

Narativní maska v krásné próze

Miroslav Drozda

1

V pracích Jana Mukařovského se vrací myšlenka, že umělecké dílo zaujímá ke skutečnosti vztah globálního pojmenování, tj. pojmenování, kterým se navozuje "vztah k celému souboru životních zkušeností subjektu, ať tvůrčího nebo vnímajícího".¹ Umělecké sdělení nepoukazuje k existenci jevů, o nichž vypovídá, ale vyslovuje jejich uspořádáním postoj k světu vůbec. Proto praví Mukařovský, že "vztah mezi uměleckým dílem a označovanou skutečností nemá existenciální hodnotu".²

Aby mohl vztah zbavený existenciální hodnoty nastat, musí umělecká komunikace probíhat ve specifické situaci, která takové adresování i vnímání textu umožňuje resp. vyvolává. Jedním z prostředků, které tuto situaci vytvářejí, je umělecká komunikativní maska.

Výrazem "maska" označujeme skutečnost, že umělecké sdělení probíhá současně ve dvou rovinách: v jedné formálně, fiktivně, v druhé reálně. Umělecký text se "tváří" jako jiný druh sdělení, než jakým skutečně je. Například skaz je prezentován jako ústní sdělení lidového vypravěče adresované určitému sociálně nebo lokálně vymezenému posluchačstvu. Skutečným mluvčím je ovšem autor, skutečným adresátem čtenář a sdělení není ústní, nýbrž písemné. Rozdílné jsou tedy jak dvojice fiktivních a reálných účastníků komunikace, tak sama situace a typ promluvy.

Vztah mezi fiktivní a reálnou rovinou textu je budován jako opozice vymezenosti /fiktivní rovina/ a nevymezenosti

/reálná rovina/. Příznačné je, že komunikativní situace, v níž text reálně funguje, je dána v negativní podobě: jako neplatnost situace fiktivní. Právě tím se dosahuje onoho zrušení existenciální hodnoty sdělení, kterým se vyznačuje vztah umění ke skutečnosti.

Uplatnění komunikativní masky v krásné próze, totiž výstavbě vyprávění ve dvou rovinách, fiktivní a reálné, budeme říkat narativní maska.

Kdežto v poezii signalizuje specificky uměleckou komunikativní situaci především verš, v krásné próze, která je neveršovaná, užívá útvarů mimoumělecké řeči, plní tento úkol právě narativní maska. Předmětem umělecké hry se v próze stávají základní komunikativní aspekty vyprávění: situace promluvy, axiologický kód mluvčího a adresáta i sám obsah vyprávění.

2

Základem pro vznik narativní masky je specifická komunikativní situovanost uměleckého vyprávění. Vynikne ze srovnání s vyprávěním mimouměleckým.

Každé vyprávění se jako určitá modalita promluvy v procesu řeči vyznačuje tím, že se svým obsahem může odpoutat od situace promluvy, a to proto, že se na ně dá reagovat buď nulovou odpovědí /mlčením a nečinností/ nebo jeho reprodukcí, znovuvyprávěním. Naproti tomu ostatní dvě modality, totiž otázka a pobídka, jsou na situaci promluvy pevně vázány: otázka vyžaduje odpověď, pobídka jednání. Smysl vyprávění jakožto reprodukovatelného sdělení je situován mimo meze konkrétního okamžiku, v němž vzniklo sdělení původní. "Reprodukcí podporuje pouze duchovní zájem

rozmlouvajících osob, nikoli konkrétní situace, v níž probíhá promluva."³

Umělecké vyprávění je druh reprodukovatelného sdělení. Jeho specifičnost je dána způsobem, jakým se v něm řeší vztah mezi obsahem sdělení a situací promluvy. Kdežto mimo-umělecké vyprávění na odpoutanost svého obsahu od situace promluvy neupozorňuje, "mlčky" z ní vychází, vyprávění umělecké naopak signalizuje, že je na určitou situaci vázáno, výslovně k ní poukazuje. Tato situovanost se stává předmětem umělecké hry.

Děje se to dvojím způsobem. První staví na tom, že obsah vyprávění je umístěn do časoprostoru strukturně odlišného od toho, v němž jsou umístěni vypravěč a auditorium. Nazveme jej narace s heterogenním časoprostorem. Druhý typ vyprávění naopak ujišťuje auditorium, že obsah vyprávění a situace promluvy spadají do téhož časoprostoru a že obsah vyprávění nejen není od situace promluvy odpoután, nýbrž naopak že je k ní jednoznačně vztažen jako ke konkrétnímu časoprostorovému bodu. Tento způsob nazveme narace s homogenním časoprostorem.

3

První typ názorně představuje kouzelná pohádka. Základním principem výstavby a recepce pohádkového textu je kontrast mezi obsahem sdělení a situací promluvy. Časoprostor pohádky je konstruován jako struktura odlišná od časoprostoru, v němž žijí vypravěč a posluchač, nejen ve smyslu vzdálenosti místní a časové, nýbrž především co do zákonitostí vlastního uspořádání, které se z hlediska vypravěče a posluchače jeví jako "zázračné". Mírou těchto zákonitostí je jejich nemožnost, neplatnost v životní sféře pohádkového publika.

Pohádkový text na tento kontrast výslovně upozorňuje speciálními signály "pohádkovosti", které jsou umístěny hlavně na začátek textu v podobě zvláštních narativních formulí /ruská priskazka/. Jejich posláním je, jak praví J. M. Sokolov, "odpoutat posluchače od reálné skutečnosti, pohroužit je do světa fantazie a smyšlenky".⁴

Na rozdíl od mimouměleckého vyprávění tedy pohádka zahrnuje do textu situaci promluvy, a to tím, že výslovně odkazuje obsah sdělení mimo ni a pojímá jej jako její protiklad.

Na kontrastu neobyčejnosti obsahu a obyčejnosti životní situace vypravěče a auditoria je také založena dobrodružná literatura. Dobrodružství je jednání člověka za mimořádných okolností ohrožujících jeho život nebo svobodu /přírodní katastrofa, ztroskotání, únos, loupežné přepadení, válka, výprava do kosmu, ohrožení globálně účinným vynálezem ap./, jednání, kterým člověk mimořádné okolnosti překonává. Rozdíl oproti pohádce je v tom, že kdežto do jejího časoprostoru vstupujeme rovnou jako do sféry, která leží zcela mimo životní sféru mluvčího a adresáta, v dobrodružném vyprávění je neobyčejné dáno jako kontrastní fáze /řetěz kontrastních fází/ v rámci obyčejného, běžného. Neobyčejné zde není nevěrojatné, naopak vyprávění usiluje, aby mu vtisklo pečeť autenticity. Proto se dobrodružné příhody stávají "obyčejným" lidem při "obyčejném" jednání.⁵ Ale čas dobrodružství leží - řečeno s M. M. Bachtinem - "mimo biografický čas hrdinů"⁶, tj. i pro dobrodružnou literaturu je svět rozdělen na dvě nehomogenně kontrastní sféry příběhu a situace vyprávění.

vytváří jinak. Za výchozí látku pro její rozbor zvolíme prózu s tzv. autorským vypravěčem, tj. texty vyprávěné "neutrálně" v 3. osobě singuláru a přitom pojaté jako sdělení o událostech z běžného všednodenního života.

Řekli jsme, že pro narativní masku je příznačné vyprávění ve dvou rovinách, fiktivní a reálné. V daném typu prózy ale není tato dvouvrstevnost na první pohled zřejmá. Vyprávění zde nepracuje s výslovným rozlišením fiktivního a reálného vypravěče resp. auditoria jako třeba ve skazu. Není tu ani zástupný mluvčí, ani specificky vymezený adresát, jen "autor" /daný současně s názvem díla/ a "čtenář vůbec". A jestliže je v podtitulu nebo na titulním listě souboru děl žánr daného textu výslovně a jednoznačně uveden jako beletristický /jako "povídka", "novela", "román"/, nezbývá tu pro uměleckou hru s dvojitým sdělením zdánlivě žádný prostor.

Ale přesto je i tento druh vyprávění na takové hře založen. Kdežto narace s heterogenním časoprostorem staví na napětí mezi obsahem sdělení a situací promluvy, zde se umělecká hra zakládá na napětí mezi dvěma situacemi promluvy - fiktivní a reálnou.

Osvětlíme to na vstupní větě Čechovovy povídky Mráz: "Na Tři krále byla v gubernském městě N. pro charitativní účely uspořádána "lidová veselice". " Představme si tuto větu jako součást nějakého nefiktivního vyprávění, například jako začátek novinové zprávy. Mohla by tam zůstat beze změny, dokonce i s oním neurčitým údajem o "gubernském městě N.", a přece by působila jinak než u Čechova: situovanost promluvy by teď byla jednoznačná, protože by byla určována časoprostorovou pozicí daného čísla daných /ruských/ novin. Představme si dále, že by tutéž větu chtěly převzít nějaké soudobé cizí noviny /také jako nefiktivní sdělení/. Zřejmé

by do ní musely vložit nějaký blíže určující údaj o místě děje /například: "Z Ruska. Na Tři krále..." atd. nebo: "Na Tři krále byla v ruském gubernském městě N. ..." atd./, protože teď by se toto sdělení obracelo k jinému, neruskému čtenáři, tj. muselo by zaujmout jeho konkrétní prostorové hledisko.

V povídce, v beletristickém kontextu funguje taková věta docela jinak. Časoprostorový bod vypravěčova a čtenářova stanovíště, k němuž poukazují údaje časové /"na Tři krále"/ a místní /v gubernském městě N."/ a k němuž je vztažen předmět vyprávění, je fiktivní, reálně neexistuje. Existuje pouze obecně časoprostor, jehož uspořádání platí stejně pro vyprávěný příběh jako pro vypravěče a čtenáře, ale stanovíště vyprávění v něm nelze identifikovat.

Narativní masku s autorským vypravěčem tedy vytváří napětí mezi fiktivní určitostí a reálnou neurčitostí časoprostorového hlediska textu. Iluze konkrétní situace promluvy v časoprostoru homogenním s obsahem vyprávění je hlavní podmínkou "prozaičnosti" textu, tj. toho, že vypravěč, auditorium i obsah jsou stejně pohroužení do "prozy života".

Ve výkladu narativní masky vycházíme z autorského typu vyprávění ne proto, že jádro problému prózy jako literárního druhu tvoří právě dvojakost komunikativní situace. Na tomto základě pak může být fiktivní rovina vyprávění nadána dalšími atributy určitosti, jako je vytvoření dvojice vypravěč-auditorium odlišné od reálného autora a čtenáře nebo signalizování jiného typu sdělení /žánru/, než v jakém je text reálně ztvárněn.

Z těchto činitelů bývá nejčastěji předmětem zájmu teorie prózy problematika mluvčího. Byly popsány zejména různé typy ich-formy, skazové vyprávění, případy, kdy autor vkládá mezi sebe a vlastního vypravěče zprostředkující masku vypravěče rámuujícího - editora "nalezeného" "cizího" rukopisu, zapisovatele resp. pořadatele a komentátora slyšeného příběhu, řečnického proslovu, výpovědí u soudu, na policii atd., kronikáře, cestovatele, memoáristy atp.

Tam, kde se užívá rámuujícího vypravěče /editora ap./, je narativní maska zdvojena: nejprve se autor skryje za "editora", ten potom za vlastní vyprávěcí subjekt. V těchto případech je ovšem role narativní masky silně zdůrazněna.

Podobně je tomu v dílech, kde se autor výslovně obrací k čtenáři s nějakým apelem a s představou, jak ten asi bude reagovat na jeho sdělení /často je takové oslovení míněno ironicky/. V těchto případech má jeho maska podobu debatéra, polemika - moralisty, filozofa, publicisty, řečníka, literárního kritika ap. Narativní hra je tu založena na tom, že se "autor" obrací na čtenáře v záležitosti vlastního díla, jeho hrdinů, výkladu jejich osudů atd., takže na první pohled tím jen "doprovází" vlastní vyprávění. Ve skutečnosti ovšem je problematizuje, klade je nikoli jako fakt, nýbrž jako otázku interpretace, a tak mu odnímá "existenciální hodnotu."

Postupy zde popsané však mohou být také prostě vynechány a text být podán tak, že rozdíl mezi autorem a fiktivním mluvčím vyplýne z rozdílu mezi jménem autora uvedeným v záhlaví díla a jménem vypravěče uvedeným v textu. I v tomto případě se ovšem diskrepance mezi oběma mluvčími pociťuje, ba dokonce intenzívně, neboť čtenář je stavěn před otázku, kdo je vlastně bezprostředním subjektem daného vyprávění, zda lze na toto místo dosadit přímo autora. /Srv. časté

omyly literární kritiky, když toto ztotožnění provádí, například v literárněkritickém ohlasu Babelovy Rudé jízdy.

V této souvislosti si zaslouží zvláštní zmínky problematika tzv. prózy proudu vědomí, tj. vyprávění, které je amalgamem hlediska vypravěče a hlediska hrdiny /hrdinů/. Je to syntéza dvou zcela rozdílných typů promluvy: obvyklého výpravného sdělení probíhajícího od jedné osoby k druhé a samomluvy, v níž táž osoba zaujímá současně /střídavě/ pozici mluvčího i adresáta.

To je něco jiného než ich-forma. Ich-forma je zřetelně vymezena jako fiktivní rovina vyprávění a tím oddělena od reálné, kontrastuje s ní, a to i tehdy, když zabírá prakticky /až na jméno autora, název díla, případně rámuující pasáž/ celý text. Stále se pociťuje jako "citát", jako objekt autorského sdělení. V próze proudu vědomí sebevyjádření hrdiny také zabírá celý text, ale není oddělitelné od autorského slova. Aspekt třetí osoby je sice objektivuje, ale vypravěč ničím jiným nepřekračuje jeho horizont. Text je současně samomluvou i sdělením druhému.

Tento typ prózy má svým způsobem blíže k tzv. autorskému vyprávění než k textům s explicitní fiktivní dvojicí vypravěč - auditorium. Je totiž shodně s ním založen pouze na napětí mezi fiktivní a reálnou komunikativní situací textu. Rozdíl je v tom, že fiktivní narativní stanovisko se teď přemístilo z pozice, vůči níž bylo vědomí hrdiny jedním z objektů sdělení, do tohoto vědomí samotného. Jeho homogenost se světem se teď projevila v zástupnosti mezi ním a vědomím hrdiny.

O úzké příbuznosti prózy "proudu vědomí" s klasickým autorským typem vyprávění svědčí i okolnost, že narativní hledisko textu se může přemísťovat od hrdiny k hrdinovi, že není připoutáno k jediné figuře, jako je tomu v ich-formě.

Jestliže literární text pracuje s dvojakostí mluvčího, musíme předpokládat, že podobnou situaci zjistíme i ve sféře adresáta. J. M. Lotman upozornil v práci Text a struktura auditoria, že "umělecký text je zpravidla vnímán nikoli tím, komu je adresován: milostná báseň se vydává tiskem, intimní deník nebo epistolární próza se uvádí v obecnou známost. Za jeden z pracovních příznaků uměleckého textu můžeme považovat nesoulad mezi formálním a reálným adresátem." Podle Lotmana "každý text /a zvláště umělecký/ si v sobě nese něco, co bychom nejraději nazvali obrazem auditoria"; přitom v uměleckém textu přestává být "orientace na určitý typ kolektivní paměti, a tudíž na strukturu auditoria" "automaticky implikována v textu a stává se příznakovým /tj. volným/ uměleckým prvkem, který může vstupovat do herních vztahů k textu."⁷

Obdobně jako mluvčí může být fiktivní adresát literárního vyprávění osloven jako posluchač, čtenář korespondence, deníku, zpovědi, paměti, cestopisu atd., jako soukromá osoba v intimním vztahu k mluvčímu, jako příslušník určitého lokálního sociálního společenství, jako konzument neliterárních informací...

Oslovení fiktivního adresáta může být explicitní nebo implicitní. Jeden typ explicitního oslovení, a tedy zdůraznění diskrepance mezi fiktivním a reálným čtenářem představuje případ, kdy vypravěč čtenáře přímo oslovuje a sám vymezuje jeho vlastnosti. Toto oslovení sice navenek předpokládá "čtenáře vůbec", tedy vnímatele orientovaného na vnímání textu jako uměleckého, avšak zároveň formuluje určitou omezující vypravěčovu představu o tomto vnímateli, která se od jeho reálné podoby liší. Fiktivnímu čtenáři se přisuzuje určitý soubor názorů a znalostí /případně jejich absence/,

který reálný čtenář nevlastní /nebo naopak právě vlastní/. Adresát je tedy opět "nepravý" a reálný čtenář je nucen k odlišení vlastní pozice od pozice textem předpokládané.

Fiktivní adresát však může být také osloven nepolemic-ky a nenápadně, například pouhým jednorázovým odkazem na společnou paměť s vypravěčem, a tedy na příslušnost k stejnému společenství /třebas jako krajan, viz Zamjatinovu novelu Ostrované/. Tím je však dostatečně prezentován jako vědomí s vymezeným, lokalizovaným horizontem, Právě proto, že jinak se rozdíl mezi ním a reálným čtenářem nezdůrazňuje, dostává vnímání textu impuls nejistoty o tom, zda má vyprávěním popsaná zkušenost daného prostředí obecnou platnost, tj. zda se s ní reálný čtenář může ztotožnit.

Adresát vyprávění může být ovšem pojat nejen jako vnímatel s životní zkušeností shodnou s vypravěčem, nýbrž také jako člověk se zkušeností rozdílnou. V prvním případě byl "krajan", v druhém je "cizinec" /například v Leskovově skazu Krchňa - Levša - máme co dělat s folklórním vyprávěním pro folklórní publikum, v novele Okouzlený poutník s folklórně zabarveným vyprávěním pro nefolklórní publikum/. Zde nabývá zvláštního významu různý vztah reálných a fiktivních účastníků vyprávění k obsahu sdělení: ten vystupuje v jedné rovině jako "cizí", kdežto v druhé jako "známý". Viz o tom dále v kap. 8.

7

Součástí narativní masky také bývá "hra na záměnu žánru", totiž tendence stylizovat text jako sdělení svým typem /žánrem/ odlišné od žánru, do něhož dílo skutečně patří.

Dopis, deník, zpověď, memoáry, řečnický projev, feje-ton, reportáž, cestopis, ústní všednodenní vyprávění /třebas

tzv. hospodská historka/, to všechno jsou různé typy sdělení, komunikativní žánry. Krásná próza jich využívá nejen proto, že s mnoha z nich je geneticky spjata⁸, ale hlavně proto, že jí slouží za narativní masku.

Hra na záměnu žánru se někdy ohlašuje v názvu díla nebo v podtitulu. Za masku mohou sloužit jak různé žánry mimoumělecké, tak žánry literární. Například v rané tvorbě A. P. Čechova může být povídka názvem nebo podtitulem kvalifikována jako deník, dopis, školní úloha, zpověď, kniha stížností, překlad ze španělštiny, letopis, psychologická etuda, protokol, příjemná vzpomínka, recenze, skica, populárně-naučná informace atp. atp., ale právě tak jako žánr literární - román, kriminální povídka, pohádka, scénka, sváteční povídka, ba dokonce vaudeville nebo "hra o dvou jednáních".

Ať už se autor snaží vytvořit iluzi žánru, který ohlašuje /například Babel v povídce Dopis/, anebo míní tyto signály zjevně ironicky /to je zpravidla případ raných Čechovových povídek/, v obou případech tím vytváří určité očekávání, navozuje významovou atmosféru signalizovaného žánru a vnímání skutečné žánrové sémantiky textu pak probíhá na jejím pozadí. Vypráví se současně jakoby ve dvou žánrech.

Žánrová maska textu může být opět dána explicitně nebo implicitně. Explicitním signálem je uvedení fiktivního žánru v názvu nebo v podtitulu díla. Implicitně je tato maska dána použitím prvků žánru bez výslovného upozornění /například zeměpisným, národopisným, klimatickým a p. údajů ve vyprávění stylizovaném jako cestopis, viz kapitolu Bela z Lermontovova Hrdiny naší doby/.

Právě výslovná signalizace fiktivního žánru prozrazuje, že je to maska, nikoli skutečné užití daného typu sdělení v adekvátní situaci. Skutečný dopis nepotřebuje být

nazván dopisem, neboť jeho žánrové zařazení je dáno jeho materiální podobou i příslušnou komunikativní situací, v níž funguje.

Užitím žánrové masky se ovlivňuje i umělecká hra na dvojího adresáta. Zjevné je to v případě románu-deníku nebo románu epistolárního; zde je publikum zcela nepochybně protikladem normálního čtenáře deníku nebo dopisu jakožto osoby soukromé. Podobně se čtenář skazu zřetelně liší od jeho fiktivního posluchače.

Ale rozdvojení adresáta nastává i v případech méně nápadných, například v beletristickém díle podaném jako vyprávění cestovatele. Zde vůbec nemusí být přímo osloven "čtenář cestopisné literatury". Jeho fiktivní přítomnost je dána pouze žánrovými prvky cestopisu, a ty způsobují, že týž čtenář textu vystupuje současně ve dvou situacích: "cestopisné" a "beletristické". /V předchozích případech šlo o dva různé subjekty: jednomu byl text adresován, druhý byl "tajně" přítomen a četl jej, aniž mu byl určen./

každý žánr se vyznačuje vlastní specifickou obsahovostí. Hra "na dva žánry" proto znamená i hru na různé obsahy. Také skrývání jednoho obsahu za druhý tedy musíme zahrnout do problematiky narativní masky.

Hra s obsahem je založena na předpokladu, že vypravěč je vůči němu kompetentní, totiž že bezpečně zná nejen vyprávěná fakta, ale i jejich smysl. O tom se dorozumívá s auditoriem na základě určitého axiologického povědomí. Jeho povědomí se může s povědomím auditoria buď shodovat nebo rozcházet.

Příkladem neshody je Leskovova novela Okouzlený poutník. Folklórní mluvčí zde vypráví svůj život nefolklórnímu publiku, do jehož zkušenosti a hodnotového světa nezapadá řada hrdinových příhod i životních postojů. Proto posluchači občas přerušují jeho vyprávění otázkami i replikami a narace v těchto místech přechází v dialog. Dialogem se hrdinova axiologie jaksi "překládá" do zkušenostního jazyka auditoria, včleňuje se do jeho axiologického obzoru a tím jej rozšiřuje. V reálné rovině vyprávění se tak výchozí neshody fiktivní roviny syntetizují v celistvé demokratické vědomí. /Ne náhodou se tento postup uplatnil u Leskova, realistickeho autora./

Častější jsou případy, kdy je vztah mezi vypravěčem a jeho auditoriem založen na axiologické shodě. Vypravěč vystupuje jako kompetentní vůči obsahu vyprávění a zároveň předpokládá plné porozumění auditoria. To dodává jeho sdělení nepochybnosti, autentičnosti. V dvouvrstevné struktuře narativní masky je ovšem tato suverénnost fiktivní roviny zacílena k vyvolání efektu právě opačného. Vyprávění se promítá do povědomí reálného čtenáře, které jeho kompetentnost vyvrací. Klasickým příkladem může být Leskovův skaz Krchňa: Folklórní vypravěč vypráví folklórnímu publiku příhody z velkosvětského diplomatického a dvorního života s evidentní neznalostí jeho řádu, který ovšem zná čtenář.

Konfrontace dvojího hlediska neznamena nutně prosté vyvrácení hlediska fiktivního. Je zrušena pouze jeho existenciální hodnota, nikoli však určitý smysl vyprávění. Ten se ověřuje vztahem mezi axiologickým hlediskem vyprávění a syžetem díla.

Narativní hra s obsahem vyprávění se totiž týká především syžetu, neboť beletristická narace je vždy vypočtena na očekávání děje.

Všechny kulturní texty můžeme rozdělit do dvou skupin. Jedny popisují určitý řád, normu, případně děje probíhající v souladu s ní /například cyklické děje přírodní/. Druhé popisují jednání nevyhnutelně směřující k porušení řádu. První jsou nesyžetové, druhé syžetové.⁹ Narativní maska svou dvouvrstevností umožňuje zaujímat ve vyprávění k těmto dvěma sférám různé postoje.

Očekávání syžetu znamená, že vyprávění obsahuje představu o normě a o důsažnosti, smyslu jejího porušení. Vyprávění je tedy nejen informací o událostech, ale i interpretací jejich smyslu, tj. toho, zda a proč jsou události nenáhodné a z jaké nutnosti směřují proti danému řádu života. Narativní maska je pak ze své podstaty hrou na různé interpretace syžetu - včetně jeho popření.

Proto se v krásné próze setkáváme i s texty, v nichž je vyprávění založeno na napětí mezi syžetovostí a nesyžetovostí. To se stává v případech, kdy text směřuje ve fiktivní rovině k nesyžetovosti, kdežto v reálné tlumočí syžet. Jako příklad lze uvést Čechovovu humoristickou povídku Kniha stížností, která už názvem signalizuje text nesyžetově normativní. Zápisy do knihy stížností se dělají se záměrem obnovit platnost normy /v daném případě pořádku na železnici/ tam, kde byla porušena. Ale zápisy v Čechovově povídce nemají se směřováním k nějaké takové normě nic společného. Popírají ji svou nepřípadností, některé dokonce tíhnou k posloupnosti replik, k dialogu, tj. odvracejí se od komunikativního cíle daného žánru /"knihy stížností"/ a vytvářejí komunikaci mimo jeho sféru. To vše rozbíjí představu uspořádanosti světa podle soustavy norem. V dané kratičkové povídce sice ještě nevznikl přímo příběh, syžet, ale zápisy vypaělé z normy odhalily něco jako "syžetovost života". Podobně povídka Mráz, o které už tu byla řeč, směřuje ve fiktivní rovině k popisu

modelového děje "lidové veselice pro charitativní účely", ale vyprávěním věcí, které do tématu nepatří /vzpomínky jednoho hrdiny na vlastní někdejší chudobu a strádání zimou/, rozbíjí svůj signalizovaný žánr a s ním i normu, pro jejíž popis žánr existuje. Do stabilního světa, v němž mají i charitativní akce náležité místo, vtrhuje prostřednictvím "mimomodelových" fakt nejistota o celém jeho řádu.

Už jsme se zde zmínili o kapitole Bela z Lermontovova Hrdiny naší doby, která je stylizována jako cestopis. Cestopis je žánr v základě nesyžetový, vyprávění v něm probíhá jako popis "cizí" normy, promítaný na pozadí normy "domácí", kterou sdílí čtenář s vypravěčem, je to sled srovnání cizího světa s vlastním, domácím. V Bele je syžetová část textu /příběh Pečorina a titulní hrdinky/ prezentována jako ilustrace cestopisem sledované cizí normy /životní pravidla kavkazských horalů/. Čtenář ovšem vnímá příběh jako jádro kapitoly a cestopisné složky jako brzdivý rámeček děje. Ve fiktivní rovině dominuje nesyžetovost, v reálné syžet.

V tomto případě text kolísá mezi syžetovostí a nesyžetovostí. V jiných případech se nesyžetové stylizace užívá k rámování syžetu, totiž k popisu situace, za níž probíhá vyprávění vlastního děje. Zde ovšem syžetovost dominuje. Nicméně ani v textech tohoto druhu není rámování pouhým "formálním" přídatkem k vyprávění děje. Právě rámuující pasáže zpravidla formulují onu normu, jejímž porušením je vlastní příběh nebo na jejímž pozadí se odehrává.

Kromě napětí mezi syžetovostí a nesyžetovostí může být ovšem narativní maska založena na napětí mezi různými postoji k vlastním syžetovým prvkům.

Názorný příklad nabízí Zamjatinova novela Sever. Fiktivní /v daném případě skazový/ mluvčí vypráví svému auditoriu o jevech ze života společné society, ale takových,

které jsou oba s to hodnotit pouze ze svého omezeně utilitárního hlediska. Z tohoto hlediska se jednotlivé činy hlavního hrdiny jeví jako nesmyslné, jsou to projevy pouhé "hlouposti", nedávají smysl, tj. syžet. Reálný čtenář ovšem tento smysl rozpoznává, vlastním interpretačním úsilím rekonstruuje syžet jakožto důsledný konflikt hrdiny s letargickým a rutinním řádem běžného života.

Je možný také opačný případ "moudré hlouposti", totiž že vyprávění uvádí do života přímo etiketně normativního jednání z běžného hlediska nevěrojatné, ale ve své naivitě důsledné a tím "bezděčně" vytvářející syžet - střetnutí s podstatou systému /Leskovův skaz o Krchnovi/.

Jiný typ vyprávění je založen na tom, že fiktivní vypravěč nachází syžetotvorný smysl /tj. vidí dalekosáhlou událost, porušující vžitou normu/ v epizodách bezvýznamných, kdežto skutečné systémově destruktivní události je s to vnímat pouze jako náhodné jednotlivosti. Na čtenáři pak je, aby rozlišil pseudosyžetové prvky od syžetových. Taková je Leonovova novela "Kovjakinovy zápisky", v níž vypravěč, maloměstský kronikář, jako dějové vrcholnou událost popisuje to, že jednou projel kolem jeho rodného města arcibiskup, kdežto události z revoluce, které napadřtí rozbíjejí celý jeho svět, je s to zaznamenat pouze jako nemotivovanou živelní pohromu.

Také vyprávění v ich-formě je nikoli subjektivně stylizovanou výpovědí o událostech na vypravěčově postoji nezávislých, nýbrž svým narativním stanoviskem ovlivňuje samu výstavbu syžetu. V tomto ohledu se například výrazně liší vyprávění autobiografické od deníkového.

Autobiografie vkládá zpětně do minulosti, v jejíž chronologii se naplňoval cyklicky normativní biologický čas člověka, smysl spatřovaný v emancipaci hrdiny-vypravěče z norem doby a prostředí /srov. autobiografickou románovou trilogii

M. Gorkého/. Obměnou tohoto autobiografického syžetu je rekapitulace vlastního života, dospívající k poznání, že syžet nevznikl, totiž že hrdina celý život jen opakoval rutinní normu. Předvádí biografii bez emancipace, a proto beze smyslu. /Čechov, Nudná historie./

Autobiografické vyprávění hodnotí události z hlediska určitého rezultátu; vytváří smysl-syžet ex post. Deníkové spíš smysl postuluje. Zaznamenává událost jako článek očekávané posloupnosti, kýženého smyslu. Proto je deníková stylizace víc otevřena hře s dvěma rovinami vyprávění než stylizace autobiografická, máme v ní co dělat s vědomím neuzavřeným, otevřeným do budoucnosti, méně autoritativním než vědomí autobiografické, často přímo "nekompetentním", naivním, ba "hloupým", a proto provokujícím odlišnou interpretaci čtenáře.

Syžet tedy není nezávislý na narativním postoji, ale je jím vytvářen jako smyslem nadaná posloupnost fakt, jako výslednice určité interpretace. Avšak právě díky narativní masce, která navozuje různé paralelní výklady a tak relativizuje vypravěčovu kompetentnost, není tato nezávislost jednosměrná. Syžet zároveň vystupuje jako celistvost smyslu překračujícího meze jednotlivých narativních postojů a v tomto ohledu jim nadřazená. Například syžet Hrdiny naší doby se nedá popsat jako prostý součet příběhů vyprávěných různými vypravěči /Maximem Maximyčem, autorem-cestovatelem, samotným Pečorinem/; jednotliví vypravěči jsou pouze částečně kompetentní a plný smysl syžetu vystoupí až ze vzájemného /i nepřímého/ doplnění všech narácí. Tak třeba v Bele, kterou vypráví znalec kavkazských poměrů /nikoli však ruského metropolitního intelektuálního života/ Maxim Maximyč, je z fiktivní roviny vyprávění zjevný pouze syžetový smysl hrdinčina rozchodu s etickými normami kavkazských horalů, nikoli však smysl Pečorinova chování. Ten se dá dodatečně od-

vodit až z jeho deníku, třebaže se v něm Pečorin zabývá zcela jinými událostmi.

Mezi syžetem krásné prózy a způsobem vyprávění tedy existuje určité napětí, jedna složka se prosazuje proti druhé. V starších dílech je toto napětí omezeno určitým relativně pevným rámcem. Všechny proměny narativní masky jsou tu vždy nějak motivovány a včleněny do jednotného centrálního vědomí, podaného přinejmenším jako "vydavatel", tj. ten, který jednotlivé části textu aspoň formálně /editorsky/ spojil.

Od dob moderny se v tomto ohledu mnoho změnilo. V próze moderny a avantgardy se projevila její základní obnažující, dehierarchizující tendence i na vztahu mezi syžetem a vyprávěním. Najdeme zde například díla, která podávají objevy minuciózní psychologičnosti v masce nejistoty o samotném narativním stanovišti textu; nejistota vypravěče o tom, co skutečně vnímal a prožíval v bdělém stavu a co bylo výtvořem snu nebo halucinace, se zde rozvinula v "hledání ztraceného času", tj. stala se sama syžetem. V románě Andreje Bělého Stříbrný holub se setkáváme s hrou na oslabení vypravěčovy kompetence v jiné podobě. Proměny syžetu jsou provázeny střídáním několika narativních masek, jako kdyby si obsah sám ze sebe a pro sebe plodil vypravěče a jako kdyby jejich postoje byly jen odliškami jeho aspektů. Rapsód, vypravěč skazu, "turgeněvovský" beletrista a mravolichný epik se navzájem přerušují a střídají, jako by si téma podle svých proměn jednoho odvolávalo ze scény a zároveň jiného na ni posílalo. V Petrohradu šel Bělýj ještě dál. Na jedné straně zde "zbovil" vypravěče kompetence natolik, že ho donutil přijímat do děje jako samostatné figury zplozence fantasmagorií jeho vlastních postav. A na druhé straně mu propůjčil schopnost vyčíst z náhodných útržků pouličního hovoru souvislé výroky o celkovém smyslu všech událostí, přisoudil

mu až kosmicko-symbolistickou interpretační kompetenci. Zde se tedy emancipuje vyprávění i syžet a zároveň si vyměňují role, zastupují se. A základní hybnou silou tohoto obnažování dějové a narativní struktury textu je dvouvrstevnost narativní masky.

Závěr

Studium narativní masky jako jednoty fiktivní a reálné komunikativní situace prozaického textu vede k poznání specifčnosti krásné prózy, její odlišnosti od mimouměleckého vyprávění. Zároveň odhaluje zákonitosti poetiky prózy jako takové, zejména umělecky komunikativního situování prozaického textu /vztahu mezi časoprostorem děje na jedné a časoprostorem vypravěče a auditoria na druhé straně/, dvouvrstevného vztahu mezi mluvčím a adresátem a ve světle tohoto vztahu výstavby syžetu.

Další propracování této problematiky by podle našeho názoru mohlo otevřít cestu k vytvoření typologie krásné prózy.

- 1 Jan Mukařovský: Studie z estetiky. Praha 1966, s. 157.
- 2 Tamtéž, s. 88.
- 3 Srv. Ju. V. Roždestvenskij: Vvedenijsje v obščuju filologiju. Moskva 1979, s. 28-30.
- 4 Ju. M. Sokolov: Russkij fol'klor. Moskva 1941, s. 340.
- 5 Srv. v Příhodách Gila Blase ze Santillany výchozí hrdinovu výpravu do světa na zkušenou, při níž náhle nastanou mimo-

řádné události, které se dále nepřetržitě kupí a řetězí, ale stále se odehrávají na pozadí hrdinova původního běžného životního záměru. Tento záměr se dobrodružstvími nemění, pouze "odkládá". To platí i pro dobrodružství, která se odehrávají v exotickém prostředí nebo jsou založena na principu zázračné, fantastické metamorfózy hrdiny /jako je jeho zakletí do zvířete, srv. Apuleiův Zlatý osel/. Je příznačné, že vyskytnou-li se v dobrodružném vyprávění ich-forma, nepociťuje se jako "ozvláštnění" narace, nýbrž jako prostředek na podporu autenticity dobrodružného obsahu. Nevzniká žádné napětí mezi stanoviskem vypravěče a stanoviskem autora.

⁶ Srv. M. M. Bachtin: Voprosy literatury i estetiki. Moskva

⁷ Ju. M. Lotman: Tekst i struktura auditorii. TZS IX, Tartu 1977, s. 61, 55, 58.

⁸ Především z této stránky zkoumá jejich vztah ke krásné próze M. M. Bachtin.

⁹ Srv. o tom Ju. M. Lotman: Semiotika kino i problemy kanoestetiki. Tallin 1973, s. 85.