

Vyprávějící „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 vyprávějící „já“ nalézat nikoli vně, ale uvnitř zobrazovaného světa, bude-li k němu coby prožívající subjekt příslušet. Vypravěč-postava, Stanzelovo „Já s tělem“,¹ 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.² 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.“³ 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“,⁴ 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, nedeme se zde zabývat problematikou vyprávějící 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 quasiautobiografická (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 Zemřel a živ budež 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 projevovat 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 sebemíň 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 projevuje 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.⁵ 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, přepoetizovaným stylem a pojat, nejspíš pod vlivem zprostředkovaného bergsonovského intuitivismu, jako nevědomý kontakt s transcendentem. 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 „úsvitu“ života, ale i složitějších duchovních hnutí a převratů - vnitřní harmonii.⁶ 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 („zneužití“)

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?“⁷

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 předjímající smrt babičky a dědečka, motiv křídel 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 - projevu žárlivosti, studu, strachu, agresivity, despektu k nechápavosti dospělých, bájevnosti, 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.“⁸ 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.“⁹

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 vyprávějící „já“ a prožívající „já“ dvojí podmínnost: dva subjekty se někde nenápadně prolnou, aby na samém konci, poté, co „babiččina perut“ navždy zemřela, 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.“¹⁰

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 rajské 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 jisté, byť náznakové romaneskní fabulace (letopisy v sobě uza- mykají několik lidských dramát). Komponovanost úloмок minulosti, tu spojitějších, tu spíše „světlych skvrn bez souvislosti“, právě tak jako scénická přerušení 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 štoudev a čekám. Hledím před sebe. Ve stěně šedá se trochu nočního svitu. Temný kříž okenní se objevuje na něm. Malé světýlko hoří dole, na ná- městíčku... Vzduch kolem mne modrá a chvěje se...“¹¹

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.“).¹² 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.“¹³). Občas malé vypravěčce stylisticky vypomáhá: „Kulatá bolest leží temně kolem mého bezradného srdce, je pevně okovaná a není z ní uniknutí.“¹⁴ I v Ráji se tedy využívá ona přednost první gramatické osoby, která spočívá v dvoj-
lomné 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: vyprávějící 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 dospělé prožívané deziluzi, Vítězslav Nezval - diletantský následovatel Prousta a pilný čtenář Freuda - látku dětského věku v *Dolce far niente* (1931)¹⁵ využil k cílům osobním a aktuálním, k duchovnímu setkání s dávnými dojmy, vyvolávanými v dospělosti již neopakovatelný pocit slasti. Na dětské subjektivitě demonstruje vyprávějící 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.¹⁶ Převaha povídajícího „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 esěji. 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.“¹⁷ 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.¹⁸

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 „zbavil 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 „říši 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 dětsti, 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 vyprávěčka - vzpomínající, hodnotící, interpretující, básnící - 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 vyprávěče) 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 vyplynulo i z vystupňované *autotropičnosti* textu,¹⁹ v němž dítě se svým přirozeným egoismem skutečnost více odzrcadluje, než vypráví (zaznamenává, komentuje). Tím, že Pujmanová zcela eliminovala vyprávěče-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 vyspělejším vyjadřováním.

Hledisko vyprávějící 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. Péťa 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.²⁰ 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.“)²¹ 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 nadšázku, 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 přejatými 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 žargón, 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“.²² 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 vyprávějíciho 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.²³ 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 meditující 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 konfesionalností 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:⁵ „A vzdalující se, vidím tě nocí / menšící se, prchající, / motýlku bílý, / bílý - - -“²⁴ 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...“²⁵

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 vyprávějící 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 lyristu (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...“²⁶

Vypravěčský a zároveň autorský subjekt Máni, „vzpomínky o třiařiceti 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 Zamřížovaném 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)²⁷ a také absence jakéhokoli signálu odstupu (kupříkladu ve smyslu nyní - tehdy), nedovolují rozlišit, zda úvahy a reflexe opakují věžňovy 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.²⁸ 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 odtrženost 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 pobytu 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 skládankou 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“.²⁹

Vězněný 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 založenýma rukama opodál, se na něho díval strašně zvědavě, prohlížel si ho s odbornickým zájmem...“³⁰ Tím potvrdil, že vyprávějící „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 nejznámějších 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 strukturním i významovém zkomplikování opozice „já“ x „on“ (srov. S. Bellow: Herzog; M. Frisch: Mé jméno budíž Gantenbein; G. Grass: Plechový bubínek aj.).³¹

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 podléhající 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, byť s naprosto odlišným záměrem a výsledkem, uplatnila vyprávění v první osobě také Marie Majerová. Svou Havířskou baladu (1938) sestavila z vyslovených monologů³² 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 světa, vyprávějící 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.“)³³ během cesty ze šichty domů a svěřuje 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.“³⁴

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 vyprávějící 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 všela 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.“³⁵

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.“),³⁶ do jisté míry sociální determinaci vypravěče přesahuje a tím porušuje i vypravěčskou kompetenci realistické skazové ich-formy,³⁷ 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 uhranutí kouzlem a záhadou ženy, konfrontovaného s dramatem vášně, jež díky nechápavému 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 odstíňování 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?“³⁸ 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.“³⁹ V těchto zralých soudech a obrazech nabývá nad objektivním líčením převahy emocionální hledisko vyprávějícího „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 zatrpklý životní bankrotář zaplavený pocitem zhnusení, se nenorí do svého

vědomí, ale v jakémisi sebemrškačském 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“),⁴⁰ 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 (nasvícení, 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.⁴¹ 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 změkčilosti, 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!“⁴² 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, sebepřesvědčování, 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“).⁴³ 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.“⁴⁴ Postupně se také objevují různé varianty tušené iracionální síly („Někdo“, „zlomyslná Prozřetelnost“, „ještě někdo“, „kdosi neviditelný“, „velký Pozorovatel“, „velevážený Osud“) a stupňuje se předsudčnost vyprávějící postavy. Ta pak působí na zvnitřnění (subjektivizaci) perspektivy a podílí se také na rozvíjení a stupňování mystikou obestřeného motivu neviditelnosti (od hry nebohého pomatence Cyrila přes Sonin schizoidní blud dospívá vyprávění až k představě zlovolné 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 věčný 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!“).⁴⁵ 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, prezentnost jako důsledky výraznější introvertnosti a egocentrismu vyprávěcího 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 takto reflektuje své vědomí. Ve chvíli, kdy se přenese do prostoru hlavního dějiště (domácnost zámožného hudebního nakladatele), tyto problémy zmizí a před čtenářem se začne rozvíjet románové drama, viděné tak jako v Neviditelném v konkrétních obrazech,⁴⁶ ale současně výrazněji z perspektivy prožívajícího „já“, dotažené až k fyziologickým pocitům a prostorové orientaci. Podobně jako v Neviditelném je i v Černém světle vyprávěcí postava pro vypravěčský výkon vybavena povrchní psychologickou bystrostí manipulátora, postrádá však klid nadhledu, neboť ji štvě bés závidi, nenávisti, ctižádosti, ale i vášně. Proto se vnitřní děj Řezáčova románu utváří v poloze emocionálnější a dramatičtější (monolog obnažuje stavy a pocity zoufalství, ponížení, strachu, vítězoslávy, cynického šklebu, roztoužení), sílí i dynamismus polarity 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 sváděn autorský vypravěč.

Román o „černém světle“ v člověku dokládá ovšem i to, že zintenzívnění niterného děje v rámci vyprávěcí 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 vyprávěcí postavy se však zdá být podstatně zpochybněna vroucností a dojetím, prožívanými o samotě uprostřed „milenky“ noci a provázejícími 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...“⁴⁷

Zdá se, jako by autor neunesl emancipaci postavy, již svěřil roli vyprávěče, tj. emancipaci, která mu měla umožnit bezprostřednější zpodobení charakteru s hlubinně psychologickým podtextem. Strháván vlastní obrazností, zapomíná, že hovoří médii někomu, 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 zautentičtšením 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 vyprávěčského 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“ vyprávěče. 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.⁴⁸

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 situaci 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 Povětронě. 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.⁴⁹

Ve srovnání s vyprávěcí Neviditelného a Rozhraní nechce, a jak uvidíme dále, ani nemůže vyprávějíci „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 dramatizovalo, a veden představou „jednotící linie“ usiluje o harmonizaci potenciálně disonantních momentů, o potvrzení nutnosti, přičinnosti a souvislosti - „hluboké a nutné jednoty, prostoupené neviditelnými vztahy, jež postihujeme jen výjimečně“.⁵⁰ Autobiografie utvářená podle apriorní představy (život je líčen tak, jakým by ho vyprávějíci „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 diskontinuálně a fragmentárně) vrací k dílčím motivům a epizodám vypovězené biografie, aby upozornil na smlčené konflikty, utajená dramata, nesrovnalosti a podivnosti.⁵¹ Tyto sondy vynášejí na povrch nové varianty „obyčejného šťastného člověka“: „toho s lokty“, „hypochondra“, „romantika“, „básníka“, „obyčejného hrdinu“, „žebráka u chrámových dveří“; 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“.⁵²

Po antitezi musí přijít syntéza, scelení „obyčejného života“ a jeho rozříštění „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 vyneseny 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!“⁵³

Podstatně esejistický a analytický charakter čapkovské výpovědi,⁵⁴ 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, přerušení zápisu, návštěva studenta pátrajícího po básníkovi), 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 jednající 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, byť dosud nikoliv autentizovaný, ale modelovaný - sestup opakovaný a dosahující vždy hlubších vrstev a skrytějších slují. Tím bylo quasiautobiografického 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 determinanty (v některých případech zbavená dokonce i povinnosti vystupovat v jakémkoli ději) a takto osvobozená pro aktivitu převážně či ryze duchovní.

Poznámky

¹ 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 arcí 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).

² Autorskou reflexi napadal jako neumělecký prostředek maskující vypravěčskou nemohoucnost 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 jediná 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).

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

⁴ F. K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, s. 172.

⁵ 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).

⁶ 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).

⁷ M. Pujmanová, *Pod křídly*, Praha 1917, s. 160.

⁸ *Kmen* 2, 1919, s. 227.

⁹ M. Pujmanová, *Pod křídly*, s. 163.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 168.

¹¹ R. Svobodová, *Ráj*, Praha 1941, s. 138.

¹² *Tamtéž*, s. 151.

¹³ *Tamtéž*, s. 56.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 62.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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).

¹⁷ V. Nezval, *Dolce far niente*, s. 33.

¹⁸ Tyto spojkami oplývající dlouhé parataktické 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“.

¹⁹ 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 „autotropická“ a „allotropická“. Domníváme se, že Markiewiczovu termínu autotropický odpovídá nejvíce výraz egocentrický. (Viz H. Markiewicz, *Autor i narrator*, in: *tyż, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków - Wrocław 1984).

²⁰ M. Pujmanová, *Svítlání*, Brno 1949, s. 31.

²¹ *Tamtéž*, s. 77.

²² A. Hájková, *Komika jako nástroj kritiky maloměstství v díle Karla Poláčka*, Praha 1985, s. 80.

²³ Zdá se nám, že právě pro takovéto prozaické texty s autobiografickým východiskem a pozadím platí to, k čemu Käte 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.

²⁴ J. Havlíček, *Máňa*, Hradec Králové 1981, s. 148.

²⁵ *Tamtéž*, s. 72.

²⁶ *Tamtéž*, s. 86.

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

²⁸ Archivní záznamy (kapesní kalendářik 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, *Zamřížované zrcadlo*, Praha 1980, s. 122).

²⁹ *Tamtéž*, s. 43.

³⁰ *Tamtéž*, s. 13.

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

³² 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 Růženky Hudcové v Siréně.

³³ M. Majerová, Havířská balada, Praha 1938, s. 9.

³⁴ Tamtéž, s. 11.

³⁵ Tamtéž, s. 31-32.

³⁶ Tamtéž, s. 16.

³⁷ 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).

³⁸ J. Havlíček, Helimadoe, Praha 1956, s. 162.

³⁹ Tamtéž, s. 166.

⁴⁰ J. Havlíček, Neviditelný, Praha 1937, s. 9.

⁴¹ 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).

⁴² J. Havlíček, Neviditelný, s. 15-16.

⁴³ Tamtéž, s. 123.

⁴⁴ Tamtéž, s. 140.

⁴⁵ Tamtéž, s. 323.

⁴⁶ 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).

⁴⁷ V. Řezáč, Černé světlo, Praha 1988, s. 112.

⁴⁸ Například v závěru koncertní sekvence, v níž se spisovatel Jindřich Aust v mysli 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 spoceného dirigenta /.../ jsem viděl muže v širáku s mohutnýmnosem“ (s. 304).

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

⁵⁰ K. Čapek, Obyčejný život, Spisy sv. VII, Praha 1984, s. 310.

⁵¹ Ve stati Životopis a vlastní životopis (Šaldův Zápisník II, 1929-1930) upozornil F. X. Šalda na fakt, že zkreslení je nutno chápat jako imanentní znak každého svěží-votopisného 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 Zápisníku I, Praha 1987, s. 383).

⁵² K. Čapek, Obyčejný život, s. 374.

⁵³ Tamtéž, s. 392.

⁵⁴ „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).