# Tematizovaný adresát v próze

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vyhraňování podoby vypravěče je patrně nejcharakterističtějším zjevem prózy na počátku třicátých let: vypravěč, doposud vyznačený hlavně vyjadřovacími prostředky, se v této době manifestuje nejen jako pozorovatel, ale i manipulátor, tvůrce, thackerayovský „manager of the performance". Tendence k epičnosti je pronikána tendencí odhalovat příběh jako dílo vypravěče. Projektovaný adresát se zákonitě stává současně svědkem příběhu a dokonce jeho utváření.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Poznámky

[1] Srov. M. Červenka, Významová výstavba literárního díla; doktorská disertační práce, 1968, s. 175: „Byl-li subjekt díla korelátem souboru aktů tvořivé volby, je významová celistvost osloveného souborem vyžadovaných schopností porozumění: schopnosti užívat týchž kódů a rozvíjet jejich zásobu analogicky s tvořením mluvčího, schopnosti dotvářet potencialitu díla v estetický objekt."

[2] A. Macurová ve studii Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983, s. 28-51, dělí subjektové komponenty přítomné ve struktuře komunikátu na subjekty implicitně představené (produktor, receptor) a explicitně představené (narátor, adresát) - tj. netematizované a tematizované.

[3] F. Stanzel mluví o „nenarativních čili dramatických formách" v narativní literatuře; jedná se o rozhovor či „dramatizovanou scénu" (tj. o dialog, do něhož „jsou vpleteny prvky vyprávění s funkcí režijních pokynů a stručné zprávy o událostech"). Srov. F. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988, s. 86.

[4] Pojmu „adresát narace" užívá též A. Okopień-Sßawiňská ve studii Relacje osobowe w literackiej komunikacji, in: Problemy socjologii literatury, Wrocßaw 1971, s. 109-125. V soustavě „vnitrotextových přijímajících a vysílajících subjektů" však rozlišuje i kategorie „mluvící postava - postava", „narátor (lyrický subjekt) - adresát narace (adresát lyrického monologu)", „subjekt díla - adresát díla".

[5] Bratři Čapkové, Řeč s kloboukem na hlavě, in: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie, Praha 1957, s. 223.

[6] R. Weiner, Lazebník, Praha 1929, s. 27.

[7] Tamtéž, s. 123.

[8] J. Opelík upozorňuje v této souvislosti na tehdy módní žánr životopisného románu. Srov. J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 208.

[9] J. Čapek, Kulhavý poutník, Spisy bratří Čapků, sv. 37, Praha 1937, s. 30.

[10] Z. Kožmín, Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků, Brno 1989, s. 33.

[11] J. John, Perutě, Dílo, sv. 4, Praha 1958, s. 116.

[12] J. Čapek, Stín kapradiny, Praha 1930, s. 28.

[13] Tamtéž, s. 22.

[14] Vl. Vančura, Markéta Lazarová, Spisy, sv. 5, Praha 1986, s. 20.

[15] Tamtéž, s. 47.

[16] Tamtéž, s. 57.

[17] Vl. Vančura, Konec starých časů, Spisy, sv. 7, Praha 1987, s. 52.

[18] Kurzíva J. Havlíček.

[19] J. Havlíček, Neviditelný, Praha 1937, s. 15-16.

[20] Výrazně představenou komunikační situaci s důrazem na ztvárnění adresáta najdeme i v dětských knížkách obou Čapků.

[21] K. Čapek, Povětroň, Spisy VIII, Praha 1985, s. 197.