

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra česká literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Konstrukce postavy ve vybraných dílech současné společensko-kritické prózy

The Construction of the Main Character in Selected Contemporary Socially
Critical Works of Fiction

Benjamin Novosad

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann, PhD

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání - Anglický jazyk se
zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Konstrukce postavy ve vybraných dílech současné společensko-kritické prózy* potvrzují, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Hostivice, 7. červenec 2023

Děkuji Mgr. Lukáši Neumannovi, PhD za cenné připomínky a čas, který věnoval mé práci.

ABSTRAKT

Cílem této práce je rozebrat způsob, kterými jsou vystavěny hlavní postavy v dílech *Tři kapitoly* a *Přípravy na všechno*. Vzhledem k povaze vyprávění rovněž analyzuje vztah postavy s vypravěčem. V teoretické části práce jsou nastíněny naratologické postupy, s jejichž pomocí v části druhé provádím rozbor samotných děl. Při analýze těchto kategorií je věnována pozornost podobnostem a rozdílům ve způsobu konstrukce a jeho potenciálnímu využití pro kritiku společnosti.

KLÍČOVÁ SLOVA

Daniel Hradecký, Elsa Aids, postava, vypravěč, sociální kritika

ABSTRACT

The goal of this paper is to analyze the manner, in which the main characters in the books *Tři kapitoly* and *Přípravy na všechno*. Due to the nature of the narration the paper also analyzes the relation between a character and the narrator. The narratological methods, with the help of which I realise the analysis are presented in the theoretical part. A special attention is paid to similarities and differences in the manner of character and narrator construction and their potential use for social criticism.

KEYWORDS

Daniel Hradecký, Elsa Aids, literary character, narrator, social criticism

Obsah

ÚVOD.....	6
1 AUTOŘI.....	8
1.1 DANIEL HRADECKÝ.....	8
1.2 ELSA AIDS.....	8
2 POSTAVA.....	9
2.1 VZTAH POSTAVY A DĚJE.....	10
2.2 LITERÁRNÍ POSTAVA VE VZTAHU K ČLOVĚKU.....	11
2.3 CHARAKTERIZACE POSTAVY.....	14
3 POSTAVA JAKO VYPRAVĚČ.....	17
2.1 PŘÍTOMNOST VYPRAVĚČE V PŘÍBĚHU.....	18
2.2 TYPY PROMLUV.....	20
2.3 VYPRAVĚČSKÉ TYPY PODLE NORMANA FRIEDMANA.....	21
2.4 FOKALIZACE.....	22
4 LITERÁRNÍ POSTAVA – TŘI KAPITOLY.....	25
3.1 GUSTAV DAKL, POSTAVA.....	25
3.2 GUSTAV DAKL, VYPRAVĚČ.....	31
5 LITERÁRNÍ POSTAVA – PŘÍPRAVY NA VŠECHNO.....	34
4.1 BEZEJMENNÝ PROTAGONISTA <i>PŘÍPRAV NA VŠECHNO</i>	34
4.2 VYPRAVĚČ <i>PŘÍPRAV NA VŠECHNO</i>	39
ZÁVĚR.....	41

Úvod

Tato práce se na základě literárně teoretické analýzy naratologických kategorií postavy a vypravěče zabývá hledáním podobností a rozdílů mezi protagonisty děl *Tři kapitoly* od Daniela Hradeckého a *Přípravy na všechno* Elsy Aidse. Tyto dvě knihy jsem vybral proto, že na první pohled budí dojem zdánlivé podobnosti. Obě hlavní postavy představují pasivní hrdiny, pro něž je společným jmenovatelem vnímání životní marnosti, s níž jsou denně konfrontováni. Reflexe tohoto životního stavu je v obou textech realizována odlišně.

Tyto knihy mají navíc v rámci českého literárního provozu výraznou odezvu. *Tři kapitoly* získaly ocenění *Palmknihy Litera za prózu* v rámci prestižního ocenění Magnesia Litera a *Přípravy na všechno* se nedávno dočkaly divadelního zpracování v adaptaci Jana Mikuláška v pražském Divadle Na zábradlí.

Pro vymezení zmíněných naratologických kategorií pracuji primárně s knihou *Naratologie*. Jako doplňující zdroj podrobnějších informací využívám *Vypravěče: kategorie literární analýzy a Literární postavu: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Jako rozšiřující sekundární literaturu využívám *Aspects of the Novel* a *Poetika prózy*.

První část věnovaná kategorii postavy reflektuje vztah postavy a příběhu, protože v daných dílech dějová struktura více či méně výrazně ustupuje do pozadí a tematickým těžištěm knihy je protagonista. Dále oddíl věnuje pozornost vztahu mezi literárními postavami a lidmi ze skutečného světa, neboť se v těchto knihách setkáme s postavami na výsost plastickými a lidem podobnými. Na závěr oddíl vymezuje způsoby, kterými se literární postava v knihách představuje, přičemž tato praxe se označuje jako charakterizace.

Druhá část, jež se zabývá kategorií vypravěče, pokrývá situace, kdy literární postava s entitou vypravěče nějakým způsobem interferuje. V daných primárních dílech se setkáme s řadou způsobů vyprávění, ale často dochází ke splývání postavy a zprostředkovatele vyprávění. Rovněž vyvstává při rozboru děl otázka fokalizace.

Pomocí kategorií představených v první a druhé části se práce ve třetím a čtvrtém oddílu věnuje konkrétním realizacím ve výše zmíněné primární literatuře. Zároveň je v posledních dvou částech reflektován způsob využití konstrukce těchto kategorií k

verbalizaci společenské kritiky. Zvýšená pozornost je věnována podobnostem a zásadním rozdílům v přístupu k výstavbě těchto naratologických kategorií.

1 Autoři

1.1 Daniel Hradecký

Narodil se 21. dubna 1973 v Mostě. Po studiu na gymnáziu v Litvínově pracoval mezi lety 1994-2007 jako archivář Ústavu archeologické památkové péče severozápadních Čech. Na literární scéně se etabloval především jako básník. Doposud vydal pět básnických sbírek: *Muž v průlomu* (2004), *V cirkuse Calvaria* (2009), *64* (2013), *Přibližování dřeva* (2019) *XXX/Jezero* (2020). Kromě *Tří kapitol* je autorem jednoho prozaického díla, *Trosky jednoho deníku* (2016). Jeho poslední vydaná kniha *Silážní jámy* (2021) se pohybuje na pomezí prózy a poezie.

Vedle již zmíněné Magnesie Litery za prózu byl v kategorii poezie nominován za svou sbírku *64*.

1.2 Elsa Aids

Elsa Aids je literární pseudonym českého spisovatele, básníka a pracovníka v kultuře Ondřeje Klimeše, který se narodil v roce 1981. Vystudoval český jazyk a literaturu na FF UK. Pracuje jako redaktor, editor a korektor v kulturním magazínu A2. Je autorem básnických sbírek: *Trojediný prst* (2011), *Nenávist* (2014), *Knihy omezení* (2017) a *Lazarská v zimě a jiné básně* (2023). *Přípravy na všechno* jsou zatím jeho jedinou vydanou prózou.

2 Postava

Postava jako literární kategorie bezesporu zaujímá své místo mezi elementárními aspekty vyprávění z literárně teoretického hlediska. Bohumil Fořt ve své publikaci věnované vývoji naratologického zkoumání postavy poukazuje na tradiční propojení kategorie postavy s literární kategorií děje. Koneckonců všechny příběhy vznikají tak, že někdo něco dělá, nebo se mu něco děje. Tato provázanost přivádí Fořta k postulaci tradiční dichotomie vnímání postavy na základě jejího závislostního vztahu s dějem. V extrémních případech tedy postava představuje pouze prostředek pohybu děje, nebo naopak popisované události slouží pouze k vykreslení některé z postav.

Jako druhý významně rozvíjený problém v rámci zkoumání literární postavy uvádí Fořt souvislost mezi způsobem, kterým lidé vnímají a hodnotí ostatní lidi, a způsobem, kterým přistupují k literárním postavám. Jinými slovy, do jaké míry je legitimní uplatňovat na literární postavy stejná kritéria, jaká uplatňujeme na lidi v našem okolí. V krajním případě můžeme postavy přijímat jako obrazy lidí z reálného života a připisovat jim veškeré vlastnosti, které připisujeme našim přátelům, nebo naopak reflektovat literární postavy jen jako textem ohraničené a mimo něj neexistující figury, které pouze slouží nějaké textové funkci. Tomáš Kubíček v *Naratologii* ovšem upozorňuje, že jak při konstrukci postavy autorem, tak při rekonstrukci postavy čtenářem je nutné tato stanoviska kombinovat.

Fořt ve své analýze historického vývoje naratologického zkoumání kategorie postavy zmiňuje i její význam v teoriích souhrnně nazvaných jako narativní gramatiky. Vydává se však jiným směrem než naše práce. Totéž se dá říct o Fořtovu rozboru zkoumání postavy jako akčního elementu. Rozměr postavy související s úhlem pohledu, který naratologové označují jako fokalizaci, rozvineme v dalším oddíle.

Pro vymezení, zařazení a konstrukci postavy a rovněž pro zachycení jejích vlastností, aby ji čtenář mohl následně interpretovat, je nutná její charakterizace autorem. Existují různé metody, kterými lze literární postavu představit, a mnoho různých rysů postavy, ať už vnitřních, nebo vnějších, které může autor při charakterizaci akcentovat, nebo naopak upozadovat.

2.1 Vztah postavy a děje

Kategorii postavy se věnoval již Aristotelés ve své *Poetice*. Ten ji definuje jako jednu ze šesti složek, z nichž se nutně skládá každá tragédie. Mezi tyto části dále patří děj, mluva, hudba, scénická výprava a myšlenková stránka. Vzápětí však dává jasně najevo, jak se staví k problematice vztahu postavy a děje, když mezi těmito elementy jednoznačně vyzdvihuje události jako nejvíce důležité: „Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání [...]. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost.“ [ARISTOTELÉS 2008: 59] Je ovšem na místě podotknout, že předmětem Aristotelova zkoumání byla díla dramatická, pročez můžeme považovat zdůrazňování významu děje za přirozené.¹

Proti Aristotelovi se jasně vymezuje anglický literární teoretik a spisovatel Edward Morgan Forster v *Aspects of the Novel* z roku 1927, který odmítá tvrzení, že veškeré lidské slasti a strasti nabývají formy jednání. Naopak uvádí, že štěstí i smutek existují rovněž v rámci duševního života lidí, aniž bychom mohli sledovat jejich vnější projevy. Vstup do tohoto vnitřního myšlenkového světa postav umožňuje autorovi právě forma románu, zejména díky entitě vypravěče. Jasně tedy konstatuje, že orientace románu je zejména na kategorii postavy. Připouští však, že si děj dokáže vynutit zvýšenou pozornost zejména co se týče narativní struktury. Například mají podle něj autoři často pocit, že musí svému románu vytvořit konec, aby příběh ohraničili. Současný trend ostatně potvrzovaný i primárními díly, jež jsou předmětem této práce, kdy dochází k rozpadu narativní struktury, ukazuje, že důraz kladený na postavu na úkor děje v románové tvorbě sílí. Ústup komplexní a složitě vystavěné dějové struktury vzhledem k její přežitosti komentuje i přední současný autor Michel Houellebecq ve svém románu *Rozšíření bitevního pole* z roku 1994, kde vypravěč ohledně posunu v pojetí postav prohlašuje, že „už nežijeme na Větrné Hůrce“. [HOUELLEBECQ 2006: 41]

¹ Původní význam řeckého slova „dráma“ je *jednání*, odvozeno od „dráō“ = *jednám* [REJZEK (ed.) 2015: 155]

2.2 Literární postava ve vztahu k člověku

2.2.1 „Flat” a „round” postavy

Nejjednodušší dělení postav založené v zásadě na míře jejich podobnosti se skutečnými lidmi navrhl Edward Morgan Forster. Tyto dva typy nazval „flat” a „round”.² Za ryze „flat” označuje takové postavy, které jsou podle něj konstruovány pouze na základě jedné vlastnosti nebo dokonce věty. „Jakmile má postava více než právě jeden rozměr, začíná se pohybovat po křivce směrem k plastičnosti.” [FORSTER 2005: 73] Forster zří výhody tohoto typu postav pro románovou tvorbu v jejich snadné identifikovatelnosti a zapamatovatelnosti čtenářem. Díky své neměnnosti a čitelnosti svých záměrů tak slouží k orientaci v románu. „Round” postavy se daleko více podobají skutečným lidem, neboť jsou komplexnější, založeny na více vlastnostech a opravdu tak vzbuzují dojem vrstevnatosti. Forster ovšem konstatuje, že znakem románové tvorby je právě autorská praxe redukovat postavy na několik výrazných kvalit. Co se týče rozpoznání, které postavy jsou *ploché* a které *plastické*, nabízí Forster několik jednoduchých otázek, díky kterým se může čtenář orientovat. Pokud není postava schopna čtenáře jakkoli překvapit, můžeme ji považovat za *plochou*. V případě plastických postav, které mají schopnost čtenáře zaskočit například nějakou svou dosud utajovanou vlastností, tedy připouštíme, že v rámci díla žijí jakýmsi autonomním životem. Jestliže není postava schopna působit na čtenáře přesvědčivě, lze ji s Forsterem označit za „postavu *plochou*, která předstírá, že je *plastická*.” [FORSTER 2005: 81] V této souvislosti zmiňuje zejména postavy, které stojí na jedné kvalitě, ale díky povaze díla je není tak snadné prohlédnout.

K tomuto Forsterovu dělení zmiňuje Kubíček paralelní typologii, kterou navrhla Daniela Hodrová. Toto rozdělení pracuje s termíny postavy *definice* a postavy *hypotézy*, přičemž první z nich se alespoň částečně překrývá s Forsterovým typem *ploché* postavy, kdežto druhý s typem postavy *plastické*. Zásadní rozdíl mezi typologiemi Hodrové a Forstera spočívá v tom, že Hodrová více zdůrazňuje víceznačnost postav *hypotéz* při jejich interpretaci, zatímco Forster u svých *plastických* postav ve větší míře reflektuje jejich podobnost se skutečnými lidmi.

² Kubíček i Fořt se shodují v převodu slova „flat” jako *plochý*, výraz „round” převádí Fořt jako *plastický*, kdežto Kubíček se drží doslovnějšího překladu, *kulatý*

Ani jedna z těchto typologií však není podle Kubička bezproblémová, nabízí proto poměrně přímočaré dělení postav na *jednoduché* a *komplexní*. Poukazuje rovněž na možnost dělit postavy na základě jejich schopnosti prodělat v rámci díla nějaký vývoj. Tyto dva typy se nazývají *statický* a *dynamický*, přičemž *dynamický* je ten, který má potenciál se v příběhu vyvinout.

2.2.2 Homo Sapiens a Homo Fictus

Forster se otázce, do jaké míry se literární postavy shodují s lidmi, které známe ze skutečného světa, věnuje přímo, když se ptá: „Jaký je rozdíl mezi postavami románu a lidmi jako je autor románu, jako jsem já, nebo vy, nebo královna Viktorie?“ [FORSTER 2005: 55] Zásadní rozdíl mezi těmito entitami spatřuje v míře přístupnosti jejich duševního života. O lidech z našeho okolí nebo z historie můžeme usuzovat pouze podle jejich činů a akcí, ale jejich skutečné myšlenky a touhy nám zůstanou navždy skryty. Kubiček se s Forsterem shoduje, že možnost uchovat si i před lidmi z nejbližšího okolí svoje tajemství a svůj vnitřní svět skrytý je nezbytnou podmínkou pro existenci společnosti. Možnost poznat někoho v úplnosti i včetně těch nejskrytějších, nejtajnějších a nejtemnějších myšlenek máme pouze v případě literárních postav. Proto Forster konstatuje, že literární postavy známe lépe než své nejbližší přátele. Je tak jasně vidět, že postavy i skuteční lidé nabývají v naší mysli naprosto odlišných podob, proto Forster zavádí termíny *homo sapiens* a *homo fictus*. Na prvním místě upozorňuje, že vzhledem k tomu, že *homo fictus* vzniká v myslích velkého množství romanopisců, je tudíž obtížné jeho charakteristiky generalizovat.

Nicméně k vykreslení rozdílů mezi těmito dvěma typy stanovuje Forster pět základních faktů v lidském životě: narození, jídlo, spánek, láska a smrt. Podle něj se totiž v přístupu k těmto faktům románové postavy a skuteční lidé výrazně liší. U literárních postav poukazuje na absenci endokrinních žláz, jejichž činnost život skutečných lidí výrazně ovlivňují. V této souvislosti zmiňuje zejména chladný přístup k jídlu, který tradičně postavy románů projevují. Naopak se podle Forstera často zdá, že důraz, který kladou literární postavy na lásku, neodpovídá tomu, jakou roli hraje v životě skutečných lidí. Velmi zajímavý je odlišný vztah těchto bytostí k narození a smrti. Tyto životní milníky jsou ze zřejmých důvodů pro *homo sapiens* zahaleny tajemstvím, zatímco autoři románů je mohou vzhledem ke svým postavám reflektovat.

Přestože Forster podporuje vnímání literárních postav jako aspoň částečně autonomních bytostí žijících v rámci světa románu, z jeho rozdělení na *homo sapiens* a *homo fictus* jednoznačně vyplývá, že podobnost románových postav a lidí ze skutečného světa nemůže být nikdy úplná.

2.2.3 Phelanovo komplexní pojetí postavy

Tomáš Kubíček v *Naratologii* upozorňuje, že reflexe vztahu literárních postav a skutečných osob se v zásadě vyhranila do dvou přístupů. První z nich, který Kubíček spojuje se strukturalistickou školou, zdůrazňuje funkční a umělou povahu postavy a odmítá její podobnost s osobami z reálného světa. Na druhé straně stojí přístup související s nápodobou skutečného světa, který více odpovídá našemu výchozímu způsobu vnímání lidských bytostí. Kubíček poukazuje na fakt, že každý z těchto přístupů v jistém ohledu omezuje čtenářskou zkušenost. V případě první teorie se v románu oslabuje estetická stránka a příběhy směřují ke schematičnosti. Naopak v případě vnímání literárních děl jako zpodobení vnějšího světa dochází k zastření funkčního rozměru postav a čtenář může se může snadno dopustit chybné interpretace.

Proto Kubíček podporuje pojetí postavy, které navrhl americký teoretik James Phelan. Tato teorie stojí na předpokladu, že při konstrukci postavy i její následné rekonstrukci čtenářem hrají, nebo by aspoň měli hrát, roli oba výše zmíněné přístupy. Podle Phelana se postava vždy skládá ze tří dimenzí, které nazývá mimetická, syntetická a tematická. [KUBÍČEK 2013: 62]

Mimetická dimenze reflektuje podobnost mezi postavami a skutečnými lidmi. Využívá životních zkušeností čtenáře, který v postavách identifikuje typy, na něž je zvyklý ze svého okolí. Akcentace tohoto rozměru umožňuje recipientovi se s postavou ztotožnit. S tímto rozměrem se setkáme zejména v dílech, která extenzivně rozvíjejí psychologický život lidí. Tento aspekt je užitečný zejména při konstrukci komplexních postav, avšak Kubíček zmiňuje i příklad využití při výstavbě naprosto *ploché* postavy z Vančurova díla *Tři řeky* (1936), kterou čtenář právě snadno rozpozná podle svých zkušeností.

Tematický rozměr postavy spočívá v její roli vzhledem k příběhu. Postava může vyjadřovat určité téma, prezentovat názor nebo plnit úlohu nezbytnou pro posun děje. Tuto dimenzi zdůrazňují autoři takových děl, která mají nějaký konkrétní účel nebo poselství, aby

mohli svoji zprávu předat co nejjednodušeji. Přestože tento přístup nalézáme často u textů se zpravidla jednoduchou zápletkou či kratšího rozsahu, které se snaží předat určitou myšlenku (například bajky), tak Kubíček upozorňuje na význam tohoto rozměru i u experimentální literatury, kde ho však autoři nevyužívají ke zjednodušení interpretovatelnosti svých děl.

Syntetická dimenze už svým označením napovídá, že zdůrazňuje umělou povahu literatury. Tento rozměr tematizuje proces vzniku literárního díla a vnímá oddělenost světa knihy od světa skutečného. Zesilování této dimenze počítá s uvědomělým čtenářem, který reflektuje způsob konstrukce narativních elementů. Tohoto přístupu si povšimneme zejména v dílech metanarativních, případně existenciálních.

2.3 Charakterizace postavy

Fořt při definici charakterizace cituje Patricka O'Neila, který píše, že „takzvaný proces charakterizace de facto zahrnuje tři prolínající se procesy: proces konstrukce autorem, rekonstrukce čtenářem a pre-konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními”. [FOŘT 2008: 66] Třetí proces označuje předsudečný a konvenční způsob, kterým čtenář přirozeně k textu přistupuje. Jako příklad uvádí O'Neil všeobecně panující očekávání, že hrdinové by měli být vysocí a atraktivní.

2.3.1 Přímá definice a nepřímá prezentace

Prvotní úlohu při charakterizaci, kterýžto pojem i Kubíček shoduje s výrazem *výstavba postavy*, hraje vypravěč. Ten má možnost aktivně uvést postavu, dát jí jméno a popsat její vzhled nebo vyjmenovat její vlastnosti. Tento postup označují Kubíček i Fořt za přímou definici. Oba však shodně upozorňují, že realizátorem této metody nemusí být pouze vypravěč, ale rovněž některá z postav. V souvislosti s tím, a také s možnou přítomností subjektivního vypravěče, ovšem vstupuje do hry otázka věrohodnosti předkládaných tvrzení o postavě: „Váha promluvy je přímo závislá na validační síle promlouvajícího.” [FOŘT 2008: 65]

Další způsob, jímž může být postava představena, je nepřímá charakterizace, kterou Fořt označuje upřesňujícím výrazem prezentace. Tato metoda se vztahuje k tomu, jak postava koná a co může čtenář vyčíst z jejích projevů. Fořt ve shodě s Kubíčkem upozorňuje,

že vzhledem k velmi široké škále projevů, kterými se může postava prezentovat, nabízí tento způsob velmi rozmanitý výběr možností výstavby postavy.

2.3.2 Projevy postav tradičně užívané pro nepřímou prezentaci

Mezi způsoby, jimiž literární postavy projevují svou povahu, řadí Fořt vzhled, jednání, promluvu, narativní vědomí a jméno. První tři z těchto projevů uvádí i Kubíček, ovšem kategorii jména zahrnuje pod vnější podobu a přidává rovněž kategorie prostředí a sociálního zařazení. Projev narativního vědomí Kubíček nezmiňuje.

Vzhled

Fyzický zjev, zahrnující i způsob, jakým se postavy oblékají, bývá nejčastěji představen formou popisu. Fořt upozorňuje, že pro využití popisu vzhledu k rekonstrukci povahy postavy je nutné reflektovat konvence a tradiční vnímání, které fyziognomické projevy spojují s určitými povahovými rysy. Dokonalý soulad mezi vzhledem a povahou ve skutečném světě neexistuje. Tento fenomén ostatně potvrzuje i Kubíček.

Jednání

Tento projev postav hraje při jejich nepřímé charakterizaci patrně největší roli. Fořt cituje Miroslava Červenku, který říká: „Typickým procesem při konstituování fikčního světa narace je usuzování na charakter postavy z jejích činů.“ [FOŘT 2008: 67] Lze to považovat za přirozené, neboť ze skutků může čtenář poznat etické hodnoty, motivaci, citové rozpoložení a další stránky povahy postavy. Fořt ovšem i na tomto místě upozorňuje, že do hry vstupují konvence a taky čtenářská zkušenost, která umožňuje vyčíst z činů informace o charakteru postavy. Francouzsko-bulharský literární teoretik Tzvetan Todorov ve své *Poetice prózy* (2000) upozorňuje rovněž na fakt, že morální evaluace jednání postav ze strany čtenáře nemusí odpovídat jeho etickým hodnotám v běžném životě, pokud jde o postavy, s nimiž sympatizuje. Pokud je tedy protagonistou příběhu nějaká morálně pokřivená postava, například vrah, nedochází ze strany čtenáře k odsouzení jeho jednání, ačkoli by k němu došlo ve skutečném životě.

Promluva

Nedílnou součástí projevů postav ve fikčním světě je jejich promluva. Styl, kterým postava mluví, čtenáře nejen zpravuje o původu, vzdělání, věku nebo sociálním postavení postavy,

ale může naznačovat i některé povahové vlastnosti. I tady interpretace závisí na čtenářově životní zkušenosti. Dokonce může stylistická stránka řeči postavu zcela definovat. Obsah promluv úzce souvisí s jednáním a narativním vědomím a podává ucelený obraz povahy postavy.

Narativní vědomí

Tento projev souvisí se způsobem, kterým postava přemýšlí. Pokud má čtenář možnost do vnitřního světa postavy nahlédnout, umožňuje mu to dozvědět se mnoho o jejích hodnotách, názorech a vlastnostech.

Prostředí

Prostředí, v němž postava žije, může také poukazovat na některé vlastnosti postavy. Čtenář uplatňuje svou životní zkušenost a například ze stroze zařízeného obydlí může usuzovat na skromnou povahu jeho obyvatele.

Kubíček do této kategorie zahrnuje i vztah postav k jiným postavám ze světa stejného textu. Namítá, že v případě hodnocení postavy jinou postavou má čtenář tendenci přejímat názory té postavy, se kterou sympatizuje.

Sociální zařazení

Tento projev, který je úzce propojen se způsobem čtenářova vnímání světa a jeho zkušeností, považuje Kubíček rovněž za funkční pro zařazení postavy. Součástí využití tohoto projevu může být částečná stereotypizace.

Jméno

Povahové vlastnosti postav mohou být vyjádřeny už jejich jménem. Tento způsob nemusí být realizován pouze více či méně průhledným odkazem na konkrétní vlastnost, což je způsob typický například pro alegorickou literaturu, přestože Kubíček uvádí i příklady z postmoderní tvorby, ale také třeba intertextovou aluzí. Kromě reference na jinou literární postavu může jméno odkazovat také na osobu ze skutečného života, nejčastěji historickou osobnost, neboť pro možnost identifikace vlastností postavy s vlastnostmi dané osobnosti je nutné čtenářovo seznámení s ní.

3 Postava jako vypravěč

Na vícero frontách dochází k prolínání kategorií postavy s kategorií vypravěče, která se vztahuje ke zprostředkovateli narativních informací. Postava nemusí sloužit pouze jako objekt vypravěčovy aktivity, ale může svými percepčními možnostmi a schopnostmi určit hledisko a rozsah vypravěčova zorného pole, nebo dokonce se může postava sama stát vypravěčem děje.

Stav, kdy lze vypravěče přímo ztotožnit s některou z postav, které v příběhu vystupují, tematizoval francouzský literární teoretik Gérard Genette, který definoval typy vypravěčů právě na základě rozsahu jejich účasti v příběhu. Terminologicky spojil svoji typologii s výrazem *diegesis*, který od dob Aristotelových označuje rovinu textu, která souvisí s jeho vyprávěností nějakým zprostředkovatelem – v kontrastu s *mimesis*, kterýžto výraz reflektuje prezentaci skutečnosti formou nápodoby.

Otázkou úhlu pohledu, popřípadě šíří záběru zprostředkovatele příběhu, se zabývali už anglo-americký spisovatel Henry James a anglický teoretik Percy Lubbock, na jejichž práci poté navázal Forster v *Aspects of the Novel*. Téma přítomnosti, respektive míry významu vypravěče v díle, spojuje s rozdělením vyprávěcích postupů na *showing* a *telling*, které v mnoha ohledech odpovídají způsobům charakterizace postav označeným jako nepřímá prezentace a přímá definice. Tyto metody představování skutečností světa díla přímo závisí na rozsahu vypravěčovy aktivity. Jsou-li skutečnosti prezentovány zejména *ukazováním*, míra činnosti vypravěče je omezena. Kubíček ve své knize *Vypravěč: kategorie narativní analýzy* vyzdvihuje rovněž práci anglického teoretika Normana Friedmana, jenž tématu hlediska věnoval svou knihu *Point of View in Fiction* (Úhel pohledu ve fikci, 1955). Ten v ní s využitím sebou navržených kritérií nabízí rozdělení na osm vypravěčských typů, které „definiuje v protikladu scénického a sumarizujícího vyprávění, tedy v protikladu *showing* a *telling*.” [KUBÍČEK 2007: 50-51] Zásadní roli ve vývoji zkoumání toho rozměru narativního textu hrál rovněž Gérard Genette, který definoval pojem *fokalizace*, tedy způsob analýzy hlediska ve vyprávění spočívající v rozpoznání *ohniska*, které slouží jako výchozí bod pohledu na svět, který je vyprávěním způsobem prezentován.

2.1 Přítomnost vypravěče v příběhu

V otázce přítomnosti vypravěče v příběhu uvádí český literární teoretik Jiří Hrabal jako prvotní rozdělení podle toho, kolik se toho může čtenář z textu o vypravěči dozvědět. V případě *skrytého* vypravěče nenese vyprávění žádné příznaky osoby, která by stála za textem, a otázka „kdo je původcem předkládaných informací?“ čtenáře vůbec nenapadá. Naopak v textech, které bychom klasifikovali jako *odkrývající* vypravěče, je čtenář veden k přemýšlení o vypravěči jako o fikční osobě. Podle způsobu, jímž je vyprávění podáváno, můžeme usuzovat na povahové vlastnosti, úmysly nebo duševní stav vypravěče. Nejvýraznějším příznakem odkrytého vypravěče je přítomnost první osoby, tedy vyprávění ich-formální. Hrabal nicméně upozorňuje, že přestože všechny ich-formální texty disponují odkrytým vypravěčem, můžeme se s tímto typem setkat i v narativech er-formálních. Styl vyprávění může i v takových textech jednoznačně poukazovat na osobnost toho, kdo stojí za textem, tedy toho, kdo je zprostředkovatelem skutečnosti. V tomto ohledu bychom mohli zmínit i vypravěče z Nerudových *Povídek malostranských* (1878). Přestože vypravěč v textu gramaticky nevystupuje, projevuje osobnost, která však zároveň není shodná s žádnou postavou, jež v příběhu vystupuje.

S tímto rozdělením vyvstává rovněž otázka, zda se vypravěč účastní příběhu, který předkládá, nebo nikoliv. Hrabal proto uvádí typologii vypravěče na základě jeho zapojení do příběhu, kterou stanovil Gérard Genette v roce 1980. Pro základní rozdělení vymezil Genette dva pojmy:

„1) heterodiegetický vypravěč – vypravěč se příběhu neúčastní;

2) homodiegetický vypravěč – vypravěč je postavou příběhu” [HRABAL 2013: 127]

Hrabal píše, že tradičně se toto rozdělení shodovalo s rozlišením textů na er-formální (heterodiegetický) a ich-formální (homodiegetický), avšak záhy poukazuje, že pouhá změna gramatické osoby nemá vliv na to, zda vypravěč svoje zapojení do příběhu projevuje, nebo ne: „Stačí, aby vypravěč ‚nevyslovil své já‘, (...) a vyprávění bude považováno za er-formální, ačkoli ponese všechny rysy ich-formálního narativu.” [HRABAL 2013: 128]

2.1.1 Heterodiegetický vypravěč

Pro typ nezúčastněného vypravěče navrhuje podrobnější rozdělení na dvě varianty, *vševědoucí* vypravěč a *objektivní* vypravěč. Rozlišuje tak mezi heterodiegetickým vypravěčem, který projevuje znalosti přesahující rozsah lidské mysli (vševědoucí) a tím, který jen zaznamenává skutečnost (objektivní) – podrobněji viz oddíly *Vypravěčské typy podle Normana Friedmana a Nulová fokalizace*.

Zvláštní variantou heterodiegetického vypravěče je vypravěč *sebereflexivní*. Ten vnímá a tematizuje svoji pozici jakožto zprostředkovatele textu a může explicitně reflektovat vztah mezi vypravěčem a čtenářem.

2.1.2 Homodiegetický vypravěč

Tento typ v Genettově vymezení znamená, že vypravěč je totožný s některou z postav, které v příběhu vystupují. Uvědomuje si však, že na charakter vyprávění má vliv, nachází-li se postava v centru příběhu, nebo na jeho periferii. V případě, že se jedná o postavu hlavní, navrhuje termín *autodiegetický* vypravěč. Pokud jde o postavu vedlejší, která má na zaznamenané události marginální vliv a projevuje se spíše jako pozorovatel, označuje ho ve shodě s Friedmanem jako *vypravěče-svědka*.

2.1.3 Autodiegetický vypravěč

Tento typ je tedy definován jako vypravěč, kterého čtenář ztotožňuje s hlavní postavou narativního textu. Při popisu autodiegetického vypravěče Hrabal vyzdvihuje charakter této kategorie při využití retrospektivního vyprávění, tedy vyprávění, kdy vypravěč referuje o událostech, které se odehrály v jiné časové rovině než probíhá ta, v rámci níž vypravěč události zprostředkovává. Pokud tedy vypráví postava retrospektivně nějaký příběh, umožňuje to autodiegetickému vypravěči podat nejen zprávu o událostech, ale zároveň reflektovat a přehodnocovat své tehdejší postoje. V této souvislosti zmiňuje Hrabal rozdělení autodiegetických vyprávění na *konsonantní* a *disonantní*, které navrhla rakousko-americká literární teoretička Dorrit Cohnová v roce 1978. Za konsonantní považuje takové vyprávění, kdy se vypravěč od svého dřívějšího „já“ nedistančuje, nepřehodnocuje své tehdejší postoje a názory a ve všech ohledech se zdá být ve shodě se svou dřívější instancí a odstup časových rovin jako by ani nereflektoval. Oproti tomu disonantní vypravěč odstup vnímá a využívá jeho možností, aby reflektoval na rozdíl mezi současným a dřívějším „já“. Cohnová ovšem

upozorňuje, že tyto kategorie nejsou absolutní a zároveň poukazuje na skutečnost, že mnohem častěji se ve fikci uplatňuje vyprávění disonantní, neboť umožňuje vnést do narativu další rozměr.

2.1.4 Roviny vyprávění

V rámci narativního textu může dojít k situaci, kdy se v rámci jednoho vyprávění objeví ještě vyprávění jiné, často prezentované nějakou postavou. Příkladem může být například nalezený rukopis, tematizace vypravování (například babička dětem) nebo třeba svědectví při soudním řízení. V tomto ohledu je však nutné věnovat zvláštní pozornost charakteru vypravěče a sledovat, zda skutečně došlo ke změně vypravěčské entity a ne pouze ke změně ohniska (nebo v krajním případě pouze ke změně gramatické osoby).

2.2 Typy promluv

Čtenář se v rámci narativního textu setkává s různými druhy narativních promluv. Mezi ně patří *přímá a nepřímá řeč, vnitřní monolog, vyprávěný monolog a psychovyprávění*. [HRABAL 2013: 140-141]

2.2.1 Přímá a nepřímá řeč

Přímá řeč je forma promluvy, která „umožňuje postavám komunikovat s jinými postavami v rámci fikčního světa.“ [HRABAL 2013:140] Z toho důvodu navrhuje Hrabal pro tento typ označení *slyšitelná řeč*. Přestože existují konvence, co se týče signalizace přímé řeči, zejména uvozovkami, může se čtenář v textu setkat i s *neznačenou* přímou řečí. Třebaže se zdá, že přímou řeč může vypravěč produkovat pouze v případě, že se jedná o homodiegetického vypravěče, upozorňuje Hrabal na existující praxi porušovat toto pravidlo, která umožňuje vypravěči komunikovat s postavami, přestože sám žádnou postavou ve světě textu není. Takovou situaci označuje Hrabal jako *metalepsi*.

Oproti tomu řeč nepřímá je prostředkem vyhrazeným právě vypravěči, který pomocí ní zakládá informace o světě textu. V této souvislosti připomíná Hrabal otázku spolehlivosti vypravěče. Ve výchozím stavu považuje čtenář informace předkládané vypravěčem za věrohodné. Pokud se ovšem projeví nějaký signál nespolehlivosti (seznam takových signálů sestavili například německý literární teoretik Ansgar Nünning nebo James Phelan s Mary Patricií Martinovou [HRABAL 2013: 137-138]), nabývá čtenář dojmu, že vypravěč

například informace zkresluje nebo zatajuje. V tu chvíli musí čtenář k informacím v textu přistupovat obezřetně a vnímat důvody, proč vypravěč nepodává informace objektivně. Hrabal ovšem upozorňuje, že čtenář má většinou jen velmi omezené možnosti vypravěčem předkládané skutečnosti ověřit, proto se díla s takový vypravěčem vyznačují vysokou mírou mnohoznačnosti.

2.2.2 Zprostředkování myšlenek postav

Pro promluvy, které nemají ve světě textu vnímatelnou odezvu a představují tak myšlenkové pochody postav, vyčleňuje Dorrit Cohnová zbývající tři typy: vnitřní monolog, vyprávěný monolog a psychovyprávění.

Vnitřní monolog má charakter téměř totožný s přímou řečí s tím rozdílem, že není pronesena nahlas. Ze své podstaty nabývá pouze ich-formy. Hrabal podotýká, že tradičně se pojem vnitřní monolog srovnává s pojmem *proud vědomí*. Uvádí proto rozlišení amerického literárního teoretika Seymoura Chatmana, který tvrdí, že vnitřní monolog je záměrnější a promyšlenější, zatímco proud vědomí „má povahu volných asociací”. [HRABAL 2013: 143]

Vyprávěný monolog má er-formální charakter, projevuje však vlastnosti subjektivní promluvy postavy. Zprostředkovatelem informací je však neosobní vypravěč.

Psychovyprávění je rovněž er-formální, ale vypravěčův odstup je v tomto případě mnohem zřetelnější. Realizuje se pomocí „sloves myšlení a vnímání”. [HRABAL 2013: 143]

2.3 Vypravěčské typy podle Normana Friedmana

Pro práci s hlediskem ve vyprávění navrhl Norman Friedman položit si čtyři základní otázky:

- „1) Kdo mluví ke čtenáři? (...)
- 2) Z jakého úhlu či z jaké pozice je pohlíženo na příběh? (...)
- 3) Jakou informační cestu používá vypravěč, aby příběh dopravil ke čtenáři? (...)
- 4) Jakou pozici zaujímá čtenář k příběhu?” [KUBÍČEK 2007: 50]

S využitím těchto otázek stanovil Friedman osm vypravěčských typů. Čtyři z těchto typů řadí do kategorie vševědoucnosti, přičemž mezi zástupci této kategorie zří výrazné

rozdíly. *Neutrální* vševědoucnost pokrývá případy, kdy vypravěč není omezen a přestože je jeho přítomnost stále zřejmá, nijak nezasahuje do vyprávění. Oproti tomu typ, jehož označení Kubíček překládá jako *produktorskou* vševědoucnost, je právě těmito zásahy definován. V tomto případě tedy vypravěč může komentovat nebo hodnotit skutečnosti prezentované ve vyprávění a jeho výroky se ani nemusí jednoznačně vázat na vyprávěný příběh. Typy, pro něž Kubíček užívá termínů *selektivní* vševědoucnost a *mnohostná selektivní* vševědoucnost, spolu úzce souvisí. Vypravěč v obou případech přestává být přítomný a příběh je prezentována skrze mysl buď jedné, nebo v případě mnohostné selektivní vševědoucnosti vícero postav. Pro případy, kdy je vypravěč shodný s některou z postav, zavádí Friedman dva typy, pro které Kubíček navrhuje česká označení „já” jako *svědek* a „já” jako *protagonista*. Tyto dvě varianty se liší tím, zda je daná postava v příběhu postavou hlavní, nebo periferní. Zbylé dva typy souvisí s omezením vypravěčské aktivity až do té míry, že vypravěč mizí. Spočívají v přenosu informací tak, jak by mohly být viděny pouhým okem. Názvy těchto dvou variant překládá Kubíček jako *dramatický způsob* a *kamera*, a zároveň připouští, že odlišit je od sebe není jednoduché.

O rozvoj typologie vypravěče se dále zasadil i americký teoretik Wayne C. Booth se svou knihou *The Rhetoric of Fiction* (Rétorika fikce, 1961). Zajímavý je jeden z jeho typů, pro nějž Kubíček volí označení *implikovaný autor*. Zavedením tohoto typu vnímá Booth úzkou vazbu vypravěče a autora, který někdy může své druhé já prezentovat jako vypravěče. Booth však upozorňuje, že takový vypravěč „je vždy odlišný od autora” [KUBÍČEK 2007: 54], v kteréžto záležitosti mu dává za pravdu Hrabal, který v obecnější rovině, ale zřetelně konstatuje, že „nikdy neplatí, že vypravěč = autor.” [HRABAL 2013: 124] A to i přesto, že se mohou shodovat i například ve jméně.

2.4 Fokalizace

Gérard Genette výrazně posunul zkoumání úhlu pohledu ve vyprávění, „když si položil otázky *Kdo vidí?* a *Kdo vnímá?*.” [FOŘT 2008: 45] Teorie fokalizace podle Gérarda Genetta spočívá v omezování zorného pole. Výchozím stavem je tedy vševědoucí vypravěč, který Genette označuje jako *nulovou fokalizaci*. Neomezený rozhled vševědoucího vypravěče je v ostatních typech fokalizace určitým způsobem zúžen. Tyto případy řadí do dvou typů, interní a externí fokalizace. Fořt nicméně ve shodě s Hrabalem uvádí, že přestože význam

Genettova dělení pro pozdější naratologická zkoumání je zásadní, stal se jeho přístup rovněž terčem výrazné kritiky. Hrabal připisuje největší zásluhy na rozvoji této teorie nizozemské teoretičce Mieke Balové, která podle něj „podala nejvýraznější redefinici.“ [HRABAL 2013: 161] Ta vůbec nepočítá s kategorií nulové fokalizace a definici zbývajících dvou typů navrhuje více či méně výrazně opravit. Její teorie spočívá v přesvědčení, že každá akce nebo událost v rámci světa knihy zákonitě prochází procesem fokalizace.

2.4.1 Nulová fokalizace

S touto kategorií pracuje pouze Genette a vymezuje ji jako hledisko vázané na přítomnost vševědoucího vypravěče. V rámci jeho rozdělení se jedná o metodu s nejnižší mírou omezení úhlu pohledu, dokonce žádnou = nulovou. Z této definice vyplývá, že výraz vševědoucí nesouvisí s dokonalou šíří znalostí vypravěče, ale s možností dosáhnout svým rozhledem i tam, kam je to přirozeně člověku zapovězeno. Zejména je tento způsob patrný ve chvílích, kdy má vypravěč přístup do vnitřního života více než jedné postavy. Hrabal ovšem upozorňuje, že vypravěč nemusí svoje neomezené vidění uplatňovat vždy. Tvrdí, že se jedná o problém tohoto vymezení, neboť čtenářský požadavek na trvalou platnost vševědoucnosti je podle něj legitimní. Mieke Balová ve své teorii s tímto typem nepracuje, neboť podle ní je v každé narativní struktuře nějaká ohnisková postava přítomná.

2.4.2 Interní fokalizace

Interně fokalizovaný je takový narativní text (nebo jeho část), kde vypravěčův úhel pohledu zužují kognitivní a percepční schopnosti a možnosti jedné z postav vystupujících v příběhu. Podle Hrabala Genette zahrnuje jak vyprávění v první osobě z hlediska postavy, tak „vyprávění dodržující třetí osobu, avšak mající ohnisko v postavě.“ [HRABAL 2013: 152] Míra shody vypravěče s postavou není podle Hrabala v tomto případě důležitá, dokud je dodržována daná postava jako výchozí bod příběhové deixe. Výrazným nedostatkem vymezení tohoto typu je podle Hrabala fakt, že Genette opomněl rozvinout vlastnost trvalosti této fokalizace. Jinými slovy neudal, zda se může ohnisko fokalizace během narativního textu měnit. Hrabal proto nabízí podrobnější rozdělení tohoto typu na dílčí podtypy *fixní* interní fokalizace, *variabilní* interní fokalizace a *multiplicitní* interní fokalizace. O fixním typu můžeme mluvit ve chvíli, kdy v rámci celého narativního textu zůstává ohnisko v jedné stejné postavě. Variabilní typ poznáme tak, že se ohnisko v rámci textu přesouvá z jedné

postavy příběhu do jiné, přičemž počet těchto postav není omezen. Zajímavou variantou interní fokalizace je multiplicitní, kdy ohnisko v sobě sdružuje deixi a postoje vícero postav sdružených do nějaké skupiny. Tento typ využívá konceptů kolektivního vnímání skutečnosti.

2.4.3 Externí fokalizace

V případě tohoto typu je podle Genetta rozsah vypravěčova záběru „omezován ohniskem situovaným dovnitř světa příběhu, toto ohnisko však nesmí být ztotožněno s žádnou postavou.” [HRABAL 2013: 155] Genette uvádí, že tato varianta je spojena s užíváním kognitivních sloves jako například „zdálo se”. Hrabal ovšem poukazuje i na texty, které těchto sloves nevyužívají, a přesto je prezentace událostí omezena ohniskem, které by odpovídalo postavě zevnitř příběhu, která se však neukazuje. Hrabal demonstruje tento případ příkladem z povídky *Fanfan* (2007) Lubomíra Martínka. „Fanfan bylo deset let, když matka zmizela. Paměť přístavu nebyla tak dlouhá, aby bylo známo, jestli odešla, nebo zemřela.” [HRABAL 2013: 157] Mieke Balová s Genettovým vymezením tohoto typu nesouhlasí, přičemž tvrdí, že externí fokalizace je variantou fokalizace interní, kde ovšem došlo k prohození rolí. „V případě interní fokalizace jde o fokální postavu, která vidí (...), kdežto v případě externí fokalizace jde o postavu fokalizovanou, která je viděna.” [HRABAL 2013: 161-162]

4 Literární postava – *Tři kapitoly*

3.1 Gustav Dakl, postava

3.1.1 Gustav Dakl versus děj

Výsledek zápasu, který svádí děj s postavou na poli textu *Tři kapitoly*, je jednoznačný. Jako celek dílo téměř postrádá dějovou strukturu, neboť se skládá ze tří částí, které spolu neskládají žádný ucelený příběh. Jejich vzájemná tematická návaznost je velmi slabá a volná. Za příklad můžeme považovat návaznost třetí části (*Vikštejn*) na druhou (*Výlety s otcem*), kdy druhá část končí ve stejném prostředí, v jakém začíná ta třetí, tedy v psychiatrické léčebně. Ovšem se skutečně jedná pouze o asociaci, nikoli o sledovatelný vývoj vyprávění. Čtenář nemůže ani s jistotou tvrdit, že řazení jednotlivých částí za sebou odpovídá chronologické posloupnosti událostí, které jsou v nich prezentovány.

Dílčí jednoduchá zápleтка je nejvýraznější v první próze *Dumdum*. Jedná se o hořce komickou zápletku připomínající anekdotu, která je však rovněž narušována četnými odbočkami. Čtenář se dozvídá, že spásných 1058 korun, jejichž vidina svítne jako naděje v Gustavově jinak absolutně bezútěšném *nežítí* a zaujme tak na zhruba dvanáct hodin v jeho myšlenkách prominentní pozici, není Gustav oprávněn obdržet, nýbrž povinen zaplatit. Rámec a zápleтка jednotlivých kapitol jsou tedy určeny, ovšem ve vyprávění se rozplývají a ustupují Gustavovým úvahám, vzpomínkám, manifestacím a evaluacím jiných lidí a světa.

Jednoznačně sjednocujícím prvkem pro celý text je, jak je z vyprávění patrné, postava Gustava Dakla. Většinu textu zabírají pouze myšlenky a scénáře, které se odehrávají pouze v jeho hlavě, a jeho „aktivita“ tak nemá ve světě textu často žádnou odezvu. Tato pasivita je rovněž jedním z výrazných rysů Gustavovy osobnosti, v textu často tematizovaným. Za příklad může sloužit pasáž ze třetí kapitoly: „V duchu jsem si uplivil. V duchu jsem sejmul celou slavnou nástěnku ze stěny a vyhodil ji z okna. (...) V duchu jsem byl hrdina –“. [HRADECKÝ 2020: 129]

3.1.2 Konstrukce Gustava Dakla

Hlavní postavu Gustava Dakla bychom jednoznačně zařadili mezi plastické, neboť je nositelkou mnoha vlastností a dokáže čtenáře v rámci vyprávění překvapit, například šíří svých znalostí. Přesto se v textu setkáme i s postavami plochými, jako je např. Marie z první

kapitoly *Dumdum*. Tato postava je v podstatě definována větou: „Marie není dobrá pianistka a piano, na kterém hraje, není dobré piano.” [HRADECKÝ 2020: 14] Jakýkoli další rozměr této postavy už vzniká pouze v Gustavově hlavě.

Přestože se v určitých rysech prokazatelně shoduje postava Gustava Dakla s osobou autora, musíme si stát za tím, že to jsou dvě odlišné entity. Ve třetí kapitole *Vikštejn* se čtenář dovídá, že se Gustav narodil 21. dubna 1973, což odpovídá datu narození Daniela Hradeckého, přesto se však o samotného spisovatele nejedná. Také lze z rozhovorů s autorem vyvodit, že s postavou své knihy sdílí některé vlastnosti, například sklony k pití. Rovněž pozoruhodným vyprávěcím prvkem, který dává postavu Dakla do souvislosti s autorem, je metanarativní snaha spojit svět skutečný se světem textu. Ve druhé próze *Výlety s otcem* dochází k situaci, kdy v rámci vyprávění píše postava Dakla text, dochází tedy k vyprávění druhé úrovně. V této stati Dakl přímo oslovuje Petra Štengla jako potenciálního vydavatele daného textu a rovněž jako vydavatele své předchozí knihy, přičemž Petr Štengl ve skutečnosti vydal předchozí prozaickou knihu Daniela Hradeckého *Trosky jednoho deníku* (2016). Je však nutné mít na paměti, že se stále jedná o svět fikčního textu, proto i v případě textového protějšku Petra Štengla musíme vnímat, že se jedná o entitu zcela oddělenou od své předlohy ze skutečného světa.

Rovněž mezi člověkem a postavou, která je tímto člověkem inspirovaná, nemůžeme nikdy udělat proto, že vzhled do vnitřního světa Gustava Dakla máme přesně takový, jaký autor chtěl, zatímco myšlení skutečných lidí, v tomto případě Daniela Hradeckého, nám bude vždy skryto. Nehledě na to, že v textu v části *Vikštejn* je dokonce jmenovitá aluze na samotného autora. Tuto invokovanou entitu však rovněž nemůžeme se skutečným Danielem Hradeckým ztotožnit. Vidíme však, že autor pracuje s relativizací hranice mezi textem a skutečností.

Třebaže jsme jasně prohlásili, že Gustava Dakla není možné ztotožňovat s osobou autora, je rovněž patrné, že v rámci Phelanova pojetí postavy převažuje v tomto případě mimetická rovina. Viděli jsme, že autor postavu konstruuje i částečně na základě své osobnosti a vytváří Daklův komplexní psychologický svět. Zesílení této dimenze je dáno i charakterem textu, v němž se postava stává zároveň vyprávěčem. Aby se postava této pozice mohla ujmout, působit věrohodně a umožnit čtenáři se s ní ztotožnit, musí vyvolávat dojem

alespoň částečně autentické lidské bytosti. Rovněž lze podotknout, že výrazná je v případě Gustava Dakla i rovina tematická, neboť se dá říct, že tato postava se v textu stává tématem samotným. Každý Daklův myšlenkový proces je hybatelem vyprávění. Vzhledem k podrobnosti informací o vnitřním světě Gustava Dakla a tematizaci jeho psychologie hraje nejmenší roli v jeho konstrukci syntetická dimenze.

3.1.3 Charakterizace Gustava Dakla

Na většině plochy textu vystupuje Gustav Dakl rovněž jako vypravěč příběhu a i v situaci, kdy se vyprávění přesune do třetí gramatické osoby, zůstává hledisko vyprávění shodné s Gustavem. Ovšem i tak dochází k přímé charakterizaci. Tyto případy poukazují na sebereflexivní charakter Gustavova uvažování. „Můj strach z lidí však není nikterak instinktivní, je složen ze slov a pojmů.” [HRADECKÝ 2020: 12] Na příkladu vidíme, že se Gustav ve svých myšlenkách svou povahou často zabývá a jeho soudy o sobě jsou upřímné a obvykle trefné. Spolehlivost vyprávění lze v tomto ohledu ověřit četnými epizodami, které Gustavovu zbabělost potvrzují.

Gustavova všudypřítomná úzkost představuje patrně nejvýraznější rys jeho povahy, který je v textu přítomen. Dochází ke stavu, kdy jeho strach z následků jakéhokoliv jednání vede k silné pasivitě. Gustav sám tento stav komentuje pomocí originální variace na rčení „kdo nic nedělá, nic nezkaží”: „Čím méně žereš, tím méně sereš.” [HRADECKÝ 2020: 99] Z výše uvedeného citátu je ovšem zřejmé, že Gustav poukazuje na racionální charakter své zbabělosti. Naopak se domnívá, že instinktivní a neopodstatněné je sebevědomí, které umožňuje lidem se života aktivně účastnit. Považuje tuto vlastnost lidí, tuto životní energii za inherentní atavismus a výslovně se diví, jak je možné, že lidé okolo něj marnost života nevnímají a nepodléhají stejné apatii jako on. „Občas se Gustav ptá, kolik lidí by bylo ochotno žít nikoli z tvrzení, že ‚žít se prostě musí’, ale dobrovolně, navzdory...” [HRADECKÝ 2020: 110] Gustavova zbabělost a neschopnost aktivního života vede k apatii, kterou obvykle řeší pitím. K otázce sebevraždy, která vzhledem k popisované bezútěšnosti Gustavovy situace bezesporu přichází čtenáři na mysl, rovněž vztahuje strach, který je ovšem tentokrát motivován jeho instinktivními pudy. „Kdo ví, kolikrát už by se sám byl zabil, kdyby zároveň netrpěl nevyčísitelnými, hysterickými sebezáchovnými sklony...” [HRADECKÝ 2020: 97] Je-li jeho situace opravdu tak vážná, jak se nám ji snaží v textu

představit, můžeme ji považovat za opravdu tragickou. Gustav vlastně říká, že jeho nativní aparát pro spokojený život byl narušen, ale zároveň není schopen svou tělesnost přetlačit v otázce ukončení života. Pro ty, kdo se v téhle situaci, kdy není možné ani žít, ani zemřít, ocitli, používá Gustav termín *bývalí lidé*. Bezútěšnost své situace zmírňuje pitím, které považuje za nutnou berličku pro vykonání byť základních každodenních úkonů. Výraznou změnu svého duševního rozpoložení při pití alkoholu sám vnímá a vtipně komentuje tyto rozdíly simulací krátkého dialogu: „Když ale není co pít, vidím věci kupodivu dost jinak: „Tak flirt, povídáš? Náhodné setkání? Dovol, abych se zasmál. Leda snad na chodbě, až v teplácích poneseš od matky pokradmu pánev s jídlem dolů do svého lupanaru.” [HRADECKÝ 2020: 17]

Lze si povšimnout, že případy sebereflexivní přímé charakterizace se omezují na situace, kdy se jedná o formu sebekritiky. Můžeme tak jako čtenáři usuzovat na projev Gustavovy skromnosti a negativního sebehodnocení, případně sebelítosti: „(Gustav) v sobě žádné právo na cokoli nedokáže rozdmýchat...” [HRADECKÝ 2020: 119] Nicméně existuje i možnost, že vypravěč reflektuje svou pozici zprostředkovatele vyprávění nějakému čtenáři (děje se tak na jiných místech v textu: „ – Hle, jak podivná věta, a přece si rozumíme.” [HRADECKÝ 2020: 23]), u něhož vzhledem ke společenským konvencím očekává pozitivní odezvu na omezení projevů samochvály. Často je při sebehodnocení ironický, třeba v případě, kdy reflektuje svůj způsob psaní: „Předsevzal jsem si tedy přesnost a stručnost, vlastnosti, jež mne vždy zdobily, (...)” [HRADECKÝ 2020: 140] Čtenář ovšem ví, že přesně tyto vlastnosti Gustavově psanému projevu naopak chybí.

V ostatních oblastech charakterizace Gustava Dakla se musí čtenář spolehnout na nepřímou prezentaci. Třebaže se v části *Vikštejn* Gustav pokouší o sepsání vlastního životopisu, můžeme z jeho krajně stylizovaných pokusů vyčíst pouze velmi kusé informace. Datum jeho narození je 21. dubna 1973, tudíž můžeme vzhledem k dataci vzniku textu (popisované události se odehrávají v autorově současnosti) určit Gustavův věk na zhruba 40–45 let. Jediným dalším věrohodným údajem, kterého se čtenáři z těchto životopisů dostává, je fakt, že má Gustav sestru-dvojče. To však nemá na Gustavovu povahu žádný znatelný vliv. Ovšem ani tato informace nemusí být pravdivá, tématem je možná právě běžná

praxe související s psaním životopisů, kdy nepřikrášlená pravda končí datem narození. Nelze tuto skutečnost ověřit.

Co se týče Gustavova vzhledu, dostává se čtenáři pouze velmi omezených informací. Ve druhé části se dozvídáme, že Gustavovi vypadaly zuby. Tento údaj však má blíže k deskripci stavu, v němž se Gustav nachází. Na samém začátku první části čteme popis jeho oblečení: „(...) já jsem úplně oblečený, do ošumělých, ale dosud únosných kalhot, jež skrývají bídu prádla, podobně jako svetr, nošený nepřetržitě a tak dlouho, že už ani nepáchne, kryje dvě trika, to svrchní je zatím bez děr.” [HRADECKÝ 2020: 9] Z obou těchto charakteristik můžeme soudit, že Gustav nedbá o svůj zevnějšek. Je z nich ale rovněž patrné, že Gustav ještě nedosáhl posledního stádia rezignace na svou společenskou identitu. Chybějící chrup si jde nechat spravit, aby se mohl setkat se ženou, a oblečení, jak čteme v ukázce, volí tak, aby nejhorší projevy svého úpadku zamaskoval. Je tudíž zřejmé, že minimálně zbytky ambicí být alespoň v rámci mezí přijatelným člověkem pro společnost ještě neztratil.

Jak jsme již uvedli výše, míra Gustavovy skutečné aktivity je velmi omezená. Při akcích, které zanechávají v jeho světě odezvu, projevuje zejména zbabělost. Během jednání s lidmi se tato jeho vlastnost projevuje až přehnanou vstřícností a snahou vyhnout se konfliktu. Přestože má ke svému protějšku v rozhovoru spíš negativní vztah a nechce v dialogu pokračovat, nedokáže to říct: „Popřál jsem mu v jeho chvalitebném úsilí mnoho zdu. To ho bohužel povzbudilo k řeči (...)” [HRADECKÝ 2020: 143] Mezi aktivity, které hrají v Daklově životě roli, patří také chození (buď do lesa, nebo kamkoli) a čtení. Obě reflektují jeho snahu utéct z vlastního života. Kouří. Dosáhne-li jeho nespokojenost se životem neúnosné úrovně, dá se říct, že musí Gustav volit mezi dvěma akcemi, sebevraždou a zápisem do psychiatrické léčebny: „Když už to občas opravdu *takhle nejde dál*, když zas jednou těsto přeroste díž, je tu rodná psychiatrie v Mostě (...)”. [HRADECKÝ 2020: 117] Vidíme, že Gustav pravidelně vybírá variantu léčení a popisuje svou situaci jako situaci padajícího, který se nechává zachytit sítí. Uchyluje se tedy do institucionalizovaného bezpečí.

Gustavovo sociální zařazení úzce souvisí s jeho způsobem projevu, tj. stylem psaní. Gustav je buď bez práce, nebo pracuje jako ostraha v továrně v Ústí nad Labem. Pohybuje

se tudíž na hranici chudoby. Nemůžeme však říct, že by jeho finanční situace ohrožovala jeho existenci. Má kde bydlet, a jak k tomu místu přišel, nebo jak za něj platí, se v textu netematizuje. Sám svou pracovní pozici bere jako hanbu a ponížení. Této práci, nevyžadující téměř žádnou kvalifikaci a žádné dosažené vzdělání, zdaleka neodpovídá styl, kterým se Gustav projevuje jako vypravěč. Užívá četných aluzí na filozofickou a odbornou literaturu, kterými se snaží projevit rozsah svých znalostí: „(...) došlo k tzv. *zaostřené interakci* (Goffman 1971, Giddens 1997), [...]” [HRADECKÝ 2020: 88] Uvádí při tom často i zdrojový text své narážky, přestože to není nutné, patrně aby se svými vědomostmi před čtenářem blýsknul. Můžeme si to co čtenáři vyložit jako projev Gustavovy ješitnosti. Rovněž se však může jednat o projev stylové aktualizace, která plní estetickou funkci. Jedná se totiž o jev typický pro odborný styl.

Gustav také disponuje velmi širokou slovní zásobou. Používá celou řadu originálních přirovnání, projevuje jazykovou virtuozitu neotřelými variacemi na ustálená slovní spojení: „atom hnoje v cisterně parfému”[HRADECKÝ 2020: 152] je obměnou klasického, původně buddhistického rčení o kapce vody v oceánu života. Tato poetizace všedního života připomíná styl, který známe spíše z básní. Na takové sebe prezentaci mu velmi záleží, „nepřetržitě se střeží, aby nepředkládal k slyšení banality, stereotypy, triviality (...)”. [HRADECKÝ 2020: 58]

Gustav je vtipný a snaží se své vyprávění zpestřovat humorem pro zlepšení čtenářského zážitku: „Bylo to určitě v pátek, v pátek 31. srpna, neboť tento den je v kalendáři zasvěcen odvodu první splátky daně pro poplatníky provozující zemědělskou výrobu a chov ryb, jakož i odvodu daně vybírané srážkou podle zvláštní sazby daně a zajištění daně za červenec, podle toho si to pamatuju.” [HRADECKÝ 2020: 125] Vtipnost je dosažena inverzí jednoduchého a složitého při snaze si něco zapamatovat. Gustav si pamatuje snadno zapamatovatelný údaj díky naopak velmi obtížně zapamatovatelné skutečnosti. Tento vtip může rovněž sloužit pro zesměšnění absurdity některých občanských povinností.

Jméno Gustav Dakl žádný význam ani narážku na povahový rys svého nositele neprojevuje. Gustav sám však své jméno hodnotí negativně, patrně tím projevuje nízké hodnocení sebe sama: „Jmenuju se Dakl, slečno, Gustav Dakl, což je, to se ví, veskrze nadávka, a ne jméno.” [HRADECKÝ 2020: 17]

Gustav žije v regionálním městě, v bytovém domě, v bytě bydlí sám. Co se týče zařízení bytu, čtenář se pouze dozvídá, že televize v jeho pokoji: „běží už půl roku, jako ostatně v nejedné utěšeně rozvinuté domácnosti.” [HRADECKÝ 2020: 10] Analogie poukazuje na intelektuální a kulturní úpadek ve společnosti, který se týká většinové populace. Obecně vidíme, že Gustav příkládá intelektuální úrovni lidí daleko větší význam než jejich pozici na společenském žebříčku.

Gustavovy vztahy s ostatními lidmi jsou poznamenány jeho snahou zamaskovat svůj současný stav. V každé konfrontaci se cítí v podřízené pozici. Vytváří si v hlavě představy o motivacích a úmyslech ostatních a často se mýlí. Proto se spíš jedná o interakce mezi Gustavem a jeho svědomím, respektive jinou složkou jeho mysli. Tento fenomén je obzvlášť patrný na jeho vztazích se sousedem Pařízkem v části *Dumdum* a Markétou v části *Výlety s otcem*. Sám Gustav obecně popisuje svůj vztah k lidem takto: „Při obcování s lidmi mne vždy překvapovalo a trýznilo, jak pramálo se mé a jejich emocionální a myšlenkové světy překrývají, jak nepatrně se i jen zčásti osmoticky prolínají...” [HRADECKÝ 2020: 129]

3.2 Gustav Dakl, vypravěč

Převážnou část textu *Tři kapitoly* je vypravěčem sám Gustav Dakl. Dá se tedy proto mluvit o odkrytém vypravěči. Pro tyto případy bychom jasně označili vypravěče za autodiegetického. V částech kapitoly *Výlety s otcem* však dochází ke střídání ich-formálního a er-formálního vyprávění. Přestože čtenáře hned napadne, že došlo ke změně vypravěče příběhu, posun se opravdu omezil pouze na gramatickou osobu. Stále je hledisko vyprávění omezeno postavou Gustava, proto stále mluvíme o interní fokalizaci vymezené touto postavou. Vypravěč disponuje pouze takovým rozsahem znalostí, který odpovídá Gustavovu záběru. Informace, jež podává o jiných postavách, vycházejí z toho, co ví, nebo si myslí Gustav. Vstup do Gustavova vnitřního světa je mu ovšem umožněn: „(Gustav) nezvykle silně zatouží po společnosti, po sdílení, ale nemůže se hnout. Ptá se sám sebe: „Proč nevytasíš telefon a nezavoláš A., proč nezavoláš B., proč neprozvoníš C.? Ale on z telefonování samého panikaří i tehdy, když je v cajku; ovšem situace bunkru cajk vylučuje (...).” [HRADECKÝ 2020: 66] Z ukázky je navrch ještě patrné, že styl, širší slovní zásoby i jakousi zřetelnou chuť prezentovat svou jazykovou virtuositu sdílí vypravěč těchto pasáží právě s Gustavem.

Dochází-li v těchto pasážích k evaluaci jakéhokoli fenoménu nebo skutečnosti, prezentovaný postoj odpovídá hodnotám Gustavovým, vypravěč vlastní hodnotový systém nemá. Ve větě: „Gustav nebyl v práci, protože nenáviděnou továrnu zachvátil požár.” [HRADECKÝ 2020: 47] Můžeme vyjádření vztahu k továrně jednoznačně připsat Gustavovi: Gustav továrnu nenávidí. Lze tedy tvrdit, že přestože v částech textu došlo ke změně vyprávění z ich-formálního na er-formální, vypravěčem zůstává Gustav, pouze se zvětšeným odstupem.

Pokud jde o typy narativních promluv, tak částem textu, v nichž vystupuje jako vypravěč Gustav v první osobě, dominuje vnitřní monolog. V částech, kde se vyprávění posouvá do třetí gramatické osoby, převládá vyprávěný monolog. Předkládané promluvy převážně nejsou ve světě textu slyšet, skládají se zejména z hypotéz, úvah a hodnocení. Ve vyprávění rovněž dostávají díky Gustavově zprostředkování prostor i hlasy jiných postav. V těchto případech nabývají promluvy formy nezačtené přímé řeči, jež je prokládána Gustavovými parafrázemi, které jsou realizovány nepřímou řečí, a úvahami, které opět nabývají podoby vnitřního monologu. Tento způsob je patrný například na ukázce ze třetí části *Vikštejn*, kdy Gustav reflektuje svoji konverzaci s básníkem, s nímž se setkává v psychiatrické léčebně: „To je zhruba všechno, co jsem vám nechtěl říct. Teď ať mě třeba pohltí zinkovna. Ano. To je všechno, můj život je dutý, zakončil. Bezohledně, významně jsem se díval na dveře pokoje. Mému gestu ale nevěnoval pozornost, jakou zasluhovalo. (...) Básník se odmlčel skutečně jen na okamžik, jen aby synchronizoval a s novou vervou roztočil svůj šlejf: Lásku prý neumí, vždycky v ní propadal.” [HRADECKÝ 2020: 151] Nepřímou řeč poznáme podle třetí gramatické osoby, při rozlišování mezi vnitřním monologem musíme věnovat pozornost kontextu, spojovacím výrazům a stylu vyprávění.

Za pozoruhodné lze považovat, že tyto hlasy jiných postav světa textu fungují jako verbalizátoři té nejostřejší a nejpřímější společenské kritiky, s níž se čtenář v textu setká. Zmíněný básník ve třetí části útočí na stav literárního provozu a na společností vymáhanou nutnost mít občanské povolání, a další pacient léčebny, bývalý lékař Schreber, si bere na paškál zdravotnický systém a samozvaný odborník na životní filosofii Marcus H. kritizuje materiální založení společnosti. Nelze s jistotou určit, zda s jejich názory, které často přecházejí až do forem konspiračních teorií, Gustav souzní, či nikoli. Ovšem sama

skutečnost, že jim dává v rámci svého vyprávění prostor promluvit, aniž by se proti nim vymezoval, poukazuje na to, že alespoň v částečné shodě s nimi Gustav je.

V rámci textu dochází ke střetávání vyprávění více úrovní. Nejvýrazněji vyčnívají dva dopisy, které má Gustav možnost číst. Jeden z nich píše Gustavův spoluvězeň svému otci, druhý nalézá Gustav v odpadkovém koši v bytě ženy, s níž se seznámí při nákupu alkoholu a jistou dobu spolu žijí a pijí. Tato žena ho obdržela patrně od své zámožné příbuzné, která žije v Kanadě, a spílá Gustavově společnosti za chamtivost a nevděčnost. Autor Daniel Hradecký komentuje původ těchto dopisů v rozhovoru pro literární měsíčník *Host* (září 2021). Říká, že jde o odhozené autentické dopisy, které našel během svého chození po okolí. Za vyprávění druhé úrovně lze rovněž považovat stylizované životopisy, které píše a čtenáři představují Gustav a jeho spolupacient básník. Oproti tomu pasáž v druhé části, která je prezentována jako Gustavův příběh v příběhu, ukazuje spíše opět na metanarativní tematizaci geneze textu a relativizaci hranice mezi realitou a fikcí. Takto usuzujeme proto, že tato pasáž se způsobem vyprávění od narativu první úrovně téměř neliší.

Spolehlivost Gustavova vyprávění nemůže čtenář jednoznačně ověřit. Ve druhé části *Výlety s otcem* se dozvídá, že: „Gustav lže často, protože za pravdu se stydí.” [HRADECKÝ 2020: 47] Není ovšem zcela jasné, zda Gustav lže pouze ostatní postavám ze svého světa, nebo jestli se to týká i jeho interakce se čtenářem. Rovněž je třeba podotknout, že pokud jsme výše ztotožnili er-formální vypravěče z druhé části knihy s Gustavem, relativizuje citovaná věta nejen celý zbytek vyprávění, ale i sebe samu.

5 Literární postava – Přípravy na všechno

4.1 Bezejmenný protagonista *Příprav na všechno*

4.1.1 Protagonista versus děj

Přestože vyprávění nesleduje ucelený příběh a nemá vlastně žádnou zápletku, rozhodně nelze tvrdit, že by zde děj ve všech ohledech ustupoval postavě. Právě naopak, v některých pasážích vystupuje hlavní postava pouze jako nutný subjekt vyprávěné akce. Slouží tedy jako prostředek ke zprostředkování témat, pro jejichž přítomnost ve vyprávění je nezbytný nějaký aktér. Za příklad tohoto způsobu můžeme považovat části, kdy hrdina čte zpravodajství: „V naprostém tichu, v uzavřeném prostoru, kde kromě mě nikdo není, pročítám nejnovější zprávy. Do škol se vrací branná výchova. Polsko cvičně uzavírá východní hranici. Česko manévry uvítalo. V některých výrobcích značky Vodňanská drůbež se našly ocelové štěpiny. Podle premiéra se jedná o sabotáž námezdních pracovníků. Jeho firma dodává do tuzemských obchodů kompletní sortiment drůbežích dílů, uzeniny a mleté masové směsi. Mimoděk se ohlédnu.” [AIDS 2020: 67] Z ukázky je patrné, že postava zprávy skutečně pouze čte a podává je v původní podobě čtenáři. Vzhledem k tomu, že hrdina novinové články nikterak nekomentuje a ani se recipročně nezdá, že by měly na jeho život vliv, můžeme soudit, že protagonistovým úkolem je v tomto případě pouze vytvořit rámec pro tematizaci těchto novinových titulků v textu.

Analogicky funguje hlavní postava knihy v pasážích věnovaných diskusnímu fóru lidí, kteří se připravují na zánik společnosti, takzvaní „rozpadlíci”. [AIDS 2020: 57] Aby mohl mít čtenář přístup k takovému fóru, využívá autor opět vyprávěcí rámec spočívající v tom, že se protagonista na fórum přihlašuje. Vlastní příspěvky ovšem postava nekládá, o diskuzích příliš neuvažuje a ostatní uživatele nehodnotí. Čtenář se nedozví, zda postava s příspěvky souhlasí, nebo ne. Hrdina tedy opět předkládá, co sám čte, v nezkreslené podobě a jeho povaha je v tu chvíli zcela irelevantní. Protagonista vystupuje často pouze jako pozorovatel nebo neurčitý subjekt.

4.1.2 Konstrukce protagonisty

S tím souvisí i způsob výstavby této postavy v rámci Phelanova pojetí. Jistě se jedná o plastickou postavu, která dovede čtenáře překvapit skrytým rozměrem své povahy, jako když se projeví popudlivost a malichernost hrdiny při soužití se současnou družkou: „Hodnotím její slovní zásobu. A když se odmlčí, přestanu ji poslouchat úplně. Ve skutečnosti napjatě čekám, až se přerekne nebo udělá nějaký nepřesný pohyb. Pokud o něco omylem zavádí, prožívám to celou svou osobností, která – když chci – snadno obsáhne naši miniaturní kuchyň.” [AIDS 2020: 68]

Stejně tak někdy představí i část své minulosti, která čtenáře vzhledem k jeho dosavadním znalostem o postavě překvapí, například když se dočte o publicistickém působení protagonisty: „Před odchodem se na chvíli posadím do kožené pohovky a listuju v kulturní revui, kam jsem dřív psal.” [AIDS 2020: 39] Postava je tedy vystavěná tak, aby vytvářela dojem skutečné osoby, proto je mimetická dimenze hrdiny v knize jistě zesílena.

Nicméně, jak jsme výše uvedli, postava často pouze slouží textu jako nutný subjekt pro zprostředkování témat ve vyprávění. Protagonista v některých pasážích supluje čtenářův percepční aparát ve světě knihy. Autor takto postavu využívá mimo jiné i pro prezentaci společenské kritiky. Hrdina sám se do útoku na společnost obvykle nepouští a příliš své okolí nehodnotí. Ovšem pouhá přítomnost fenoménu ve vyprávění, respektive fakt, že mu protagonista věnuje pozornost, často znamená, že autor čtenáře vede ke kritickému hodnocení: „Z oparu se zatím vynořuje Česko, jak ho známe – pruh křoví, pole a za ním skladové haly tvořící horizont přílehlého světa.” [AIDS 2020: 9] Byť se v ukázce jedná o prostý popis a postava (která v ukázce splývá s vypravěčem) viděnou skutečnost nijak nehodnotí, můžeme soudit, že zdůraznění přítomnosti skladových hal a jejich významu pro krajinu poukazuje na materiální založení společnosti a ničení životního prostředí ve prospěch konzumního způsobu života.

Stejným způsobem autor tematizuje pokrytectví lidí, kteří se naopak pasují do rolí ochránců přírody a environmentu. Hrdina pomáhá své přítelkyni uklízet v galerii po přednášce, která se konala předchozí večer: „Potom zjišťujeme podivnou věc: koš je plný obložených baget. Jsou rozbalené, ale žádná není nakousnutá. (...) Záhada se vysvětluje. Protože hostující umělci odmítají bílé pečivo a výrobky živočišného původu, zbylo z jejich

občerstvení všechno kromě tofu a salátových listů.” [AIDS 2020: 39] Třebaže hlavní postava opět pouze konstatuje, čtenář si jistě nesouladu mezi založením hostujících umělců a jejich jednáním povšimne a uvažuje nad ním. Je na místě podotknout, že se autor nutně v těchto pasážích uchyluje ke stereotypizaci. Nejedná se ovšem vždy o kritiku útočnou, která ve čtenáři vzbuzuje rozhořčení nebo zklamání, někdy čtenář pociťuje rovněž lítost, potažmo soucit. Mezi takové části textu můžeme zahrnout například situace, kdy protagonista čte diskuzní fórum „rozpadlíků”, nebo třeba scénu ze závěru knihy, kdy hrdina se svými syny navštíví internetovou poradnu pro děti.

V knize se tedy objevují části, v nichž postava pozbývá téměř veškeré své vlastnosti. Proto lze konstatovat, že pro konstrukci hrdiny této knihy byla významně zvýrazněna syntetická dimenze. Tematická rovina je potlačena.

4.1.3 Charakterizace protagonisty

Pokud jde o charakterizaci postavy, setkáme se v textu s oběma metodami, přímou definicí i nepřímou prezentací. Přímá charakterizace nabývá v rámci knihy dvou podob. Postava splývá s vypravěčem, a tak se jedná o sebereflexivní charakterizaci. Proto musí mít čtenář na paměti, že postava nemusí být při popisu sebe samé upřímná, nebo se může při sebeevaluaci mýlit. Hrdina buď s časovým odstupem popisuje své vlastnosti v minulosti: „Moje myšlenky se vznášely jako balónky naplněné horkým vzduchem první touhy a mé pocity se vyprazdňovaly. Mohl jsem je přeskupovat, jak jsem chtěl. Zdálo se mi, že nic necítím.” [AIDS 2020: 73], nebo se snaží o reflexi své současné povahy: „Podobně jako jiných mužů i mě se snadno zmocňují záchvaty nespokojenosti. Všechno je mi malé. Za chvíli už okupuju celý byt a pomalu se chystám ven.” [AIDS 2020: 69] Z obou ukázek čtenář pochopí, že hrdina se cítí od svého vnitřního světa odtržený, nerozumí mu a projevuje nedostatek kontroly nad svými pocity. Rovněž nás postava informuje, že štěstí pro něj představuje klid a bezpečí: „(...) si představuju štěstí jako předměstskou ulici v létě jako poloprázdný, sluncem zalitý pokoj, kde nikdo není a kde se nemusím o nic snažit.” [AIDS 2020: 74]

Podrobnější informace o postavě a získává čtenář skrze nepřímou prezentaci. Nicméně, poměrně často hrdina vyjadřuje svou povahu naopak tím, že v situacích, kdy bychom očekávali odhalení jeho charakteru, neprojevuje žádné své vlastnosti. Již jsme uvedli,

že tato nevyhraněnost postavy může v textu sloužit k jiným účelům. Rovněž však může signalizovat, že protagonista knihy je v mnoha ohledech pouze zástupcem širší skupiny lidí. Této hypotéze napovídají i jiné rozměry hrdiny, například fakt, že nemá jméno. To je jednoznačně prvek alespoň částečné univerzality.

Co se týče vzhledu hlavního hrdiny, dostává se čtenáři pouze kusých informací. Dozvídáme se, že má oholenou hlavu a silnou tělesnou konstituci. Velkou pozornost věnuje hrdina velikosti svého přirození, které považuje za nadstandardně rozměrné. Psychoanalýza by z toho zřejmě dokázala vyvodit závěry ohledně jeho povahy, avšak tomu se naše práce nevěnuje. Autor pravděpodobně pracuje s konvenčním přesvědčením panujícím ve společnosti, že muži s nadstandardně velkým přirozením jsou obecně spokojenější. Přestože to přímo neříká, čtenář cítí, že je hrdina na tuto svou devizu pyšný: „Sedím na kraji postele a pozoruju svůj velký souměrný úd. Když ho obrátím, sahá mi do půli břicha.” [AIDS 2020: 35]

O současném způsobu oblékání hrdiny knihy nic nevíme, naproti tomu protagonista často tematizuje své oblečení z dřívější doby: „(...) můj černý kožich, který se vynořil během stěhování. (...) Je to pozůstatek mého třpytkového období před deseti lety: k umělé kožešině s lesklými chlupy jsem tehdy nosil legíny a vojenské boty z army shopu. (...) Sedět s nalakovanými nehty v bufetu naproti vietnamské tržnici a předvádět se ostatním po cestě k pisoárům znamenalo žít ve snu. (...) Na očích mám napatlané tmavé stíny.” [AIDS 2020: 60] Hrdina sám připisuje tuto svou bývalou image samoúčelné a marné vzpouře proti světu. Z jeho vyjadřování je patrné, že své tehdejší postoje výrazně přehodnocuje.

Čtenáři je konkrétně sděleno, že na začátku vyprávění na úrovni hrdinovy současnosti mu „bylo třicet šest.” [AIDS 2020: 10] Má šestiletá dvojčata s ženou, od níž odchází, aby žil se svou novou přítelkyní. Byt, v němž žil se svou rodinou, pronajímá cizím lidem. Projevuje tak jistou dávku cynismu, neboť jeho bývalá žena s dětmi se musí odstěhovat. Pracuje velmi nepravidelně. Buď dělá z domova korektury textů, nebo hlídá či jinak pomáhá v soukromé galerii, kam nechodí téměř žádní návštěvníci. To slouží autorovi nejen k vykreslení hrdinova sociálního zařazení, ale rovněž k tematizaci absurdity světa současného umění.

Ohledně protagonistova dosaženého vzdělání se čtenáři nedostává žádných informací. Jak jsme již zmínili, dozví se ovšem, že dříve psal do kulturního magazínu. To ukazuje na jeho kulturního založení, které se projevuje velmi zřídka, například při jeho rozhořčeném hodnocení hudby, která hraje z rádia v nočním baru: „(...) narážíme na domácí hitparádu. Ošklivá současnost se v místních hitech koncentruje jako nečistota ve vatě. Stárnoucí idolové, angažovaní v Koncertech pro budoucnost, jako by vytvářeli hudbu pro páry laboratorních myšek, které po zahájení kariéry rychle zabřeznou a pak se ohlíží zpátky za mládím. Nejvypjatější momenty jsou vyzpívány přiškrceným hlasem ve vyšších polohách. Zní to úpěnlivě - po touze ‚natrhat lekníny‘ nebo ‚házet po sobě polštáři‘ může následovat už jenom zhroucení.” [AIDS 2020: 55]

Hrdina sám reflektuje své dětství. Podává stručný a velmi výběrový životopisný záznam svého vyrůstání. V některých ohledech se shoduje s většinou lidí svého věku, někdy vystupuje na povrch jeho odtrženost od světa: „V šesti letech jsem měl taky nejradši kuře a hranolky s kečupem nebo tatarskou omáčkou. (...) Vlastně jsem občas vůbec nevěděl, co dělám. (...) Je mi sedmnáct. Svět vnímám s odstupem, zajímá mě literatura.” [AIDS 2020: 40]

Relativně velká část aktivity hlavního hrdiny souvisí s jeho libidem. Sex hraje v jeho životě velkou roli, jak je patrné už z prostoru, jehož se dostává jeho popisu: „Milující žena mi svým růžovým jazykem olizuje bradavky a já si to dělám rukou. Molitan je zpuchřelý a drolí se. Je to tu jako šukat v domově důchodců. Neuděláme se. A přesto jeden druhého považujeme za střed světa.” [AIDS 2020: 34] Dále se věnuje činnostem nebo kratochvílím, do nichž se zřejmě pouští každý člověk, ale obecně se za ně stydí. Mezi tyto patří sledování porna, čtení bulvárních zpráv nebo přehrávání populárních videí založených na tom, že si jejich protagonisté svou nešikovností přivodí nějaký úraz. Autor tak tematizuje stav společnosti spočívající v tom, že se lidé stydí za svou přirozenost.

Co se týče vztahu hlavního hrdiny k ostatním postavám ze světa knihy, on sám si uvědomuje, „že se nachází v určité izolaci, když se stýká jenom se svou ženou, svou předchozí ženou a jejich společnými dětmi.” [AIDS 2020: 56] Ovšem jeho ambice navazovat další kontakty příliš vysoké nemá, není mu v komunikaci s lidmi příjemně, zejména s muži: „S muži moc často nemluví. Je to příliš rychlé, zábavné a důvěrné. Rozmluva je jako test

nebo vstupní pohovor. Ztratil jsem chuť patřit do společenství – den trávím sám a večer se smířeně odevzdávám němým obřadům pro dva. Mezi dva lidi se vejde hodně ticha. A moje žena s tlumícími léky mluví jen málo.” [AIDS 2020: 54]

V ukázce je rovněž nastíněna povaha vztahu s jeho současnou přítelkyní. Téměř spolu nemluví a těžiště tohoto vztahu je v sexu. Jeho vztah s dětmi je ambivalentní. Třebaže mu při společně stráveném čase záleží na tom, aby se měly dobře, a snaží se jim vyhovět co se týče programu nebo jídla, obecně projevuje jen omezenou starost o jejich osudy: „Má bývalá rodina teď bydlí ve sklepech. Ale obě místnosti jsou bez plísně a je tam teplo.” [AIDS 2020: 59] Nechová se rovněž příliš výchovně, když jim servíruje nezdravá jídla a čte jim kriminální zprávy. Nicméně společný čas se syny mu rozhodně není na obtíž a naopak sám říká: „Sám sebe překvapuju tím, jak se na ně těším. Dlouho jsem je neviděl. (...) Kromě toho mi připomínají některé moje původní vlastnosti – třeba radost a nepochopitelnou naději, kterou ve mně dřív vyvolával kontakt se světem.” [AIDS 2020:49] Můžeme rovněž poukázat na lhostejný přístup k samotnému rodičovství. Hrdina neplánoval mít děti a zodpovědnost za ně přebírá jen velmi omezeně.

4.2 Vypravěč *Příprav na všechno*

V porovnání s *Třemi kapitoly* je text *Příprav na všechno* vypravěčsky homogenní. Formálně zůstává vypravěč na celé ploše příběhu totožný s hlavní postavou. Jednoznačně bychom tedy vymezili vypravěče jako autodiegetického. Jak již bylo patrné z ukázek výše, v situacích, kdy vypravěč reflektuje své dřívější „já“, je vyprávění výrazně disonantní. Postava se svou dřívější instancí nesouzní a zásadně přehodnocuje své tehdejší postoje. Stejně tak ale s odstupem vnímá své vlastnosti, které se shodují s jeho současnou povahou, nebo dokonce zesílily. Odstup je však jasný za všech okolností.

Úhel pohledu zůstává v rámci celého textu omezený ohniskem lokalizovaným v hlavní postavě. Vyprávění lze tudíž označit za interně fokalizované. Podle typologie vymezené Normanem Friedmanem bychom zařadili vypravěče této knihy k typu já jako protagonista. Nicméně v pasážích, kdy hrdina pouze předkládá skutečnost a jeho osobnost

se přitom neprojevuje, se vyprávěcí způsob blíží objektivnějšímu typu, v rámci Friedmanova dělení typu zvanému kamera.

Promluvy, jimiž mezi sebou komunikují postavy ve světě textu, jsou v textu realizovány střídavě značenou přímou řečí a nepřímou řečí. Jako příklad můžeme uvést hrdinovu konverzaci s kamarádem Květákem: „Ptá se mě, jestli jsem slyšel o hnízdu, a diví se, když říkám, že ne. Zaujatě popisuje podzemní komplex pro bohaté (...). ‚Mají tam zamražené potraviny na deset let a podzemní chov ryb. (...)‘ Zasměje se a dodá: ‚Zatím mají otevřeno.(...)‘ Na okamžik se odmlčí. Vybavím si spacák v papírové krabici.” [AIDS 2020: 57] V ukázce rovněž vidíme, že hrdina doplňuje záznam dialogu také tím, co se mu vybavuje v hlavě. Komunikace ve virtuálním světě je zprostředkována téměř výhradně formou přímé řeči. Promluvy protagonisty, které nemají ve světě knihy odezvu, jsou realizovány formou vnitřního monologu.

V textu nedochází ke střetávání alternativních rovin vyprávění. Za heterogenní prvek v tomto ohledu však můžeme označit veršované pasáže, které se v rámci knihy vyskytují poměrně často. Vypravěč v nich zůstává totožný s hrdinou, občas ovšem ustupuje do pozadí a jeho osobnost se rozplývá. Autor někdy v rámci těchto úseků využívá narážek na populární hudbu: „Víš, mně taky se stýská, a najednou, zdá se, máme proč znovu se znát.” [AIDS 2020: 19] Jedná se o slova z písně české zpěvačky Heleny Vondráčkové *Dlouhá noc*.

Závěr

Z práce vyplývá, že oba autoři přistupují k výstavbě své hlavní postavy odlišně. V případě *Třech kapitol* výrazně ustupuje děj postavě, svět, který je čtenáři předkládán, konstruuje Gustav Dakl ve své hlavě a dění se odehrává zejména v jeho vnitřním světě. Oproti tomu konání protagonisty *Příprav na všechno* má většinou ve světě knihy odezvu. Autor dokonce postavu občas využívá pouze jako nástroj k zprostředkování dějů, které chce tematizovat.

V obou textech se čtenář setkává s pasivním hrdinou, který projevuje jen malý zájem podílet se na společenském provozu. Gustav Dakl ze *Tří kapitol* má tak nízké sebevědomí, že je přesvědčen, že jakákoliv sociální interakce pro něj dopadne špatně. Hrdina *Příprav na všechno* pozbyl své společenské ambice, když pochopil, že jeho vzpoura proti světu neměla smysl, a proto udržuje s okolím statické příměří.

Způsob, jímž autoři využívají postavy ke kritice společnosti, se rovněž liší. Pokud sám Gustav podrobuje kritice způsob života ostatních lidí, směřují jeho poznámky spíše k podstatě bytí jednotlivce než k společenskému stavu. Dává však v textu prostor hlasům ostatních postav, skrze něž jsou čtenáři předkládány adresnější útoky na společnost. Protagonista *Příprav na všechno* se sám kritiky téměř zdržuje. Nicméně ho autor využívá jako zprostředkovatele skutečností, k jejichž kritickému hodnocení chce čtenáře vést. Rovněž se v těchto případech dostává hrdina do pozice subjektu.

Zásadně rozdílná situace nastává i co se týče vypravěče. Vypravěč v *Přípravách na všechno* je jednotný. Oproti tomu ve *Třech kapitolách* dochází k posunům vypravěčské entity a střetávání alternativních rovin vyprávění. To pramení z autorovy tematizace stírání hranic mezi realitou a literární fikcí.

Obecně můžeme na závěr konstatovat, že přestože bychom mohli obě knihy volně zařadit k vlně společensky kritické prózy, z hlediska literárních kategorií postavy a vypravěče jsou konstruovány výrazně jinak.

Seznam použitých informačních zdrojů

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil M. MRÁZ. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1

REJZEK, J. [ed.]. *Český etymologický slovník*. Voznice: LEDA, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Londýn: Penguin Classic, 2005. ISBN 978-0-141-44169-0

KUBÍČEK, T., HRABAL, J., Bílek, P. A. *Naratologie*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2

HOUELLEBECQ, M. *Rozšíření bitevního pole*. Praha: Mladá fronta. 2006.

KUBÍČEK, T. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: HOST. 2007. ISBN 978-80-7294-215-2

TODOROV, T. *Poetika prózy*. Přeložili J. PELÁN a L. VALENTOVÁ. Praha: Triáda. 2000. ISBN 80-86138-27-5

Autoři. Ondřej Klimeš. *A2* [online]. [cit. 7.7.2023] Dostupné z: <https://www.advojka.cz/onas/autori/ondrej-klimes?fbclid=IwAR3i257vTS7KN0usmva5Ea5X0PAtxF0CyJAli4Mwo7BvzQgDciaGb99w91w>

Primární literatura

HRADECKÝ, D. *Tři kapitoly*. Praha: Euromedia Group. 2020 ISBN 978-80-242-6940-5

AIDS, E. *Přípravy na všechno*. Praha: Éditions Fra. 2020 ISBN 978-80-7521-169-9