

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Kateřina Kružíková

**Jazyková výstavba, kompozice a perspektiva vypravěče ve
vybraných prózách Zdeny Salivarové**

Language construction, composition and narrative perspective in selected prose
works by Zdena Salivarová

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. Mgr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování

Děkuji docentu Michaelu Špiritovi za odborné vedení práce, cenné připomínky a trpělivost. Také bych ráda vyjádřila svůj dík Jitce Filipové za podporu při vzniku práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá vybranými prózami Zdeny Salivarové – románem *Honzlová* a polistopadovým povídkovým souborem *Nebe, peklo, ráj*. Všechny tyto texty vykazují značné podobnosti, na základě čehož je vnímáme jako celek. V kapitolách, které se věnují jazykové výstavbě, kompozici a perspektivě vypravěče, budeme tyto společné rysy zkoumat a ukážeme, jak jsou jejich prostřednictvím autorčiny prózy budovány. Oporou při analýze nám jsou publikace o literatuře a naratologii (mj. Hodrová, Stanzel) a studie či recenze zabývající se autorčiným dílem (mj. Kosková, Lederbuchová, Suchomel).

Klíčová slova

Zdena Salivarová, Honzlová, Nebe, peklo, ráj, jazyková výstavba, kompozice, perspektiva vypravěče

Abstract

This bachelor thesis provides an analysis of several selected prose works by Zdena Salivarová – the novel *Honzlová*, first published in 1972, and short stories from the anthology *Nebe, peklo, ráj*, first published in 1991. As this thesis proposes to show, all these prose works manifest considerable similarities, on the basis of which we can perceive them as a unity. In the three chapters that deal with the language construction, composition and narrative perspective of the texts we examine what features they have in common as well as dissimilarities between them in order to reveal in detail how the texts are constructed. The analysis draws on relevant academic literature in the field of literary studies and narratology (e.g. Hodrová, Stanzel) and studies or reviews that interpret Salivarová's particular works (e.g. Kosková, Lederbuchová, Suchomel).

Keywords

Zdena Salivarová, Honzlová, Nebe, peklo, ráj, language construction, composition, narrative perspective

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Jazyková výstavba.....	8
2.1	(Ne)spisovnost a její funkce v textech	9
2.2	Napětí mezi slovy a skutečností.....	11
2.3	Opakování delších textových úseků a slov	12
2.4	Funkce cizích jazyků v textech	14
2.5	Obrazná pojmenování	15
2.5.1	Hudební metafory.....	15
2.5.2	Přirovnání.....	15
2.5.3	Nadsázka	16
2.6	Amplifikace.....	17
2.7	Ozvláštňení.....	18
2.7.1	Kontrast stylových rovin	18
2.7.2	Aktualizace frazeologismů.....	20
2.7.3	Komické a absurdní „úpravy“ uměleckých textů.....	21
2.7.4	Názvy děl a útržky z uměleckých textů	22
2.8	Jazykové hříčky a hra se jmény	22
2.9	Význam jmen postav.....	23
2.10	Jazyk jako prostředek nekomunikace.....	24
3	Kompozice	27
3.1	Každodennost a oslabená dějovost.....	27
3.1.1	Honzlová	28
3.1.2	Nebe, peklo, ráj	29
3.2	Kompozice povídky Pais des trois	31
3.3	Digrese	33
3.3.1	Digrese v Honzlové.....	35
3.4	Soulad makrokompozice a mikrokompozice	38
4	Perspektiva vypravěče.....	40
4.1	Vyprávěcí situace v první osobě	40
4.2	Autorská a personální vyprávěcí situace.....	44
5	Závěr	46
6	Seznam použité literatury.....	48

1 Úvod

Jméno Zdeny Salivarové je v české literární historii uváděno do souvislosti především s jejím manželem Josefem Škvoreckým a torontským exilovým nakladatelstvím Sixty-Eight Publishers, které na podzim roku 1971 založila. Autorčino nepříliš rozsáhlé literární dílo vznikalo s několikaletým odstupem od 60. až do 90. let, přičemž se často spekovalo, zda Josef Škvorecký není skutečným původcem jejích povídek a románů či alespoň nemá zásadní podíl na výsledné podobě textů. K těmto nařčením se Salivarová vyjadřuje v knize rozhovorů s Karlem Hvižd'alou *Opustíš-li mne, nezahyneš* (1993) i v *Samožerbachu* (1991), kde přiznává, že to byl právě Škvorecký, kdo ji v psaní podporoval, četl její texty a navrhoval úpravy, avšak upozorňuje, že je nepsal on, a dodává, že jí tyto kolující domněnky o jejím předstíraném autorství lichotí. Zpočátku ve stínu slavnějšího manžela, později i pod náloží povinností vyplývajících z řízení nakladatelství vydala Zdena Salivarová několik povídek a dva romány.

Tato práce se zabývá románem *Honzlová* a prózami publikovanými v povídkovém souboru *Nebe, peklo, ráj*, neboť mezi těmito texty spatřujeme mnoho styčných bodů, které nás vedou k chápání próz jako jednoho celku. Analýzou jazykové výstavby, kompozice a perspektivy vypravěče se tak pokusíme popsat konstrukční postupy, na nichž je tento celek vystavěn. Opírat se budeme vedle vlastních postřehů o dobové ohlasy (mj. I. Harák, 1994, A. Tomský, 1977) a také o studie z devadesátých let (mj. H. Kosková, 1996, L. Lederbuchová, 1992), což jsou poslední rozsáhlejší texty, jež se tvorbě Zdeny Salivarové věnují. Naším cílem není vymezit se vůči existující literatuře o autorčině díle, ale spíše na tyto texty navázat, prohloubit některé z jejich myšlenek a přispět do diskuse i vlastními závěry, ke kterým jsme na základě analýzy došli.

Myšlenka na román *Honzlová* dle slov Zdeny Salivarové v ní uzrála ve roce 1968, příležitost k jeho sepsání přišla ale v důsledku srpnových událostí až v Berkeley, USA, kam se na nějaký čas s manželem uchýlili a kde tři měsíce kniha vznikala. Následná finalizace pak proběhla až v kanadském Torontu v roce 1969, kde se Škvorečtí usadili natrvalo (Škvorecký – Salivarová, 1991, s. 189–192). *Honzlová* byla publikována v roce 1972 jako pátá knížka v jejich nakladatelství, přičemž se dočkala ještě pěti dalších vydání (1976, 1982, 1990, 2001, 2021). Na podzim tohoto roku vydalo nakladatelství Argo román *Honzlová* znovu, v naší práci ovšem vycházíme z první porevoluční verze, jelikož v době existence nejnovějšího vydání byla většina této práce již napsána.

Soubor *Nebe, peklo, ráj*, pojmenovaný po úvodní a zároveň nejdelší próze, obsahuje celkem osm povídek různé délky, přičemž v této podobě vyšel poprvé až v roce 1991 v nakladatelství Atlantis. Antologie obsahuje původně samostatně vydané texty – novelu *Nebe, peklo, ráj* a trojici povídek – *La Strada*, *Pánská jízda* a *Tma*, které společně vyšly v Československém spisovateli pod názvem *Pánská jízda*. V souboru jsou dále texty poprvé otištěné v časopise *Západ* (*Na zájezdě*, *Kdybys nepravosti vážil*, *Hospodine*), v časopise *Host do domu* (*Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert*) a v souboru ženských povídek *Doba páření* (*Pas des trois*).

2 Jazyková výstavba

Jedním z nejvýznamnějších rysů pojících prózy Zdeny Salivarové je jejich jazyková výstavba. Autorka s proměnlivou intenzitou využívá stylizace spontánního mluveného jazyka se všemi jeho typickými rysy – obecnou češtinou především v rovině morfologické a hláskoslovné, lexikální expresivitou i syntaxí ovlivněnou mluveným jazykem. Jazyková složka se tak podstatně zviditelňuje a dynamizuje, k čemuž přispívá i úsporná povaha samotné fabule; ta totiž nepřekypuje rychlým sledem událostí či dobrodružným dějem, a pod vahou jazykové stylizace tak ustupuje do pozadí. Prózy jsou až na dvě výjimky psané ich-formou (ovšem i erformový vypravěč vstupuje do mysli postav a odkrývá jejich nitro), gros příběhů tak tvoří především vnitřní svět hrdinů a jejich pohled na realitu, která je obklopuje. Prostřednictvím svých názorů, postojů a komentářů se vypořádávají s přítomností (zejména s lidmi, se kterými přicházejí do styku, a se společenským klimatem), minulými zážitky a neznáma také s budoucností rýsující se v představách.

V jazykové výstavbě se vyjma prostředků stylizace spontánního mluveného jazyka vyskytují i jevy, které signalizují, že nám není předkládán text, jenž se snaží být pouze nápodobou spontánní mluvy, ale že se jedná o produkt značně umělý, opatřený originální autorskou licencí. Máme na mysli především nejrůznější jazyková ozvláštnění, aktualizaci frazeologie, originální obraznost či slovní hříčky.

Této stylizace je nejnápaditější a také s největší intenzitou využito v románu *Honzlová*. Jazyk zde totiž plní především funkci obrany a jasného vymezení se vůči uniformitě frází, které produkují hrdinčini oponenti (Kosková 1996, s. 190). J. Příbáň (1990, s. 14) ve své recenzi poukazuje na zřejmý soulad povahy protestsongu („Protestsong“ je podtitulem díla) a celkovým naladěním románu, na němž se výrazně podílí jeho slohová výstavba, když říká, že kniha „svým laděním je velmi niterná a citlivá, ale zároveň jde o hlasitě vyřčený nesouhlas a bolest z lidské bídy“.

Náměty ostatních próz jsou na rozdíl od *Honzlové* komornější. Soustřeďují se primárně na milostná dramata hlavních postav či reflexi nad životem a lidským jednáním. Politické klima pro postavy nepředstavuje bezprostřední nebezpečí, a z jazyka se proto ona bojovnost a naléhavost, tak významně uplatňovaná v románu, do jisté míry vytrácí. Novela *Nebe, peklo, ráj*, která rovněž vypráví příběh jedince v opozici vůči totalitnímu režimu, má např. hrdinku intelektuálně i emocionálně méně vyspělou – oproti Janě se více nechává zmítat událostmi, a ačkoliv je komentuje, zdaleka tak nečiní stejně rázně a s nadhledem jako *Honzlová* (Kosková 1996, s. 193).

To, co texty taktéž spojuje a čeho se dosahovuje jejich slohovou složkou, je komika. Kromě zmíněných stylistických jevů poukazujících na text jako na svébytnou entitu se humor projevuje především v ironických a někdy až sarkastických komentářích, kterými protagonisté charakterizují ostatní postavy či situace. Ve své recenzi *Honzlové* I. Harák (1994, s. 8) poukazuje na fakt, že se jedná o „humor ve své občasné škodolibosti v podstatě hodně smutný, je to humor poražených, boj smíchem, tam kde jiné zbraně byly vyraženy z rukou“. Tuto charakteristiku komiky a její funkci příznačnou pro román můžeme do značné míry vztáhnout i na ostatní námi analyzované prózy. Postavy se napříč texty vyrovnávají se svými menšími či většími tragédiemi, momenty útlaku či diskomfortem způsobeným buď totalitním režimem, nebo postavami, které je obklopují a se kterými jsou v různé míře nuceny komunikovat, právě prostřednictvím humoru a ironie.

V následující kapitole analyzujeme jazykovou výstavbu próz. Nejprve se zaměříme na (ne)spisovnost uplatňovanou v textech, abychom vymezili její funkci. Dále hlouběji pojednáme o jevech dokládajících jazykovou originalitu textů a majících mnohdy komický účinek. Na závěr se podíváme na jazyk, základní prostředek komunikace, v momentech, kdy právě v této své primární funkci selhává.

2.1 (Ne)spisovnost a její funkce v textech

Postavy v prózách jsou stylizovány jako lidé nízkého společenského postavení (v *Honzlové* i v novele *Nebe, peklo, ráj* se výslovně zmiňuje nevznešený původ hrdinek) a tomu odpovídá i jejich způsob vyjadřování, které je primárně nespisovné. V textech Salivarové se prostřednictvím četných metajazykových komentářů, z nichž se některé týkají okazionálních spisovných promluv postav, tematizuje porušení nastolené jazykové roviny.

Aby se vyhnula případnému konfliktu, použije Jana v *Honzlové* při jednom ze setkání s Fantovou spisovné až archaické vyjádření jako falešný projev úcty, které ve spojení s její předchozí vnitřní replikou působí obzvláště komicky: „Co jí je hernajs do toho? Vyběhla jsem ven. ‚Pojď dál, Hugo. Doufám, že ses paní Fantové představil a dal slušné pozdravení.‘ Hugo se nechápavě podíval, proč mluvím spisovně“ (H, s. 135).

Jak poukazuje H. Kosková (1996, s. 192), hrdinka se uchýlí k vysokému stylu také při rozhovoru s Krůnem, kterým se snaží zakrýt svoji bezútešnou situaci v souboru: „„Já jsem tam spokojená, i když mám sem tam nějaké nesnáze. Ale plat mám slušný a práce mě skutečně těší.‘ Mluvila jsem jak úvodník z denního tisku“ (H, s. 79). Pozornost vzbuzuje spisovnost i u Krůny. Byť se z něj stal kněz, Jana s potěšením shledává, že s ní mluví pořád stejně „světsky“. Ve

chvíli, kdy ale s hrdinkou rozmlouvá o vážných záležitostech – Janině práci či náboženství –, mluví spisovněji, čímž je naznačen odstup, který se mezi ním a Janou v tomto ohledu vytváří. Hrdinka vnímá kněze jako starého kamaráda, který si cestu duchovního zvolil z nedostatku jiných možností, a ne z vnitřního přesvědčení, a tudíž ho do značné míry kvůli jeho víře považuje za pokrytce (Tomský 1977, s. 24). Proměnu Krůnova slovníku hrdinka také reflektuje: „„Jak koukám,“ řekl Krůno, „dostal jsem tě s tím inzerátem do pěkný šlamastyky.“ Dříve by řekl průšvihů aspoň. Teď použil slova na vymření“ (H, s. 150). V tomto případě se nejedná o kontrast mezi spisovností a nespisovností, „šlamastyka“ i „průšvih“ jsou výrazy hovorové, přesto zde můžeme vidět rozpor mezi slovem, které by Krůno podle Jany užil předtím, než se stal knězem, a výrazem archaičtější, jímž signalizuje své nové postavení.

V povídkách dochází k reflexi spisovnosti v menší míře, setkáme se s ní například v próze *Pas des trois*, kde jinak obhroublá Karla reaguje na Petrova slova vysokým stylem s příměsí ironie, čímž naznačuje, že prohlédla jeho lež: „„Po prázdninách zažádám o rozvod.“ ,Opravdu?‘ pravila spisovně“ (NPR, s. 154).

Vedle spisovnosti je v textech prostřednictvím metajazykových komentářů tematizován i její protipól – nespisovné až silně expresivní vyjadřování. V *Honzlové* hrdinka zdůvodňuje svoji vulgaritu v silně emotivní chvíli po jednom z mnoha střetů s Fantovou „seniorkou“: „Kromě toho, že jsem v tu chvíli pochopila zločince z afektu, pochopila jsem i původ sprostých slov. Nikdo mi nevymluví, že nevznikla z převážné většiny jakožto kompenzace vzteku a bezmocnosti. Proto lidi jako Fantice jsou na sprostáry tak hákliví. Proto nejvulgárněji mluví vojáci a já. Lepší však sprosté slovo než násilný čin a kriminál“ (H, s. 150).

V povídce *Pas de trois* je prostřednictvím metajazykových komentářů zase zdůvodněno užití divadelních profesionalismů. Próza je v mnoha pasážích psána převážně spisovnou češtinou a místy se mihnou i výrazy archaické, je ale zřejmé, že se jedná o parodii na tehdejší oficiální jazyk, a vypravěč tak silně ironizuje vše, co předkládá. L. Lederbuchová (1992, s. 503) jazykovou rovinu povídky komentuje: „Nejzjevněji je kýčem infikován jazyk. Pokleslost stylu textu autorka využívá pro perzifláž. Sarkasticky tak napadá pokleslost životního stylu komunistické smetánky; vysmívá se oficiálnímu kulturnímu modelu, v němž se slučují nejedlovská deformace kulturní tradice s kulturněpolitickým dogmatem třídnosti a stranickosti umění.“ Vypravěč zde tak obhajuje začlenění profesionalismů, které do jeho jinak „vytříbeného“ stylu nezapadají, tím, že tyto výrazy správný znalec použije: „Stála s Helgou a s Karlou na scéně za zataženou oponou, dole v díře (ano, v díře, žádný profesionál neřekne orchestřiště) [...]“ (NPR, s. 130), „U stropu nad staženou oponou se křižovaly bodáky (ano, bodáky, žádný profesionál by neřekl bodové reflektory)“ (NPR, s. 136).

Hrdinky dále někdy za jistým účelem přejímají expresivnější způsob mluvy ostatních postav. V *Honzlové* reflektuje Jana Sedláčková familiární výzvu kolegovi: „Vašku, hod' mi sem ty matrijály [...]“: „Čekali jsme asi na ty matrijály“ (H, s. 86). Dříve mluvila vždy o „materiálech“, avšak během Sedláčkova výslechu a následně i po něm používá obecněčeskou podobu, která jí slouží pro vyjádření výsměchu namířenému proti vyšetřovateli.

V povídce *Nebe, peklo, ráj* přejde hlavní hrdinka Věra do značně vulgární roviny, kterou si „vypůjčí“ od méně inteligentní kamarádky, aby přerušila monolog své tety, chlubící se zasnubami sestřenice Máši. Té se po rozvodu, který způsobila svojí nevěrou, podařilo „uhnat“ o mnoho let staršího francouzského šlechtice. Teta, o níž se v textu dozvídáme, že v jedné chvíli vypadala „jako dáma ze společnosti, co hrála dámu ze společnosti“ (NPR, s. 7), to považuje za ohromný úspěch zvyšující jejich společenský status ještě o několik příček, přičemž Mášín poklesek se naivně rozhodne považovat za křivé obvinění. Věřina vulgarita stejně jako obsah jejího sdělení, ve kterém se objeví i výhrůžka (byť fingovaná), je tak provokativní reakcí právě na tuto pokryteckou hru na „vyšší společnost“, která tetě a její rodině byla umožněna jen díky tomu, že se přizpůsobily novému politickému klimatu: „„Jo. Já tam totiž mám jednoho frajera, co by si mě třeba i vzal,“ řekla jsem, jako by to říkala Jiřina odzdola z průjezdu. [...] „Ano, tetinko, Rusáka, to je to správný pomenování, von mi totiž přeráz a zbouchnul dóle v průjezdě a já teď budu chodit s bubnem a dělat rodině vostudu, dokud mi nevyběháš ten pas [...]““ (NPR, s. 80).

2.2 Napětí mezi slovy a skutečností

Pro texty Salivarové je též typický kontrast mezi tím, co se říká, a tím, jak se to říká. Tragické události jsou vyprávěny či komentovány věcným tónem, který příkrývá zvrstvené pocity hrdinek. H. Kosková (1996, s. 192) o *Honzlové* píše: „Napětí mezi slovy a skutečností je důsledně zachovááno: v autorčině jazyku je nejhlubší cit vždycky skrytý za všedností výrazu. [...] Pod maskou ‚dívčího páska‘, pod provokativní vulgárností jazykového výrazu, kterými reaguje na komedii hranou v Sedmikráse, se skrývá podtext hlubokého vnitřního patosu“. V románu může být příkladem tohoto rozporu až anekdoticky působící příhoda týkající se Janina nástupu do Sedmikrásy, kdy při vyplňování dotazníku nechce uvést skutečnou rodinnou situaci, jež by mohla její přijetí znemožnit. To, co tam napíše, je částečná pravda, z níž jsou vyňaty politické postihy jejich rodinných příslušníků, které nedělají vyvrhele pouze z nich, ale také z hrdinky. Právě kontrast mezi tím, co se otci a oběma bratrům skutečně stalo, a tím, co přizná v přijímacím dokumentu, vyznívá komicky až absurdně: „Samo sebou, že jsem

se nepochlubila, že Pavel je na vojně u Pracovně technického praporu, Ivan v pracovním táboře Jáchymov a otec bůhví kde za Atlantikem. Do příslušných rubrik jsem jenom po pravdě napsala bratr Pavel ve vojenské službě, Ivan horník, otec mimo Prahu“ (H, s. 21).

Věra z povídky *Nebe, peklo, ráj* zmiňuje uvězněného otce spíše mezi řečí, když vypočítává výhody, které oproti ní a její rodině má sestřenice Máša: „Měla správné rodiče, to je to. [...] My jsme měli plné šuple relikvií o dělnickém hnutí a tatínka na Pankráci, ačkoliv byl proletář a s dělnickým hnutím to myslel vážně“ (NPR, s. 9). Rodinná tragédie je zde opět podána tak, že působí jako nepodstatná záležitost. Tento dojem je jednak posílen naivním tónem hrdinky, pod kterým se ovšem skrývá silná frustrace z její nespravedlivé situace, a jednak i tím, že v promluvě staví vedle sebe dva fakty naprosto odlišné závažnosti, jejichž umístění na stejnou úroveň působí komicky – rodina má „šuple s relikviemi“ a také „tatínka na Pankráci“.

2.3 Opakování delších textových úseků a slov

V prózách někdy dochází k návratu delších textových úseků či jednotlivých slov. Některé postavy jsou pravidelně opatřovány jakýmsi epitetem, charakteristikou, jež se u nich s malými obměnami objevuje téměř pokaždé, když se o nich hrdinky zmiňují. Nejčastěji se s tímto jevem setkáme v *Honzlové*. Postava paní Pelikánové s sebou nosí tašku a v ní „kastrůlek s klíčky“: „Na dně odřenou peněženku, klíče a černý kastrůlek“ (H, s. 15), „[...] přišla za mnou a v tašce jí cinkaly klíče o kastrůlek“ (H, s. 34). Epiteton je použit i ve scéně, kdy po smrti paní Pelikánové jsou v bytě policisté, aby exitus vyšetřili, a kde cinkot, jež vydá střet předmětů v tašce, vnímá Jana jako umíráček za zemřelou: „Staršina si dal podat starou proutěnou tašku. Zacinkaly v ní klíče o černý kastrůlek“ (H, s. 61).

Podobně je ustáleným přívlastkem opatřen i Sedláček, jehož příchod se hrdince zpravidla ohlašuje charakteristickým zvukem, který vydávají při chůzi jeho boty: „Slyšela jsem, jak mu vržou boty, ještě z ulice. Gé bé, gé bé, na gé akcent [...]“ (H, s. 146), „Na cestičce zavrzaly kroky, gé bé, gé bé, na gé lehký akcent [...]“ (H, s. 161). Jana se následně o Sedláčkových „vrzavých botách“ zmiňuje i ve chvíli, kdy o tajném policistovi mluví s Krůnem.

V povídce *Nebe, peklo, ráj* je zase jedna vlastnost přiřknuta několika lidem – nejdříve sestřenici Máše, poté tetě: „Uměla to válet s klukama i s tetou a teta to zas uměla válet se životem“ (NPR, s. 19), a nakonec Věřině matce: „Taky to s tetou uměla pěkně válet“ (NPR, s. 25).

Vracející se slova či celé věty neslouží pouze jako epiteton. V *Honzlové* se tělo umírající kočky, kterou zabil soused, popisuje téměř shodnými slovy jako o něco později smrtelně

zraněný Hugo po zborcení pavlače a právě tyto podobnosti vytvářejí paralelu mezi chlapcem a mrtvým zvířetem (Lederbuchová 1992, s. 500). Umírající kočka je charakterizována takto: „[...] ležela na hromádce smetí v rohu, pod Bomzákovíc oknem, natažená na boku, tlapičky pěkně srovnané vedle sebe, hrudník se jí pohyboval rychlým mělkým dechem, v bříšku měla tmavorudou ránu, srst kolem slepenou krví“ (H, s. 221). O Hugovi se později v knize dozvídáme, že „se mu hrudník pohyboval rychlým mělkým dechem, na prsou měl rudou skvrnu zalepenou cementovým prachem [...]“ (H, s. 235).

K návratu dochází v *Honzlové* i v případě lidové písně vyjadřující žal dívky, jež prosí Boha, aby seslal trest na jejího svůdce, který ji opustil: „Čo mi je, to mi je, / porobenô mi je, / kto že mi porobiu, ej, / nah ho Bôh ubije“ (H, s. 140–141). Poprvé se tato píseň objevuje v Janině vzpomínce na to, jak ji nazpívala spolu se svojí kamarádkou Jiřinou pro rozhlas. Následně se s ní setkáme až na samotném konci knihy, kde hrdinka vzniklou nahrávkou slyší z rádia. Píseň, která byla zneužita ve prospěch vládnoucí ideologie tím, že se vykládala jako nářek feudály utlačovaných horalů, se zde proměňuje v symbol. Hrdinka přivolává boží hněv na ty, kteří jí a její rodině tolik ublížili (Lederbuchová 1992, s. 500).

Z povídek, ve kterých se vracejí úseky textů, můžeme uvést například *Pánskou jízdu*, kde se dvakrát objevuje (opět nepatrně obměněný) jeden konkrétní odstavec. Poprvé se vyskytne po vstupu mužů do hotelu, kde dojde k setkání s Věrou, stává se tak začátkem jejího nešťastného příběhu (byť není začátkem textu povídky): „Lítací dveře vchodu se za nimi ještě chvíli pohupovaly, jedno křídlo sem, druhé zpátky, a odrážely ve sklech černé vozy před hotelem, kus náměstí a kousek zataženého nebe“ (NPR, s. 210). Podruhé se s ním setkáváme až na úplném konci, poté co Věra opustí hotel, a příběh se jím uzavírá: „Vstupní dveře hotelu se ještě chvíli pohupovaly, jedno křídlo sem, druhé zpátky, a odrážely ve sklech černé vozy před hotelem, kus náměstí a kousek zataženého nebe“ (NPR, s. 228).

K opakování části textu ojediněle dochází též napříč prózami. V *Honzlové Krůno* na pohřbu paní Pelikánové zpívá žalm 130: „Kdybys nepravosti vážil, Hospodine, Hospodine, kdo by obstál“ (H, s. 77), a tento úryvek je také titulem jedné z povídek. Důvod jeho užití v názvu je dvojitý, námětem prózy je pohřeb hrdinova dědečka, také ale vystihuje nepatřičné chování pozůstalých, kteří nad zesnulým žalem zrovna nepřekypují a ve smuteční den se dopouštějí samých „nepravostí“.

S *Honzlovou* je skrze opakování, tentokrát pouze jednoho slova, propojena též povídka *Tma*, kde Věra komentuje Kristýninu zkušenost s „pravou ruskou zimou“ (NPR, s. 237) slovy: „Znala ji leda z obtisků na fredo-ledo“ (NPR, s. 237). V románu se z názvu pro zmrzlinu stane

metafora pro chladný výraz „Aluš“ Fantové, a to ve chvíli, kdy Janě neupřímně gratuluje k jejímu úspěchu ve Francii: „[...] v očích měla fredo ledo pokapané rulíkem“ (H, s. 14).

2.4 Funkce cizích jazyků v textech

V *Honzlové* se na několika místech tematizuje jednak nesmyslné nadužívání ruštiny, které je projevem podlézavosti vůči režimu, a jednak nedokonalá znalost francouzštiny, přičemž oba jevy jsou zdrojem četných komických situací obracejících se proti těm, kteří jazyky používají. Janin kolega ze Sedmikrásy Fajrazl je po trapasu, do kterého ho uvede jeho kolegyně, nucen změnit svoji oblíbenou ruskou frázi „vot tak stojí votázka“ (H, s. 142), kterou tradičně pronášel na schůzích souboru, na „vot takája votázka, tovaryši“ (tamtéž). Dívka totiž při vzpomínce na jejich neúspěšný pokus o sex využije polysémie a zeptá se ho: „Stojí?“ (tamtéž).

Kontaminace češtiny ruštinou či politickými frázemi a snaha o její očistu je v prózách 60. let významným tématem (Kosková 1996, s. 24). Jana kolegův zvyk jazyky míchat a komolit češtinu komentuje: „Naneseme v diskuzi votázku demografie, české zpotvořeniny obohacuje o rusismy, roubuje ruštinu na češtinu, ale ne tu lahodnou ruštinu klasiků, stejně rusky neumí, v naději, že se to uchytí, jako by chtěl spářit lišku Bystroušku s medvědem [...]“ (H, s. 142).

Jana ruštinu jako dorozumívací jazyk odmítá, v románu ji použije pouze jednou s výsměšným a ironickým podtónem ve chvíli, kdy mluví se Sedláčkem: „Ne, ale nechci s váma nic mít.“ „S náma nebo se mnou?“ zeptal se drze. „Vsjó ravnó““ (H, s. 199). Věra z povídky *Nebe, peklo, ráj* k povinně vyučovanému jazyku zaujímá stejný postoj. S Janisem jsou paradoxně nuceni se dorozumívat rusky, hrdinka se proto chce naučit lotyštinu, aby se užívání „bratrského“ jazyka mohli vyhnout.

V jiné vzpomínce se hrdinka *Honzlové* vrací k trapným událostem na zájezdu do Francie, kde někteří členové souboru obsadili post důležitého doprovodu, přestože francouzsky neuměli. Například „soudružka z ministerstva kultury“ (H, s. 91) nerozpozná základní frázi a vyloží si ji doslovně: „[...] Karel se strašně smál a večer se jí zeptal comment allez-vous a ona mu odpověděla, že se jí chodí špatně, jelikož se jí v tom horku dělají pucejře na patách“ (tamtéž).

Jana oba jazyky ovládá, navíc jak jsme zmínili výše, pociťuje silný odpor vůči tomu, aby se ruština násilně propojovala s češtinou, a tak se do podobných situací jako její kolegyně nedostává. Jazyková dovednost se ale i tak místy obrací proti ní, jelikož je lidmi, kteří do značné míry určují její osud, posuzována dvojím metrem. Do Francie na poslední chvíli jet směla, protože byla jediná, o kom vedení vědělo, že umí francouzsky (čehož poté náležitě zneužili, neboť jí přenechali na starost veškeré organizační záležitosti zájezdu). Zároveň je ale Janina

kompetence chápána jako podezřelá a pro režim potenciálně nebezpečná, což se dozvídáme z jednoho posudku v kádrových materiálech, který si hrdinka potají přečte: „„Studuje‘ západní jazyky v Jazykové škole, určené pro pracující. [...] Myslím, že znalost Honzlové západních jazyků může ohrožovat naše zřízení. Člověk jejího charakteru se jim neučí bez jistého záměru“ (H, s. 22).

2.5 Obrazná pojmenování

2.5.1 Hudební metafory

Jazyková originalita analyzovaných textů stojí z velké části na obraznosti, jejíž součástí je hojné množství metafor. Zde se chceme zmínit o jednom konkrétním druhu, a sice o metaforice hudební, jelikož umělecké prostředí (soubory či divadla) je častou kulisou námi analyzovaných příběhů. V promluvách hrdinů, kteří se v hudbě vyznají, se terminologie z této oblasti objevuje běžně, v *Honzlové* se z ní však místy stávají metafory, prostřednictvím kterých hrdinka vnímá a popisuje své okolí. Například když mluví o častých potyčkách mezi členy souboru: „Vždycky se chytne s Fajrajzlem, že je to scherzo capriccioso“ (H, s. 46), nebo když se těší na chystanou svatební hostinu: „Matka ovládá svíčkovou líp než Rostropovič Čajkovského. To bude prelúdium, jen aby se už rozehrálo“ (H, s. 210). Také epiteton zmíněné zde v podkapitole 2.3., které doprovází Sedláčka, je hudební metaforou: „Přede dveřmi zavrzaly boty, čisté gé bé, gé bé, už je tu zas“ (H, s. 198).

2.5.2 Přirovnání

Jedním z nejvýraznějších obrazných pojmenování v textech Salivarové jsou přirovnání, prostřednictvím kterých postavy popisují věci a dění kolem sebe. Autorka mnohdy užívá přirovnání zavedená, v *Honzlové* ale jeden tradiční obrat nápaditě aktualizuje tím, že je podán více explicitně, čímž se zvyšuje jeho estetický účinek – místo klasického přirovnání „Seděla jsem jako opařená“ Jana řekne: „Seděla jsem, rudá, jako by na mě vylil kbelík vařící vody“ (H, s. 92) (o aktualizaci frazeologismů v románu detailněji pojednáváme v oddílu 2.7.2.).

Autorka dále používá přirovnání vlastní, vycházející často z tradiční lidové poetiky, jejich originalita a místy i komičnost je pak dána tím, že jsou srovnávány jevy z velice vzdálených sfér, a jejich spojení tak působí nečekaně: „Podal mi pozvánku, voněla jako dívčí taneční pořádek“ (H, s. 192). V některých případech takováto přirovnání svojí absurditou do jisté míry dehonestují předmět, o kterém se běžně mluví s úctou: „Uprostřed stála rakev se zdviženým víkem jako pootevřená krabice za výlohou zlatnictví“ (NPR, s. 119), „držel svatý obrázek jako

viržinko“ (NPR, s. 119). Jindy je trop nástrojem pro výsměch a ironii: „poplácal kočku jako dobytče“ (NPR, s. 198), „vypadal jako myslitel“ (NPR, s. 236).

Salivarová taktéž pracuje s přirovnáními, kde se vnější podobnost komparovaných jevů vytrácí, přirovnání jsou tak lyričtější, navozují specifickou atmosféru a zvýrazňují pocity postavy, která je vyslovuje. Příkladem zde může být přirovnání z *Honzlové*, ve kterém se odráží hrdinčin obrat k Bohu jako k poslední záchrance ze zoufalé životní situace: „zvon sem doléhal z druhého břehu jako vzdálená naděje“ (H, s. 126). Nejvíce se s tímto typem přirovnání ovšem pracuje v lyrických pasážích novely *Nebe, peklo, ráj*, např. když hrdinka popisuje výhled na Prahu: „Žižkov mi vždycky připadal jako odložené nemanželské dítě lepších čtvrtí Prahy“ (NPR, s. 27). Obzvláště poetizovány jsou pak části, kde je Věra s Janisem v Zálesí a kde autorka pracuje i s pohádkovými motivy, jež lyričnost prózy výrazně umocňují: „Zálesí vypadalo jako místo pro sněmování z pohádky O dvanácti měsíčkách“ (NPR, s. 50), „na nebi trčel měsíc jako háček nad písmeny našich abeced“ (NPR, s. 50).

2.5.3 Nadsázka

Dalším výrazným prostředkem v textech Zdeny Salivarové je nadsázka, která se projevuje především ve výčtových strukturách a do značné míry obohacuje prózy o rozměr komičnosti. Hrdinky prostřednictvím tohoto tropu dávají průchod své frustraci a vzteku ze situace, ve které se nachází. Jana v *Honzlové* například užije nadsázku ve chvíli, kdy se dostane do konfliktu s vrátným na ministerstvu kultury kvůli tomu, že kolem něj proklouzla, aniž by ohlásila svůj příchod a odchod, ačkoliv to první ani udělat nemohla, neboť když vstupovala do budovy, vrátný nebyl na svém místě. Po slovní přestřelce Jana kapituluje a absolvuje únavnou proceduru vyplňování formuláře. Nadsázka zde graduje až do absurdity: „Stvrdila jsem vlastnoručním podpisem všechna data opsaná z průkazu, rodné a evidenční číslo OP, jména rodičů, zaměstnavatele minulého, současného, budoucího, počet dětí vlastních, počet dětí nevlastních, data narození, data úmrtí...“ (H, s. 40).

Hrdinka užije nadsázku také během rozhovoru se Sedláčkem ve vnitřním monologu, ve kterém si rekapituluje zájezd do Francie a v němž právě prostřednictvím tropu podává svoji zkušenost nikoli s krásami země, které kvůli starostem s organizací zájezdu poznat nemohla, ale především s proměnou postoje svých kolegů k jindy nenáviděné „kapitalistické cizině“, jež jim učarovala hlavně množstvím zboží, kterým oplývá: „Znám všechny hotely, jeviště, hospody, šatny, záchody, silnice, opravny motorů, duší, šlach a namožených kloubů, benzínové pumpy, poznala jsem, co dovedou lidi, co to s nimi udělá, obchodní domy, zboží zboží, žrádla košer a

nekošer, trhy marnosti, aut'áky, dámy nóbl dámy póvl, Seina, život, víno, šalba a klam“ (H, s. 89–90).

V povídce *Nebe, peklo, ráj* se Věra též uchýlí k hyperbole, aby dala průchod svému rozčarování nad tím, že pro Mášu by teta ve srovnatelné situaci udělala cokoliv, aby jí pomohla: „Rozhazovala by růžové lístky po kobercích, ach, naše Mášenka potkala lásku, po křeslech i po postelích, i na toaletě“ (H, s. 46).

2.6 Amplifikace

V prózách Zdeny Salivarové často nacházíme bohatě členěné výrazy, které můžeme nazvat amplifikací. Z. Kožmín (1967, s. 90) tento termín charakterizuje jako „tendenci k jazykovému větvení či jazykové symetrii, jejímž cílem je vytvářet různé významové konfrontace v rámci zvolené stejnosti“. Autorce tento stylistický prostředek slouží především jako nástroj pro vykreslení dynamičnosti vnitřního světa postavy ve chvíli jejího vzteku či zoufalství.

V *Honzlové* dovádí hrdinku k nepřičetnosti jakékoliv setkání s uklízečkou Fantovou. Po něm ji zpravidla ve vnitřním monologu označuje nejrůznějšími kontextovými expresivy, přičemž v následujícím úryvku je vícekrát opakován a tím zvýznamňován i akt útěku od místa, kde se s uklízečkou rozešly: „[...] klusala jsem jako k poště, [...] prchala jsem před tou vidinou, před tím strašidlem, před tím zlým duchem, zjevením, před tou sůvou, upírem, houkadlem, polednicí, čtvrtodenní zimnicí, klusala jsem, pelášila, až jsem se patama kopala do zadku“ (H, s. 73). Jako nadávky v tomto případě hrdince poslouží nadpřirozené a pohádkové postavy a do výčtu zapojí i lidový výraz „čtvrtodenní zimnice“, který se používá pro označení otravného člověka a rýmuje se s předchozím slovem „polednice“.

Několika významově diferencovanými výrazy, které opět odrážejí její frustraci, komentuje také duševní stav své kolegyně, usvědčené zlodějky, přičemž jednotlivá adjektiva jsou míněna se zřetelnou ironií: „Evinka nevinná rehabilitovaná. [...] ta citlivá, po vlasti nemocná, než pojede kurýr a ujme se jí, zničené [...]. Mně k ostatním povinnostem přibyla povinnost zpívat za zhroucenou“ (H, s. 88).

Bohatě členěné pojmenování – zde můžeme říct i postupně gradující (poslední z výrazů působí nejintenzivněji a nejoriginálněji díky své názornosti) – použije Jana také pro vystižení naivity, se kterou se vydala na ministerstvo vnitra, v domnění, že tam očistí své jméno: „[...] já pitomá, padlá na hlavu, praštěná pavlačí“ (H, s. 96).

V povídce *Nebe, peklo, ráj* nalézáme amplifikaci několikrát ve Věřině vnitřním monologu, tentokrát se ovšem nejedná o řadu substantiv či adjektiv, nýbrž o přirovnání, prostřednictvím kterých nejdříve vyjadřuje svoji netrpělivost a frustraci nad pomalou jízdou autobusu: „Autobus jel jak s hnojem, jak na pohřeb, jako kdyby nikdy neměl dorazit do cíle [...]“ (NPR, s. 50), a následně zoufalství poté, co jí úřady nepovolily vycestovat za Janisem do Lotyšska: „Připadám si jak vyždímanej lajntuch, přesně tak. Jak ryba vypadlá z akvária na ústřední topení, přesně tak. Jak králík staženej z kůže zaživa, jako prasklej džbán, jak vyždímanej lajntuch“ (NPR, s. 78). V obou případech se přirovnání rozrůstají v synonymní řady označující totéž.

2.7 Ozvláštnění

Autorčina jazyková originalita se výrazně uplatňuje nejen v obrazných pojmenováních, ale také prostřednictvím ozvláštnění, které Z. Kožmín (1967, s. 121) ve své monografii definuje takto: „Ozvlášťňovat znamená využívat a hledat prostředky, které umožní transpozici určitého jevu z navyklého kontextu do kontextu neznámého, neobvyklého“.

2.7.1 Kontrast stylových rovin

Jedním ze způsobů, kterým se ozvláštnění v textech projevuje, je toporné spojování knižních výrazů z nejrůznějších oblastí do hovorové řeči, čímž vzniká nápadný kontrast mezi stylovými rovinami promluv. S popsáním jevem se hojně setkáváme v *Honzlové*: „Takže jsem sklapla zobák a jenom jsem v duchu litovala svého infantilního nápadu vydat se sem za účelem nalezení ospravedlnění“ (H, s. 94)¹. A stejně tak v povídkách: „Snad se klukům podařilo udržet alkoholickou hladinu Vasila Nikolájeviče na úrovni ztíženého vnímání, jak slíbili Janisovi“ (NPR, s. 63), „A být její dítě, požádám o rozluku od mateřského lůna hned v počátečním stadiu embryonálního vývoje. Radši bych dorostl v erárním živném roztoku“ (NPR, s. 105), „To bude fata morgána. Optický jev v přírodě, při němž se za vhodných okolností stávají viditelnými předměty pod obzorem“ (NPR, s. 263) (zde moment překvapení v mluvené řeči vytváří téměř až slovníková definice termínu).

Promluvy postav jsou také „oživovány“ o obchodní označení výrobků. Salivarová si s nimi dále originálně „pohrává“ a přizpůsobuje je situaci. V *Honzlové* čteme: „Vrátila jsem se ke starému účesu značka čerstvá pažitka“ (H, s. 39), „vykasává sukýnku a obnažuje stehýnka

¹ K této ukázce můžeme dodat, že očividná autorčina parodie na neobratnost úřední češtiny, jedním z jejíž znaků je právě kumulace substantiv dle vzoru stavení, má zde jasně politický podtext.

značka výsek čerstvé šunky“ (H, s. 98), „v pytlíku od mouky hladké“ (H, s. 136). V prvních dvou uvedených příkladech autorka též vytváří nápaditá přirovnání.

Do slovníku Jany Honzlové také pronikají nápisy vyskytující se na různých místech, s obchody či propagací nesouvisející, a opět jsou kontextově přizpůsobené. Například ve chvíli, kdy hrdinka vezme do kina svého jedenáctiletého bratra, řekne: „doprovodil mě do lidobio Ponec Praha Žižkov, mládeži nepřístupno“ (H, s. 100). Nápis zapojí do promluvy také při rozhovoru se Sedláčkem, kde mu radí, jak se má dostat k jejich sousedovi. Ten má vycvičeného vlčáka, kterého s velkou oblibou poštvává proti ostatním obyvatelům domu: „přízemí vlevo přes dvůr, pozor zlý pes“ (H, s. 211).

V prózách vstupují skrze postavy do běžně mluveného jazyka též politické fráze, a to často pro označení záležitostí naprosto banálních. Patrný kontrast mezi závažností toho, co ideologický obrat původně označuje, a toho, s čím je dáván do souvislosti, působí značně komicky až absurdně, a dochází tak k jeho devalvací.

V *Honzlové* hrdinka při rozhovoru s paní Pelikánovou o poměrech v souboru a obecně ve společnosti použije místo ustáleného obratu „spiklenecky na mě mrkla“ svoji vlastní variantu, do níž zapojí tehdy hojně užívanou frázi: „[...] mrkla na mě jako na člena konspirační skupiny [...]“ (H, s. 15–16). Když uklízečka svůj proslov konečně zakončí odchodem, Jana si oddychne, neboť se bojí, že by mohla být kancelář odposlouchávána, a opět to komentuje dobovým ideologickým obratem: „Ulevilo se mi, že nehodlá pokračovat v protistátní činnosti“ (H, s. 16). Frázi též použije při setkání s Fantovou před dveřmi konzervatoře. Nová uklízečka se na hrdinku rozčílí, že přišla do práce pozdě. Když jí Jana odvětví, že se orientuje podle hodin na kostele, Fantovou to pobouří ještě víc, jelikož dle ní na rozdíl od jejích náramkových hodinek, seřízených podle rádia, nejdou přesně. Hrdinka se s ní však nechce hádat a raději řekne: „,Asi jim to de blbě,‘ uznala jsem chybu církve“ (H, s. 128).

V próze *Nebe, peklo, ráj* „přesouvá“ babička ideologickou terminologii do nového kontextu tím, že ji přetvoří v komický aforismus: „,Takhle to dopadá, když si komunista buržoazní demokracie začne něco s měšťákem socialismu. Poučení na obou stranách““ (H, s. 77).

V *Honzlové* je používání zideologizovaných výrazů v promluvách postavy dokonce tematizováno. Pokud je hrdinka vyřkne před lidmi, kteří je přijali do svého slovníku se stejnou samozřejmostí, s jakou se adaptovali na falešnou realitu tehdejší doby (která se utvořila právě prostřednictvím těchto frází, viz H. Kosková 1996, s. 191), odmítají to zúčastnění jako nehoráznost. Hrdinku vnímají jako vyvrhele, jemuž je užívání jejich slovníku zapovězeno. Popisovaný jev můžeme pozorovat například ve scéně, kde Jana u výslechu vedeného

Sedláčkem mluví o zápiscích Edith Piaf, které na zájezdě ve Francii předčítala ostatním z časopisu: „Mně to náhodou připadalo jako sociální román [...]“ (H, s. 93), na což Sedláček opáčí: „Soudružko, takovýhle výrazy vy ani nepoužívejte! Sociální román! Víte vy, co je to sociální román?“ (H, s. 94). K ideologickým frázím se hrdinka uchýlí také v momentě, kdy jí poradce Sedmikrásy, přezdívaný Smrdihubka, vypočítává její nedostatky. Obraty zde hrdinka užívá primárně jako nástroj pro provokaci a výsměch: „Odpověděla jsem mu, že se vynasnažím, jelikož je mi známo, že žádný mladý člověk není pro nás ztracen, a že přestanu nosit ten kosmopolitní účes a kapsy na sukni nebudu už nikdy mít větší než pětkrát pět. Nakonec jsem poznamenala, že pásci ale byli v každé společnosti progresivní element. [...] Já letěla. Řval za mnou, že znesvěcuju pojmy a že jsem skutečně nenapravitelný buržoazní smrad“ (H, s. 118).

V textech se objevují též anglicismy, především pak ve slovníku hlavních hrdinek v *Honzlové* a v povídce *Nebe, peklo ráj*. V případě románu tyto výrazy často kvůli kontextu, ve kterém jsou užity, působí také nepatřičně a komicky. Například o pohovoru, na kterém Janě a Jiřině udělil ředitel důtku, mluví hrdinka jako o „five o'clocku u Kořána“ (H, s. 141) a píseň kolchozníků adresovanou Stalinovi nazve „zvací song“ (H, s. 131). Jana v románu mimo jiné reflektuje fakt, že anglické výrazy se v souboru (a obecně v tehdejší společnosti) netrpí. V dopise pro zájemce o místo zpěváka v Sedmikráse, jehož jméno (i zde se setkáváme s komickým a nesourodým spojením – „Joe Vodvárko“) by mohlo při jeho žádosti u vedení souboru vzbudit nelibost: „2) Neříkejte si Joe, lepší bude Jožka nebo Józka, zní to tak nějak lidověji, amerikanismy zde nejsou v oblibě“ (H, s. 196).

2.7.2 Aktualizace frazeologismů

Ozvláštnění se také uskutečňuje aktualizací zavedené frazeologie, a to opět nejnápadněji v *Honzlové*. Hrdinka zde „užívá vlastní varianty lidové frazeologie – rčení dále upravuje, graduje jeho estetický efekt vyšší názorností a momentem překvapení, zesiluje i tak lidovou zábavnost textu“ (Lederbuchová 1992, s. 496). Kromě aktualizovaných výrazů, které uvádí L. Lederbuchová ve své studii, můžeme dále též nalézt: místo „až jsem měla někdy husí kůži“ hrdinka řekne: „až mi někdy klusala husí kůže po tělíčku“ (H, s. 52), místo „srazí paty“ řekne: „srazí kufry“ (H, s. 83) a místo „host do domu, bůh do domu“ řekne: „tři kila do domu, bůh do domu“ (H, s. 233). V posledním z uvedených případů si Jana rčení upravuje podle situace. Její lakotná starší sestra Jarmila totiž rodině konečně vrátila peníze, které jí dlužila.

O ozvláštnění frazeologismů můžeme též mluvit v momentě, kdy jsou obraty pojímány v textech doslovně, čímž se aktualizuje jejich ustálená sémantická náplň. V *Honzlové* se s tímto jevem setkáváme v hrdinčině vzpomínce na to, jak její rodině chtěli exekutoři odnést šicí stroj

a jak matkou užitý frazém pochopí Jana v doslovném výkladu jako snahu exekutorů o matčinu vraždu: „Vemte si všechno, ale ten šicí stroj jen přes mou mrtvolu.“ Já jsem si tenkrát sedla na šlapadlo, musela jsem být docela mrňavá, že jsem se tam vešla, a když jsem to slyšela, představila jsem si, že matku teď povalej na zem a potáhnou tu singrovku schválně přes ni, aby umřela a oni si stroj mohli vzít. Já začla tak řvát, že se ten exekutor chytil za hlavu a radši vypad“ (H, s. 190–191). L. Lederbuchová (1992, s. 496) si tohoto momentu všímá ve své studii, když poukazuje na „originálnost a tvořivost hrdinky“, a komentuje ho následovně: „Dětská interpretace rčení, stavící na doslovnosti výkladu, je jednak posílením tragikomického efektu, jednak odkazuje i k hrdince a její kreativitě: Dítě oživilo význam ustrnulého frazeologismu, ve shodě se svou zkušeností, psychologii a bezprostřední situací.“

S doslovným výkladem frazému se setkáváme i v próze *Nebe, peklo, ráj* ve chvíli, kdy Věra přijde s babičkou na sovětské velvyslanectví s žádostí, aby ji pustili do Lotyšska, a doufá v dobrotu tamního pracovníka, který jí má povolení udělit: „Tam seděl v křesle pán, na ruce měl velký prsten a byl snad to jediné, co tam nebylo z plyše a ze zlata. Možná že měl zlaté srdce, ale to nebylo vidět“ (H, s. 83).

2.7.3 Komické a absurdní „úpravy“ uměleckých textů

Kromě aktualizace lidové frazeologie si postavy ve dvou případech podle svého vkusu také „upraví“ poezii autorů, které komunistický režim prezentoval jako estetický vzor. Citované texty jsou tak zesměšněny. Na tento případ v *Honzlové* upozorňuje už L. Lederbuchová (1992, s. 494), když si všímá Janiných absurdních „vylepšení“ básně ze Ščipačových *Slok lásky*, po jejichž pronesení se hrdinka dostane do potíží: „*Pod plášť můj kdybys chtěla / vejdem se já i ty / ramena dívčí měla / a korzet naditý – ne – a teplé sladké rty / Jede kol traktorista / po dešti voní zem / obloha je už čistá / přivedl eM Pé sem – ne – a ty dva pod pláštěm*“ // Tahle báseň například mě stála jeden kobereček, poněvadž jsem připodotkla to o tom korzetu a taky domněnku, že traktorista, jakožto správný člen nové společnosti, jel okamžitě podat hlášení na Mravnostní policii, že se tam náš pan učitel byl mladý filcuje s nějakou cizí tu běhnou pod přšipláštěm, ačkoliv už neprší“ (H, s. 97).

V povídce *Kdybys nepravosti vážil, Hospodine* si hlavní postava Honza „pohrává“ s verši vytrženými z básní z Wolkerova výboru tak, že je staví vedle sebe, čímž vytváří jakýsi nesmyslný absurdní text: „Smrt není zlá – poštovní schránka na rohu ulice je modrá – dneska máme oranžový – rozřízl jsem tě milá má – nenarodí se? – Antoníne topiči elektrárenský –“ (NPR, s. 108). Komičnost je zde podpořena i tím, že původní básníkův verš „Poštovní schránka na rohu ulice [...] / Kveté modře [...]“ (Wolker 2021, s. 16) je depoetizován, aby se jeho rytmus

shodoval s rytmem útržku předešlého. Stejně tak k depoetizaci přispívá i vlastní věcný komentář reflektující změnu barvy schránek.

2.7.4 Názvy děl a útržky z uměleckých textů

Do nových kontextů vstupují prostřednictvím promluv i nejrůznější názvy děl či útržky uměleckých textů, které si postavy v prózách občas situačně přizpůsobí. V *Honzlové* se úryvek z dětské říkanky stane pro hrdinku prostředkem sebeironie: „Navlékla jsem se do černého kostýmu, černý šátek na hlavu, černé punčochy, černé boty, černou duši. Černé vyhlídky. Jakýkoliv optimismus pohltil černý flór. Černá Máry, skoč do jámy“ (H, s. 77).

V próze *Nebe, peklo, ráj* jazykově tvůrčí a ironií oplývající babička zase utěšuje nešťastnou Věru, kterou nechtějí české úřady pustit za Janisem do Lotyšska, tím, že si přizpůsobí známý citát z Orwellova románu *Farma zvířat*: „Copak nejsme všichni v jednom bloku socialistických států, babi?“, „Jsme, avšak některé jsou socialističtější“ (NPR, s. 78).

Název knižního titulu se v *Honzlové* stane součástí zde už jednou citovaného hyperbolického výčtu, kterým Jana shrnuje dojem z opulentní nabídky a celkově ze země, kde je všeho přebytek: „Znám všechny hotely, [...] trhy marnosti, aut'áky [...]“ (H, s. 89–90).

V povídce *Pas des trois* Franta Vrba, člen divadla, také použije název díla, konkrétně Klicperovu frašku, když řekne: „Každej něco pro vlast, ne?“ (NPR, s. 149) ve chvíli, kdy na recepci uspořádané ministerstvem kultury kradе jídlo ze stolu, čímž komicky obrací svoji „zlodějinu“ ve společensky prospěšnou záležitost. Manželce nevěrný a se všemi třemi tanečnicemi „si užívající“ Petr si v téže próze oblíbí Ovidiovo *Umění milovat*, které ale ve skutečnosti nečetl. Líbí se mu pouze název, kterým obhájuje svoji promiskuitu a který chápe jako k prostopášnostem vybízející, čímž dílo nevědomky desinterpretuje. Nekulturnost náměstka je též umocněna tím, že se domnívá, že autorem díla je „Ovád“ nebo „Ovadás“.

2.8 Jazykové hříčky a hra se jmény

Originalita próz se též projevuje v jazykových hříčkách, často založených na rýmu. V *Honzlové* Jana využije zvukové shody, když mluví například o svém spořicím účtu, který neplní předpokládaný účel, jelikož si částku po připsání pokaždé ihned vybere: „To je takový spoření moření“ (H, s. 50). Rým též nápaditě figuruje v hrdinčině promluvě při rozhovoru se zájemcem o místo v souboru: „„Myslíte, že mě vezmou?“ „Proč ne? Tenorů je málo jako kněží.“ „Co prosím?“ „Tenorů je málo. Máte naději““ (H, s. 194). Zmínka o malém počtu kněží je značně riskantní, neboť náboženství, a především pak likvidace duchovních, bylo mezi lidmi, kteří se

mezi sebou důvěrně neznali, tabuizované téma. Nečekanost přirovnání tak nejspíše způsobí, že uchazeč Janu přeslechne, což hrdinka využije k autocenzuře tím, že zamění „kneží“ za bezpečnější „naději“.

Rým najdeme i v promluvách postav v povídce *Nebe, peklo, ráj*. U pana Frejky smysluplnost jeho slov ustupuje právě principu rýmu, a to když se zmiňuje například o basketbalových hráčích: „[...] jak tak koukám na tyhle háky utahováky“ (NPR, s. 27), nebo když utěšuje nešťastnou Věru: „Tady máš jabko, kravko, plavko [...]“ (NPR, s. 72). Do rýmování se „pouští“ i sama hrdinka v momentě, kdy jí Janis představuje své spoluhráče, jejichž jména končí na -as, což Věře přijde komické, a své jméno tak upraví podle „předlohy“: „Věras,“ řekla jsem [...]“ (NPR, s. 30) a vtipně dodává: „[...] ještě by tu měl být Pankreas“ (tamtéž).

V *Honzlové* se jazyková nápaditost projevuje i hrou se jmény postav, které Jana nemá ráda. Například od přijetí nové uklízečky odvodí sloveso, kterým s nadsázkou pojmenovává změnu mentálního stavu postavy, totiž že se „zbláznila“, a dále vytváří i deverbativní substantivum: „Fantová se zfantila a výsledek zfantění byl telegram zapíchnutý na dveřích“ (H, s. 82).

2.9 Význam jmen postav

Postavy jsou v prózách občas pojmenovány na základě principu *nomen omen*, jejich jména jim tedy přisuzují i určitou charakterovou vlastnost. U *Honzlové* na to ve své studii upozorňuje M. Suchomel (1993, s. 54), když píše, že „Bomzák“ – jméno Janina souseda, odpuzujícího člena Lidových milicí, „postavu soudí a odsuzuje“.

Specifický význam nese v románu i jméno falešné. Jana při jednom z rozhovorů se Sedláčkem, ve kterém ji přesvědčuje, aby podepsala spolupráci, tajného policistu charakterizuje jako pohádkovou postavu: „[...] stejně jste pekelník. Takovej malej český pekelník Matěj nebo jak se jmenuje“ (H, s. 213). Na konci románu po tragické smrti Huga přijde rodině tisíc korun od jistého „Matěje Anjelíka“, což hrdinka komentuje: „[...] vymyšlené jméno neznámého dobrodince, tajemný dárce, někdo, komu nás bylo upřímně líto, ještě jsou dobří lidé na světě [...]“ (H, s. 243). Pseudonym spojující na opačných pólech stojící pohádkové postavy, tedy čerta a anděla, do značné míry koresponduje se Sedláčkovým charakterem – na jedné straně je to člověk, který pracuje pro StB, na druhé je to někdo, kdo má zájem na Janině štěstí a chce jí pomoci. Sedláčkova snaha prostřednictvím příznačně zvoleného nepravého jména Janě napovědět, že peníze poslal on, se zde ovšem mine účinkem. Hrdinka o něm jako o člověku,

který by byl schopen dobrého skutku, z něhož by sám neprofitoval, nikdy nepřemýšlí, falešným jménem se navíc dále nezaobírá, a tak pro ni odesílatel zůstává neznámým „dobrodincem“.

Jméno odráží charakter postavy také v povídce *Pas des trois* v případě Petra Pinkase. Starému židovskému příjmení je přisuzováno mnoho významů, ale dva z nich, o kterých píše Ž. Dvořáková (2018, s. 49): „mužský pohlavního orgán“ a nářečně též „smilník“, jsou ty, které dokonale vystihují náměstkovu povahu (autorka studie dokládá tento výklad právě na povídce *Pas des trois*). Na význam Petrova příjmení upozorňuje i sám vypravěč: „Petr Pinkas, psala si prstem po zrcadle a jméno jí připadalo jako z romantického příběhu, jako z nějaké středověké balady, jichž znala mnoho nazpaměť. Netušila však pravý středověký význam Petrova příjmení, byla mladinká a všímala si jenom krásných věcí“ (NPR, s. 127), „Pinkas,“ ucedila opovržlivě a netušila, jak moc si tím slovem mohla ulevit, kdyby znala jeho středověký význam“ (NPR, s. 160).

2.10 Jazyk jako prostředek nekomunikace

Jazyk v prózách Zdeny Salivarové občas pozbývá primární komunikační funkce. V *Honzlové* k tomu dochází při kontaktech hrdinky s přísluhovači režimu, kdy „jazyk v ustálených prefabrikátech neslouží představitelům moci jako prostředek dorozumění, ale k politickému nátlaku a vydírání“ (Lederbuchová 1992, s. 498). Janiny promluvy oponenti nevnímají jako validní, dokonce bychom mohli říct, že k nim ani nedoléhají a odrážejí se zpět k hrdince, následkem čehož se rozhovory stávají značně absurdními. Názorným příkladem jsou Janiny dialogy s Fantovou, ve kterých po ní uklízečka chce klíče od podniku, na což jí hrdinka několikrát řekne, že svoje jí nedá a že druhý svazek je zavřený v bytě paní Pelikánové: „Neposlouchala jsem ji. Mlela stále totéž, klíčekklíče, jájá důležitá, já soudruh ředitel já Bořík říkal ty klíče ratatatetatotammete já moje dcera říkala žesinavásmámdátpozor [...]“ (H, s. 72). Janina oponentka reaguje podobným „potokem“ slov téměř pokaždé. Pro záznam uklízeččiny promluvy je také typické to, že „umělecký jazyk na mnoha místech textu ruší normovaný zápis sdělení. [...] Poruchy v grafice mimeticky věrně zobrazují afektovanou, překotnou výpověď postavy (sem patří i poruchy kodifikace normy syntaktického pravopisu). Odkazují tak k ‚poruše‘ postavy – Fantová nepřipustí ke slovu partnera dialogu, mluví svým jazykem bez snahy se dorozumět“ (Lederbuchová 1992, s. 498).

Komičnost je ve výše uvedené scéně navozena kromě drmolení Fantové také tím, že Janinou „odpovědí“ na uklízeččin monolog je hluk psacího stroje, ke kterému usedne, aby ji nemusela poslouchat, a předstírá, že píše dopis řediteli souboru. Psát všemi deseti ovšem neumí,

a mačká tak v rychlosti náhodné klávesy. Výsledný text je tak jen změtí písmen, interpunkce a speciálních znaků.

Frázovitostí při komunikaci trpí i Sedláček, a to především ve chvíli, kdy s Janou komunikuje „úředně“. V jednom momentu se dokonce otevřeně přiznává, že není ochotný k diskusi, což celou scénu na ministerstvu opatřuje o to větší absurditou: „Helejte, neodvolávejte se furt svědků, my víme i bez vás, koho se máme ptát. Tady mám všechno napsaný černý na bílým, co vy k tomu řeknete, to mě nezajímá“ (H, s. 90). Jana tuto marnou snahu o domluvu sama reflektuje: „Copak je s nima řeč, on o koze, já o voze?“ (H, s. 94). Další výslech, tentokrát ohledně úmrtí paní Pelikánové, není o nic méně komický. Vyšetřovatelé totiž neposlouchají Janiny odpovědi na jejich otázky, a tak se jí ptají dokola na totéž: „Pozvala vás, nebo jste šla sama od sebe?“ „Pozvala mě. V pátek dostala nápad, že uvaří skopovou s bramboro...“ „Co pořád melete o skopový? To nás nezajímá. Nás zajímá, jestli vás pozvala sama od sebe a proč“ (H, s. 121).

Jazykové prefabrikáty nekomplikují komunikaci pouze v *Honzlové*, ale také v povídce *La Strada*, přičemž tentokrát se nejedná o politické fráze, které by vstupovaly do promluv postav, ale o obraty typické pro dialogy mileneckých dvojic. To, co z nich činí výrazy, jež vytvářejí mezi hrdiny odstup, než aby vztah utužovaly, je jejich mechanické „omílání“, kvůli kterému začaly postrádat výpovědní hodnotu. Karel klade Věře dokola několik předpřipravených otázek, hrdinka tuto repetitivnost a z ní vyplývající významovou vyprázdňenost jeho (a také svých) slov reflektuje a sama často používá předpřipravené odpovědi, které strategicky obměňuje. „Na co myslíš?“ „Na tebe,“ odpověděla jsem bleskurychle. To máme spolu takovou nevyhlášenou hru. Když se odpoví okamžitě, tak je odpověď pravdivá, protože není čas si vymyslet něco jiného. [...] A já už jsem tak vytrénovaná, že když myslím na něco, co bych mu zrovna dvakrát ráda neřekla, tak mám po ruce asi tak dva triky. Buď řeknu ‚na tebe‘, což je většinou pravda, i když ne úplná, nebo řeknu nějakou nezávislou volovinku, na kterou je pravděpodobné, že myslím. [...] ‚Máš mě ráda?‘ To se taky ptá věčně. Vždycky odpovím ‚mám, Karle‘, nebo ‚moc‘ nebo jenom ‚ano‘, a hned vymyslím další možnosti, abych to příště řekla zase trochu jinak (NPR, s. 173). Z hrdinčiných slov je též jasné, že své odpovědi přizpůsobuje tomu, aby Karlovi řekla jen to, co považuje za bezpečné, a tudíž se bojí vyjádřit své skutečné myšlenky a pocity, které by mohly narušit jejich zdánlivě harmonický vztah. K vyprázdňenosti otázek kromě jejich repetitivnosti také přispívá to (zde se jedná o hrdinčinu domněnku, ale vzhledem k povaze jejího partnera ji lze považovat za validní), že je Karel adresoval i svým předchozím partnerkám, a tudíž nic nevyovídají o jejich konkrétním vztahu,

ale jsou spíše nástrojem pro podivnou hru, kdy Karel zkoumá, jak která dívka odpoví, a baví se tím.

Komunikace je nápadně poznamenána vyprázdněnými frázemi i v povídce *Nebe, peklo, ráj*, kde je hlavní hrdinka Věra nucena v práci jednat s vulgárním panem Frejkou. Ten je ve své esenci jen jakousi „hrací skříňkou“ produkující stále stejný obsah, přičemž v jeho případě se jedná o průpovídky s erotickým podtextem. S Věrou mluví téměř výhradně jejich prostřednictvím, a i když se nedá říci, že by postavy nebyly kvůli tomu schopny se dorozumět, pro citlivou hrdinku je i tak komunikace s nadřazeným značně frustrující: „Po svátcích mě uvítal pan Frejka přesně, jak se dalo očekávat. ‚Tak co, jak ti dupou králíci? Hele, víš, v kolik má bejt slušná holka v posteli?‘ (NPR, s. 20), ‚‚Tak si di a nezapomeň, kdy má slušná holka bejt v posteli.‘ V devět, aby ráno v osm mohla bejt na place a poslouchat ty vaše řeči pitomý“ (NPR, s. 82).

V povídkách dochází k neúspěšným pokusům o komunikaci s vedlejšími, lidovými, „figurkovitými“ postavami také kvůli jejich omezenosti a nedovtipnosti. V povídce *La Strada* „děda“, kterého Karel s Věrou chvíli vezou autem na fotbal do vedlejší vesnice, nechápe, na co se ho Karel ptá, a tak odpovídá pořád stejně: „‚Voni dneska hrajou dorostenci, tak tam jako vezu ty semena, abych je viděl. Von tam hraje můj synovec [...].‘ ‚A s kým hrajou?‘ odbočil Karel. ‚No s dorostencema. Von tam hraje můj synovec,‘ vysvětloval. ‚Ale který kluby to sou?‘ ‚No naši dorostenci s jejich, co jim vezu ty semena,‘ objasňoval dědek netrpělivě“ (NPR, s. 186–187). Později dojde opět k dalším absurdním rozhovorům, tentokrát mezi Věrou, majitelem penzionu a nakonec paní, se kterou hrdinka z donucení sdílí tu noc pokoj. Obě „figurky“ se domnívají, že Věra chce jít na toaletu, když říká, že potřebuje „jít dolů“, a stále dokola ji instruují ohledně použití kbelíku. Svoji nechápavostí a nulovou snahou o porozumění jejím slovům jí tak zhatí plán – strávit noc s Karlem: „‚Pane vedoucí,‘ křikla jsem znova a zarumplovala klikou. ‚Děte na belík, slečno, já vám to zapomněl říct, vona to pani ráno vynese,‘ ozvalo se zezdola. [...] ‚Pane vedoucí, já potřebuju jít dolu,‘ křičela jsem do škvíry. ‚Ale to nevádí, jen děte na belík, vona to pani vynese,‘ hulákal dědek už z přízemí. ‚Já se vám na kbelík vykašlu, já musím dolů,‘ řvala jsem jako pomínutá [...]. [...] ‚Dobrý večer,‘ řekla jsem, ‚paní, nemáte náhodou klíč od těch dveří na pavlači?‘ ‚To nemám, děvenko, ale děte na kbelík, já to ráno vynesu.‘ Myslela jsem, že padnu““ (NPR, s. 202).

3 Kompozice

Pro prózy Zdeny Salivarové je charakteristická kompozice lineární, ve které, jak jsme řekli v úvodní části této práce věnované jazykové a stylové výstavbě textů, těžiště zpravidla přebírá vnitřní svět vypravěčů. Texty jsou tak vystavěny na střídání vyprávění a vnitřních komentářů nezřídka přerůstajících v interní monology, tedy digrese nejčastěji úvahového a časového charakteru, přičemž s obrácením pozornosti do mysli postav a tím posílenou subjektivitou koresponduje oslabení vnější dějovosti.

Ve výstavbě próz hraje významnou roli autorkou zvolená jazyková rovina. V textech se na jejím základě na úrovni mikrokompozice uplatňují dvě syntaktické konstrukce, jejichž povaha se pak nápadně odráží i v makrokompozici, ve vyšších významových celcích².

V této kapitole pojednáme o zmíněné „nedějovosti“ próz a zaměříme se na povahu nemnohých událostí v příbězích. Dále se také budeme věnovat dějovým digresím, jejich vzniku, rozvíjení a výrazné roli, kterou mají v románu *Honzlová*. Na závěr přiblížíme spojitost mezi mikrokompozicí a makrokompozicí textů.

3.1 Každodennost a oslabená dějovost

Dramatických událostí, které často bývají důvodem pro zrod příběhu a zapříčiňují jeho spád a dynamiku, je v prózách Salivarové poskrovnu, a v některých textech dokonce absentují. Na jejich místo do jisté míry nastupují tzv. události narativní (Hodrová 2001, s. 755), kdy nedynamičnost vnější je vyvažována výraznými vyprávěcími postupy, jejichž specifika jsme popsali v úvodní kapitole. Jak D. Hodrová (2001, s. 776) dále poukazuje, próza 20. století začala také hojněji tematizovat každodennost, která „se jeví jako soubor ‚chumlů‘ různé významných, ne-li přímo nicotných dějů, mezi nimiž jen některým bychom přisoudili charakter události, která se pro zrod příběhu zdá nezbytná“. Právě každodenní repetitivní děje přispívají k nedramatické povaze některých námi analyzovaných příběhů.

² Opíráme se zde o D. Hodrovou (2001, s. 341), která o mikrokompozici a makrokompozici říká: „Věta jako jednotka prozaického textu představuje takový úsek textu, na němž se už může projevit jeho charakter a styl, ba i představa o světě [...]. S pomocí tohoto útvaru jsou pak budovány vyšší a komplexnější textové jednotky – odstavec, kapitola (či analogický úsek), případně část, celý text, fiktivní svět díla. Proslulý hermeneutický výrok, který praví, že to, co je dole, je i nahoře neboli mikrosvět koresponduje s makrosvětlem, platí svým způsobem i zde: co je ve větě, co se odehrává v úrovni věty, odehrává se i v rozsáhlejších a komplexnějších úsecích textu a v textu jako celku.“

3.1.1 Honzlová

Každodennost je výrazným rysem románu *Honzlová* a do značné míry „formuje jeho děj“ (Suchomel 1993, s. 52). Opakující se epizody – hrdinka tráví čas v práci, doma, na plovárně, řeší rodinné konflikty či se setkává se starým přítelem Krůnem – jsou ohraničeny jednotlivými dny, které zároveň tvoří třicet číslovaných kapitol románu.

Toto nedramatické plynutí je dáno také tím, že se děj románu odehrává v létě, kdy soubor, ve kterém Jana účinkuje, je na zájezdu ve Finsku, přičemž ona se ho z politických důvodů nemůže zúčastnit. Její svět a spolu s ním činnosti, jež by za normálních okolností dělala, se tak zúžily a jsou formovány hrdinčiným působením v „kontrastních a komplementárních lokalitách, soustředěných zejména do dvou protikladných jader. Jedním z nich je úřadovna, kam Jana dochází za zaměstnáním, kde vysedává, bere telefony, opisuje noty. Druhým je pavlačový barák na karlínské periferii, tam je Jana doma“ (Suchomel 1993, s. 50). Zjevný kontrast mezi jednotlivými místy (jedno je neosobní pracoviště, ve kterém je hrdinka nucena se setkávat s novou uklízečkou Fantovou a pracovníkem StB Sedláčkem, druhé je domov, jenž je poznamenán rozpadlou rodinou a konflikty, avšak stále ještě do určité míry představuje bezpečné útočiště) je vyvažován jejich výraznou podobností. Obě místa působí na hrdinku značně klaustrofobním dojmem, z obou má potřebu unikat. Navíc, jak si všímá M. Suchomel (1993, s. 50), konzervatoř i pavlačový barák odráží její společenský status vyvrhele. V souboru kvůli své rodinné historii platí za „nenapravitelného buržoazního smrada“ (H, s. 118). Ze stejných důvodů trpí i doma a obecně ve společnosti, která zapříčinila rozpad její rodiny a následné vystěhování do chátrajícího domu s provizorně podepřenou pavlačí.

Za zajímavost můžeme považovat fakt, že lokality, ve kterých se hrdinka pohybuje, a jejich atmosféry se až úzkostlivě neprotínají. Jana rodině nesděluje potíže, do nichž postupně zabředává kvůli neochotě spolupracovat nejdříve s Fantovou a poté i se Sedláčkem. K významnějšímu propojení těchto dvou sfér dochází až v závěru románu, kdy Sedláček Janu navštíví v Karlíně. Poprvé se tak stane poté, co se v novinách dočte, že jim spadla pavlač a její bratr je v nemocnici, a podruhé aby jí předal pas, letenku a peníze, a s tím tedy možnost z nastalé tragédie uniknout.

Stereotyp a v zásadě poklidné nicnedělání přetne v románu dvakrát smrt. Právě ona „dá ze znivelizovaných epizod vyrůst události“ (Suchomel 1993, s. 52). Až tyto traumatizující náhody významněji ovlivní směřování hrdinčina života. Po nečekané smrti paní Pelikánové nastoupí na uvolněný post Fantová, se kterou Jana začne vést otevřenou válku. Právě konflikt s novou uklízečkou, a tím pádem i s její dcerou Alenou, zapříčiní, že Janu ze souboru s největší pravděpodobností vyhodí, jak se dozvídáme ze vzkazu na pohlednici od jejích kolegů: „Jenom

pohlednice Prahy s finskou známkou, text složený převážně z podpisů, Helga, Míla, Jenda, Zdenka a Jiřina připsala povzbuzující doušku Bůh tě natřes, bal si švestky, boj se boj, Aluš ofenzivě. Takže jsem se nemýlila. Aluška chystá čistku, první poletím já, Jiřina možná ještě chytí balanc, na ni tak snadno nemůžou“ (H, s. 193).

Po smrti paní Pelikánové se Janin život „stihne“ ještě o něco více zkomplikovat poté, co navštíví ministerstvo vnitra, čímž na sebe upozorní Sedláčka, který se jí následně snaží přesvědčit ke spolupráci. Jak upozorňuje M. Suchomel (1993, s. 51) ve své studii: „Příběh vzniká proti její vůli. Narazila na hranici, o které předtím nechtěla vědět, prožívá mravní krizi.“

Smrt Huga v závěru románu je završením Janiny tragédie a finální rozpad už tak sotva pohromadě držící rodiny. Událost je i tentokrát nečekaná, příběh, který postupně gradoval kvůli čím dál častějším Sedláčkovým návštěvám a s nimi spojeným sílícím nátlakem na hrdinku a také kvůli tomu, že se blížil návrat souboru, a tedy očekávaný střet s některými jeho členy, je přetnut událostí, jejíž náhodnost je ale při bližším pohledu spíše zdánlivá: „Než konflikt dostoupil k vrcholu, náhoda či mechanický samovývoj předběhly lidské rozhodnutí, zastoupily lidské jednání. Katastrofa přišla jakoby zvenčí, odjinud, než kudy se vyvíjel příběh. Ale z bodu obratu je možno přehlédnout zpětně, jak byl tento pro čtenáře i protagonistku nečekaný zvrát důkladně motivován logikou literární konstrukce i samé skutečnosti. Byl náhodný, ale také byl nutným výsledkem procesu, který působí, zdá se, nezávisle na lidském konání a vůli, dokonce skrze lidské nekonání. Ta pavlač [...] by byla nespada, kdyby ji byl zavčas někdo aspoň podepřel. Katastrofa je dílem ochrnutí, vynechání lidské aktivity. Události se plíží jinudy, než kde jsou očekávány“ (Suchomel 1993, s. 52).

3.1.2 Nebe, peklo, ráj

Polistopadový povídkový soubor *Nebe, peklo, ráj* je složen převážně z próz, jejichž děj se odehrává během jediného dne, pouze dva texty – úvodní novela *Nebe, peklo, ráj* a *Pas des trois* – pokrývají delší časový úsek a právě v nich jsme svědky opakujících se každodenních, pro vývoj příběhu nevýznamných dějů.

Kompozice prvního z jmenovaných textů se výrazně podobá výstavbě *Honzlové*. Próza je opět formována kapitolami, které tentokrát nejsou značené číslem, ale vynecháním několika řádků. Také na rozdíl od románu netvoří sérii za sebou jdoucích dnů, ale posouvají děj dopředu jednou řádově o hodiny, ve zbytku případů o několik dní. Stejně jako jsme toho byli svědky u Jany, i Věřin čas je rozdělen mezi práci (tentokrát v barrandovské zvukárně) a domov s rozbitou rodinou. Hrdinčinu nezáživnou rutinu naruší až krátký vztah s Janisem, přičemž po jejich nuceném odloučení Věřiny dny sestávají opět ze střídavého trávení času v práci a doma.

Povídka *Pas des trois*, která bude z důvodu své výrazněji vybočující kompozice detailně představena v samostatné podkapitole, je také utvářena stereotypními scénami, a to zejména tréninkem tanečnic, večerním představením jimi nazkoušeného muzikálu a prakticky shodnými sekvencemi, ve kterých dívky jedna po druhé tráví čas s Petrem.

Událostí závažné povahy, které dramaticky zasáhnou do životů hrdinů, je v povídkách málo. V zásadě můžeme jmenovat pouze tři texty, v nichž se vyskytují – *Nebe, peklo, ráj*, *Pánskou jízdu* a *Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert*. V prvních dvou vážná událost vstupuje do příběhu až v samotném závěru, působí velice nečekaně a výrazně promění nastolenou atmosféru povídky.

Hrdinka novely *Nebe, peklo, ráj* si s Janisem po jeho odjezdu zpátky do Lotyšska vyměňuje dopisy a i přes odmítavé reakce úřadů na její žádost vycestovat za ním doufá, že se opět shledají. Je tak pro ni naprostým šokem, když ji poslední z obdržovaných psaní, které není od Janise, ale od jeho přítele, informuje o Janisově smrti. Na rozdíl od *Honzlové* zde nejsme svědky toho, jak hrdinka tuto zprávu prožívá a vyrovnává se s ní, jelikož poslední řádky novely tvoří právě onen dopis. V *Pánské jízdě* pokleslá, avšak v zásadě neškodná zábava, jejímž strůjcem je parta mužů, ke které se Věra náhodou přimotá, se v závěru pro hrdinku změní v silně traumatizující zážitek v podobě pokusu o její znásilnění.

V povídce *Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert* se v hrdinčině retrospektivním vyprávění opět odráží autorčina rodinná historie, avšak uvěznění otce a vystěhování do „proletářského Karlína“ (NPR, s. 96) tentokrát není středem pozornosti hlavní postavy. Tyto závažné události jsou zmíněny spíše mimoděk, daleko více hrdinku trápí to, že v jejich důsledku se jí přítel Arnošt už neozval.

V ostatních textech můžeme pozorovat zvraty mnohem méně závažné povahy a možná by se dalo i pochybovat, zdali se vůbec jedná o události v pravém slova smyslu. Jak ale připomíná D. Hodrová (2001, s. 783), „kritériem [...] není ‚vznešenost‘ či neobvyklost události a pochopitelně ani ‚vážnost‘ [...], ale její význam z hlediska smyslu příběhu [...]“. Tuto myšlenku potvrzuje zbytek analyzovaných próz, neboť jsou tvořeny „nevážnými“ ději, které přesto mění situaci postav, v níž jsme je poznali na začátku příběhu. Někdy změna přichází s jejich výraznou aktivitou, a to například v povídce *Pas des trois*, kde tanečnice přichystají na Petra společně lest a vymaní se tak ze situace, která je pro ně dosti ponižující. Podobně tomu je v próze *Tma*, ve které se hlavní hrdinka vzepře nátlaku ruských spisovatelů, kteří se s ní a s její kamarádkou chtějí proti jejich vůli vyspat, a i s přítelkyní z jejich chaty odejde. V povídce *La Strada* je změna – narušení a nejspíše i následný rozpad vztahu ústřední dvojice – zapříčiněna hrdinčinou lží, která měla utnout vyzvídání majitele penzionu.

O smrti jako významné události jsme mluvili v souvislosti s povídkou *Nebe, peklo, ráj*, jelikož byla součástí jejího děje. Smrt ovšem ovlivňuje také dění dalších dvou próz ze souboru, i když se v nich udála před začátkem vyprávěného příběhu, a je tak katalyzátorem dění a úvah, které můžeme v těchto textech pozorovat. V povídce *Na zájezdě* nastoluje smrt atmosféru, a především pak citové rozpoložení hlavní hrdinky Heleny, kterou odchod jejího otce vede k myšlenkám na osamělou budoucnost. Cesta autobusem na Slovensko, která vytváří rámec prózy, je v zásadě jakousi záminkou pro reflexi a vzpomínání postavy, což hrdinka sama komentuje: „[...] cesta dlouhá a k uzívání, číst se nedá, jediné spát anebo koukat z okna a přemýšlet, vzpomínat, v duchu si říkat o životě, jaký byl, a kreslit si ho, jaký bychom chtěli, aby byl, ale nebude, je za mnou sotva z poloviny a kodrcá hůř než tahle ošuntělá škodovka“ (NPR, s. 99). V hlavě hrdinky se střídá několik myšlenek obrazového charakteru. Jednak je to její otec a věci, které po něm zbyly u nich v bytě, a jednak je to i výhled z autobusu na sychravé počasí, bláto a řepu. Tyto výjevy a také vyprávění v přítomném čase, které autorka využila právě jen v této povídce, podtrhují momentální atmosféru, na které je próza vybudovaná. I v tomto příběhu dojde k závěrečnému zvratu – monotónnost a depresivní náladu způsobenou především hrdinčinou představou, že stráví zbytek života jako stará panna, přetne v závěru prózy Helenin kolega tím, že jí projeví náklonnost, a otevře jí tak možnost k jiné budoucnosti.

Námětem druhé povídky, ve které smrt hraje podstatnou roli, je pohřeb dědečka hlavního hrdiny Honzy. Zatímco v próze *Na zájezdě* můžeme pozorovat překvapivý moment, který nejspíše promění hrdinčino směřování, v případě tohoto textu lze konstatovat, že se v něm žádná taková událost nevyskytuje. Změna, která je pro hrdinu podstatná, totiž smrt jeho dědečka, nastala před samotným začátkem příběhu. Můžeme jediné říci, že pohřeb hlavnímu hrdinovi umožní utvrdit se ve svých již existujících názorech na charaktery členů jeho rodiny.

3.2 Kompozice povídky *Pais des trois*

Výstavba *Pas des trois* se od kompozice zbylých próz liší. Povídka je sice jako ostatní založena na jedné chronologické dějové lince, avšak jsou do ní zabudovány tři výrazně shodné scény, a to nejdříve zkraje povídky a následně na jejím konci. Také je její součástí příběh, který odráží děj prózy a tím ho do značné míry interpretuje a anticipuje i jeho vyústění. Jedná se zde tak o kompozici zrcadlovou (Hodrová 2001, s. 454). Je ovšem opět nutné připomenout komentář L. Lederbuchové (1992, s. 503), který jsme již v souvislosti s jazykovou rovinou této povídky zmínili v první kapitole, a sice že se zde autorka uchyluje k parodii: „Celková výstavba prózy (výběr postav, kompozice i jazyka) se podobá knížkám ženského ‚čtíva‘.“

Prostřednictvím tohoto formátu kritizuje umění a také chování představitelů moci, které bylo tehdy považováno za „kulturní“.

Opakující se dějové úseky, které jsou popsány téměř shodnými slovy, vyplývají z děje – Petr, záletný náměstek ministra kultury, naváže poměr se všemi třemi tanečnicemi z příběhu a s každou postupně tráví jeden večer v týdnu. Dívky z kraje povídky přijdou jedna po druhé unavené na trénink, jelikož večer strávily s náměstkem. Z následných retrospektivních pasáží se dozvídáme, jak se s ním nejdříve Ester a poté Karla seznámily stejným způsobem a také jak s ním poprvé večeřely a zůstaly přes noc. Helžino sblížení s Petrem je vynecháno, zaznamenána je pouze vzpomínka na jejich první schůzku.

Prakticky totožné dějové úseky jsou i v závěru povídky. Poté co dívky odhalí Petrovu lež, rozhodnou se mu pomstít tím, že s ním každá stráví večer, přičemž mu jedna po druhé hodí do vína projímadlo, a noc se tak třikrát „pokazí“ Petrovým průjmem. I zde vypravěč popisuje děj výrazně shodnými slovy, avšak některé téměř totožné pasáže jsou postupně zkracovány. Jako příklad můžeme uvést vypravěčův komentář týkající se Petrova odporu používat toaletu v hotelovém pokoji, ve kterém je žena. Ve scéně s Karlou je tato poznámka nejdelší: „(Petr chodil na toaletu raději v restauraci. Třebaže v pokoji byla koupelna oddělená stěnou, nerad ji používal jinak než k omýváním. Ten zvuk, hnusný zvonivý zvuk vysílaný do porcelánové mísy se mu v přítomnosti ženy hnusil)“ (NPR, s. 161–162). Následně je patrné, že v úseku věnovanému Helze je už kratší: „(Pospíchal na pisoár, nerad používal zařízení v přítomnosti dámy, byť i přes stěnu)“ (NPR, s. 163) a nejúspornější je ve scéně s Ester: „(Čas se chýlil, bylo třeba odzvonit na pánském záchodku v přízemí)“ (NPR, s. 165).

Příběhy, které bývají vloženy do literárních děl a které zrcadlí jejich hlavní dějovou linku, prochází tradičně proměnou tím, že jsou „převedeny do jiného žánru“ (Hodrová 2001, s. 454) a nejinak je tomu i zde. Povídka se sebeinterpretuje v muzikálu, který nacvičuje divadlo Pokrok a ve kterém účinkují hlavní hrdinky. Kromě „změny kódu“ (tamtéž) zde však dochází i k úpravě charakterů jednotlivých aktérů. Zatímco povaha dívek odráží založení postav, které mají hrát – Esterina Pepička je spíše „subtilní“ (NPR, s. 134) a Karlinou Aničkou „čerti šijou“ (tamtéž), charakter Petra a hlavního hrdiny muzikálu se výrazně liší. Ferdiš je vypravěčem líčen jako člověk, jehož hlavní vlastností je „dobrotivá nemotornost“ (NPR, s. 132), z které vyplývá jeho neschopnost se rozhodnout pro jednu z dívek. Hrdinky jsou naopak líčeny jako ty, které ho úmyslně škádlí a vše vnímají pouze jako hru. V povídce je ale tím, kdo se ze začátku pouze baví, Petr. Jeho činy nejsou výsledkem „dobrotivé nemotornosti“, ale chladného kalkulování. Stejně tak na rozdíl od hrdiny muzikálu nemá v úmyslu si jednu z dívek vybrat, ale naopak nevěře pokračovat a před manželkou vše tajit. Pro tanečnice, které ze začátku vztah s

náměstkem berou vážně a závazně, se vše promění v hru až v závěru povídky, kdy prokouknou jeho lež. Vyvrcholení muzikálového příběhu se s koncem prózy do značné míry shoduje. Hlavní hrdina představení je ponížen jednak tím, že se na svatbě objeví místo jedné dívky všechny tři, a jednak také tím, že mu prasknou kšandy a spadnou kalhoty. Tanečnice muzikál následně zakončí „veselým *pas de trois na rampě*“ (NPR, s. 140). V povídce „předvedou“ hrdinky taneční figuru nejen na pódiu, ale také v posteli hotelového pokoje, kam si lehnou všechny tři, a náměstkovi tím prozradí, že o jeho praktikách vědí. Petrův průjem, noci strávené na záchodě a závěrečná scéna u něj doma pak zrcadlí zesměšnění hrdiny muzikálu plynoucí z jeho spadlých kalhot. Zatímco divadelní představení končí „veselící, kdy lidé mezi sebe přijmou nemotoru“ (NPR, s. 145), a Ferdiš se tak svým ponížením vykoupí, Petrovy činy mají pro něj o dost vážnější dohru – dívky ho nenávidí, a jak na úplném konci zjistí, manželka ho podvádí s ministrem kultury.

3.3 Digrese

Jak jsme zmínili výše, hlavní linie příběhů je často rozšiřována o digrese, které vznikají na základě asociace. Přítomné děje vytváří podněty pro odbočky, jejichž délka sahá od několika málo řádků až po dlouhé úseky textu o mnoha stranách.

Katalyzátorem úvah či vzpomínek je mnohdy prostředí, ve kterém se hrdina nachází, či místa, kde se pohybuje, a co se tam zrovna děje. Odbočení od hlavní linie je někdy způsobeno také vnitřní reakcí postavy na slova jejího komunikačního partnera: „To víš, Janičko, na redukční dietu nemáme.“ To je fakt. Já nevím, kde vznikla ta pověra, že tlustý lidi jsou jenom ti, kterým se dobře daří“ (H, s. 115), „Teď budeš muset dědečka zastat ty, chlapče. Teďka budeš hlava rodiny.“ Měla vlastně pravdu. Tatínka jsme neměli už dávno. Aspoň já jsem ho nepamatoval“ (NPR, s. 111). Nejčastěji je ale příčinou digrese člověk, který s postavou sdílí prostor, nebo o němž se hrdina zmíní ve svém vyprávění: „Ředitel mi dal za úkol vyřizovat poštu, zvedat telefon, a když budu mít čas a chuť, rozepisovat noty. [...] Jinak se tu, Janičko, měj pokud možno hezky,“ řekl mi tak nějak s pochopením“ (H, s. 11).

V odbočkách dochází často k vrstvení komentářů, pocitů, úvah a retrospektivních epizod, což se děje taktéž asociačním způsobem. V digresích charakteristika člověka a jeho obvyklého chování často přechází ve vzpomínku s tímto člověkem spojenou. Jindy je úvaha obecnějšího charakteru ještě rozšířena o vzpomínku a popis postavy, jejíž jednání je dobrým příkladem pro tu či onu konkrétní reflexi: „Homosexuálové bývají chytrí a citliví. [...] Rozhodně by mu prospělo, kdyby měl formálně nějakou legitimní manželku. A hodně se s ní ukazoval. Jako

Jenda Marešů. Musel se, zoufalec, oženit, aby nepřišel o místo. [...] Nebo Kája Rybníčků, ale toho už vyhodili, jelikož šel v Paříži sám do baru, ačkoliv měli přísně doporučeno chodit ve skupinách po deseti. To byl taky nápad, courat se sám v noci po Pigalle, když se tam zrovna šel projít soudruh Jezevec z ministerstva vnitra, co tam byl s nima za ministerstvo kultury“ (H, s. 197).

Výrazným rysem těchto úniků do myšlenek, vzpomínek a charakteristik je to, že jsou – ponejvíce v *Honzlové*, ale v povídkách taktéž – vypravěčem reflektovány: „Probrala jsem se ze snění (H, s. 21)“, „Šla jsem pomalu přes Poříč do Karlína, pořád mi napadalo něco z minulosti [...]“ (H s. 26), „Takže místo abych se rozptylovala poezií, zapůsobil Ščipačev jako začátek dlouhé asociační řady“ (H, s. 96 – zde vypravěčka upozorňuje i na způsob, jakým je text budován a rozšiřován), „Tak jsme jeli a já mezi řečí myslela na ty svoje pihy [...]“ (NPR, s. 170).

Vyprávění prostřednictvím asociací odbočuje plynule a místy se i nenuceně vrací k hlavní linii tím, že hrdinova úvaha nebo vzpomínka skončí a on následně opět reflektuje, co se děje kolem něj v přítomnosti. Často je ale postava z toku myšlenek vyrušena náhle nějakým zvukem anebo přichozím člověkem. V *Honzlové* jsou tyto návraty do reality pro hrdinku místy velice prudké a stresující, obzvláště když se nechává pohltnout myšlenkami v kanceláři, kde si čte kádrové materiály nebo evangelia. Právě tato „zakázaná“ četba bývá někdy nejen podnětem pro dlouhé úvahy, ale také původcem jejího strachu z vyrušení a následného odhalení. Skoky zpět k hlavní linii jsou v románu značeny i graficky vynecháním řádku: „Já se na svět nehнала. Radši bych zalezla zpátky, odkud jsem přišla. // Někdo vzal za kliku u dveří. Sklapla jsem desky a srdce mi zaklokotalo až pod mandlema“ (H, s. 22), „Takže místo abych se rozptylovala poezií, zapůsobil Ščipačev jako začátek dlouhé asociační řady. // Na věži u Křižovníků tlouklo poledne [...]“ (H, s. 96). Vynechání řádku, kterým vzniká úsek oddělený od předchozího textu, slouží tímto způsobem hlavně v *Honzlové*. V povídkách má tuto funkci pouze v jedné scéně v próze *Nebe, peklo, ráj*. Obecně má v textech tento jev hlavně časový účel – posouvá děj kupředu od několika minut až po vysoký počet dní.

Odbočky jsou v prózách kromě reminiscencí, pocitů a úvah o životě rozšiřovány také o domněnky hrdinů ohledně přítomnosti, která se sice neodehrává přímo před nimi, ale na základě jejich zkušeností se světem, jenž je obklopuje, se dá předpokládat, že jejich představy nejsou nereálné, ba právě naopak. V *Honzlové* se nejčastěji tyto dohady týkají aktivit souboru v Helsinkách, o kterých má Jana jistou představu vzhledem k tomu, že na jednom zájezdu již byla, a o tom, co se dělo na dalších, se zpětně doslechla z pomluv, jež v souboru kolují: „Ti tam museli být už totálně zalkoholizovaní z té družby, z toho trojčení na kvadrát. Měla jsem je před

očima. Jak provolávají zaklínadla, zpocením, utahání, uskákaní samou radostí a nadšením a ještě větší radostí a nadšením, ochraptějí, druží se, druží, a protože jsou přes folklór, dělají hada na ulicích [...]“ (H, s. 75).

Kromě domnělých přítomných dějů se linie rozšiřuje i prostřednictvím odhadované budoucnosti. V *Honzlové* se hrdičiny dohady mnohdy soustřeďují na její budoucnost v souboru, která je v důsledku eskalujícího konfliktu s uklízečkou Fantovou značně ohrožena: „Nepochybovala jsem o tom, že mi zavaří a že nakonec dokáže to, na co nebyla dost silná její dcera, spojenými silami mě vyrazej, poletím jak andělíček, kdo ví, jestli ne hned k prvnímu. Záleží ovšem na konstelaci, na partách, klikách, táborech, které se momentálně formují v Helsinkách, podle chování Fantové rodičky mohu soudit, že Aluš získává na bodech [...]“ (H, s. 185). V jiné představě o budoucích dějích se zmíní o tom, že jim „spadne barák“ (H, s. 202) a budou je tak muset vystěhovat do nových bytů s koupelnami. Tato zmínka je významný anticipační moment, který předznamenává závěr příběhu, přičemž v celém románu se tyto Janiny poznámky o bortícím se domě a také potenciálních nových bytech s koupelnou objevují několikrát.

V povídce *Na zájezdě* je zase představa budoucnosti hlavní postavy svázána s její momentální situací a celkovým naladěním někoho, kdo přišel o otce a předpokládá, že bude do konce života sám: „Nějak už dokodrcám, teď sama, po svých, jako stará potrhlá panna s pozounem pod paží“ (NPR, s. 106).

Další jev, kterým jsou digrese rozvíjeny, jsou představy o hypotetických situacích, které by byly nastaly, kdyby se byly věci přihodily jinak: „Stejně by vás vypíchla, pani Pelikánová, vypíchla by vás, ani by ji to žádnou námahu nestálo. Vás by šoupli do důchodu. Jenomže pani Pelikánová by do důchodu nešla. Pulírovala by schody nebo okna jinde, dokud by nepadla“ (H, s. 59).

Jak jsme již zmínili a jak je patrné i z ukázek, pojící vlastností všech představ, domněnek a hypotéz je fakt, že nejsou výsledkem od reality odtrženého „fantazírování“ hrdinů, ale mají svůj základ v jejich zkušenostech a znalostech charakterů lidí, kteří s protagonisty sdílí fikční svět.

3.3.1 Digrese v *Honzlové*

V *Honzlové* tvoří odbočky podstatnou část, a to nejen co do množství, ale i co do významu, a formují tak vlastní subsystém, proto se jim budeme věnovat v samostatném oddílu.

Jana Honzlová tráví mnoho času sama, a má tudíž prostor pro vlastní úvahy, vzpomínání či popis charakterů členů souboru, kteří jinak v příběhu absentují. Prostřednictvím vyprávění

se však právě tento její svět, který je „momentálně daleko na severu, utopený ve světle polárních nocí a půlnočního slunce“ (H, s. 17), výrazně zpřítomňuje. Dynamiku, jež v primárním příběhu není vystavěna na sledu událostí, ale daleko více na „dobově podmíněných mezilidských vztazích“ (Harák 1994, s. 8), lze nejlépe pozorovat právě v Janiných reminiscencích, které „jsou v pozornosti vypravěčky a kupí se v každé dějové fázi“ (Lederbuchová 1996, s. 498).

Vzpomínky mají kromě doplnění informací také někdy funkci obrany či uvedení věci na pravou míru. Když si Jana čte posudky v kádrových materiálech, které na ni napsali její kolegové, začne jednotlivá tvrzení komentovat a vzpomínat na skutečné události či je vykládá ze své perspektivy. Stejně tak postupuje i u výslechu se Sedláčkem, když jí předčítá hlášení, které na ni sepsali členové souboru po návratu ze zájezdu ve Francii. Hrdinka v těchto vzpomínkách v kondenzované formě podává, k čemu tam skutečně došlo. Kompozice v těchto pasážích věnovaných zájezdu tíhne až k proudu (Hodrová, 2001, s. 425) – věty se zde prodlužují pomocí výčtů a zapojení dialogů, které jsou proudem „pohlčeny“, a tudíž nejsou rozepsány do jednotlivých promluv a nejsou značené uvozovkami: „Těsně před odjezdem přišli na to, že protežé soudružky Fantové umí pendrek, a ne francouzsky, zájezd sbalený, smlouvy podepsané, co teď, kdo tady proboha válí francouzštinu, aby mohl konferovat, tlumočit, organizovat, zpívat, tancovat, nosit kostýmy, domlouvát se s kulisáky, přišívát knoflíky, odvést lidi do hotelu, aby nezabloudili, být stále upravená, svěží, reprezentovat..., hele, Honzlová chodí do tý jazykovky, Láďo, zaskoč za Vencou na vnitro, ať nám ji výjimečně pustěj, nebo nám ten zájezd vybouchne a ty penále nechci vidět“ (H, s. 89).

Hrdinka se ve svých reminiscencích též vrací k rodinným příhodám, ve kterých „byli ještě všichni pohromadě a hlavou rodiny byl výhradně otec“ (H, s. 30), či na výlet s kamarádkou Helgou na Horehroní. V těchto vzpomínkách se zračí její touha po ztraceném bezpečí a jistotách, které představovala nejen její úplná rodina, ale i starý svět, ve kterém „lidi chodí v neděli do kostela v krojích“ (H, s. 208). Povahy Janiných reminiscencí na Horehroní si ve své recenzi všímá už J. Lukeš (1990, s. 5) a jejich význam dává do souvislosti s mottem románu: [...] jen v letmých vzpomínkách na Slovensko a jeho písňe se ještě vybaví ponětí o řádu lidského bytí, který byl zaměněn za neřád třídní nenávisti a udavačství. Motto z T. S. Eliota naznačuje, že celá kniha byla vlastně míněna jako cesta zpět k jistotám [...]“. Hrdinka při jedné z představ, jak by asi vypadal její život v devatenáctém století, tuto svoji tužbu sama komentuje: „To se mi jednom tak zastesklo po klidu a jistotě minulých časů, co odtáhly do nenávratna, stejně jako jednou odtáhnou ty naše“ (H, s. 41).

Při narůstání textu je často klíčovým principem zmíněná vztahová dynamika mezi jednotlivými lidmi, které hrdinka přibližuje. Od charakteristiky jednoho člena souboru a

vzpomínky na nějakou příhodu s ním spojenou přejde k někomu jinému na základě toho, co jeden druhému udělali nebo jaké k sobě navzájem chovají pocity. Například když Jana vzpomíná na to, jak Fajrajzl podvedl Fantovou s Bárou a jak z toho byla „Aluš“ nešťastná, přejde následně k charakteristice Báry a digresi zakončí charakteristikou Zlatuše Sladovnickové, která o Báře „věděla dokonale všechno, jako věděla dokonale všechno o každém“ (H, s. 99). Několikrát se také stane, že se některá vzpomínka nebo charakteristika v digresích objeví znovu, ale zpravidla se k ní hrdinka dostane přes jiné myšlenky a doplňuje ji o nové informace. Jako příklad můžeme uvést vstup Janiny kamarádky Jiřiny do strany. Poprvé se o něm dozvídáme z hrdinčiny charakteristiky své přítelkyně, kdy se přes její posedlost opalováním dostane až k tomu, že je v souboru jejím spojencem a často ji varuje před případným nebezpečím, které jí hrozí ze strany dalších členů. Hrdinka dále vypráví, že to, co Jiřině dodává kuráž ke spojení s ní, je její nedotknutelnost, která pramení právě z onoho členství: „Ona je ve straně, ale za to nemůže, jelikož ji tam dal zapsat tatínek k osmnáctým narozeninám. Vyjednal jí to u sebe ve fabrice a postavil ji před hotovou věc. Teď se jí to docela vyplácí. Sice ustavičně něco kritizuje, ale vyplácí se jí to“ (H, s. 46). Vypravěčka dále pokračuje líčením tradičních bojů, které Jiřina v souboru svádí s Fajrajzlem a které díky svému postavení také vyhrává. Podruhé se k jejímu vstupu dostane přes svoji predikci budoucnosti, ve které Alena Fantová ovládne soubor a zbaví se nepohodlných lidí včetně hrdinky samotné, přičemž dodává, že Fantová bude mít dobrou taktiku, a ne jako Jiřina, která je na rozdíl od ní „v pletichaření úplná amatérka“ (H, s. 69). Digrese pokračuje přes vzpomínku na rozhovor Jany a Jiřiny, ve kterém ji kamarádka přesvědčuje, aby do strany vstoupila také. Po rozhovoru se opět dostává ke zmíněnému vstupu do strany, který tentokrát propojí s Jiřiným původem, rodinnou historií a asimilací s pražským prostředím: „Nakonec Jiřina uznala, že by se možná dneska zachovala jako já, nebýt toho, že jí tatínek přichystal to překvapení k plnoletosti. Tatínek byl starý zemědělský dělník, nikdy v životě nevládnul ani centimetr půdy kromě té, co měli doma ve Střelcích za okny v kořenáči. Měl hezkou dceru a chtěl jí zajistit budoucnost. A dcera byla do světa. Už ve třinácti měla ty své nádherné třiapůlky a hlas jako tur. Než se zkulivovala v Sedmikráse, vyřvávala s kytarou trampské dojíky u táboráků a mylně se domnívala, že je to jazz. [...] Do Prahy, vytoužené metropole vesnických děvčat, co jsou do světa, si přinesla i střelické rozměry. V pražských se cítila stejně veliká a významná jako ve střelických“ (H, s. 70).

3.4 Soulad makrokompozice a mikrokompozice

Kompoziční postupy, na kterých jsou vystavěny námi analyzované texty, se do značné míry odráží i v syntaktické rovině próz. V makrokompozici próz Zdeny Salivarové převládá parataxe, což jak jsme již zmínili, souvisí se syžetem, který není založený na vyprávění událostí vyplývajících jedna z druhé, ale daleko více na epizodických dějích. Jinak tomu je do jisté míry uvnitř vložených retrospektivních digresí, kde jsme svědky značného počtu příhod, a výrazně se tak v těchto částech uplatňuje hypotaxe. Napojování událostí na úvahy a charakteristiky v odbočkách a stejně tak jejich rozvržení napříč textem je však parataktické, věty jsou stavěny vedle sebe na jednu úroveň, kauzalita je potlačena a nahrazena asociací.

V kapitole o jazykové výstavbě textů jsme řekli, že autorka využívá stylizace mluvené češtiny, která se kromě lexika a morfologie promítá i do syntaktické roviny próz. Promluvy hlavních postav, a tedy i vypravěče jsou tak do značné míry parataktické a výrazně imitují povíдавost sklouzávající někdy až k jakémusi „brebentění“³: „Ten den byla opravdu strašná zima; já měla pod kabátem jenom lehkou blůzičku a ruce mě zábly, protože jsem se styděla vzít ty roztržené rukavičky na ruku a zdálo se mi beztak elegantnější držet je s kabelkou v jedné ruce; a pak jsem taky doufala, že si půjdeme sednout do nějaké útulné hospůdky, kde mě Arnošt bude držet za ruku, a budeme srkat kávu a já konečně pocítím ten sladký pocit, při kterém prý brní celé tělo, jak o tom vyprávěly holky, které se drživaly s klukama za ruce v biografu“ (NPR, s. 95).

Vedle parataxe se jako stavební postup v textech Salivarové uplatňuje výrazně i zkratka, tedy „stylový postup spočívající v obsažném, bohatě významově koncentrovaném, formálně stručném vyjádření“ (Kožmín 1967, s. 83). H. Kosková (1996, s. 189–190) na tento kompoziční princip upozorňuje v souvislosti nejen s *Honzlovou*, ale také s povídkou *Tma* a ve své studii uveřejněné ve *Svědectví* (1977, s. 293) též s novelou *Nebe, peklo, ráj*. Zkratku v románu charakterizuje takto: „Pozoruhodné je autorčino umění zkratky, kterým propojuje motivy, slovní asociace, metafory, a tak podává na malé ploše široký záběr skutečností, kde i epizodní postavy plasticky dotvářejí atmosféru padesátých let“ (s. 190). Podobný náhled na zkratkovitost ve výstavbě *Honzlové* má ve své studii také I. Harák (1994, s. 8): „román [...] zachycuje na úzkém prostoru časovém a místním v eliptické zkratce skrze příběh jedné z osamělých duší hloubku intelektuálního bahna Česka let padesátých [...]“.

³ Způsob vyjadřování vypravěčky charakterizuje K. Steinhauserová (1992, s. 5) ve své recenzi na povídku *Nebe, peklo, ráj* (její poznámku můžeme ovšem vztáhnout i na zbylé ich-formové vypravěče) jako: [...] „dívčí upovídánost zaměřenou i na postřehy naprosto soukromé a zdánlivě zbytečné [...]“.

Kromě vypravěččina přecházení od postavy k postavě a od historky k historce na základě asociace (jak jsme mohli detailněji pozorovat u analýzy dějových digresí) se zkratka projevuje dle slov H. Koskové (1996, s. 190) také při charakteristice postav, v rámci kterých se autorka neuchyluje k dlouhým psychologickým rozborům, ale využívá eliptické a mnohdy karikující popisy, které jako by „mluvily za vše“: „Tenkrát ale teta nebyla ještě soudružka, tedy byla, ale ještě ne soudružka komunistka“ (NPR, s. 7–8).

V novele *Nebe, peklo, ráj* se zkratkovitost projevuje také v časových přeskokcích spojených i s prudkou změnou scény a realizovaných pomocí již zmíněných odstavců oddělených od textu vynechanou řádkou. Jako příklad můžeme uvést moment, kdy Věra nejdříve mluví s Janisem, dále jsme svědky hrdinčina rozhovoru s její babičkou, na jehož základě předpokládáme, že si jí Věra postěžovala na svoji situaci a babička na její slova reaguje. V následující scéně je pak Věra v práci na Barrandově: „Kdybych alespoň mohla být s tebou do té hodiny, kdy i na nás dopadne spravedlivá ruka džingischánů. // ‚No, no, tak zlý to ještě není,‘ řekla babička moje milovaná a vjela do ní energie. ‚Něco podnikneme.‘ Bylo jí už skoro osmdesát. // Držela jsem šibenici a peří mi lítalo do nosu“ (NPR, s. 71).

V syntaktické rovině zkratkovitost souvisí stejně jako parataxe s výběrem stylové roviny, s mluvenou češtinou, a projevuje se nejčastěji absencí určitého slovesa. Takovéto konstrukce někdy vystihují atmosféru a tíhnou spíše ke statickým obrazům, častěji ale slouží ke kondenzovanému postihnutí dějů: „Andula salto na kandelábr, berany duc do hlavičky, vojáček na dlažbu, motorka na vojáčka, takže to suma sumárum dělá zlomeninu tří klíčních kostí, naraženou páteř, osm žeber v tahu a kolenní jablíčko v talóně. Svědkové havárie nikde, ulice vymetená, kdo by taky v neděli v noci chodil na promenádu“ (H, s. 108).

4 Perspektiva vypravěče

4.1 Vyprávěcí situace v první osobě

Zdena Salivarová pro sedm ze svých devíti textů, které zde analyzujeme, zvolila šest vypravěček a jednoho vypravěče, kteří jsou zároveň hlavními postavami příběhů. Řečeno v terminologii F. K. Stanzela (1988, s. 13), román *Honzlová* a povídky *Nebe, peklo ráj*, *Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert*, *Na zájezdě*, *Kdybys nepravosti vážil*, *Hospodine*, *La strada* a *Tma* jsou zprostředkovány vyprávěcí situací v první osobě. Tito vypravěči sdílejí se čtenáři své pocity, názory a komentáře k událostem či jiným postavám, avšak jejich percepce je značně omezena. Jsou jim skryty budoucí děje a taktéž i minulost, kterou sami neprožili nebo se o ní nedozvěděli jiným způsobem (zaslechli o ní, někdo je o ní zpravil apod.). Mysl ostatních postav je jim nepřístupná, v prózách se sice setkáváme s momenty, kdy vypravěči pronášejí informace o nitru jiných postav, například v *Honzlové* se Jana vžívá do pocitů své duchem nepřítomné sestry, je ovšem zřejmé, že se jedná jen o dohady, byť v tomto konkrétním případě pronesené s notnou dávkou jistoty, vyplývající z intimního vztahu mezi dívkami: „Andula polykala bramborové placky jako náměsíčník, ležela jí v hlavě ta knížka“ (H, s. 166), „Teď byla až podezřele zaražená, jakoby zasněná, dělala, že čte, ale duchem patrně bloudila v chodbách kasáren. To já znám, nejistota je horší než kvinde [...]“ (H, s. 175).

Ohraničenost percepce se projevuje též v tom, jak vypravěči nazírají svět kolem sebe. To, co vidí a vnímají, nám totiž může být zprostředkováno jedině skrze jejich optiku a jejich osobní hodnotový systém. Jak píše ve své studii o *Honzlové* M. Suchomel (1993, s. 53) (jeho tvrzení můžeme ovšem vztáhnout i na ostatní prózy), „vše, co se v románě událo a co bylo odvyprávěno, je podřízeno morální autoritě vypravěčky [...]“. Právě tento hodnotící aspekt je jednou z nejpodstatnějších složek textů. R. Pytlík (1966, s. 38), který se ve svém textu zabývá *Zbabělci*, ale jeho postřeh můžeme uplatnit i na náš materiál, říká: „Zdá se, že osobní stanovisko vypravěče je někdy důležitější než věcný obsah sdělení.“ Vypravěči v důsledku svého značně zúženého vidění a hodnocení vytvářejí z ostatních postav, převážně těch, které nemají rádi, silně nadnesené karikatury. V *Honzlové*, ve které se toto jízlivé vykreslování druhých uplatňuje nejintenzivněji, nešetří Jana nikoho, ať už se jedná o kolegy ze souboru, uklízečku Fantovou či příslušníka tajné policie Sedláčka. Hrdinčino opovržení se promítá do jejího vlastního pojmenování „figurek“, kde často využívá hypokoristika jako „Evinka“, „Aluška“ či „Zlatuška“. Tyto familiární podoby jmen jsou nesený zřetelnou ironií. Stejně tak si pro své potřeby deformuje příjmení postav, a tak se ze Šmejkalové stává „Šmejkalka“ a z Fantové

„Fantice“. Místy sáhne vypravěčka i k přezdívkám, které odrážejí některou z vlastností postav, například Štefanu Kadlubovi, kterému páchne z úst, říká (nejen Jana, ale i ostatní členové souboru) „Smrdihubka“ a řediteli souboru Kořánovi zase „Poseroutka“, což převzala od paní Pelikánové, která si Kořána pamatovala z předchozího zaměstnání jako člověka, jenž se „posíral před šéfama“ (H, s. 43). Vlastnosti postav inspirují vypravěčku i k pojmenováním, která jsou převzata ze světa nadpřirozených a pohádkových bytostí. Sedláčka tak Jana po většinu času nazývá „Modrovousem“ (nejen kvůli jeho „záporáctví“, ale i vzhledu) nebo „pekelníkem“ a novou uklízečku „pekelnicí“. Pro „Fantovou seniorku“ ovšem zavádí i jiná pojmenování z oblasti nadpřirozených stvoření, jako příklad můžeme uvést v naší práci už jednou citovanou hrdinčinu repliku, pronesenou v rozhořčení po jednom ze setkání s onou uklízečkou: „[...] prchala jsem před tou vidinou, před tím strašidlem, před tím zlým duchem, zjevením, před tou sůvou, upírem, houkadlem, polednicí [...]“ (H, s. 73). V románu ji označuje i dalšími nápaditými přezdívkami jako „děloha nečistá“ či „zhmotněná představa paranoika“. V jednom momentu podobným způsobem „škatulkuje“ i Krůnu, kterého nazývá „Osudem“, jelikož to byl on, kdo ji upozornil na novinový inzerát, v němž soubor Sedmikrása hledal zpěvačku.

V povídkách se vytváření karikatur prostřednictvím nejrůznějších pojmenování vyskytuje také. Například v próze *Kdybys nepravosti vážil*, *Hospodine* nazývá vypravěč svoji neteř „předsvatebním pokleskem“ a nenáviděnou sestru spolu se sestřenicí „rozhlasovými posluchačkami“ – ve chvíli, kdy cestou z pohřbu místo toho, aby truchlily nad smrtí dědečka, poslouchají z rádia detektivku.

V prózách se karikatura projevuje ještě jinak než jako hypokoristika a nejrůznější vynalézavá označení, a to ve způsobu, jakým vypravěči popisují ostatní postavy, jejich domnělé myšlenky, pocity a také aktivity: „Ten druhý musel teď rozdělit pozornost mezi mě a tu půlku dveří, dostal práci za dva a dost ho to vyčerpávalo. Sáhla jsem si do kabelky pro kapesník, on si v mžiku sáhl po koltu, napětí z něho spadlo, až když jsem se vysmrkala a složila ruce pěkně rovně do klína“ (H, s. 84), „Poslední přišli funebráci, nastavili dlaně a každý dostal od maminky na pivo. Couvali a klaněli se tak horlivě, že málem spadli za dědečkem“ (NPR, s. 125), „Sergej setrval u stolu a pořád vypadal myslitelsky. Snad přemýšlel, oč snazší je postavit kombinát než napsat bajku“ (NPR s. 240).

V prózách, které analyzujeme, posiluje vyprávění v 1. osobě iluzi bezprostřední zpovědi. Pro vypravěče je tak příznačné totéž, co pro Škvoreckého Dannyho, který „vypráví svůj příběh jako skutečnou událost, jako by šlo o přímé sdělení, o vypsání vlastních zkušeností“ (Pytlík 1966, s. 38). Právě sugerovaná upřímnost a autentičnost s akcentem na důvěrné pocity a prožívání hlavních postav je to, co je také přibližuje ke čtenáři, ke kterému se někdy implicate

obracejí. S navazováním kontaktu se čtenářem se setkáváme například v *Honzlové* ve chvíli, kdy Jana líčí násilné praktiky své starší sestry: „Kdo neví, co je oheň, ať se radši neptá“ (H, s. 116), nebo též v povídce *La strada*, kde hrdinka sice neoslovuje čtenáře přímo, nicméně z jejích slov je možné vyvodit, že nevede jen vnitřní monolog, ale že si může také uvědomovat přítomnost entity, která ji vnímá a potenciálně též posuzuje: „Ono to teď možná trochu vypadá, že pořád myslím jenom na to líbení a na šaty a na mejkap, ale někdy myslím taky na jiné věci, i když by se to zprvopočátku nezdálo“ (H, s. 171).

Součástí analyzovaných próz je tzv. časová fokalizace, o které J. Culler (2015, s. 99–100) říká: „Vypravěčka, která líčí, co se jí přihodilo jako dítěti, může tuto událost zaostřit prostřednictvím vědomí dítěte, kterým byla, přičemž se při takovém popisu omezí na to, co si myslela a co cítila v dané době, nebo může události fokalizovat skrze své vědění a rozumění v době procesu vyprávění. Samozřejmě může tyto perspektivy také kombinovat a oscilovat mezi tím, co věděla nebo cítila tehdy, a tím, co si uvědomuje nyní.“ Vypravěči Zdeny Salivarové často hodnotí své dřívější postoje a názory z pohledu někoho, kdo je v době vyprávění výrazně zralejší: „Tenkrát jsem si ho mohla vzít, pořád si chtěl se mnou udělat tu generálku. [...]. Dneska bych se do něj možná i zabouchla. Tenkrát jsem byla přece jen poněkud nedospělá“ (H, s. 114), nebo líčí vzpomínku prismatem dítěte, kterým tehdy byli: „Já jsem si tenkrát sedla na šlapadlo, musela jsem být docela mrňavá, že jsem se tam vešla, a když jsem to slyšela, představila jsem si, že matku teď povalej na zem a potáhnou tu singrovku schválně přes ni, aby umřela a oni si stroj mohli vzít. Já začla tak rvát, že se ten exekutor chytil za hlavu a radši vypad“ (s. 190–191), „Pro mě byla vždycky největší řeka na světě Vltava, protože jsem myslela, že Praha je největší město. A když Písek je menší, tak jsem si logicky Otavu představovala spíš jako potok. Ale to jsem byla úplně mrňavá, víš?“ (NPR, s. 224). V *Honzlové* se v rámci této časové fokalizace na jednom místě setkáváme s anomálií, vnímajícím médiem je tam její budoucí, „ostřílenější“ já: „Jemně jsem pak naznačila, že nemám chuť obracet se na jiné ministerstvo. Domnívala jsem se ještě, že je mezi nimi rozdíl“ (H, s. 36). V době, kdy Jana pronáší tuto repliku, má zkušenost pouze s ministerstvem kultury, ve kterém se scéna odehrává, a to, že ji „vnitro“ zklame úplně stejně, neboť obě instituce operují na prakticky totožných principech, tak zatím netuší.

Časového „ostření“ je nejvíce využito v próze *Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert*. Příběh nešťastně zamilované studentky gymnázia je podán retrospektivně, narátorka, jak se v závěru prózy dozvídáme, je v době vyprávění o deset let starší, přičemž už samotná první věta prózy nám říká, že je před námi text, který je podán s časovým odstupem: „Byla jsem tehdy vyjevená sextánka s vlasy ostříhanými na ‚puďla‘ [...].“ (H, s. 93). Vypravěčka zde mohla

využít své dospělosti a vypovědět příběh z aktuální perspektivy, tedy člověka výrazně staršího, rozhodla se ovšem tak neučinit, a tudíž se do textu promítají pouze postoje, názory a také slovník jejího mladšího já.

Analyzované prózy jsou hojně protkány motivy, jež jsou doložitelné v autorčině životopisu. Texty reflektují jak její politické zázemí (členové rodiny byli sociální demokraté sympatizující s dělnickým hnutím), tak životní osud po nástupu totality, kdy došlo ke znárodnění otcovy firmy a jeho následné emigraci do USA, po níž byl jeden z bratrů zatčen, druhý umístěn k PTP a zbytek rodiny vystěhován z bytu v Pařížské ulici do pavlačového domu v Karlíně. Vedle rodinné historie se do próz promítá autorčino muzikologické vzdělání, zkušenost s účinkováním v uměleckém souboru či v pražských divadlech a též jejich charakteristický kolorit. To ovšem neznamená, že texty čteme nebo vykládáme jako autobiografii a že bychom ztotožňovali Zdeny Salivarovou s vypravěči. O (ne)identičnosti své osoby s postavami se sama autorka vyjadřuje v *Samožerbachu* (1991, s. 206) ve vztahu k *Honzlové*: „Honzlová samozřejmě není Salivarová, snad, při hodně dobré vůli, je to její dvojče, které je možná jako by jí z oka vypadlo, mluví stejně, jedná stejně, ale je přece jen někdo jiný. Román má samozřejmě celou kupu autobiografických prvků, ale všechno ve skutečnosti bylo jinak. Je to pravda a vlastně to není pravda.“ Postavy v prózách Zdeny Salivarové jsou stylizované subjekty, které vzhledem ke svým velice podobným vlastnostem, byť mezi nimi lze nalézt nuance zpravidla související se zralostí vypravěčů, působí mnohdy prakticky totožně, a tedy i uměle. Dokonce jediný mužský vypravěč Honza z povídky *Kdybys nepravosti váží, Hospodine* způsobem vyjadřování a uvažování splývá se svými ženskými „kolegyněmi“, čehož si v recenzi na soubor *Nebe, peklo, ráj* všímá K. Steinhauserová (1992, s. 5): „[...] z myšlenek a výroků dorůstajícího chlapce bezpečně promlouvá dorůstající dívka.“

Vzhledem ke zvolené vyprávěcí strategii je zřejmé, že mezi autorkou a jejími vypravěči můžeme shledat podobnosti, neboť „ich-forma není útvarům čistě epickým, nýbrž uměleckou výpovědí, v níž se mísí prvek fiktivní s prvkem autentickým. Je to právě autor, tvůrčí subjekt, stylizovaný jako vypravěč, který této formě dává na jedné straně rysy autentické výpovědi konkrétního subjektu, na druhé straně je to zase vypravěč, vstupující do vyprávění jako fiktivní postava, jenž přibližuje tuto formu výpovědi fiktivní, epické. Stupeň stylizace určuje pak stupeň objektivace, tj. fiktivnosti výpovědi, její tendenci k epičnosti. Prolínáním obou složek, autentické a fiktivní, subjektivní a objektivní, vzniká dramatické napětí, v němž se projevuje moment životního pocitu autora, který si tento tvar zvolil“ (Haman 2002, s. 370).

4.2 Autorská a personální vyprávěcí situace

Povídky *Pánská jízda* a *Pas des trois* jsou jediné texty, které jsou zprostředkovány vypravěčem, jenž stojí mimo příběh, mluvíme zde tedy o autorské vyprávěcí situaci (Stanzel 1988, s. 13). I tak je ale čtenáři díky vypravěči umožněn přístup k myšlenkám a pocitům postav, stejně jako k pohnutkám pro to či ono jejich chování, nebo dokonce záležitostem, které hrdinům nejsou známé. Vypravěč také dává najevo své hodnocení a zaujatost, která se projevuje ironickým a kritickým přístupem k ději nebo postavám. O povídce *Pas des trois* jsme v předchozích kapitolách řekli, že je pojata satiricky, svojí kompozicí, jazykem i zápletkou ironizuje nejen hrdiny, ale také tehdejší oficiální umění. V povídce *Pánská jízda* je ironie namířena především vůči mužům, se kterými hrdinka stráví večer, ale také vůči těm, již se prózou mihnou jen na začátku příběhu, kde ji obtěžují svými oplzlými řečmi.

Podstatným rysem obou próz je to, že v nich dochází ke střídání autorské a personální vyprávěcí situace, přičemž někdy je prakticky nemožné je od sebe odlišit. Jinak řečeno, nevíme, zda určitý názor či postřeh patří vypravěči nebo tzv. reflektorovi, což je „postava, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví ke čtenáři jako vypravěč“ (Stanzel 1988, s. 13). Zatímco v povídce *Pánská jízda* je nám místy umožněno dívat se na ostatní postavy perspektivou ženské hrdinky, a tudíž jen ona může být považována za zmíněného reflektora, v *Pas des trois* se objevuje hned několik takových „zprostředkovatelů“. Primárně se jedná o hlavní postavy – Ester, Helgu, Karlu a Petra, v menší míře pak také sledujeme děj prostřednictvím výčepního Vejmelky, učitelky baletu paní Šimkové a režiséra divadla Váši. Rozvržení těchto „reflektorů“ v textu není nikterak pravidelné, optikou jedné postavy může být podána celá stránka nebo se mohou vystřídat dvě perspektivy v rámci jednoho odstavce. Často k jejich změně dochází po vynechaném řádku, ovšem ani to není pravidlem. Za zajímavost můžeme považovat to, že jsou v próze také obsaženy delší pasáže věnované popisu divadla Pokrok, ve kterých se mluví o „naší národní kulturní tradici“ (NPR, s. 131) nebo o „odkazu našich předků“ (tamtéž). Použití přivlastňovacího zájmena indikuje, že výklad zaměřený na genezi divadla a jeho funkci je podán opět z pohledu nějakého „reflektora“, který stojí uvnitř příběhu, text se ovšem o nikom nezmiňuje, tudíž nezbyvá než usoudit, že v tomto případě vypravěč stylizuje sám sebe do jakéhosi nadšeného impresária (byť falešného, nelze totiž opomenout silný ironický podtón), který popisuje divadlo a nastudovaný muzikál.

Již jsme zmínili, že texty jsou prostoupeny vypravěčskými komentáři vztahujícími se k postavám nebo ději. V *Pánské jízdě* nejsou četné a slouží pouze k objasnění hrdinčiných pocitů, jichž si ona sama do jisté míry není vědoma: „Nemluvila pravdu. Nemilovala ho ani nebyla

šťastná. To všechno jenom chtěla být. Jenom si to myslela, že je“ (NPR, s. 225). Naproti tomu v *Pas des trois* mají vypravěčské poznámky širší využití a jsou často uvedeny v závorkách. Komentáře v povídce potvrzují či vyvracejí domněnky hrdinů: „Bude se jí s nimi dobře pracovat, myslela si tenkrát (a nemýlila se), jsou soustředěné jen a jen na své [...] umění, a přitom stále ještě mladinké a nevinné (mýlila se).“ Stejně tak předkládají skutečnou motivaci k určitému jednání, například se z nich poprvé dozvídáme, proč Petr nutí všechny tři dívky, aby používaly parfém Chat noir: „(Ne že by ho ta vůně nějak zvlášť vzrušovala, měl jí někdy plný nos, Milena však jinou nepoužívala a vynikala dobrým čichem)“ (NPR, s. 138). Jejich další funkcí je prozrazení nových informací čtenáři s důrazem na to, že postavy o daných záležitostech nemají tušení: „Pinkas,‘ ucedila opovržlivě a netušila, jak moc si tím slovem mohla ulevit, kdyby znala jeho středověký význam“ (NPR, s. 160). Komentáře jsou taktéž prostorem pro vypravěčskou ironii a místy se v nich kombinuje vyprávěcí situace autorská s personální: Vyzval k tanci [...] i soudružku uklízečku (je to koneckonců taky člověk a Petr byl koneckonců demokrat [...])“ (NPR, s. 149). Ironie může být v rámci komentářů dohnána až do absurdity, jako např. ve chvíli, kdy si v nich vypravěč záměrně hraje na nechápavého hlupáka: „Diváci se divili (jak známo, divák je od diviti se, nikoli dívati se), cože to bylo za komickou operetu [...])“ (NPR, s. 143).

Ve vyprávěcí situaci v 1. osobě i v autorské perspektivě se setkáváme s tzv. sebereflexivním vyprávěním. „Tento typ vyprávění sestává z výpovědí, které nezakládají události a entity fikčního světa, neutvářejí jeho časoprostor, ale komentují, vysvětlují, odůvodňují či třeba ironizují sám vypravěčův narativní akt. Nejde tedy o vypravěčovy komentáře k příběhu [...], ale k diskurzu“ (Hrabal 2013, s. 144–145). V souvislosti s *Honzlovou* jsme na tento jev upozornili už v kapitole o kompozici (viz s. 34), když jsme pojednávali o digresích a způsobech jejich rozšiřování a zmínili jsme, že vypravěčka na jednom místě reflektuje budování textu pomocí asociační řady. S komentářem k vyprávěcímu aktu se v románu setkáváme také při rozhovoru Jany s Krůnem, ve kterém hrdinka vypočítává své smrtelné hříchy: „[...] au, stop, vrátit film o pár hodin zpátky, natočíme jinou peripétii“ (H, s. 168). V povídkách se srovnatelný sebereflexivní moment vyskytuje v *La stradě*, kde vypravěčka říká: „Zapomněla jsem poznamenat, že to auto vlastně ani není auto, nýbrž parodie na auto“ (NPR, s. 170), a v povídce *Pas des trois* v jednom z vypravěčských komentářů: „(Leč takovýmto šprýmům netřeba věnovat příliš mnoho pozornosti, leda později a co možná stručně)“ (NPR, s. 131).

5 Závěr

Cílem naší bakalářské práce bylo na základě analýzy jazykové výstavby, kompozice a perspektivy vypravěče popsat konstrukční postupy, prostřednictvím nichž jsou vybrané texty Zdeny Salivarové – román *Honzlová* a povídkový soubor *Nebe, peklo, ráj*, námi vnímané jako jeden celek – utvářeny.

Významným společným rysem próz je jejich oslabená dějovost. V příbězích sice můžeme pozorovat události, které mění nebo mají potenciál změnit směřování hrdinů, není jich ovšem mnoho a často nejsou výrazněji dramatické. Dynamičnost se tak v textech přesouvá do vnitřního světa postav a je umocněna stylovou rovinou, pro niž jsou typické prvky obecné češtiny, silná expresivita, ironie a sarkasmus. Je v ní přítomen také pestrý repertoár elementů, jako jsou slovní hříčky, aktualizace frazeologie, ozvláštnění či amplifikace, který ukazuje, že text je výsledek individuálního tvůrčího aktu, a ne pouze snahou o imitaci mluveného jazyka. Slohová složka je současně jedním z aspektů, který dotváří komickou rovinu próz. Vypravěči se mnohdy jejím prostřednictvím provokativně vysmívají oficiálnímu jazyku plnému významově vyprázdněných politických frázi nebo ji užívají jako obranu proti oponentům, se kterými se nemohou vypořádávat jinak než pomocí humoru a ironie. „Vyřídilka“ hrdinů také dokáže umně zakrýt, co skutečně cítí. V jejich podání tak mají často tragické epizody z jejich života silně anekdotický nádech nebo působí téměř nepodstatně, jako by se jich ani osobně nedotýkaly.

V textech zaujímají hlavní úlohu vnitřní monology postav, ve kterých můžeme sledovat jejich úvahy, pocity, hodnocení a reminiscence. Jak jsme v naší práci poukázali, vzpomínám se dostává největšího prostoru v *Honzlové*, kde časté návraty do minulosti neslouží pouze k povrchní rekapitulaci proběhnuvších dějů, ale pomáhají dotvářet pozadí souboru *Sedmikrása*, ve kterém Jana účinkuje a jehož členové jsou v době vyprávění mimo hrdinčino zorné pole. Vzpomínky na příhody spojené s rodinou z dob před jejím rozpadem či místy probleskující obrazy z výletu na Horehroní jsou zase voláním po jistotách a principech „starého světa“, kdy lidem nebyla vštěpována ideologií prorostlá společenská pravidla, která mají s přirozenými lidskými hodnotami pramálo společného, a také jim nebyla upírána víra v Boha.

Vůbec nejpodstatnějším aspektem próz je výše zmíněné hodnocení – to, jak hrdinové vidí ostatní postavy a situace, je mnohdy důležitější než „objektivní realita“. Součástí neustálé potřeby vypravěčů hodnotit je i jejich sklon k vytváření karikatur, komické tak nejsou nutně popisované postavy a jejich činnosti jako takové, „figurky“ z nich vytváří až způsob, jakým je na ně nahlíženo a jak jsou zprostředkovány. Vypravěči s jízlivou nadsázkou vykreslují postavy, které nenávidí, čímž dávají průchod své frustraci a vzteku. „Figurkami“ se ovšem v jejich

podání stávají i postavy, se kterými je poji přátelství a vzájemná blízkost, přičemž tyto portréty nejsou nikterak degradující, ale často spíše vtipné, či dokonce láskyplné.

Hodnocení a vyhodnocování stejně jako jazyková komika a originální jevy poukazující na utvářenost textů jsou nejvýrazněji použity v *Honzlové*. To souvisí jednak se zápletkou prózy, ve které hlavní postava čelí nebezpečí ze strany totalitní moci a expresivní způsob vyprávění stejně jako potřeba k vytváření karikatur jí pomáhá se vyrovnávat s krutostí, absurdním chováním a iracionalitou jejího okolí, jednak s intelektuální zralostí hrdinky.

Vypravěči jsou kromě více méně jednotného způsobu vyjadřování a hodnocení charakterističtí též svým mládím, s tím ruku v ruce jdoucími ideály a také jistou dávkou naivity, s níž přistupují k řešení potíží či vztahových konfliktů. Stejně tak je pro ně typická citovost, neochota ustoupit ze svých morálních zásad, otevřenost, sebereflexe a velká míra nejistoty. Všechny tyto vlastnosti se ještě více zviditelňují a zvýznamňují vedle frázovitosti, bezcitnosti a přetvářky lidí, kteří s nimi vstupují do konfliktu či je jinak zneužívají ve svůj prospěch. Životy vypravěčů a jejich uvažování nejsou svázané žádnými vysokými společenskými posty či ideologií. Díky tomu jsou schopni si udržet do značné míry svoji svobodu, kterou lze spatřovat i v jejich nikým nenarušovaném vyprávění, a umožňuje jim to také nahlížet na okolní dění přirozeným rozumem, prostřednictvím kterého odhalují nejen absurdnost uměle vytvořených společenských pravidel, ale také co velká slova a činy nadšených „budovatelů socialismu“ či „inženýrů lidských duší“ znamenají v praxi.

Naše práce také poukázala na výrazné podobnosti mezi vyprávěcí situací v 1. osobě a autorskou vyprávěcí situací. V obou se setkáváme s ironií, a tedy i hodnocením příběhů a postav. Stejně tak obě reflektují stylovou rovinu textu a místy vyprávěcí aktivitu jako takovou. Sebereflexi próz lze současně pozorovat i v pojmenování určitých postav, která vypovídají o vlastnostech svých nositelů, a tím je interpretují, či v příběhu muzikálu *Větry na horách* zasazeného do povídky *Pas des trois*, jenž zrcadlí její zápletku.

Provázanost textů je umocněna hojně se opakujícími motivy a tématy, na něž jsme se v práci nezaměřovali, mnoho z nich ovšem vyvstává na povrch při analýze vybraných kategorií. Jsou to především konflikt soukromé sféry se sférou společenskou, střet jedince se zmechanizovaným mocenským aparátem či obracení se k Bohu jakožto entitě garantující řád věcí, podle kterého je zlo nakonec potrestáno. Texty též reflektují, jak se vlivem totalitního režimu ze společnosti vytrácí křesťanská morálka a elementární lidskost, což následně ústí v neúctu k životu a smrti, v nedostatek piety či chápání víry jako něčeho, co je důsledkem „pokrokového“ myšlení už dávno překonané.

6 Seznam použité literatury

Primární literatura:

SALIVAROVÁ, Zdena, 1990. *Honzlová (= H)*. 4. vyd. Praha: Art-servis.

SALIVAROVÁ, Zdena, 1991. *Nebe, peklo, ráj (= NPR)*. Brno: Atlantis.

WOLKER, Jiří, 2021. Poštovní schránka. In: Wolker, Jiří. *Básně*. Ed. Irena Vaňková. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Host, s. 16.

Sekundární literatura:

CULLER, Jonathan D., 2002. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host.

DVOŘÁKOVÁ, Žaneta, 2018. Lidová etymologie a „hanlivá“ příjmení. *Acta onomastica* 59, s. 42–53.

HAMAN, Aleš, 2002. Člověk a mýtus (Jan Otčenášek: Občan Brych a Josef Škvorecký: Zbabělci). In: Haman, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, s. 361–371.

HARÁK, Ivo, 1994. Honzlová. *Severočeský regionální deník „SD“* 4, č. 206, s. 8.

HODROVÁ, Daniela, 2001. Poetika kompozice. In: Hodrová, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 171–515.

HODROVÁ, Daniela, 2001. Poetika syžetu a příběhu. In: Hodrová, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 721–791.

HVÍŽĎALA, Karel, 1993. *Opustíš-li mne, nezahyneš*. Praha: Mladá fronta.

KOSKOVÁ, Helena, 1977. Zdena Salivarová: Nebe, peklo, ráj. Toronto, 68 Publishers, 1976. *Svědectví* 14, č. 54, s. 292–293.

KOSKOVÁ, Helena, 1996. *Hledání ztracené generace*. Jionice: H&H.

KOŽMÍN, Zdeněk, 1967. *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*. Praha: Československý spisovatel.

KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A., 2003. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha – Podlesí: Dauphin.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava, 1992. Honzlová a ti druzí. *Česká literatura* 40, č. 5, s. 491–504.

- LUKEŠ, Jan, 1990. Karlínský morytát. Románový obraz 50. let od Zdeny Salivarové. *Lidové noviny* 3, č. 102, 3. 7., s. 5.
- PŘIBÁŇ, Jiří, 1990. Kniha jako protestsong. *Tvar* 1, č. 14, s. 13.
- PYTLÍK, Radko, 1966. Hranice vyprávění – Nad Škvoreckého Zbabělci. In: Pytlík, Radko (ed.). *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha: Československý spisovatel, s. 31–50.
- STANZEL, Franz K., 1988. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon.
- STEINHAUSEROVÁ, Karolína, 1992. Malý průvodce Nebem, peklem, rájem. *Tvar* 3, č. 17, s. 5.
- SUCHOMEL, Milan, 1993. Zdena Salivarová: Honzlová (1972). In: Holý, Jiří a kol. *Český parnas. Literatura 1970–1990 (Interpretace vybraných děl 60 autorů)*. Praha: Galaxie, s. 50–55.
- ŠKVORECKÝ, Josef – SALIVAROVÁ, Zdena. *Samožerbuch*, 1991. 2. vyd. Praha: Panorama.
- TOMSKÝ, Alexander, 1977. Honzlová podruhé. *Nový život* 29, č. 1, s. 23–24.