

ALENA PŘIBÁŇOVÁ

STRUKTURNÍ ČTENÁŘ V PRÓZÁCH VĚRY LINHARTOVÉ ZE ŠEDESÁTÝCH LET

Dílo Věry Linhartové je pozoruhodně kompaktní hned ve dvou smyslech: jednak poměrně sevřenou dobou vzniku (všechny její česky psané texty, vydané v letech 1964–1968, tzn. povídkové soubory *Mezipřízrakum nejbliž uplynulého* /dále jen *MNU*, *Prostor k rozlišení* /dále *PkR*, *Přestořeč* a *Dům daleko* a krátká novela *Rozprava o zdviži*, vznikly ve velmi krátkém časovém období — od října 1957 do června 1965), jednak samotným svým charakterem: od počátku je pro autorku typická značná cílevědomost experimentování s prozaickým textem, teoretická poučenost a zběhlost v literárním kontextu, zaměření na téma možnosti a limitů verbální komunikace, ale také vůle k přímé komunikaci se čtenářem.

Právě zaměření na čtenáře, neustálá komunikace promlouvajícího s příjemcem textu přímo vybízí k tomu, abychom se na texty Věry Linhartové podívali „z pohledu čtenáře“. V centru našeho zájmu ovšem není samotná recepce, popis psychologického dopadu díla na konkrétního recipienta, ani sociologické bádání, kterým skupinám čtenářů jsou texty Věry Linhartové blízké, ale podmínky recepce dané textem. Neptáme se tedy „kdo Linhartovou čte“, ale „ke komu mluví promlouvající postava“; hledáme „podoby adresáta, jež lze odhalit ve struktuře literárního textu, jež jsou v ní nějakým způsobem zakódovány“¹, „soubor komunikačních kompetencí, který sahá od znalosti jednotek daného jazyka přes schopnost dešifrovat významy na vyšších úrovních textu až ke kompetenci literární, tj. čtenářské zkušenosti, která podmiňuje způsob vnímání představeného světa, schopnost identifikace žánru, poetiky směru či období, intertextuality (literárních aluzí) apod.“² Takový soubor Alice Jedličková nazývá **strukturním adresátem textu**.

Jakého čtenáře tedy texty Věry Linhartové vyžadují a jak je v textu projektován? A liší se nějak adresát prvních próz, jako jsou „Povídky o čemkoliv“ nebo „Povídka nesouvislá“, od adresáta *Domu daleko*? Pokusíme se najít odpověď

1 Jedličková, A.: *Ke komu mluví vypravěč*. Praha 1992, s.11.

2 Tamtéž, s.12.

v interpretaci tří textů Věry Linhartové vzniklých v různých obdobích její české tvorby: „Povídky nesouvislé“ (PKR, 1958), „Co nejvíc šedé“ (MNU, 1960) a „Meziprůzkum nejbliž uplynulého“ (MNU, 1963).

„Povídka nesouvislá“ patří k autorčiným nejstarším textům — je datována březem-květen 1958. Je to první text, v němž Linhartová pracuje metodou, která se pro ni stala typickou: střídání či prolínání úvahových pasáží s úseky dějovými.

Když se Daniela Hodrová zmiňuje, že název „Povídka nesouvislá“ by mohly nést „prakticky všechny texty Linhartové“³, má na mysli zejména adjektivum „nesouvislá“: záměrné rozbíjení kontextu, přechody promlouvající postavy z jedné gramatické osoby do druhé, postupy znesnadňující čtenáři proniknutí do textu. Slovo „povídka“ čtenáři uvádí do kategorie fikce a navíc vzbuzuje celkem jasná očekávání. Tato představa se ovšem hroutí s prvními větami textu:

„To nejpodivnější, co nás na počátku každého vyprávění nejvíce zaráží, je dokonalá prázdnota, rozprostírající se před námi. Ještě okamžik dřív, než jsme začali psát, nebylo nic. Události se staly a leží kolem nás v souvislé, beztvaré mase, bez počátku a konce, která nám nenabízí, čeho bychom se mohli zachytit, abychom odtud vyšli. Můžeme začít kdekoli, všechno je pro nás stejně důležité. Můžeme událostem dát jakýkoli smysl, potlačíme-li jednu a jiné vyzvedneme, přimějeme-li jednu okolnost být příčinou další. Před námi není cesta, leda jen tam, kam jsme ji právě nasypali, pro další krok, který se chystáme učinit, důvěřujíc pevně, že se nezřítíme do prázdna. Události se tedy staly, ale nevíme vlastně jak; nevíme ani, bylo-li v nich důležité právě to, čeho si nejvíce všimneme, ani bylo-li v nich vůbec co důležité, ani bylo-li vůbec. A není vyloučeno, že jsme jen vyvedli na scénu několik bezduchých loutek, v nepříliš pečlivé dekoraci, a tlusté drátky, na nichž je vodíme, jsou patrný divákům i v nejposlednějších řadách.“ (PKR, s. 32)⁴.

Čtenáři se tedy proti jeho očekávání nenabízí příběh postav (zprostředkovaný vypravěčem), ale úvaha o všemocné roli tvůrce textu a nerozhodnosti s ní související, kterou ovšem nemá za úkol pouze pasivně sledovat, ale do níž je také vtahován: 1. osoba plurálu v první větě („to nejpodivnější, co nás /.../ zaráží“) je na hranici mezi plurálem inkluzivním a autorským; spíše se však kloní k inkluzivnímu. Čtenář je s pisatelem spojen nejistotou tvůrčího procesu — oba stojí před dokonalou prázdnotou, v rozpacích, co od textu očekávat (ostatně „Počáteční rozpaky“ je titul stojící v záhlaví první části textu).

Hned v následující větě je význam stejné gramatické osoby jednoznačný: „než jsme začali psát“ odkazuje pouze na písíciho, je to autorský plurál, a ten se, jak je čtenáři ze zkušenosti známo, vyskytuje především v textech odborných. Představa literárního textu navozená nadpisem je tedy v této chvíli zrušena, ale nikoli smazána: čtenář byl důrazně upozorněn, že nesmí spoléhat na své stereotypy; signály, které jsou mu u jiných textů vodítkem, mohou být v tomto textu zavádějící.

Matoucí ovšem není jen způsob, jakým je čtenář vtažen do textu: stejně jednoznačný — nebo spíše proměnlivý — je také obsah sdělení. Z prázdného

3 H o d r o v á, D.: *Stanu se sebou, stanu-li se řečí*. Kritický sborník, 1991, č.1, s.35.

4 Všechny úryvky z knihy *Prostor k rozlišení* citovány podle 2.vydání, Praha, Mladá fronta, 1965.

prostoru, na jehož počátku se čtenář a pisatel nacházejí v první větě, se ve třetí větě náhle ocitají v nepřehledném prostoru uprostřed událostí obklopujících je „bez počátku a konce“ — nejistota se stupňuje, neboť čtenář nemá jednoznačně daný prostor, v němž se vyprávění odehrává, a možnosti, kam by mohlo směřovat, přibývá.

Účinky toho, *co* se čtenáři říká a *jak* se mu to říká, jsou v dokonalém souladu, neboť sdělují totéž: svět vyprávění je stvořený a libovolný, záleží na záměru svého tvůrce a nefunguje podle nějakých obecně platných logických řetězců příčin a důsledků: „Můžeme událostem dát jakýkoli smysl, potlačíme-li jedny a jiné vyzvedneme, přimějeme-li jednu okolnost být příčinou další.“

Stejně jako byl čtenář překvapen úvahou v očekávání povídky, je z úvahy vytržen začátkem vyprávění příběhu postav — líčení počátečních rozpaků pisatele je přerušeno bez předchozího varování:

„Každý den během dopoledne se v sousedním domě ozval klavír, několik rychlých taktů, potom se hrající vždy v témže místě změnil, a když chvíli zkoušel různé tóny, nepokročiv nikdy za takt, v němž udělal chybu, ustával. To bylo znamením pro slečnu Latovou, aby plna opravdového rozhořčení vstoupila do Marinina pokoje a řekla: “Někdo by mu to měl zakázat, aby hrál pořád dokola jedno a totéž; je to nesnesitelné.“ (PKR, s.33).

Čtenář se ocitá v příběhu (v iluzivním prostoru fikce): vypravěčovo rozjímání je vystřídáno klasickým vyprávěním ve 3. osobě; z vypravěče opisujícího „počáteční rozpaky“ se stává vypravěč vševědoucí. Jako by ohlášená povídka začala až teď: čtenář se seznamuje s postavami Mariny a slečny Karly Latové, s jejich minulostí, vzájemnými vztahy, motivací jejich jednání; tím se dostává do role, na jakou je zvyklý — posluchače, který sleduje vyprávění a posuzuje je.

Úvodní úvaha končí, aniž byla dovedena k nějakému logickému závěru, mezi ní a příběhem není žádný předěl, ani grafický. Navíc se nijak nemění jazyková neobvyklost vyprávění, nápadná vypjatou spisovností až se sklonem k archaičnosti — složitá souvětí s množstvím vedlejších vět prokládaná navíc velmi dlouhými vsuvkami a odbočkami, slovosledné inverze, přechodníky, jmenné tvary adjektiv, knižní slovesné vazby či nezvyklé lexikum jsou používány v úvaze i v příběhu („první, co nám přichází, vynořující se z neproniknutelného šera, jsou jejich tváře“ s. 32; „nepokročiv nikdy za takt, v němž udělal chybu, ustával“ s. 33). Oč je přechod mezi dvěma typy textu nenápadnější, o to je působivější: v okamžiku, kdy se čtenář uchýlí k automatickému čtení a vnímání, je mu odebrán kontext a musí začít hledat i jiné souvislosti.

Vypravěč „odkrývá karty“, ukazuje čtenáři, jak text tvoří, odhaluje dopředu svůj záměr a fiktivnost, tj. stvořenost příběhu; ačkoli čtenáře neoslovuje, dává svou „otevřeností“ najevo, že před ním nic netají; současně však přemírou informací vypovídajících o věcech příštích čtenáři orientaci v textu spíše znesnadňuje.

S předstihem komentáře informují i o funkci ústředních postav. Postava Jakuba posouvá příběh, současně však pro čtenáře díky vypravěčovým komentářům zůstává nástrojem udržujícím vyprávění v chodu podle plánu, neživotnou

loutkou, jejíž jednání je dáno záměrem tvůrce; není obhajováno psychologickými, etickými nebo existenčními důvody. Tuto dvojakou povahu sdílí s druhou hlavní postavou, Marinou („Marina odjela, a tak ji na čas opouštíme, protože v tom, co se zde mezitím událo a co nás nejvíc zajímá, nemá nejmenšího podílu. Objeví se zase, jakmile ji budeme potřebovat,“ odkládá vypravěč postavu, která o odstavec dříve jednala jako živá osoba, jako nepotřebnou loutku; s. 45). Ostatní postavy se pohybují pouze v ději (v prostředí iluzivním), a musí tedy zákonitě čtenáři připadat daleko životnější. Toto oddělení postav je dodrženo až do konce textu.

Vztah mezi iluzivním a antiiluzivním se v „Povidce“ postupně komplikuje. Zpočátku se pisatel snaží čtenáře neustále upozínat na fakt, že se pohybuje ve fikci, v průběhu vyprávění se ale dvě zdánlivé protivy — iluzivnost a antiiluzivnost — dostávají stále blíže k sobě: vypravěč začíná reflektovat své komentáře jako smyšlenky. Čtenář si musí uvědomit, že obě polohy jsou součástí autorského záměru — nejenže vyprávění je svět sám pro sebe, ale i reflexe vyprávění je vyprávění.

Dějová linie není narušována jen komentáři o záměru, ale i velmi dlouhými dějovými odbočkami, líčením minulosti postav apod., takže logika vyprávění je značně deformována. Tak je například scéna, kdy Marinu zaujme v kavárně neznámý mladík, oddělena od informace, že je to Jakubův bratr Albert, celou podkapitolou líčící Albertův dosavadní život a zahrnující stránkovou odbočku o Anně Frankové; čtenář tedy snadno může celý druhý oddíl („Lehce se dotknout všeho“) považovat za samostatnou část textu.

Čtenář je utvrzován v domněnce, že vypravěč má příběh předem promyšlen, ale současně je navozováno zdání, že se vypravěč rozhoduje „právě teď“. Na jedné straně jsou čtenáři fakta prozrazována dopředu, odkazuje se na věci příští, a to jak v komentářích (již zmiňované uvedení nové postavy, popisující detailně funkci, kterou postava bude ve vyprávění technicky zastávat), tak v příběhu (Albertova smrt je oznámena v podstatě hned, jakmile se postava objeví), na straně druhé je víze předem naplánovaného schématu rozbíjena:

„Teď, když jsme konečně mohli dosáhnout jistého klidu a vyrovnanosti, rozhodli jsme se jinak: nebudeme už sledovat příběh a jeho rozvíjející se nitky. Zajímají nás spíše některé výrazné rysy, které vydělíme z celku, a postavivše je do světla, všimneme si jich podrobněji.“ (PKR, s. 46).

Vypravěč jako by vzdoroval vyprávění — na začátku se deklaruje jako tvůrce, který vybírá události a určuje jejich souvislosti, později na několika místech konstatuje, že jakmile jednou uvede postavy, stává se pouhým prostředníkem příběhu. Čtenáři je vnucována role protivníka, který svými požadavky komplikuje vyprávění — vyžaduje konvenční příběh jak co do způsobu vyprávění, tak co do jeho obsahu; vypravěč o tom ví, ale záměrně mu takový vývoj děje odírá.

Původní záměr se vypravěč snaží uskutečnit jakýmikoli prostředky:

„Chceme umírání Albertovo, které bylo tak klidné a nevzrušené, že by nám neposkytlo příležitost ukázat to, co v něm chceme najít, překlenout paralelou jiné smrti, která odehrávajíc se za okolností mnohem dramatictějších, jeví námi předpokládané vlastnosti mnohem zřejměji: Jeanne au Bucher.“ (PKR, s. 47; následuje líčení upálení Jany z Arcu, podané ve 3. osobě jako příběh postav „Povidky“).

Konzistentnost vyprávění není prvořadá, kontext je narušován, protože je pro čtenáře pohodlný: jestliže jej musí hledat, zpomalí čtení a více se soustředí na význam fragmentu, který čte právě v tom okamžiku, nemyslí na celý text globálně. Tento žádoucí způsob čtení je vlastně analogický tomu, jak vypravěč popsal v úvodní úvaze psaní — jako zachycování řady rychle mizících okamžiků: „tváře jsou jako stíny, které můžeme sotva na okamžik zadržet; ustavičně se mění a přecházejí z jedné do druhé /.../ za jednou tváří, kterou jsme se již domnívali postihnout, vystupuje náhle druhá /.../“ (PKR s. 32)

Text „Co nejvíc šedé“ je datován březem-dubem 1960, tedy o dva roky později než „Povídka nesouvislá“. Také tento text začíná úvahou, kterou bychom mohli nazvat „počátečními rozpaky“. Na rozdíl od „Povídky“ tu však děj nefunguje jako ilustrace teoretických úvah promlouvajícího, ale vynořuje se z úvah a zase se v nich rozplývá, takže je nemožné určit hranice mezi stvořeným světem a jeho reflexí. Vědomí promlouvajícího subjektu balancuje mezi oběma rovinami, hypotéza a skutečnost vyprávění (tedy to, co by se v textu mohlo stát, a to, co se děje) se prolínají, což je v incipitu vyjádřeno i gramaticky:

„Jsem stále puzeni otázkou: „Jak je to dál? — Ano, teď rozumím; ale jak je to dál?“ — A tato otázka, zdánlivě tak dětská, provází každé další naše zcela dospělé hnutí, až konečně na ni umíráme. Protože právě jen ona je dostatečně silná, aby nás byla schopna přenést přes poslední mez; touto otázkou se můžeme kdykoli stejně dostat do postavení, které je vždycky zdrojem mnoha nesrovnatelných nejistot. Může se mi stát, když se tak jednou zas zeptám: „Tak dobrá, ale jak je to dál?“ — že budu najednou sedět na vysoké zdi, nohama na druhé straně, a můj stín tam padne přede mnou, potom se rozšíří, přeroste mě a smísí se s prostředím, do kterého se dostal, takže už od něho ani nebude k rozpoznání. A nejbližší příští, co zjistím, bude, že tam dál už není nic, dál už to není, a kdybych se po tom byl neptal, byl bych si toto zjištění ušetřil. Ale už se stalo, a proti tomu, co se stalo, už nenadělám docela nic. Proto udělám nejlip, když se pomalu sesmeknu se zdi, protože mi nic jiného nezbude a protože ten pohyb ještě bude posledním hnutím z popudu onoho „co dál?“ — Tím ovšem jsem taky ztratil poslední oporu, která mne dosud pojila s mlsy, kde jsem až do té chvíle pobýval, a jakmile jsem se konečně pustil zdi, kterou jsem právě přestoupil, jsem tedy už bez nejmenší opory tam, kam přede mnou padl naposledy můj stín a kde se rozšířil. Je tady ticho bezvětří a šero.“ (MNU, s. 5–6)⁵

Podmětem první věty je 1. osoba plurálu a jako v první větě „Povídky nesouvislé“ jde i zde o plurál inkluzivní. Promlouvající subjekt hovoří dále v 1. osobě singuláru maskulina, ale kontakt, který byl první větou mezi ním a čtenářem navázán, přetrvává; jeho zkušenost by mohla náležet komukoli ze skupiny, kterou první větou vymezil: „mohlo by se nám docela dobře stát, že bychom zůstali klidně někde na půli cesty“ — „může se mi stát, /.../ že budu najednou sedět na vysoké zdi /.../“.

Z hypotetické situace se ale náhle stává realita („Ale už se stalo, a proti tomu, co se stalo, už nenadělám nic.“). Hypotéza se ve vyprávění stává skutečností, jakmile byla vyřčena.

5 Všechny úryvky z knihy *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* citovány podle 1. vydání, České Budějovice 1964.

Vyprávění se ustálilo v přítomném okamžiku, od něhož může začít — text pokračuje v minulém čase, pro vyprávění běžném, a k přítomnému času se vrací pouze v odbočkách a poznámkách adresovaných čtenáři, v nichž vypravěč reflektuje způsob vyprávění.

Na rozdíl od „Povídka nesouvislá“ však poznámky nemají upozorňovat na mechanismus vyprávění, ale komentují zpravidla jeho kvalitu a nedostatečnost jazykových prostředků, které má promlouvající k dispozici („slovitost“⁶ slov, jejich svébytnost bránící tomu, kdo jich používá, aby jim vládl, takže jeho představa je zahlédnutelná pouze v řídkých okamžicích průzorem mezi nimi⁷, překáží v komunikaci). Jedním z takových nouzových prostředků je i minulý čas: promlouvající jej podle svých slov používá, přestože tím proti své vůli mluví o událostech jako o dějích minulých a skončených, což neodpovídá jeho záměru, protože v okamžiku, kdy slova vyřkl, neví, jaká budou následovat: „budu tím, kam jsem se odtud dostal, neméně překvapen, jako každý druhý“ (MNU, s. 42).

Kde se tedy promlouvající subjekt ocitl po překročení zdi, o němž píše v úvodní pasáži? Překročil hranici života a smrti? Tato možnost je naznačena v prvním odstavci, když se promlouvající subjekt vyjadřuje, že „otázka“ Jak je to dál? „.../ provází každé naše dospělé hnutí, až konečně na ni umíráme“, protože „jen ona je dostatečně silná, aby nás byla schopna přenést přes poslední mez“. Vypravěč ovšem tuto představu hned zaplaší větou, že „není hned třeba myslet na poslední věci člověka“, a svou situaci hodnotí pouze velmi abstraktně jako „postavení, které je vždycky zdrojem mnoha nesrovnatelných nejistot“ (MNU, s. 8).

Navíc o několik stran dále v prvním odbočení adresovaném čtenáři naznačuje, že „všechno, co pozoruji nyní, je právě totéž, co mě obklopovalo před mým — snad nepodařeným přemetem přes zed“ (MNU, s. 9). Nejpravděpodobnější se zdá, že čtenář musí vzít vypravěče doslova: prostředí, do něhož se dostal, se od předchozího liší jen úhlem pohledu. Z vyprávění se dostal do jeho jiné roviny; z úvahy do příběhu, kde je všechno „viděno nyní v obráceném pořadí, nebo ještě častěji v neuspořádané směsici“ (MNU, s. 9). Právě ve vyprávění je tvůrčí princip základní a řečené se stává skutečností: je to svět neurčitý a mnohoznačný, má vlastní logiku a zákony a vypravěč se v něm orientuje stejně nejistě jako čtenář. Postupy a úskalí procesu vyprávění v textu se staly principem děje. Výtvary neodpovídají původnímu záměru: Matylka, která měla zůstat „chladná a přísná jako úsilí, z něhož vznikla“, je nakonec „nepřilíš vzhledná holka s vysedlými rameny“, má „na nose několik pih“ a ke zděšení svého tvůrce také „bezespornu žižkovský přízvuk“ (MNU, s. 28). Záměr tvůrce navíc komplikuje i interpret, bez něhož se však nemůže obejít: aby výtvary existovaly, musí je někdo neustále prověřovat, „přesvědčovat“ se o nich, a to i za cenu, že je „předělá po svém“ proti autorovu záměru:

6 „Povídka nesouvislá“, *Prostor k rozlišení*, s.44.

7 Jak Linhartová říká v „Protokolové výpovědi“, *Prostor k rozlišení*, s.12.

STRUKTURNÍ ČTENÁŘ V PRÓZÁCH VĚRY LINHARTOVÉ
ZE ŠEDESÁTÝCH LET

„Copak ji Běryš nepředělá po svém, copak mi ji může vyjevit takovou, jaká je moje, a neproměnit ji přitom?“ Křičel jsem skoro a skláněl jsem se téměř k Juliinu obličejí — ale kdo by se divil mé neskonale bolesti, bolesti otce, rodiče, stvořitele, jenž může dostihnout smysl svého díla jen za tu cenu, že mu bude vzato a někým cizím změněno?“ (MNU, s. 31).

Komunikace tedy je nemožná nejen proto, že autora zrazují slova, zkreslují jeho představu, ale také proto, že i interpret do díla vstupuje svou vlastní představou a přizpůsobuje si je k obrazu svému. Linhartová od čtenáře nežadá, aby k dílu přistupoval s vlastní invencí a dotvářel je, ale aby jeho fantazie rezonovala s její; nevytváří mu jako Weiner „rámce“, které má pod vedením autora doplnit,⁸ ale žádá, aby ji „bral doslova“ (PKR, s. 57), držel s ní krok.

Jak jsme se již zmínili, i vypravěč se při přechodu do jiného prostředí mění:

„Jakmile jsem se sesmekl se zdi, můj stín se rozptýlil (nebo lépe řečeno: to, co jej dřív vrhalo) a já sám jsem pak sestoupil do toho rozptýleného stínu, který se opět shlukl a přinesl mi mou novou, nynější podobu.“ (MNU, s.6).

V celém textu se pak objevuje ve dvou téměř nezatelně odlišných podobách. Je-li ponořen v syžetu, hodnotí vypravěč své vyprávění jako popis řetězce přítomných okamžiků, zatímco v odbočkách naznačuje, že zná strukturu textu dopředu. V rovině reflexe textu tedy převažuje role tvůrce, v rovině syžetu „doprovázeče děje“, což jsou polohy, mezi nimiž se promlouvající subjekt pohybuje prakticky ve všech textech Linhartové.

Promlouvající subjekt má ovšem v syžetových pasážích ještě další roli — je vyslancem čtenáře, vystupuje nejen jako tvůrce, ale i jako interpret. V *Rozpravě o zdviži* promlouvající říká, že vypravěč a čtenář mají vůči ostatním postavám zvláštní, privilegované postavení a jeden se bez druhého neobejde (čtenář není schopen komunikovat s postavami bez prostřednictví vypravěče, na druhé straně Julie vysvětluje, že výtvoři nejsou ničím, dokud je někdo neprověřuje).

Jako se promlouvající postava pozvolna vnořila z hypotézy do skutečnosti vyprávění, opačným postupem je také opouští: emotivní scéna Prosperovy vraždy, kterou vrcholí dějová část příběhu, je vzápětí zpochybněna:

„Řekněme tedy, že jsem zabil Prospera a vyšplhal se na střechu, kde se mi podařilo jakž takž se udržet na hřebeni. /.../ mohl bych dojít až na samý kraj a vykročit potom do prázdna, čímž bych se patrně dostal /.../ zase zpátky do svého nejvlastnějšího prostředí /.../ takže by všechno mohlo začít nanovo. — Nebo by mne /.../ mohl opět nalodit Flammariion /.../ Nebo mi zbývalo konečně se vrátit do Benátek, kde bych se shledal s Běryšem a Julií /.../“ (MNU, s. 57).

Z jednoznačného tvrzení se stává jedna z možných situací příběhu — neomezený počet rovnocenných možností ve vyprávění byl i tématem úvodní úvahy v „Povídce nesouvislé“. Přitom je možnost vyprávění příběhu bez dalšího opustit rovnocenná jakémukoli jeho jinému zakončení, které by „vyřešilo“ vypravěčovu situaci v rovině děje. Na rozdíl od „Povídky nesouvislé“ vypravěč nepředpokládá, že by čtenář měl jiný názor, dožadoval se dokončení příběhu způsobem, na jaký je zvyklý.

8 Jedličková, A.: *Tematizovaný adresát v próze*. In: *Proměny subjektu II*, ed. D. Hodrová, Pardubice 1994, s.190.

V posledním odstavci dochází k poslednímu lomu ve vyprávění — promlouvající subjekt relativizuje vše, co dosud řekl, včetně úvahy o příběhu, kterou do něj vstoupil a zase z něj odešel, a jako by se ocitl o vrstvu blíže skutečnému autorovi. Na jedné straně připomíná, že všechno bylo jenom „vyprávění, svět podivuhodného výmyslu“, na druhé straně nechápe vyprávění jen jako hříčku, vadí mu nezávaznost toho, co se v něm odehrává, beztrestnost:

„Takže by mi bylo vlastně mnohem lépe, kdybych Prospera skutečně zabil. Kdyby totiž Prosper skutečně žil. /.../ Kdybych se už ode dneška musel buď ukrývat, nebo kdyby mě dostihli, nebo kdybych se šel sám odevzdat do rukou spravedlnosti, bylo by mi bláze.“ (MNU, s. 59).

Tématem viny a trestu se ale přenáší do jiného literárního kontextu a ze svého textu se vytrácí „zadními dveřmi“⁹ — narážkou na Dostojevského.

Takový závěr je velmi podobný závěru „Povídky nesouvislé“ — i tam vypravěč relativizuje vše, co doposud řekl, a mizí, opouští text (a čtenáře v něm). Oba texty vlastně nekončí, jen přestávají, a působí tak jako výřez z nekonečného systému vyprávění: řečené nelze nijak „logicky uzavřít“, protože by to byla nepřipustná redukce světa, v němž se vypravěč pohybuje.

Titul „Meziprůzkumu nejbliž uplynulého“ (srpen-prosinec 1962) odkazuje k jedné z vlastností Linhartové textů, které jsme si všimli již v „Co nejvíc šedé“: promluva plyne jako sled těžko uchopitelných přítomných okamžiků. Slovo „meziprůzkum“ nenavozuje představu textu-stavby, která musí být dokonalá, aby do ní slova vstoupila;¹⁰ vzbuzuje spíše dojem, že půjde o provizorní, bleskový záznam neustále se měnící skutečnosti, k němuž by se promlouvající vrátil, kdyby měl čas.

Jako předchozí texty začíná i „Meziprůzkum“ úvahou promlouvajícího subjektu; ten však hned v první větě upozorňuje, že došlo k jakémusi jeho přerodu, změně oproti jeho podobě v předchozích textech, což podtrhuje i skutečnost, že úvaha je vedena v 1. osobě singuláru, nikoli v plurálu, a že se tedy týká jeho samého: „Nepřiměřím, kam bych mohl klást určitou chvíli, kdy jsem se změnil.“ (MNU, s. 141).

Text má bilanční charakter — „nejbliž uplynulé“ v titulu neodkazuje k přítomným okamžikům, které uplývají do minulosti, ale opačně k minulosti, která se nechce „ustálit a strnout v jakémisi obrazu“ a ustavičně zasahuje do přítomnosti.

V „Meziprůzkumu“ se již nesetkáváme se syžetem. Text je rozčlankovaný, jednotlivé úryvky se uzavírají do sebe, připomínají deníkové záznamy, jejichž autor si nepřeje, aby jim rozuměl někdo nepovolaný; útržky skutečnosti mají něco připomenout pouze jemu — s tím souvisí i narušení kontextu (jednotlivé

9 Tak podobnou situaci hodnotí vypravěč v povídce „Totéž později“, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, s.140.

10 Obraz promluvy jako zdi oddělující nás od představy mluvčího najdeme v „Protokolové výpovědi“, *Prostor k rozlišení*, s.12.

STRUKTURNÍ ČTENÁŘ V PRÓZÁCH VĚRY LINHARTOVÉ
ZE ŠEDESÁTÝCH LET

věty jsou k sobě jen přiřazeny, členění na odstavce a oddělování vět pomlčkami neodpovídá stoprocentně smyslu, který může čtenář zachytit).

Nedořečenost, náznakovost není jediným prostředkem naznačujícím neochotu promlouvajícího otevřít text nezasevěným: jména míst a osob jsou většinou skryta za iniciálou, v textu jsou „vynechávky“, jakoby mezery zbylé po místech, která připadala vypravěči příliš osobní:

„(Škrtnuty tři odstavce: o předzjednaném zásahu do skutečnosti a o utrpení, který mi tento postup způsoboval u osoby, kterou jsem před časem málem miloval.)“ (MNU, s. 160).

Tato opatrnost, která jako by měla zamezit, aby se do textu ponořil někdo „nepovolaný“, současně implicitně zahrnuje skutečnost, že vypravěč počítá s tím, že text bude číst ještě někdo jiný než on sám, přestože si není jist, je-li to správné:

„Nevím, jestli bych si přál, aby v *dohledné době* kdokoli tento průzkum četl. — Připadá mi, že je to věc tak příliš osobní, a živou skutečností dosud tolik zatížená — že by rozpoznání *okolností* nutně převážilo nad směřováním, o které mi jde především.“ (MNU, s. 158).

Na rozdíl od jiných textů není odhalována konstrukce vyprávění, vypravěč čtenáře neupozorňuje jejím prostřednictvím na fiktivnost textu, právě naopak: autentický charakter vzpomínek je podtrhován, vypravěč nese zjevné autobiografické rysy autorčiny (pracovní pobyt na zámku v H. — V. L. pracovala na Hluboké atd.).¹¹

Autenticita je zcela nová kvalita, plní ale podobnou roli jako upozorňování na fiktivnost — Linhartová nechce, aby čtenář začal hledat souvislosti ve vnější realitě. Způsob komunikace se čtenářem se mění: místo „obrazů“ neboli konstrukcí nabízí promlouvající čtenáři jednotlivé motivy, které jsou vypojením z kontextu ozvláštněny. Tím, že se vypravěč na čtenáře neobrací a nepodává mu k textu vysvětlení, přestává ho vodit nejen „po falešných stezkách“, ale zcela: staví jej do privilegovaného postavení někoho, kdo je schopen porozumět. Vztah mezi nimi se stává daleko intimnější — vypravěč hovoří k elitnější, uzavřenější skupině čtenářů; někdy dokonce k jednomu čtenáři, jemuž tyká.

Jak naznačuje interpretace tří povídek z různých období, pozice čtenáře a nároky na něj kladené se v prózách Věry Linhartové postupně mění, a spolu s tím se samozřejmě mění i způsob vyprávění. V ranějších textech („Povídka nesouvislá“, „Co nejvíc šedé“) je čtenář především upozorňován na automatismy, do nichž upadá pod vlivem zkušenosti s jinými texty; pravidla vyprávění, která u jiných textů nevnímá, protože je považuje za samozřejmá, jsou zviditelňována porušováním.

Implicitní čtenář těchto textů je sice projektován jako sečtělý, obeznámený s různými typy literatury, ale současně je zřejmé, že prózy nejsou určeny „čtenářům příběhů“, protože už v těchto „syžetových“ prózách je pro Linharto-

11 Sus, O. — Pražan, B.: *Teorie slova jakožto energetického pole*. Estetika, 1970, č.1, s. 33.

vou příznačná bezcílnost vyprávění. Autorka oslovuje čtenáře racionálního a schopného přistoupit na literární hru. Čtenáři vyžadujícímu precizní děj a psychologické zdůvodnění jednání postav své texty nenabízí; naopak „své“ čtenáře vychovává k tomu, aby do podobných stereotypů očekávání neupadali.

V těchto textech (od „Povídky nesouvislé“ k „Co nejvíc šedé“) postupně sílí prvek hry. Neustále je zdůrazňováno, že literatura je stvořený, nezávislý svět. Linhartová nabízí zcela jiný úhel chápání epiky — proces vyprávění je její součástí, nikoli prostředkem (motivace dějů v prostoru vyprávěném závisí na vypravěčském záměru a naopak jednání postav je vypravěčem nezřídka reflektováno jako impuls ke změně vyprávěcí taktiky).

V pozdějších textech (od „Meziprůzkumu nejbliž uplynulého“) Linhartová přestává upozorňovat na konstrukci a odstraňuje z textu také to, na čem ji demonstrovala — příběh. Čtenář jako by se ocitl přímo uvnitř vyprávění — vyprávěč už nereflektuje zvenčí to, co řečí vytváří, ale pohybuje se ve vyprávění, které funguje samopohybem, zavíjí se samo do sebe. Autorka se o něj přestává ucházet, zprostředkovací funkce vypravěče se vytrácí, čtenář je ponechán sám sobě; jako by ho autorka považovala za dostatečně poučeného předchozími texty, aby se mohl stát spolutvůrcem světa vznikajícího výhradně z proudu řeči.

V úvodu jsme konstatovali, že pro Věru Linhartovou je typická značná cílevědomost experimentování s prozaickým textem. Mezi říjnem 1957 a červnem 1965 dospěla od čtenářsky přehledných syžetových próz až k samobujícím, do sebe uzavřeným textům s rozvolněnou syntaktickou strukturou. V souladu s tím se měnila i podoba strukturního čtenáře: z protihráče, kterého je nutno zaujmout a bavit, přes protivníka, jemuž je třeba vzdorovat, ve spoluúčastníka procesu tvorby textu, jemuž není nutno věnovat zvláštní péči, protože nejen že se v textu dokáže sám orientovat, ale svou představivostí ho utváří, stává se jeho součástí.

LITERATURA

- H a m a n , Aleš: *Literatura z pohledu čtenářů*. Praha 1991.
 H a m a n , Aleš: *Tvář za zrcadlem řeči*. *Tvář* 1965, č. 10, s. 33–35.
 H o d r o v á , Daniela: *Umění projekce*. *Orientace* 1968, č. 3, s. 27–34.
 H o d r o v á , Daniela: *Stanu se sebou, stanu-li se řečí*. Kritický sborník 1991, č. 1, s. 34–40.
 C h v a t í k , Květoslav: *Nad knihami Věry Linhartové*. In: *Melancholie a vzdor*, Praha 1992, s. 223–232.
 J e d l i č k o v á , Alice: *Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy*. Praha 1992.
 J e d l i č k o v á , Alice: *Tematizovaný adresát v próze*. In: *Podoby subjektu II*, ed. Daniela Hodrová, Pardubice 1994, s. 185–207.
 K o ŝ m í n , Zdeněk: *Paradox rmutného světa*. *Plamen* 1968, č.3, s.85–89.
 K o ŝ m í n , Zdeněk: *Texty pro sebe*. *Listy* 1969, č. 6, s. 10.
 K r á l , Petr: *Skutečnost řeči V. L.* *Plamen* 1965, č. 2, s. 156.
 L e s ň á k , Rudolf (ed.): *Čitatelská recepcia literatúry*. Bratislava 1987.
 O p e l í k , Jiří: *Quo vadis, lector et auctor?*. In: *Nenáviděné řemeslo*, Praha 1969, s. 147–153.
 P e c h a r , Jiří: *O takzvané experimentální próze*. *Literární noviny* 1993, č.21, s. 6.

STRUKTURNÍ ČTENÁŘ V PRÓZÁCH VĚRY LINHARTOVÉ
ZE ŠEDESÁTÝCH LET

- P r a ž a n , Bronislav — S u s , Oleg: *Teorie slova jakožto energetické pole v díle Věry Linhartové*. Estetika 1970, č. 1, s. 27–48.
- P r a ž a n , Bronislav — S u s , Oleg: *Proměny kontextu a významotvorného principu v próze Věry Linhartové*. Česká literatura 1970, č. 1, s. 60–80.
- R i c h t e r o v á , Sylvie: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové*. In: *Slova a ticho*, Praha 1991, s. 13–34.
- T o m p k i n s , Jane P. (ed.): *Readers-response Criticism From Formalism to Post-structuralism*. Baltimore 1992.

**“STRUCTURAL READER” IN VĚRA LINHARTOVÁ’S PROSE
WORKS FROM THE 1960’S**

In the structure of any literary text we can discover a set of qualities predetermining the text for a specific readership. The set of communicative abilities, from the ability to understand the language to the ability to identify the literary genre, characteristic features of the period in which the text was written or allusions to other texts form a “structural reader” of the text.

This article deals with the development of the “structural reader” in the works of Věra Linhartová, a prominent representative of Czech experimental prose of the 1960’s, and tries to show the transformation of the narrative technique which is dependent on a transformation in the approach to the reader. The analysis is based on the interpretation of three short stories written in the 1960’s when the authoress was still writing in Czech.

In her early works, the “structural reader” is projected as a spectator expecting the naratee to amuse him. Later he is transformed into an active opponent destroying the literary efforts of the naratee by his conventional way of perception. Eventually, in the later works, the reader becomes a participant in the process of text creation—the naratee ceases to lead him, the reader is supposed to use his own imagination to “build” the text for himself.

