prostředky gradace (opakování, refrény, pravidelná kompozice), rétorizuje se a monumentalizuje.

Významnou součástí vytváření co nejhustší sítě společných bodů mezi oběma stranami komunikace je využití motivů, symbolů a emblémů spjatých s národní identitou: s národní historií, jazykem a zeměpisnými reáliemi (kult Prahy v poezii J. Seiferta, J. Hory, F. Halase, evokace svatého Václava, motivy T. G. Masaryka, F. X. Šaldy, husitské toposy, Zborov, připomenutí J. Vrchlického, K. H. Máchy, B. Smetany atd.).

Ožívá rovněž biblická symbolika, především obrazy Apokalypsy a Posledního soudu. Tentokrát ovšem už nikoli prostřednictvím čtenářské aktivizace intertextuální dimenze textu. Obrazy rozvráceného světa jsou zasazovány do básní daleko organičtěji, anebo řečeno jinak - s větší recipientskou redundancí, opřenou o alegorické šifry a podobenství, za nimiž zřetelně prosvítá aktuální doba.

*Skupina 42* sice sensu stricto do meziválečné literatury nepatří časově ani svým programovým postojem, vybudovaným na problematizaci či úplně negaci avantgardního kánonu, přesto však představuje poetiku vyhraněnou, a je tudíž potřebné se jí zabývat i z hlediska modelového čtenáře meziválečného období. Svým opozičním postojem k avantgardě pak básníci Skupiny 42 s meziválečnou dobou přece jen určitý spoj vytvářejí, byť jde o spoj per negationem.

Paralelně s tím, jak básnická, výtvarná i teoretická tvorba představitelů Skupiny 42 rozrušovala estetické postuláty avantgardy, ustalovala současně nový rámec: v umělecké komunikaci jako by neexistovalo nic do ní předem uloženého, žádné „a priori“, které by bylo zárukou (úspěšné) domluvy mezi autorem a čtenářem. Funkci jediné vazby mezi oběma stranami básnické komunikace na sebe bere téma, které je závazkem danosti, vnímané jako danost prvotní.<sup>16</sup>

Představitel Skupiny 42 charakterizuje především zájem o skutečnost, kterým je dán i základní vztah autora ke čtenáři. Ve vztahu ke skutečnosti, syrové a nepřikrášlované, jsou si oba partneři v komunikaci rovni: „já“ a „ty“ se vyrovnávají či korigují vzhledem k „to“. Komunikační rámec a programová estetika se rodí jakoby každou básní znova a s jejím koncem zanikají. Autor i čtenář nemají nic zaručeno předem: vztah mezi nimi je poznamenán neustálou problematizací jistot. Integrovaným prostorem už není umělý svět umění; nejsou jím ani mytologické předobrazy či antropologické konstanty. Svorníkem, jediným a definitivním, se stává samotná realita, každodenní lidská existence - neodkladná a drásající.

Pro obraznost básníků Skupiny 42 je příznačný nápor situací, stavů, dějů, těžkých z mnohznakového organismu moderního města:

Nezvonil, neklepal. Nechala klíče trčet.  
Osudy, život. Rozsvíř na schodech.



To kolem podle těch. Pak ještě zaobroubit.  
Co je to? Medvěd. Nic jí nedává.  
Dva metry padesát. Široký skoro třicet.  
Z Dvorecké. Světlo. Od té švadleny.  
Zsinalý starý dům. Za blikajícím oknem.  
Byla tam ve smutku. A tiché cvik - cvik - cvik.  
Kdo zemřel? Kremace. Dědečka, švagra, strýce.  
Bůh všemohoucí. Smrká. Povolal.

### I. Blatný, Dvory (Tento večer)

V úryvku z básně Ivana Blatného se na čtenáře řítí smršť různorodých (především zvukových) vjemů, odvíjených z rozdílných perspektiv. Není jasno, kdo jsou původci jednotlivých projevů, ani to, komu jsou adresovány. Modelový čtenář je proto do struktury „vepsán“ jako určitá integrující instance, na níž je, aby si tento roztržštěný svět sestavila, složila v celek. Jako určitou náповědu při čtení lze použít snad jen název - Dvory. Jiné záchytné body zde již neexistují. Těmito širokými možnostmi poskytnutými čtenáři se struktura neobyčejně otevírá. Tím, že je modalita čtení nesmírně pružná a otevřená, rozšiřuje se i prostor pro čtenářské konkretizace.

Příznačným rysem poetiky básníků této skupiny je potlačení či úplná absence lyrického subjektu, což z hlediska projekce čtení znamená, že představený svět není jinak usměrňován, pořádan či orientován vzhledem k vnímatelské instanci. Kromě toho se do pozadí uchyluje i autor díla, o čemž svědčí, že tvárné gesto zůstává zastřeno, klesá aktivita výrazových prostředků, které jakoby jen „slouží“ tématu.

Způsob záznamu skutečnosti a jeho předávání čtenáři nejsou předurčeny žádným předznamenáním. Typickým rysem se tu tedy stává značná hodnotová neurčitost; obraz představeného světa nemá své „dobro“ a „zlo“, „nahore“ a „dole“, „uvnitř“ a „vně“. Ostatně tento stav je někde i přímo - tj. programově - tematizován: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý“ (J. Kainar, Nové mýty); „Říkám že každý okamžik je hoden básně!“ (I. Blatný, Tento večer). Jsou to sentence, které reflektují proces zobrazování, jde tedy o meta-poezii (zformulovanou, v básni reflektovanou poetiku), a tím i o čtenářovy záchytné body, o způsoby usměrňování konkretizace a čtení, které jsou důle-

žitě zejména v době, kdy se tato poetika s její ambivalentní axiologií a uvolněným komunikačním rámcem ustalovala.

Pokusme se o shrnutí. Kategorie modelového čtenáře jako historicky podmíněného „scénáře“ příjmu (dobového receptivního kánonu) dostatečně zřetelně vyjevuje pohyby meziválečné české poezie, změny jejích funkcí, vývoj celkového básnického modelu. Sledujeme proměny (nejenom) struktury čtenáře. Jeho jeden model (pól) určují více či méně přísně uložená pravidla, tj. představa čtenáře jako role spočívající v provedení určitých instrukcí: nejmarkantněji tento model realizovala proletářská poezie, dále poezie třicátých let, opírající se však o apelativní aktivizaci společných národních symbolů; v uvolněné podobě platil i pro poetismus: básník a čtenář si jsou rovni přijetím závazných pravidel; ještě více uvolněně jej pak naplňuje surrealismus a v modalitě zdůvěrnění mezi oběma stranami komunikace poetický naivismus z počátku dvacátých let. Na opačném pólu se ocitá představa či model čtenáře jako individuální instance, zbavené receptivní „nápovědy“ (třicátá léta) či dokonce projekce čtenáře jako posledního garanta smyslu, integrujícího momentu básnického textu (Skupina 42).

Rámcově a cum grano salis můžeme shledat, že vývoj směřuje ke stále více oslabované normě, tj. k postupnému přenášení komunikačního těžiště od instrukcí „já“ (proletářská poezie), přes básnickou hru, uloženou do odosobněného „to“ (poetismus) na netematizované, a tedy nezaručené „ty“ (Skupina 42). Zároveň probíhá postupná emancipace tvořícího a vnímajícího jedince, jeho odpoutávání od rámcujících programů a pravidel. Jinými slovy: zvnějšku dosazená teze, potlačující významovou dvojznačnost a otevřenost díla, je problematizována. Jistota deduktivně stanovených pravidel příjmu se ve vztahu k individuální, každodenní lidské situaci rozpadá a proměňuje se v nejistotu (tj. i v nejistotu komunikační, tedy čtenářskou) nenaprogramovatelného a nepřevoditelného osudu.

### Poznámky

<sup>1</sup> Receptivní hledisko (důraz na perspektivu čtenáře) je naplno rozvinuto až v receptivní estetice kostnické školy (W. Iser, H. R. Jauss). Dílčím způsobem a v rámci jiných metodologických paradigmat se ovšem čtenářem zabývají už např. E. Hennequin, B. Croce, W. Dilthey, pozoruhodné postřehy nalezneme u F. X. Šaldy (zejména v jeho eseji O tak zvané nesmrtelnosti díla básnického). K vymezení pojmu modelového, virtuálního, sémiotického čtenáře významně přispěli autoři strukturně komunikačních



a historicko-poetologických orientací: R. Barthes, J. M. Lotman, U. Eco, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Lalewicz, E. Balcerzan, R. Handke, M. Riffaterre, S. E. Fish, P. Liba, P. Steiner, P. Zajac, A. Haman aj. Mnoho cenných myšlenek ke vztahu autora a čtenáře v textu se nachází v knihách P. Ricoeura. Nelze neevidovat ani sociologické a psychologické výzkumy čtenářů (u nás např. R. Lesňáka s kolektivem, V. Smetáčka a V. Vozničky), které se však pohybují mimo status literárního díla jako komunikátu a estetického objektu. Se čtenářem se tu počítá jako s empirickým materiálem, autonomním objektem výzkumu, nikoli jako se strukturální potencialitou díla, realizovanou aktuální recepcí.

<sup>2</sup> Próza dvacátého století ovšem tradiční epickou stabilitu času vyprávění a času vyprávěného, podávajícího subjektu a představeného světa narušuje. Aktualizuje se v ní subjekt vypravěče a vyprávění se dostává do role autonomní, svébytné kreace (Vl. Vančura); rozkládají se realistická jednota času a prostoru, jakož i „sféry vlivu“ jednotlivých subjektů (M. Proust, J. Joyce), množí se antiiluzivní momenty a v souvislosti s tím dochází i k tematizaci a většímu strukturálnímu zatížení jazyka.

<sup>3</sup> F. Míko, *Umenie lyriky*, Bratislava 1988, s. 33.

<sup>4</sup> „Maximální nároky na spoluúčast klade lyrika, v níž jde o znázornění subjektivního naladění/stavu duše; v tomto smyslu by bylo možno odlišit lyriku jako znázornění, krajiny duše' od umělecké rétoriky, která by byla znázorněním ‚duše krajiny'. V lyrickém díle vnímatel ztrácí do určité míry i oporu popisně evokovaného předmětného světa; musí si smysl uměleckého sdělení osvojit už ze způsobu řečového projevu lyrického subjektu, z intonace a modulace jeho promluvy“ (A. Haman, K specifčnosti uměleckého literárního sdělení a jeho znakového systému, rukopisná studie).

<sup>5</sup> „Byl-li subjekt díla korelátem souboru aktů tvořivé volby, je významová celistvost osloveného souborem vyžadovaných schopností porozumění, schopností užívat týchž kódů a rozvíjet jejich zásobu analogicky s tvořením mluvčího dotvářet potencialitu díla v estetický objekt“ (M. Červénka, Významová výstavba literárního díla).

<sup>6</sup> Viz U. Eco, *Czytelnik modelowy, Pamiętnik Literacki* 1987, 2, s. 287-305 (polský překlad kapitoly *Il lettore modello* z knížky *Lector in fabula*, Milano 1979).

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, in: *týž, Style odbioru*, Kraków 1977, s. 72-73.

<sup>8</sup> Poznámka k metodologické sebereflexi: nazírací perspektiva modelového čtenáře nemůže být žádnou abstrakcí, vytvořenou pouze pro účely analýzy. I při své specifčnosti a relativně samostatném pojmenovacím inventáři se kategorie modelového čtenáře neocitá mimo spojitost s ostatními komunikačními subjekty literárního díla, ani mimo literární historii a historickou poetiku. Koexistuje s těmito dvěma kontexty, ba dokonce oba jsou jejími východisky.

<sup>9</sup> Viz Z. Pešat, *K pozapomenutým domácím předpokladům poetismu*, in: *týž, Dialogy s poezií*, Praha 1985, s. 187-193.

<sup>10</sup> J. Wolker, *Proletářské umění*, Var 1922, s. 272.

<sup>11</sup> M. Kubínová, *V magických zrcadlech poetismu, předmluva k antologii poetismu Magická zrcadla* (uspoř. M. a V. Kubínovi), Praha 1982, s. 13.

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *Jezyk, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 278 (polský překlad - původní vydání: P. Ricoeur, *Hermeneutics and Human Sciences*, Cambridge 1981).

<sup>13</sup> „Přijímající hru, oddáváme se jí, rušíme sebe a vstupujeme v okruh významu, který nad námi jako čtenáři získává vládu“ (P. Ricoeur, *Jezyk, tekst, interpretacja*, s. 271).

<sup>14</sup> J. Mukařovský, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*, in: *týž, Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 678 (původně *Slovo a slovesnost* 1938, 1, s. 1-15).

<sup>15</sup> J. Chaloupecký, *Richard Weiner*, Praha 1947, s. 23.

<sup>16</sup> J. Chaloupecký v nepublikovaných tezích Skupiny 42 z r. 1943 píše: „...nezbývá než začít znovu. K tomu je především třeba nedbatí o umění: odvážiti se z oné odvážnosti, osvoboditi se z oné svobody, které se staly konvencemi“ (cit. podle studie Z. Pešata, *Literatura Skupiny 42*, in: *Literární měsíčník* 1990, 1, s. 34).



## Tematizovaný adresát v próze

Ze samotné sdělné podstaty psaného textu vyplývá vedle celkem samozřejmé, tu více, tu méně ztvárněné přítomnosti podavatele i předpoklad přítomnosti subjektu přijímajícího, adresáta. Je-li komunikován text neumělecký, komunikační situace je do značné míry limitována: jsou dáni oba dva její účastníci, tj. vedle autora (autorů) je vcelku přesně vymezen i okruh příjemců: lékařské pojednání je určeno odborníkům v příslušném oboru, dopravní předpisy jsou „adresovány“ účastníkům silničního provozu. Obsah komunikátu a jeho zaměření na určitého příjemce vyžadují i ustálenou podobu textu.

V literární komunikaci není autor do takové míry svazován ani povahou komunikátu, ani jeho zaměřením, vztah těchto determinant je vzájemný. Volbou tématu a kombinace strukturních prostředků si autor „vybírá“ svého („ideálního“) adresáta. Základem komunikační interakce je společný kód: jazyk, jímž je text psán, znamená volbu adresátů, kteří mu rozumějí. Podobně jako autor volí kód jazykový, rozhoduje se i pro *kód literární*, který stejně jako přirozený jazyk poskytuje jednotky, dílčí prefabrikáty či modely (motivy, syžety, kompoziční postupy, celé systémy prostředků v rámci normativních poetik). Autor tedy počítá s *komunikační* kompetencí příjemce, jež sahá od znalosti jednotek daného jazyka přes schopnost dešifrovat významy na vyšších úrovních textu až k literární kompetenci, tj. čtenářské zkušenosti, která podmiňuje způsob vnímání představeného světa, schopnost identifikace žánru, poetiky směru či období, intertextuality (literárních aluzí) apod.

Právě souhrn těchto kompetencí a případně projekce jejich užití představuje vnitřní, *strukturní* podobu *adresáta literárního textu*.<sup>1</sup> K nim mohou přistupovat ještě další charakteristiky zpřesňující zaměření na adresáta, například kalkulace s obdobnou životní zkušeností (generační či jiné skupinové signály), nebo naopak kalkulace s diametrální odlišností života adresáta a literárních postav (dobrodružná, triviální literatura).

*Strukturní adresát* může nabývat různých dílčích funkcí či „rolí“. Každé literární dílo je výsledkem procesu selekce, redukce a schematizace mimoliterárních informací, přetvořených ve fiktivní svět. Tento svět je vždy „neúplný“, každé dílo má své „Leerstellen“, jež právě aktivní účast percipujícího čtenářského subjektu doplňuje, zkonkrétňuje. Každé literární dílo tedy v růz-

né míře projektuje pro adresáta roli „spoluvůrce“. Informace poskytované literárním dílem mohou být explicitní, nebo naopak zašifrované, kryptické; návod k dešifraci může být přítomen i v textu v podobě nejrůznějších meta-signálů (synoptické názvy děl, kapitol, motta, citáty apod.). Vždy přítomna je tedy i úloha „vykladače“. Představený svět literárního díla jako soubor informací poskytovaných čtenáři podléhá perspektivizaci: časové, prostorové a hlediskové (hodnotící). Funkcí strukturního adresáta je jakási koordinace a hierarchizace předkládaných dílčích struktur (zvláště markantní je tato úloha u textů založených na montážní metodě či konfrontaci více hledisek).

Kategorie adresáta může být v literárním textu vyjádřena i explicitně, zvnějšněna, může být součástí jeho tematické výstavby. Pak lze mluvit o *adresátovi tematizovaném*; obvykle se s ním setkáváme tam, kde *tematizován* je i *podavatel*, respektive sám akt *literární komunikace*.<sup>2</sup> Podavatel vždy vychází z předpokladu, že jeho vyprávění k nějakému adresátovi dospěje (patří sem i stylizace „nekomunikativních“ textů vydávaných za očištnou zповěď či bilanci sloužící jen samotnému tvůrci). Pokud tuto představu nějak formuluje, začíná vytvářet návrh, model či projekt adresáta. Podle toho, zda se vyprávění ve své recepční fázi „modelově“ realizuje ve fiktivním světě postav, nebo zda je nasměřováno „mimo text“, rozlišujeme *adresáta fiktivního* a *adresáta projektovaného*. Projektovaný adresát není existenčně spjat s představeným světem; existenční oblastí *fiktivního adresáta* je představený svět, tento adresát je vlastně specifickým druhem postavy. Mohlo by se zdát, že jde o specifikaci nadbytečnou a fiktivní adresát by mohl snadno být ztotožněn s kategorií promlouvající - naslouchající postava. Pak se ovšem jedná o běžný dialog, který chápeme jako dramatickou složku výpravného textu.<sup>3</sup> Nám však jde o situaci, kdy *fiktivní adresát je adresátem narace*.<sup>4</sup> Je pak jakýmsi zástupcem recipienta literárního textu. Funguje jako filtr, jehož prostřednictvím se vyprávění dostává ke čtenáři, často jako iniciátor, kvůli němuž vyprávění vůbec vzniklo. Lze jej proto chápat jako model, jednu z variant recepce, jinak řečeno: jako projekt adresáta ztvárněný v postavě fiktivního světa.

Jak už bylo naznačeno, *projektovaného adresáta* chápeme jako soubor charakteristik, přisuzovaných ve struktuře literárního díla potenciálnímu příjemci mimo tento text; patří k němu modelování, předjímání čtenářských postojů a reakcí. Je vyznačen minimálně jedním rysem: schopností a ochotou naslouchat (u textu stylizovaného jako mluvený), respektive číst (u textu



stylizovaného jako psaný, obračejícího se explicitně ke čtenáři). To jsou ovšem extrémní minima, jež obrácení k adresátovi redukuje na formální, rétorický obrat, jaký vznikl z konvence *laskavého čtenáře*, známého z tradičních románových forem s vyznačenou zprostředkovaností (typ nalezeného deníku, reprodukováných pamětí apod.).

Rétorický obrat nicméně rovněž znamená obrácení k adresátovi, navázání dialogu. Podmínkou jeho rozvinutí je ovšem konfrontace názorů; názor se vytváří na základě celého souboru předpokladů vlastních jeho nositeli, společenských i individuálních. Aby se vypravěč mohl střetnout s protinázorem, musí jeho nositeli „podkládat“ určité vlastnosti, sklony, zkušenosti, tj. projektovat adresáta své promluvy jako svého protihráče. Konfrontace názorů předpokládá jejich různost: v případě shody se oba účastníci dialogu mohou velmi brzy realizovat pouhým tichým srozuměním. Zdá se tudíž, že *projektovaný adresát harmonující* s podavatelem bude přítomen nejspíše v „nulové podobě“. Ovšem právě takto harmonický byl *laskavý čtenář* klasického románu: shodoval se s podavatelem v uznání téže hierarchie hodnot a byl představován jako nepochybná mravní autorita, respektive - zvlášť v románu výchovy - býval projektován jako člověk „dosud“ mravně nenarušený, pro něhož mají být pohnuté hrdinovy osudy varovným příkladem a naučením (adresát oslovovaný jako „každý poctivý člověk“, „dobrý křesťan“ apod. - v románech typu Grimmelshausenova Dobrodružného Simplicia Simplicissima či Defoeovy Moll Flandersové). *Laskavý čtenář* byl autoritou, k níž se podavatel obracel s žádostí o toleranci pošetilého jednání postav i shovívavost pro pošetilost svého spisovatelského záměru. Důraz na autorskou skromnost byl ovšem záležitostí konvenční, v důsledku neznamenal zpochybnění díla.

Moderní literatura však dospívá k ztvárnění pochybnosti o sobě samé, k reflexi svého zprostředkovatelství, přiznání literárnosti a konečně k *tematizaci procesu* psaní. Problematické literární sdělení je adresátovi předkládáno k diskusi, často přímo formulováno jako provokace. Ta může vyplynout už ze samotného tématu (např. tradičně dosud tabuizovaného), ze způsobu jeho uchopení, může být i explicitně ztvárněna jako konfrontace postoje podavatele a projektovaného adresáta.

Pokus aplikovat kategorii strukturního adresáta jako hlediska při analýze české meziválečné prózy je v této kapitole zaměřen na *strukturního adresáta*

*tematizovaného*. Prvním důvodem je, že se jedná o zřetelnou jevovou formu, kterou lze názorně popsat. Druhým a podstatnějším je potom fakt, že tematizovaný adresát proniká prózou tohoto období v mnohotvárnosti dosud nebývalé a v rozsahu, jaký literatura poválečná už nezopakovala. Frekvence tematizovaného adresáta samozřejmě neznamená, že se jednalo o jeden z určujících faktorů dobové poetiky; jistě však byla důsledkem některých obecnějších tendencí.

Počátky *literární provokace adresáta* spadají už do doby před první světovou válkou. V juvenilních prózách bratří Čapků, označených autory v pozdějším vydání *Krakonošovy zahrady* (1918) za „výplody literární zdivočelosti“, se otvírá prostor pro výrazně „literární“ komunikaci. Styl těchto próz je totiž jednak výsledkem ironizace poetiky předcházejícího období (dekadentní, symbolistní a naturalistické), jednak důsledkem přijetí jednoho ze slohových principů dosud fungujících: secesního tůhnutí k ornamentálnosti, tvořenosti, k všezahrnující stylizaci. Pojmenován je tu nejen záměrně deformující způsob uměleckého vidění, preferovaný tvůrci (*Morálka I*), ale kromě stanoviska autorů je vyznačeno i stanovisko adresáta: v *Řeči s kloboukem na hlavě* mluvčí oslovují adresáta s úvodním gestem programové neuctivosti; když vzápětí podporují své tvrzení citátem z Goetha, dopouštějí se další „neuctivosti“, neboť význam původního výroku převracejí v pravý opak, předkládajíce jako autoritativní pravdu kvazicitát. Obraz umělce jako individua ocitajícího se v opozici vůči „davu“, již úvodní pasáž sugeruje, by bylo možno vysvětlit jako lartpourlartistní stylizaci mladých autorů. Nebýt toho, že klobouček nezdvořile ponechaný na hlavě je „tak fashionable“, že čtenáři nezbývá než konstatovat: „Hle, to jest dandysm.“<sup>5</sup> Autoři tak vkládají do útst svému adresátovi, „solidnímu publiku“, nejdůležitější zjištění. Neboť co je „dandysm“? Apartnost, převlek, exhibice - tedy hra. Autoři přisuzují projektovanému adresátovi (znalci a zastánci parodovaných literárních kánonů) odhalení principu hry a spolu s ní nenapodobivé, ba dokonce přetvářející, deformující funkce literárního textu. Že šlo o projekci takřka „ideální“, dokazuje *Předmluva autobiografická* (*Krakonošova zahrada*), v níž autoři nechávají promluvit zklamaného čtenáře, který na tuto hru přistoupil s pomýlenou vážností.

Tato hra, jejíž podavatel si se suverenitou kabaretiéra tropí šprýmy i z obecnstva a znevažuje jeho uznávané modly a modely, spojuje čapkovské juvenilie z let předválečných s lyrickými texty Karla Konráda, inspirovanými



poetismem. V Robinsonádě (1926) a souboru kurzív *Ve směru úhlopříčny* (vyd. 1930) se „perziflující oční štěrbinou“ z čapkovské *Morálky I* proměňuje v pohled „ve směru úhlopříčném“, místo „řeči s kloboukem na hlavě“ skáče autorský vypravěč (zcela v soudobém sportovním duchu) odvážnou „robinsonádu“. V galerii osobností figurujících v humorném stylistickém cvičení *Strom poznání* (*Ve směru úhlopříčny*) se ocitají mimo jiné i bratři Čapkové. Toto stylistické cvičení předpokládá adresáta sečtělého, schopného rozpoznat slohové příznaky charakteristické pro jednotlivé literáty a asociace spojované s dalšími osobnostmi, které zde vystupují. Asociativní metoda je uplatněna ve všech textech a je také nabízena adresátovi jako způsob vnímání. Zdrojem asociací se stává i sám jazyk, slovo: autor předkládá adresátovi jakýsi „návod k použití“, doporučuje prožít i samo vyslovení slova, poddat se jeho zvukovým kvalitám a následným představám. V náznacích, i když stále v podobě spíše hravé, se objevuje problematizace řeči: falešná etymologická řešení, odhalení rozporu mezi konvenčními a individuálními konotacemi. (Reflexi jazyka na pomezí jazykovědy, žurnalismu a poezie zahajuje už na přelomu desátých a dvacátých let Karel Čapek, později v tomto duchu píše i Pavel Eisner.) Jazyková reflexe, stimulující aktivitu adresáta, je u Konráda součástí poetistické hry, volných přenosů a skoků, nezávazného experimentu; není ještě tematizována ani problematizována literární komunikace. K této problematizaci dochází až tehdy, když do jazykové reflexe vstoupí aspekt noetický, který se pak stane jedním z nejdůležitějších příznaků prózy první poloviny třicátých let.

V roce 1929 vychází próza Richarda Weinera *Lazebník*. Zatímco u Konráda bylo slovo podkladem, materiálem hry rozvíjené vlastně na základě konvenčních asociací („*Fudžijama*“: rýžové pole, rikši, svěží ústa gejš... „*Farma*“: prchající stáda a lasa kovbojů“ atp.), Weinera nezajímá hra, při níž se nenaruší konvenční vztah označujícího a označovaného. Preferuje slova jako shluky hlásek, jež mohou evokovat nekonečně mnoho představ, „slova-sézamy“, „slova jsou paklíči, z nichž každý otvírá vše, tedy nic zvlášť“. <sup>6</sup> Adresát je projektován jako subjekt schopný asociovat pomocí slov jako „prostředníků“, přitom však příliš vázaný na jazykovou konvenci; vězí stále „v kleci“ řeči spojené s racionálním poznáním. Podavatel však žádá od svého čtenáře „obrazivost druhého stupně“, totiž spojovat vzdálené a odlišné, nesourodé a nesouvisející. Protože je skeptický, pokud jde o míru této schopnosti, ale současně projektuje svého adresáta jako „vzdělavatelného“, podává

mu výklad, stylizovaný střídavě jako proces psaní (čtenář očima pisatele sleduje běh řádků) či jako mluvená přednáška, v níž podavatel v roli prchlivého učitele střeží pozornost svých „škodolibých žáků“. Účelem výkladu je zprostředkování autorské poetiky, platné pro díla již napsaná i budoucí. Autorským záměrem je „psátí rámce“, jež si má čtenář „vyplnit sám“. Těmito rámci mohou být různě velké složky textu, třeba i jednotlivá slova. Slovo se u Weinerja stává možností, jeho literární metoda vyjadřuje modalitu (potencialitu) jako „způsob existence“. Právě „rámce“ (a tedy literární dílo vůbec) se adresátovi nabízejí jako prostor možné existence, svět, v němž není striktně oddělováno reálné a možné, v němž poznávací metoda vychází ze snu a evokativní vzpomínky, tedy z toho, co je jen obtížně sdělitelné a vždy individualizované. Skutečné poznání, k němuž může *projektovaný adresát* vyplňující rámce dospět, je proto poznání sebe sama, vytváření vlastního světa. Vypravěč směřuje adresáta „v oblast, kde se nečasne, to jest tam, kde on, čtenář, je bohem sám“.<sup>7</sup> Adresát tedy získává ambivalentní úlohu poslušného discipula vypravěče, který se aplikací nabídnuté poetiky promění v nezávislého tvůrce vlastního, umělého světa. Velmi omezený čtenářský zájem dobový i pozdější ostatně ukázal, že tato náročná projekce obtížně nacházela své empirické recipienty, „realizátory rámců“.

Obdobné dílo, koncipované skrytě také jako „instruktivní“ poetika se objevuje až v polovině třicátých let, na pohled zcela stranou od dobových epických tendencí. Tímto dílem je Kulhavý poutník Josefa Čapka (1936). Kulhavý poutník je jakousi poetikou zdůrazňovaně „neepické“ a „neprofesionální“ literatury, tedy literatury, která má podle názoru autora pramalou naději na úspěch u „čtenáře svazků“, literárního konzumenta. Kniha vyrůstá nejen z polemiky s dobovou poetikou,<sup>8</sup> ale i s dějovostí, příběhovostí beletrie vůbec, s epikou jako takovou. Splétání příběhů je zavrženo jako kejklišťví, řemeslnost sloužící jen navnadění publika.

*Projektovaný adresát* je v Kulhavém poutníkovi od počátku vymezen jako oponent autorského záměru. Za nejpodstatnější rysy literárního díla považuje tento oponent napínavý spletitý děj a senzační a jímavé osudy hrdinů, na nichž může přizívit svou všednost nebo do nich promítnout své problémy. Josef Čapek tak projektuje nejen *adresáta s čtenářským vkusem*, ale i *způsob recepcce*: senzacechtivost a zvědavost vedou k naivní identifikaci s hrdiny, k odreagování se - to jest k „útěku od sebe“. Autor však chce čtenáře vést právě k sebepoznání jako nevyčerpatelnému celoživotnímu procesu,



k „největším dobrodružstvím, s kterými se každý z živoucích může na tomto světě setkat“.<sup>9</sup> Projektovaný adresát, „čtenář svazků“, který se hlasitě brání „psychologii, meditaci a traktátům“, je získáván pro dobrodružství duše. Označení „každý z živoucích“ je velmi důležité: adresát, byť by byl ve svém vkusu pólován zcela opačně než autor Kulhavého poutníka, je přiřazován k neoddiskutovatelnému společenství smrtelníků, jimž je smrtelnost společným údělem, se kterým se všichni musejí vyrovnávat. Reflexe životní pouti je demonstrována na postavě Kulhavého poutníka, zrozeného z autorského dialogu se sebou samým, z vnitřního hlasu, který se stává tělesnou postavou. V této postavě se prolíná role mluvčího i fiktivního adresáta a současně promlouvá i naslouchá autor; hranice mezi těmito rolemi je velmi nejasná, neboť vždy jde vlastně o aktivitu jednoho subjektu, o rozvinutou autorskou stylizaci.

Tím, že svou úvahu dialogizuje, tím, že jednomu ze svých hlasů propůjčuje postavu-tělo a že poznávací proces metaforizuje pojem „setkání“, činí autor de facto ústupek epice, ústupek „čtenáři svazků“. Přitom dialogická stylizace, prostorový půdorys prózy, prolnutí putování krajinou s pohybem „duchovním, myšlenkovým“, to je postup velmi blízký někdejší Šlépěji Karla Čapka, který Zdeněk Kožmín vystihl termínem „epizovaná reflexe“.<sup>10</sup> Zatímco u Karla Čapka byla tato metoda skryta za pláštíkem příběhu (i když kritika modelovost situace odhalila), u Josefa Čapka je s hrdiny „epizace reflexe“ tematizována. Čtenář je seznámen s povahou i účelem konstrukce (=Kulhavý poutník), jež slouží zprostředkování autorských názorů. Poutník je ztělesněním implicitně představené autorské poetiky, polemickou „antiepickou“ postavou. Tato polemika se vyhraňuje ve střetnutí s protichůdným horizontem očekávání. Souvisí to zřejmě s Čapkovým tĕhnutím k dialogičnosti, provádějícím celou jeho tvorbu. Literární dílo se podobně jako u Weina představuje jako metodický návod: Weiner nabízí čtenáři „rámce“, Čapek postavu, jež může být „obrazem života jednoho každého“. Zdánlivě tedy oba ponechávají svému čtenáři tvůrčí volnost. Přitom jej však manipulují mnohem více než tradiční mimetická próza. Nedodávají mu hotové obsahy, vnucují mu však svou metodu: propojení snového a zkušenosti, možného a ireálného (Weiner), poznání běhu tohoto světa obrácením do sebe (Čapek). Tyto texty lze považovat za jednu větev noeticky orientované literatury (poněkud odlišnou představují díla Karla Čapka).

Přestože Weinerův *Lazebník* má v podtitulu označení *Poetika* a tento účel jsme přisoudili jako implicitní i Čapkovu *Kulhavému poutníkovi*, dominuje v obou dílech aspekt poznávací nad aspektem literárním. Projektovaný adresát není veden pouze k akceptování určitých způsobů literární recepce, nýbrž spíše k myšlenkovým, poznávacím postupům. Literatura je v těchto dílech problematizována jako jedno z možných osvojení světa, poetika je „klíčem k životu“ (Weiner).

*Projektovaný adresát* jako nositel konkrétních čtenářských zkušeností, literárních konvencí a modelů však spolupůsobil i jako jeden z prostředků oživení žánru, popřípadě některých dílčích struktur literárního díla. Ve Vančurově *Markétě Lazarové* (1931) se čtenářský vkus projektované adresáta jeví buď jako naivní a pokleslý, nebo naopak nadneseně intelektuální, snobský. Ironizace čtenářského vkusu je součástí suverénního vystupování vypravěče, který přesun od jedné scény k druhé vysvětluje ochotou vyhovět „zájmu sličných paní“ o osudy milenecké dvojice, s nadhledem koriguje mylné domněnky čtenářů (představu velké lásky jako dokonalé apod.).

Způsob, jímž vypravěč naoko vychází vstříc čtenářům rytířských románů i čtenářkám milostných příběhů, naznačuje metodu, kterou později rozvinula Milada Součková. Její román *Zakladatelé* (1940) je vybudován na celé řadě kulturních a společenských konvencí, stereotypů a schémat. Tento postup se často uplatňuje v názvech kapitol (citáty, hesla, trivializující metonymie apod.), jejichž obsah je pak zcela kontrastní nebo přinejmenším zklamává čtenářské očekávání. Některé kapitoly představují mechanismy společenských událostí a chování (např. model „návštěva slavné osoby v rodišti“), jindy vlastenecké či akademické umělecké vzory (ochotnické divadlo, paralela Čermákova obrazu Guslara a Černohorky s rodinnou idylkou: tatínek s dceruškou se oddávají amatérské hře na housle aj.). Do struktury textu vstupují v parodické podobě normy tradiční poetiky i metody jiných umění: sebevražda jednoho z hrdinů je v kapitole „Z prvních filmů. Tajemství netopýra“ zobrazena jako scéna z němého hororu, přitom neúplná, neboť v rozhodující chvíli použije autorka působivého zcizujícího efektu: filmový pás se přetrhne. Naivní čtenářský vkus je představen v popisu čtenářského vývoje jedné z postav, jež naturalistický determinismus konfrontuje přímo se svou existencí (například osudově rezavou kšticí Zolovy Nany či Terezy se svými počestně kaštanovými vlasy). Nejliterárnější je však využití jazykových klišé a syžetových schémat jako „návnady“ pro konvenčně orientovaného adre-



sáta. Dílčí fáze příběhu se generují tradičním způsobem jakoby za spoluúčasti čtenáře, vypravěč je však vzápětí odhaluje jako chybná řešení vyplývající z nedostatku čtenářovy invence a z jeho schematického uvažování.

V lyrizovaných prózách Karla Konráda (1926, 1930) se střídají parodické románové fragmenty s kabaretními scénkami a slohovými narážkami na žánry všeho druhu v pestrém kaleidoskopu; Marie Májerová kombinuje v Přehradě (1929, 1932) prvky utopické, špionážní i pohádkové; Karel Čapek pracuje montážní technikou ve Válce s mlouky (1936). *Strukturní adresát* je ve všech těchto případech *koordinátorem*, nutným ohniskem scelujícího vidění. Součková však v *Zakladatelích* postupuje opačně: zapojováním vypůjčených modelů (venkovský román, strašidelný němý film, antické drama) zpochybňuje vcelku homogenní románový tvar. Odpovědnost za tyto poklesky se přenáší na projektovaného adresáta, na kterého vypravěč „líčí“ výchozí situace svádějící ke konvenční interpretaci. Vypravěč *Zakladatelů* je takřka „postmoderně“ zlomyslný.

Jaromír John v povídce *Perutě* (1942 pod názvem *Nadšený cyklista*) projektuje svého adresáta jako zarytého čtenáře „příběhů ze života“, který vznáší požadavek pravdivosti v důsledku mylného chápání autorské stylizace: Johnův vypravěč v první osobě (který ovšem často bývá nezakrytě autobiografizovaný) je těmito čtenáři ztotožňován s osobou autora. Přitom se však jeho literárně ztvárněná existence jeví podezíravým čtenářům jako nepravděpodobná, příliš smyšlená. Vypravěč vychází čtenáři jakoby vstříc vylíčením skutečné události z mládí. Avšak tím, že vyhoví jeho požadavku, vystaví jej zklamání. Neboť, jak dovozuje, „pravdivá historie zbavená obraznosti je logický preparát, výtvar, který se má k uplynulému a ničím nenahraditelné skutečnosti asi jako houpací kůň k někdejšímu živému koni...“.<sup>11</sup> Projektovaný adresát absolvuje jakýsi kurs literární výchovy, jehož výsledkem by mělo být uznání svrchovanosti literární smyšlenky.

Projektovaný adresát byl v podobě, o níž jsme doposud uvažovali, vymezen v podstatě čtenářským zájmem. *Laskavý čtenář*, jak jsme se jej pokusili definovat výše, ovšem představoval projekci adresáta jako souboru určitých mravních, případně občanských ctností, tedy člověka schopného a oprávněného posuzovat jednání hrdinů příběhu. Důležité pro postoj čtenáře bylo přitom to, že klasický román sice nezastíral svou zprostředkovanost, nepřipouštěl však odhalování konstruovanosti (tvořenosti), nýbrž sugeroval autenticitu vyprávěného příběhu.

Najdeme obdobnou projekci adresáta jako člověka s vlastnostmi v meziválečné próze? Projekce mravního, hodnotícího aspektu se uplatňuje v díle Josefa Čapka. Soubor próz *Lelio* (1917) reaguje na zdeformovanou válečnou realitu přenesením důrazu na skutečnost nově zformovanou, stvořenou. Název prózy *Rukopis* nalezený na ulici signalizuje, že půjde o náhodné střetnutí textu s náhodným adresátem. V próze *Syn zla* je na počátku definován čtenář jako někdo „zcela cizí a neúčastný“, později je mu však přisouzena úloha emocionálního a morálního odpůrce. Postupně jak se vyraňuje portrét vypravěče, jenž je sám sobě inspirací i vlastním tématem, nabývá určitějších obrysů i adresát, atakovaný mocnými projevy zloby a nenávisti, z nichž se utváří podstata vypravěčovy osobnosti. Zatímco vyprávěcí subjekt je v *Leliovi* stylizován většinou jako nositel utrpení, ponížení, zklamání či programového negativismu (poštihujícího dobro, mravy i Boha), je adresát učiněn pochybeným zastáncem principů kladných. Je provokován ve svém pokryteckém retušování zla a povrchním uznávání etických zásad, za nímž se skrývá strach a sobectví. Je zastáncem hodnot ve světě, v němž jsou pošlapány. Naproti tomu „syn zla“, postava vyrůstající z takřka ďábelské stylizace zásadního odpůrcovství a popěračství, konstruuje svůj svět z negativních hodnot. Tvoří tím, že odnímá jiným, modeluje deformací.

Tato přímá konfrontace morálního postoje vypravěče (postavy) a projektovaného adresáta se objevuje u Josefa Čapka i později. Děj *Stínu kapradiny* (1930) pro to vytváří předpoklady v motivech prohrěšení proti řádu, zločinu a trestu. *Projektovaný adresát* vystupuje v dvojí roli: jednak v roli čtenáře, pochybujícího o psychologické motivovanosti jednání postav, jednak v roli samozvaného „soudce“: „Zabili hajného způsobem zvíveckým a po vykonaném činu prchají, toť správně. /.../ Necht' jim ten strach svou palčivostí vysuší plíce.“<sup>12</sup> Čtenář si osobuje právo rozsudku nad provinilými postavami, přiřazuje se ke všem „soudcům“ z příběhu: k postavám, jimž trestat a soudit je povinností, k společenství poctivých lidí zatracujících zločin, k oběti žádající odplatu za svou smrt, k personifikované přírodě, v konečné instanci podrobující oba provinilce trestu.

Čtenář je sice takřka zván k spočinutí v líčené přírodní idyle („Kéž i my, čtenáři, s myslí pokojnou, mohli bychom toto vše v této chvíli viděti!“),<sup>13</sup> se svým nárokem na soud je však vykázán do patřičných mezí: nejvyšší mocí je nadindividuální řád, reprezentovaný přírodou. A jak čtenář uspěje se svou kritikou psychologické nevěrojatnosti postav? Vypravěč zprvu



podává argumentaci také psychologického rázu, poukazuje na ambivalen-  
tnost lidské povahy i nálad, jež mohou sdružovat bázeň i zlobu. Vzápětí však  
klade otázku, proč by se nemohla měnit nálada hrdinů, mění-li se běh událostí  
a „honba“ nazločince zatím „nemázjevných obrysů“. Kdo jí však tyto obrysy  
dodá: jedině sám vypravěč, který jako by si se zpožděním uvědomil svou  
úlohu. Chování hrdinů není tedy jen záležitostí psychických reakcí, ale i  
volby učiněné vypravěčem. To, že se děj rozvíjí tím či oním směrem, je jedna  
z možností (i když proti této tendenci současně působí nepřehlédnutelná  
baladická neodvratnost, „špatného konce“). Vypravěč tvevidentně projektuje  
adresáta jako svého společníka, který smí oponovat i užívat slunných chvílí  
příběhu, je však podřízen rozhodnutím vypravěče, jeho hodnotové hierarchii.

Vypraňování podoby vypravěče je patrně nejcharakterističtější zje-  
vem prózy na počátku třicátých let: vypravěč, doposud vyznačený hlavně  
vyjadřovacími prostředky, se v této době manifestuje nejen jako pozorova-  
tel, ale i manipulátor, tvůrce, thackerayovský „manager of the perfor-  
mance“. Tendence k epičnosti je pronikána tendencí odhalovat příběh  
jako dílo vypravěče. Projektovaný adresát se zákonitě stává současně  
svědkem příběhu a dokonce jeho utváření.

Ve Vančurově Markétě Lazarové (1931) je adresát projektován jako  
prototyp mdlého, bezkrevného člověka naší doby v přímém protikladu  
k opravdovosti postav. Postavy smyšleného příběhu jsou představovány  
jako životnější než soudobá realita. Plochost, šedost současného života se  
vyjevuje v konfrontaci s ideální epickou minulostí. Je to však minulost  
přiznaně umělá, stvořená. Životní pravda příběhu je kvalitou čistě literár-  
ní, tematizace fiktivnosti je součástí vyprávění. Odrazem toho je i pojetí  
času: čas vyprávění a čas vyprávěný jsou zaměnitelné, ztotožnitelné, styli-  
zace promluvy jako řeči vypravěče se střídá s „reprodukcí slyšeného“  
nebo s „hlasem vyprávění“: „... jak mluví vypravování o jeho dcerách?  
O nic lépe! Žel, proslychá se, že měly povahu litic...“<sup>14</sup>

Přítomnost adresáta je promítnuta i do prostorové perspektivizace: čtenář  
má pocit, jako by byl veden blíž ke scéně, jako by mu vypravěč zaostřoval  
dalekohled: „Markéta vstává. /.../ Z její rány odkapává krev, hle pozname-  
nanou pannu! Pláče? Pláče!“<sup>15</sup> Jako by se z panoramatického záběru scény  
vyčlenil detail Markétiny usazené líce, kterou zdálky nebylo vidět. Současně  
jde o fokusaci významovou: detail dokládá dívčin smutek, který je z hlediska

mravního hodnocení nutný, adekvátní situaci. Vypravěč také brzy nato prosí obecenstvo o soucit s postavou; jindy se dožaduje zvýšené pozornosti, připomíná již známé, reguluje čtenářův odstup od dění, polemizuje s jeho předpokládanými reakcemi. Čtenářovu nespokojenost dokonce představuje v akci, v níž se uplatňuje konkrétní artefakt: „Všechny věci jsou podrobeny změnám a mnohá barva obsahuje barvy dočista vzdálené! Avšak buďme snášenlivější, udeřte knihou a slyšte vypravování, jež spěje vpřed.“<sup>16</sup> Knihou může rozhořčený čtenář udeřit, avšak magické moci vyprávění, zdá se, nemůže uniknout. I přes invektivy vůči své osobě je jeho účastníkem, neboť jeho mínění, jeho souhlasu se vypravěč dožaduje. Čtenář je jen někdy vtahován do příběhu; v „prostoru vyprávění“ je však přítomen neustále. Vypravěčův nadhled, potěšení, s nímž kritizuje své postavy a zase se jich soucitně ujímá, jeho epická požívačnost, s níž sleduje běh událostí, to vše se přenáší i na adresáta. Podobně se může cítit i čtenář Stínu kapradiny, nařčený z jakési žlučovité spravedlnosti a vzápětí zvaný k vychutnání přírodní idylly: tragičnost příběhu se stále střetává a vyrovnává s nadlehčeností vyprávění.

*Projektovaný adresát* je v Markétě Lazarové určen jako čtenář, opakovaně nucený vypravěčem konfrontovat vědomě způsob podání s vlastním vkusem. Přítom vkus, který mu vypravěč přisuzuje, je obdobně vyprahlý a neautentický jako způsob existence, který je mu připisován: adresát je projektován jako současný člověk stížený deficitem životní opravdovosti. Představený svět naopak reprezentuje ideál životní epiky.

Tento ideál se uchovává i v dalším Vančurově románu *Konec starých časů* (1934), kde však již není předmětem oslavného zpřítomnění, nýbrž vypravěčovy nostalgie. Postava vypravěče Spery představuje pamětníka šlechtických časů, jimiž je přísně poměřována středostavovská chtivost nájemce zámku Kratochvíle. I zdánlivé oživení hrdinské minulosti příchodem dobrodruha Megalrogova se ukáže jako plané, jako podvod příživníka. Pozice vypravěče vůči adresátovi je poznamenána jeho plebejstvím, ať už je střídavě inzerováno jako bolestně přožité, nebo úspěšně kultivované. Psaní je mu literárním řemeslem, jímž si hodlá vydobýt přízeň i hmotné uznání publika. Vypravěč už není oním mocným vládcem, jehož burácivý smích postihuje slabosti postav i čtenáře. Je sice ironickým komentátorem, který se pouští do disputace s adresátem, především na obranu vlastních ctností, případně literárního umění, je však stížen nostalgií po minulosti. To, nač vzpomíná, co postrádá, nemůže svému čtenáři vmést do tváře jako provokaci. Naopak,



touží po jeho souhlasu a potvrzení: „Znáte ten zatrachtilý pach hostin, kdy lidé vstávají od stolu? Ještě vám bzučí v uchu nějaké přefeknutí pana souseda, ještě máte zálsuk na sklenici vína, ještě si připomínáte jednu pěknou písničku, ale ti ostatní by se už nejraději viděli nad umyvadlem s kartáčkem na zubí v ruce. Vy byste si chtěl zasadit ránu do stehna a spustil byste z plných plic: TŘI PŘEZKY, anebo KDO NEPIJE, TEN PROHLOUPÍ, ale ostatní lidé kolem vás mají obličej delší o dvě brady a rozpačitý úsměv, který vám zkazí notu.“<sup>17</sup>

Adresát vyprávění je projektován jako harmonující, disponující obdobnými sklony a dílčími zkušenostmi jako vypravěč. Společně s ním se stává příslušníkem rodu „šlechticů života“, těch, kdo umějí žít a užít. Obrací se tedy situace z Markéty Lazarové: v ní byly plnokrevné postavy provokativně stavěny na odiv adresátovi osočenému z životní ochablosti. V Konci starých časů je ideál záležitostí nenávratné minulosti (v Markétě to byla minulost „stvořená“!), jeho obnovení je odhaleno jako falešné a nakonec je to právě adresát, v něhož vypravěč skládá naděje, člověk schopný užívat darů pozemské existence.

Směřování prózy třicátých let k epičnosti se postupně přeneslo i na modelování vypravěče: *epizovaný vypravěč* se stává postavou příběhu. Tato postava však není pouze hrdinou, referujícím o vlastních zážitcích, ale je obohacena rysy vypravěčské profesionality. Není sice vypravěčem-stvořitelem, ale doznává své zásahy, jistý způsob organizace toho, co podává. Vančurův Konec starých časů představuje nejvýraznější typ takové prózy; prvky tohoto poloprofesionálního vypravěčství či zliterárnění vyprávěcí postavy však pronikly například i do žánru psychologického románu. Ztotožnění hrdiny příběhu - objektu psychologického pozorování - s vypravěčem, subjektem analýzy, je v něm poměrně časté (Danajský dar Hostovského, 1930, Havlíčkův Neviditelný, 1937, Řezáčovo Černé světlo, 1940 aj.). Vyprávění často bývá jakousi rekapitulací či doznáním, leckdy dosti šokujícím ve střetnutí s běžnými psychologickými a mravními normami. Analytické úsilí, označované obvykle jako „ponor do temných zákoutí lidské duše“, se v tehdejší psychologické próze většinou pojí s atmosférou tajemna, podněcujících náznaků a zlověstných znamení. Prvotní zážitky, klíčové situace a různé motivy se opakovaně vracejí jako mementa varující postavy, v druhém plánu pak představují vodítko pro čtenáře.

Zatímco v jiných prózách tyto prostředky implicitně fungují jako zdroj napětí, v Havlíčkově románu *Neviditelný* (1937) jsou v této funkci reflektovány. Podavatel psychologické bilance vždy pracuje s vědomím konce a s ním může i jednotlivé fáze vývoje interpretovat, vypravěč *Neviditelného* však odhaluje záměrnost, s níž dává informace: „A já stál a hleděl soustředěně do jedné tupých očí. *Do jedné tupých očí!*“<sup>18</sup> Avšak ne, nebudu o nich ještě mluvit. Zbavil bych své vyprávění všeho, čím by mohlo zaujmouti /.../ Když jsem začal uhryzávat ze svého vlastního osudu, také jsem nevěděl, jak to skončí. Nechť neví čtenář právě tak, jako já jsem nevěděl. Ať se jen dá překvapiti, ať prožívá pěkně se mnou mé nádherné zážitky!“<sup>19</sup> Čtenář ovšem „ví víc“, veden právě všemi signály osudového spění ke katastrofě, neboť vypravěč jej opakovaně upozorňuje na zatím blíže nevysvětlený význam předmětů, míst, událostí. Zlověstností je poznamenán i sám proces psaní: vypravěč si všímá data, kdy začíná psát, a sugestivně upozorňuje čtenáře na zákeřný vzhled čísla tři. Zlo není jen obsahem příběhu, je znovustvářeno i psaním. Vypravěč přiznává, že svého adresáta projektuje jako jakýsi objekt své psychologické pomsty: dává najevo, že jej, využívá své převahy a čtenářovy zvědavosti a senzacechtivosti, záměrně „týrá“, když jej nutí prožít to, čím musel projít sám. Čtenář je vtahován do dění, strachuje se o osud postav; zároveň jej však vypravěč nechává pocítit, že vzniklé napětí není prostým výsledkem běhu věcí, nýbrž i výsledkem rozmyslně poskytovaných informací. V závěru vypravěč dokonce doznává, že příběh prožívá už s ironickou distancí. Postava vypravěče sice vězí v zajetí příběhu, je však svobodná v tom, jak tento příběh čtenáři předloží; záměr určitého účinku na čtenáře je přímo objasňován.

Kdybychom měli vymezit vztah *fiktivního adresáta* ke kategorii *adresáta projektovaného*, mohli bychom říci, že je konkrétním, „tělesným“ modelem určitého druhu adresáta vyprávění. Přitom je regulérní postavou v představeném světě. V jakých literárních dílech se nejčastěji setkáváme se vztahem vypravěč - fiktivní adresát? Především v takových formách, které zachycují tradici ústního vyprávění, zejména v typu, který bychom mohli označit za *dekameronský*: soubor příběhů je zprostředkovan seskupením postav, které se střídají v roli promlouvajících a naslouchajících, vzájemně se sobě svěčují, poučují se a baví. Toto společenství bývá nezřídka zkonstruováno pro vyprávění samo, avšak rámcová situace obsahuje pravděpodobné vysvětlení vzniku dočasného sdružení (nucená izolace a nečinnost, společné putování



apod.). Zdálo by se, že tato tradiční forma může stěžít prodělat závažnou změnu nebo naznačovat nový literární trend. Přesto se ukazuje, že její uplatnění může být za určitých podmínek symptomatické.

V próze sledovaného období vystupují do popředí především tři díla vybudovaná na *dekameronském* schématu: Johnovy Večery na slavníku (1920), Čapkovy Povídky z druhé kapsy (1929) a Bassovi Lidé z maringotek (1941); v „redukované“ podobě se mu blíží i Čapkův Povětroň.<sup>20</sup> Model rámcového vyprávění a pravidelného střídání vypravěčů je ve všech třech případech obměněn: u Johna i Basse je rámec snadno rekonstruovatelný z řeči vypravěčů, u Čapka je spíše pomyslný, abstraktní; ve Večerech na slavníku jsou mezi vyprávění, stylizovaná jako bezprostřední, vkládány citace dopisů, drobné scény. Signifikantní je však vždy záměr vytvořit společenství, spojované společným momentem.

Ve Večerech na slavníku je to shodná životní zkušenost, ještě čerstvý prožitek války: na něj odkazuje většina vypravěčů, zdůrazňujících nepochopitelnost určitých mechanismů či emocí pro lidi, kteří válku přímo nepoznali. Vypravěči pocházejí z nejrůznějších společenských vrstev, z nejrůznějších míst, spojuje je však snaha překlenout hrůzné a bolestné zážitky tím, že je vypovědí. Bezprostředně stylizované, mnohdy humorné vyprávění vtahuje i čtenáře, apeluje na jeho zkušenost.

V Povídkách z druhé kapsy se společenství vypravěčů a posluchačů shoduje v určitých mravních, občanských i filozofických principech (nejen v „malých věcech“, jak bylo mnohokrát zdůrazňováno); shoduje se také v touze objasňovat je i za cenu, že s tím bude spojeno trpké sebepoznání. Přestože i zde jsou vypravěči sociálně zařazeni (alespoň profesně: kriminalista, úředník, kněz, hudebník atd.), v podstatě se od této charakteristiky abstrahuje, sounáležitost vypravěčů je duchovního rázu. Vznik povídek je spojován s autorovým zaměřením na ztvárnění mluvené řeči; její výsledná podoba je však v řeči postav vlastně nivelizována (zatímco v Johnově i Bassově knize je řeč postav výrazně individualizována, sociálně i regionálně diferencována). Nesouvisí tento „model hovorového jazyka“ právě s modelováním seskupení slušných, solidních lidí, které spojuje obdobné poznávací úsilí? Otevřenost společenství pro další účastníky je zřejmá z incipitu, v němž jako by mluvčí navazoval zcela samozřejmě na již řečené a obracel se důvěrně k spřízněnému publiku.

Bassovy povídky Lidé z maringotek mají nejen svého *fiktivního*, ale i *projektovaného adresáta* - zmíněného ovšem v autorském metatextu: v průvodním slově autor připisuje knížku čtenářům předchozího románu Cirkus Humberto, čtenářům, kteří si dokáží na základě této zkušenosti doplnit prázdná místa v osudech lidí z maringotek.

Všichni vypravěči a posluchači pocházejí „z cirkusové branže“ a jejich setkání (oslava během jediné noci) je vzácnou příležitostí vypovědět jímavé i veselé příběhy, jež se stejně jako jejich cesty protínají a zase rozbíhají. Fiktivní adresát uvnitř příběhu i projektovaný adresát v autorské předmluvě mají společný zájem o cirkusové prostředí. Vypravěči se k tomuto prostředí utíkají jako ke svému životnímu osudu, projektovaný adresát jako k útočišti, úniku z všednosti - a také ze současné životní situace. Povídky modelují pro čtenáře srozuměné, uzavřené a šťastné společenství spiklenců téže lásky - cirkusu, společenství, jež nemá dlouhého trvání. Artikulují tak vlastně dobovou potřebu solidarity, touhu po sdružení a sblížení, jež může mít právě „spiklenecký“ charakter. Vyprávěcí forma je aktualizována užitím v konkrétní historické situaci: obraz společenství (vtahujícího člověka, který se nachází mimo ně) měl v době okupační nepochybně funkci stmelující, posilující, jakou měly i hodnoty představované obrazně cirkusovým uměním: odvaha, vytrvalost, neústupnost.

Společenství fiktivních adresátů a vypravěčů se vždy otvírají „vstupu“ čtenáře: Večery na slavníku přinášejí jakousi společnou katarzi lidí postižených válečným zážitkem; v Povídkách z druhé kapsy je nastolován obecně lidský a současně „občanský“ dialog o určitých normách a hodnotách, jež jsou sice většinou (namísto stabilizace) relativizovány, jedním z předpokladem je však snaha o jejich poznání a rozlišení. Lidé z maringotek pak modelují solidární, srozuměný celek, nakrátko izolovaný od vřavy okolního světa: snad by takové společenství bylo možno chápat jako povzbudivou šifru kolektivu národního.

V Povětroni se postavy rámcového příběhu zamýšlejí nad možnými osudy Případu X. Každá povídka je ovlivněna osobními dispozicemi vypravěčů: milosrdná sestra reprodukuje živý sen, jasnovidec podává parapsycho-  
logický výklad, básník píše povídku, přistupuje sem i zkratkovitá diagnóza zkušeného internisty. Každá povídka je také vnímána za trochu odlišných



okolností: první situaci dá vypravěčka záměrně podobu zpovědi a chirurg se ochotně podrobuje roli tiše naslouchajícího zpovědníka; jasnovidec vypráví rozrušen a vyčerpan duševním spojením s tajemným případem a oba posluchači zasahují do vyprávění v úloze lékařského dozoru. Povídka básníková se nepředstavuje jen jako dílo jedné z postav, vkomponované do rámcového příběhu: čtenář se s ní seznamuje prostřednictvím četby jiné postavy - chirurga, jemuž je příběh průvodním dopisem adresován. Básník rozebírá psychické pohnutky k napsání povídky, přiznává nevypracovanost textu v místech, která považoval za vedlejší, upozorňuje na některé technické prostředky a ospravedlňuje jejich použití s ohledem na profesionální podezřívavost svého předpokládaného čtenáře, předchází jeho námitkám. Seznamujeme se však nejen s *procesem psaní*, nýbrž i *recepte*: básníkovu povídku čteme očima chirurga, prožíváme s ním i všechna vyrušení a vytržení: ve chvíli, kdy se chirurg začte, je odvolán k umírajícímu Případu X a vlastně „sehraje“ scénu, kterou si už na počátku rámcového příběhu v duchu snoval básník. Několikrát přeruší četbu v nesouhlasu s básníkovými tvrzeními, neboť řeč faktů, lékařských zjištění, odporuje výmyslu. Tento proces je ztvárněn zcela názorně: chirurg se po výbuchu nevole nad rukopisem vrací k témuž místu, čte znovu od začátku.

Básník projektuje svého racionálně uvažujícího, skeptického adresáta k „obrazu chirurgovu“; jako takový čtenář se pak tento (z našeho hlediska fiktivní) adresát také projevuje. Nakonec však podléhá básníkovu přání: „Zahodte tu knihu, nebo se oddejte nastraženým otřesům a hledejte za nimi skutečnost, jež jim odpovídá.“<sup>21</sup> Tato výzva jako by byla ozvěnou napomenutí, jež vznáší ke svému čtenáři vypravěč Markéty Lazarové; oba vypravěči říkají: přijměme tento příběh za svůj, sledujme se zatajeným dechem osudy hrdinů, nezapomínajíce, že jej kdosi vytváří jako jednu z možností. Moderní vypravěč se střídáním dokonalé iluze a neúprosné antiiluzivnosti paradoxně stává pohádkářem, který podstatu svého vyprávění staví na formuli bylo-nebylo.

Uplatnění *tematizovaného adresáta* v meziválečné próze souvisí s několika faktory: především je spojeno s tou linií literatury, v níž se literární dílo vědomě představuje jako svébytná umělecká realita, jako stvořený svět. Ztvárněná přítomnost, „projekce“ adresáta je výsledkem antiiluzivnosti těchto děl: adresát se stává svědkem vzniku představeného světa, literatura je zároveň výpovědí o tom, „jak je udělána“, je svou vlastní poetikou. Adresát je nejen

seznamován s tvárnými prostředky, ale dokonce se stává jedním z nich: jako oponent, původce změn a zavádějících řešení, zbrzdujících konvencí.

*Tematizovaný adresát* s sebou často nese polemický prvek, respektive je jedním ze znaků polemického zaměření literárního díla. Obvykle totiž nepředstavuje „ideální podobu čtenáře“, naopak spíše reprezentuje postoje, které si autor přeje modifikovat či překonat: naivní ztotožnění literatury a skutečného života, schematické uvažování. Pozitivní přesah těchto postojů je přítomen implicitně, je až výsledkem konfrontace podavatele a tematizovaného adresáta.

Přestože se tato literatura mnohdy vydává za jakýsi studijní či pracovní materiál pro čtenáře, nesrovnatelně pružnější, operativnější a volnější než tradiční próza, programuje recepční aktivity čtenáře mnohem pevněji. Iluzivní příběh lze prostě „zkonzumovat“, ztotožnit se s oblíbenou postavou nebo se i zamyslet nad mravním poselstvím či románovým tvarem. Je-li však text současně reflexí sebe sama, nelze tuto reflexi obejít; je-li konstruován jako montáž z různých dílců, nelze než se o ni pokusit. Meziválečná próza není jen *metodologicky uvědomělá*, je i metodicky náročná: čtenář je veden k určitým způsobům uvažování, k reflexi řeči, k poznávacímu úsilí. Zdá se, že nejen Karel Čapek se rozhodl vytrhnout čtenáře z „noetické pohodlnosti“.

Návrat prózy k epickým postupům na počátku třicátých let vede k zvýraznění vypravěče. Konkretizace postavy vypravěče jako určitého promlouvajícího subjektu zvyšuje tak pravděpodobnost výskytu jeho spoluhráče, respektive protihráče - adresáta. Důraz se přesouvá z děje na „dění“ vyprávění, jež získává převahu nad příběhem. Podoba tematizovaného adresáta nabývá určitějších rysů v konfrontaci s postavami příběhu i v dialogu s vypravěčem. Diskursivní charakter prózy se projevuje i v oživení vyprávěcích forem, v nichž je účast adresáta konstitutivní. „Provokativnost“ próz sledovaného období není vlastně žádné novum; naopak předcházející literární vývoj přinesl možná více šokujících efektů. Podstatné však je, že tato provokativnost je tematizována, dostává podobu dialogu, jehož se účastní nejen provokující podavatel, nýbrž i provokativně působící adresát - provokativně pro recipienta, jehož úlohou je právě přesáhnout rozměry tematizovaného adresáta.



- <sup>1</sup> Srov. M. Červenka, Významová výstavba literárního díla; doktorská disertační práce, 1968, s. 175: „Byl-li subjekt díla korelátorem souboru aktů tvořivé volby, je významová celistvost osloveného souborem vyžadovaných schopností porozumění: schopnosti užívat týchž kódů a rozvíjet jejich zásobu analogicky s tvořením mluvčího, schopnosti dotvářet potencialitu díla v estetický objekt.“
- <sup>2</sup> A. Macurová ve studii Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983, s. 28-51, dělí subjektové komponenty přítomné ve struktuře komunikátu na subjekty implicitně představené (produktor, receptor) a explicitně představené (narátor, adresát) - tj. netematizované a tematizované.
- <sup>3</sup> F. Stanzel mluví o „nenarativních čili dramatických formách“ v narativní literatuře; jedná se o rozhovor či „dramatizovanou scénu“ (tj. o dialog, do něhož „jsou vpleteny prvky vyprávění s funkcí režijních pokynů a stručné zprávy o událostech“). Srov. F. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988, s. 86.
- <sup>4</sup> Pojmu „adresát narace“ užívá též A. Okopieň-SBawiňská ve studii Relacje osobowe w literackiej komunikacji, in: Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971, s. 109-125. V soustavě „vnitrotextových přijímajících a vysílajících subjektů“ však rozlišuje i kategorie „mluvící postava - postava“, „narátor (lyrický subjekt) - adresát narace (adresát lyrického monologu)“, „subjekt díla - adresát díla“.
- <sup>5</sup> Bratři Čapkové, Řeč s kloboukem na hlavě, in: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie, Praha 1957, s. 223.
- <sup>6</sup> R. Weiner, Lazebník, Praha 1929, s. 27.
- <sup>7</sup> Tamtéž, s. 123.
- <sup>8</sup> J. Opelík upozorňuje v této souvislosti na tehdy módní žánr životopisného románu. Srov. J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 208.
- <sup>9</sup> J. Čapek, Kulhavý poutník, Spisy bratří Čapků, sv. 37, Praha 1937, s. 30.
- <sup>10</sup> Z. Kožmín, Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků, Brno 1989, s. 33.
- <sup>11</sup> J. John, Perutě, Dílo, sv. 4, Praha 1958, s. 116.
- <sup>12</sup> J. Čapek, Stín kapradiny, Praha 1930, s. 28.
- <sup>13</sup> Tamtéž, s. 22.
- <sup>14</sup> Vl. Vančura, Markéta Lazarová, Spisy, sv. 5, Praha 1986, s. 20.
- <sup>15</sup> Tamtéž, s. 47.
- <sup>16</sup> Tamtéž, s. 57.
- <sup>17</sup> Vl. Vančura, Konec starých časů, Spisy, sv. 7, Praha 1987, s. 52.
- <sup>18</sup> Kurzíva J. Havlíček.
- <sup>19</sup> J. Havlíček, Neviditelný, Praha 1937, s. 15-16.
- <sup>20</sup> Výrazně představenou komunikační situaci s důrazem na ztvárnění adresáta najdeme i v dětských knížkách obou Čapků.
- <sup>21</sup> K. Čapek, Povětroň, Spisy VIII, Praha 1985, s. 197.

## VYBRANÁ LITERATURA

- Anderegg, J.*: Fiction und Kommunikation, Göttingen 1973
- Avantgarda známá a neznámá I - III*, Praha 1970 - 1972
- Bachtin, M. M.*: Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti, in: týž: Literaturnokritičeskiye stafji, Moskva 1986
- Balcerzan, E.*: Strategie i czytelnicy, in: týž: Kregi wtajemniczenia, Kraków 1982
- Banton, M.*: Roles, London 1965
- Beach, B. A.*: The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique, New York 1932
- Benveniste, E.*: Structure des relations de personne dans le verbe (1946), in: týž: Problèmes de linguistique générale, Paris 1966
- Booth, W. C.*: The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961
- Červenka, M.*: Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978; Významová výstavba literárního díla, Praha 1992
- Doležel, L.*: Narrative Modes in Czech Literature, Toronto 1973; O stylu moderní české prózy, Praha 1960; The Typology of Narrator: Point of view in Fiction, in: To Honor Roman Jakobson I (sb.), Den Haag 1967
- Dufrenne, M.*: Pour l'homme, Paris 1968
- Eco, U.*: Lector in fabula, Milano 1979; Opera aperta, Milano 1962
- Eile, S.*: Teorie perspektiv, Analiza stanowisk badawczych, Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej Oddziału PAN w Krakowie IX, Kraków 1971
- Findra, J.*: Rozprávač a sujet, in: Literárie XII, Bratislava 1971
- Foucault, M.*: Les mots et les choses, Paris 1966
- Freund, E.*: The Return of Reader, London - New York 1987
- Friedman, N.*: Point of View in Fiction, The Development of a Critical Concept, Publications of the Modern Language Association of America 1985, sv. 70, 5
- Friedmann, K.*: Die Rolle des Erzählers in der Epik (1910), Darmstadt 1965



*Ginzburgová, L.:* O lirike, Leningrad 1964, 1974; O strukture literaturnogo personaža, in: *Iskusstvo slova* (sb.), Moskva 1975; *Psychologická próza*, Praha 1982

*Głowiński, M.:* O románu v první osobě, *Česká literatura* 1968, 3; *Style odbioru, Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977

*Grygar, M.:* O významové perspektivě v narativní próze, *Česká literatura* 1969, 4

*Haman, A.:* K specifičnosti uměleckého literárního sdělení a jeho znakového systému (rukopis)

*Hamon, Ph.:* Pour un statut sémiologique du personnage, in: R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon: *Poétique du récit*, Paris 1977

*Hausenblas, K.:* Subjekty v promluvě, *Sesja naukowa Miedzynarodowej Komisji Budowy Gramatycznej Jezyków Słowiańskich*, Warszawa 1971

*Hodrová D.:* Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka, *Česká literatura* 1984, 5

*Chvatík, K. - Pešat, Z.:* Poetismus, doslov in: *Poetismus* (sb.), Praha 1967

*Ingarden, R.:* O poznávání literárního díla, Praha 1967; *Umělecké dílo literární*, Praha 1989

*Iser, W.:* *Der Akt des Lesens*, München 1976; *Der implizite Leser*, München 1972

*Jak čist poezii*, Praha 1963

*Jakobson, R.:* Shifters. Verbal Categories and the Russian Verb (1957), in: *týž, Selected Writings 2*, The Hague 1971

*Janoušek, P.:* Interní subjekt autora v dramatu, *Česká literatura* 1987, 1; *Rozměry dramatu (Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu)*, Praha 1990

*Jasińska, M.:* Autentyzm i literackość a wiedza powiescowego narratora, *Pamiętnik Literacki* 1963, 1: *Narrator w powieści*, in: *Problemy teorii literatury* (sb.), Wrocław 1967

*Kayser, W.:* *Wer erzählt den Roman*, in: *Die Vertragsreise (Studien zur Literatur)*, Bern 1958

*Krausová, N.*: Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu, Bratislava 1967; Rozprávač a románové kategórie, Bratislava 1972; Typológia románových postáv, Slovenská literatúra 1986, 2

*Kubínová, M.*: Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984; V magic-  
kých zrcadlech poetismu, předmluva in: Magická zrcadla (Antologie poe-  
tismu), Praha 1982

*Lalewicz, J.*: Język, wypowiedź, akt mówienia, in: Studie semiotyczne III, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, 1972; Komunikacja językowa i literatura, Wrocław et al. 1975; Sociologia komunikacji literackiej, Wrocław 1985

*Lewicki, S.*: Medzy autorem a podmiotem mówiącym, Pamiętnik Literacki 1977, 2

*Levin, J. I.*: Lirika s komunikativnoj točki zrenija, in: Structure of Text and Semiotics of Culture (sb.), The Hague 1973

*Liba, P.*: Čitateľ a literárny proces, Bratislava 1987

*Lotman, J. M.*: Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970 (slov. Štruktúra umeleckého textu, Bratislava 1990)

*Lubbock, P.*: The Craft of Fiction (1921), London 1965

*Lukács, G.*: Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied - Berlin 1963

*Macurová, A.*: Ztvárnění komunikačních procesů v jazykových projevech, Praha 1977

*Markiewicz, H.*: Autor i narrator, in: tyż: Wymiary dzieła literackiego, Kraków - Wrocław 1984

*Miko, F.*: Analýza literárneho diela, Bratislava 1987

*Mravcová, M.*: Postup montáže v poezii poetismu, Česká literatúra 1987, 4

*Mukařovský, J.*: Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971; Kapitoly z české poetiky I - III, Praha 1941 a 1948; Studie z estetiky, Praha 1966

*Nezval, V.*: Moderní básnické směry, Praha 1937

*Okopień-Szawińska, A.*: Relacje osobowe w literackiej komunikacji, in: Problemy socjologii literatury (sb.), Wrocław 1971; Semantyka „ja“ literackiego, Texty 1981, 6; Semantyka wypowiedzy poetyckiej, Wrocław 1985



- Opelík, J.:* Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let, Česká literatura 1968, 3
- Panas, W.:* Z zagadnień semiotyki podmiotu, in: Autor - Podmiot literacki - Bohater (sb.), Warszawa 1983
- Penser le sujet aujourd'hui*, Paris 1988
- Pešat, Z.:* Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie (1966), in: týž: Dialogy s poezií, Praha 1985
- Petch, R.:* Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle - Saale 1934
- Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů)*, Praha 1987
- Postać w dziele literackim*, Toruń 1982
- Ricoeur, P.:* Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning, Texas 1976
- Silverman, K.:* The Subject of Semiotics, New-York - Oxford 1983
- Skwarczyńska, S.:* Konstruowanie w dziele literackim „pietna osobowego“ dle sBowa okazjonalnego „ja“, in: Studia i skice literackie, Warszawa 1953; Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria), Wrocław 1985
- Smékal, V.:* Přehled psychologie osobnosti, Praha 1985 (skripta)
- Stanzel, F. K.:* Theorie vyprávění, Praha 1988
- Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966
- Surrealismus v diskusi*, Praha 1934
- Szondi, P.:* Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956 (slov. Teória modernej drámy, Bratislava 1969)
- Šalda, F. X.:* O nejmladší poezii české, Praha 1928; Kritické projevy 1 - 13, Studie z české literatury, Praha 1961; Z období Zápisníku I - II, Praha 1987 - 1988
- Tomiš, K.:* Sujet v monologických prozaických formách (Problémy sujetu), Literárie XII, Bratislava 1971
- Zeraffa, M.:* Personne et personnage, Paris 1969
- Zmirgodzka, M.:* Problem narratora w powieści XIX i XX wieku, Pamiętnik Literacki 1963, 2

## Ediční poznámka

Tato kniha představuje volné pokračování knihy, která vyšla pod názvem Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů) roku 1987 v Československém spisovateli v Praze. Byla koncipována jako střední část široce koncipovaného celku, který měl završit svazek věnovaný poetice tématu a který v plánovaném rozsahu už patrně nebude realizován.





U  
Č  
S  
L

V

3843/2