

Personalizace vyprávění

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

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

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

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

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

Woolfové (1927), se v české literatuře setkáváme jen ojediněle, snad jen v případě Čapkova Hordubala. Většinou se totiž subjektivizace obrazu hledekem postavy omezuje na zlomky, které sporadicky vnikají do autorského vyprávění nebo dialogizované scény (naznačuje se kupříkladu, co si promlouvající postava myslí). Někdy se autorský vypravěč s reflektorem střídá, jejich hlasy se do sebe jakoby zakliňují. Konečně pak se emocionální účast vypravěče na osudu postavy v některých případech projevuje lyrizací vyprávění (Stříbrný vítr, Chceme žít, Lidé na křižovatce, Advent aj.). Někde se personalizace vztahuje k jedinému (centrálnímu) vědomí, jinde se na ní podílí několik reflektujících médií - individuálních i kolektivních (Nikola Šuhaj loupežník, Lidé na křižovatce, Předtucha). Přitom se objevuje v různých variantách a s různou intenzitou. Nemusí být například manifestována stylisticky (polopřímou a nevlastní přímou řečí, vnitřním monologem⁴), může jít o pouhé zabarvení stanoviska vypravěče, ztotožňujícího se s hodnocením postavy. Jednoznačné signály zvnitřnění perspektivy ve smyslu přesunu ohniska zobrazení dovnitř situace představují prostředky prostorové a časové deixy (příslivečné tvary jako nyní, tehdy, zde, odtud, tamhle) a jiné znaky, jimiž se vyznačuje výpovědní pásmo postavy - apel, expresíva, věcné hodnocení, modalita, slohové zabarvení (hovorovost, dialektem). Přitom nelze vždy jednoznačně stanovit, zda ony prvky znamenají intervenci postavy do území vypravěče či spíše sblížování vypravěče s fiktivním světem postavy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poznámky

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

² Viz F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988.

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

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

⁵ Fr. Šrámek, Stříbrný vítr, Praha 1978, s. 83.

⁶ Tamtéž, s. 95.

⁷ Tamtéž, s. 274.

⁸ V. Řezáč, Větrná setba, Praha 1989, s. 149.

⁹ Tamtéž, s. 35, 158.

¹⁰ Tamtéž s. 144.

¹¹ Tamtéž, s. 33.

¹² Tamtéž, s. 188.

¹³ K. Čapek, První parta, Spisy XI, Praha 1989, s. 28.

¹⁴ Tamtéž, s. 57.

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

¹⁶ J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 199.

¹⁷ J. Čapek, Stín kapradiny, Praha 1930, s. 91.

¹⁸ Tamtéž, s. 138.

¹⁹ Tamtéž, s. 105.

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