

Univerzita Karlova v Praze



Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Filologie – dějiny české literatury a literární vědy

Mgr. Klára Kudlová

Diskurzivní typologie postav a současný český román

Discursive Typology of Characters and the Contemporary Czech Novel

Dizertační práce

vedoucí práce - prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

A.D. 2010

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

*His amplius, fili mi, ne requiras faciendi plures libros; nullus est finis,
frequensque meditatio carnis adflictio est.*

Ecclesiastes 12, 12

Poděkování:

Za výjimečnou podporu a toleranci při psaní této práce děkuji především svému muži a celé své rodině.

Za velkou pomoc děkuji řádu bratří karmelitánů v Kostelním Vydří, kteří mé mamince, mému synovi a mně poskytovali opakovaně zázemí v době, kdy jsem na mateřské dovolené pracovala na dokončení práce.

Za umožnění dvou studijních pobytů na Kostnické univerzitě a za možnost využití tamní teoretické knihovny děkuji prof. Dr. Susi Frank(ové), t.č. působící na Humboldtově univerzitě v Berlíně.

Za vedení práce děkuji prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc.; za konzultace k dílčím kapitolám děkuji také PhDr. Bohumilu Fořtovi, Ph.D., PhDr. Daniele Hodrové, DrSc., konzultantovi práce Doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. a Mgr. Janu Matonohovi, Ph.D.; děkuji prof. PhDr. Jaroslavě Janáčkové, Csc. za pročetí celé práce v (před)závěrečné podobě.

Obsah

1 Postava a román	s. 1
1.1 Historický přehled: postava a román jako témata teoretických pojednání	
1.2 Postava v románu jako fenomén určující román a jako fenomén románem blíže specifikovaný	
1.3 Modus, mimese, téma a konstrukce jako „pivotalní osy“ románu	
1.4 Koncepce románového žánru užitá v této práci	
Literatura ke kapitole 1	
2 Románová postava v interakci s transformačními principy	s. 19
2.1 Postava a <i>chronos narace</i> v románu	
2.2 Postava a <i>chora narace</i> v románu	
2.3 Postava a <i>kosmos narace</i> v románu	
Prameny a literatura ke kapitole 2	
3 Postava jako znak v románovém diskurzu	s. 30
3.1 Postava jako modelový objekt v diskurzu	
3.2 Rozvržení diskurzu vyplývající z uplatnění transformačních principů	
3.3 Typologie postav na pozadí navrhovaného rozvržení diskurzu; jejich vzájemné konstelace	
3.4 „Plášť“, respektive role jako primární indikátory přiřazení postav jednotlivým horizontům	
3.5 Vybrané aspekty navrhované typologie a vzájemných konstelací postav ve vztahu k interpretaci	
Literatura ke kapitole 3	
4 Intermezzo: představa konceptuálního rastru jednotlivých „typů“ románu a cesta k interpretačnímu ověření	s. 37
navržené typologie postav a jejich konstelací	
5 Současný český román a mathauserovský „blížící se nový transcendentalismus“	s. 38
5.1 Dva ze zástupců transcendentálního románu v současné české literatuře	
5.2 Struktura diskurzu vztážená ke kompozici vyprávění obou transcendentálních románů	
5.3 <i>Světlo přichází potmě</i> : postavy v horizontu věčnosti v dialogu s rozvržením a charakterem postav v dalších horizontech	
5.4 <i>Stopy za obzor</i> : postava v horizontu věčnosti v relaci s ostatními postavami	
5.5. Stručný závěr plynoucí ze srovnání obou transcendentálních románů	
Prameny a literatura ke kapitole 5	
6 Ženský román	s. 60
6.1 Možná vymezení pojmu	
6.2 Pojetí <i>ženského románu</i> užitá v této práci	
6.3 Situace v české literatuře po roce 1990 – stručný přehled a možné základní konstelace subjektů	
6.4 Jediná vypravěčka, jediná hrdinka – <i>Jozova Hanule</i> Květy Legátové	
6.5 Jediná vypravěčka, hrdinka s násobenou identitou – <i>Temná láska</i> Alexandry Berkové	
6.6 Násobená narativní perspektiva, jediná hrdinka – <i>Aaronův skok</i> Magdaleny Platzové	
6.7 Násobení vyprávěcích perspektiv, násobení osudů – <i>Paměť mojí babičce</i> Petry Hůlové	
6.8 Závěr kapitoly o <i>ženském románu</i>	
Prameny a literatura ke kapitole 6	
7 Existenciální román	s. 89
7.1 Existenciální fenomény v české literatuře, otázka typických konstelací	
7.2 Model indexiální – <i>Kukly</i> Daniely Hodrové	
7.3 Model symbolický – <i>Anděl</i> Jáchyma Topola	
7.4. Model ikonický – <i>Ego</i> Ivana Matouška	
7.5 Závěr kapitoly o existenciálním románu	
Prameny a literatura ke kapitole 7	
8 „Autentický“ román	s.144
8.1 Stručná historie pojmů <i>autenticita</i> a <i>autentický</i>	
8.2 Problém románu a „ <i>autentické</i> “ <i>referentiality</i>	
8.3 Tvorba Terezy Boučkové, její paratexty a intertexty jako součást emblematického pozadí <i>Roku kohout</i>	
8.4 <i>Rok kohouta</i> : emblémy na pozadí diskurzu a bližší charakteristika románu	
8.5 <i>Rok kohouta</i> – interpretační charakteristika postav na jednotlivých horizontech	
8.6 Vzájemné konstelace postav na jednotlivých horizontech <i>Roku kohouta</i>	
8.7 <i>Rok kohouta</i> jako hypertextuální román	
Prameny a literatura ke kapitole 8	
Závěr	s.184
Anotace	
Celkový seznam pramenů	s.186
Celkový seznam literatury	s.188

1 Postava a román

Vlastním impulsem k sepsání této práce byla otázka, jež vyvstala nad různými typologiemi literární postavy a možnostmi je v interpretaci aplikovat na oblast románu: bylo by možné **najít takovou typologii románových postav, která by vycházela ze samotné podstaty tohoto žánru**, a v tomto smyslu by byla **pro konkrétní interpretace románu vždy alespoň minimálně relevantní a použitelná**?

Dříve než bude možné zde takovou otázku zodpovědět, je zapotřebí představit oba fenomény, z jejichž interakce má potenciální typologie vyrůst: totiž postavu a román.

V rámci této kapitoly je proto zapotřebí nejprve **nabídnout vstup do problematiky románu a představit možná pojetí postavy (v románu)**, druhotně pak **hledat pomyslné centrum románové žánrovosti a legitimní způsoby, jimiž by z něj mohla typologie postav být odvozena**.

1.1 Historický přehled: postava a román jako témata teoretických pojednání

Problematika literární postavy byla – v rámci konkrétních žánrů – řešena už na úsvitu západní civilizace, a spadala tehdy do oblasti označované prostě jako *poetika*. V dějinách evropské kultury je ilustrativní a klasickou – v obojím smyslu – Aristotelova *Poetika* [*Peri poiétikés*, 335 př. Kr.]¹ a její pohled na postavu v tragédii. Na toto pojednání navazovaly během historie různé práce zkoumající postavu nejprve v kontextu dalších tradičních žánrů.

Literární postava jako fenomén v rámci románového žánru byla tematizována až o mnoho později, a to zprvu v normativních pojednáních, jakými byla například *Traité de l'origine des romans* [1670]² Pierre-Daniela Hueta či o sto let mladší, avšak podobně laděný *Versuch über den Roman* [1774]³ Christiana F. von Blankenburga.

Zhruba od konce 19. století se pak k tématu románu a jeho postav vyslovovala řada prací, jež se od normativnosti postupně oprostovaly, a jejichž relevance trvá podnes. Jako jednu z prvních je možné jmenovat polemickou esej Henryho Jamese *Umění prózy* [*The Art of Fiction*, 1884]⁴, esejistické *Meditace o Quijotovi* [*Meditaciones del Quijote*, 1914]⁵ Ortegy y Gasset, básnický a filozoficky fundovanou *Teorii románu* [*Die Theorie des Romans*, 1916]⁶ Georga Lukáče. V souboru evropských teorií románu dotýkajících se nějak tématu postavy je nutno připomenout i další z Ortegových děl, slavnou *Ideu románu* [*Ideas sobre la novela*, 1925]⁷, a spolu s ní také časově blízký a zásadní titul *Aspects of the Novel* [1927]⁸ Edwarda M. Forstera... Pokus o rámcový výčet nejvýznamnějších děl nesmí opomenout nesčetné studie Michaila Bachtina, dostupné u nás například v souboru *Román*

¹ (Aristoteles: *Poetika*. Svoboda, Praha 1996. [*Peri poiétikés*, 335 př. Kr.])

² (Pierre-Daniel Huet: *Traité de l'origine des romans*. Nizet, Paris 1971. [1670])

³ (Christian Friedrich von Blankenburg: *Versuch über den Roman* (ed. Eberhard Lämmert). Metzler, Stuttgart 1965. [1774])

⁴ (Henry James: *Umění prózy*. Aluze 2008, č. 1, s. 112–121. [*The Art of Fiction*, 1884.])

⁵ (José Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Host, Brno 2007. [*Meditaciones del Quijote*, 1914.])

⁶ (Georg Lukács: *Teorie románu*. In: *Metafyzika tragédie* (ed. Růžena Grebeníčková). Československý spisovatel, Praha 1967, s. 95–187. [*Die Theorie des Romans*, 1916.])

⁷ (José Ortega y Gasset: *Notes on the Novel*. In: *Theory of the Novel* (ed. Michael McKeon). The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London 2000. [*Ideas sobre la novela*, 1925.])

⁸ Forsterovo pojednání jsem měla k dispozici v následujícím vydání: (Edward M. Forster: *Aspect of the Novel*. Penguin Books, Harmondsworth 1976; na začátku 70. let vyšlo však také ve slovenském překladu: Edward M. Forster: *Aspekty románu*. Tatran, Bratislava 1971.)

jako dialog (1980) [Voprosy literatury i estetiki, 1975]⁹ či texty dotýkající se románové problematiky v *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* [Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literatur, 1946]¹⁰ Ericha Auerbacha.

V období po druhé světové válce měla pro anglofonní oblast průlomový význam slavná *Anatomie kritiky* [Anatomy of Criticism, 1957]¹¹ Northropa Frye i ve stejném roce publikovaný a po dlouhou dobu kanonický *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [1957]¹² Iana Watta. Na Wattovu práci polemicky reagoval o generaci mladší historik literatury Michael McKeon dílem *The Origins of the English Novel, 1600-1740* [1987]¹³ (o dvacet let později otevřel k tématu postavy další významný přístup jako editor excelentní komentované antologie *Theory of the Novel* [2000]¹⁴). Mezi nesčetnými pracemi, náležejícími spolu s Wattovými, Fryeovými a McKeonovým díly již do druhé poloviny 20. století, je pak doslova nemožné zvolit jen několik klíčových děl. Nezbyvá než připomenout jen v namátkovém výběru práce, jejichž terminologie či argumentace zde bude nějakým způsobem využito a jež měly reálný vliv na podobu českého románu (který je předmětem „aplikované“, interpretační části této práce). Mezi tyto práce na prvním místě patří výjimečně propracovaný – a nejen románu se dotýkající – druhý díl *Času a vyprávění* [Temps et récit, 1983–1985]¹⁵ Paula Ricoeura, eseje *L'art du roman* [1986]¹⁶ Milana Kundery; pokus o renesanci románu v souboru *Za nový román* (1970) [Pour un nouveau roman, 1963]¹⁷ Alaina Robbe-Grilleta a originální díla teoretičky Daniely Hodrové: *Hledání románu* [1989]¹⁸ a *Román zasvěcení* [1993]¹⁹. Svou relevanci pro téma románu a jeho subjektů však měly a mají desítky dalších studií a prací, které zde není možné vypočítávat.

Současně se vznikem jmenovaných prací, zahrnujících genologické hledisko a sekundárně i otázky postav v románu, sílil ve 20. století **trend vymezující genologii spíše na/za periferii** problematiky, jíž se literárněvědné zkoumání má a může zabývat²⁰; **problematika literární postavy se souběžně s touto tendencí osamostatnila**, a jako autonomní téma byla nazírána z nejrůznějších úhlů. Zásadní problém představovala přitom složitost a variabilita systému funkcí, jejichž prostřednictvím postava je, respektive může být „kódována“ na nejrůznějších rovinách textovosti, a právě tak skutečnost, že významové „stmelení“ postavy do jediného celku – respektive velmi složitého znaku, analogického

⁹ (Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980. [Voprosy literatury i estetiki, 1975.]) Jednotlivé oddíly, které tvoří celek díla, však vznikaly několik dekad před datem prvního ruského vydání, konkrétně *Epos a román* v letech 1934–1935, pojednání *Z předhistorie románové promluvy* v roce 1940, *Čas a chronotop v románu* v letech 1937–1938, *Rabelais a Gogol* v letech 1940 a 1970, *Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě* v roce 1924.

¹⁰ (Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1998. [Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literatur, 1946.])

¹¹ (Northrop Frye: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003. [Anatomy of Criticism, 1957.])

¹² (Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Hogart Press, London 1987. [1957])

¹³ (Michael McKeon: *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.)

¹⁴ (Michael McKeon: *Theory of the Novel. A Historical Approach*. John Hopkins University Press, Baltimore, London 2000.)

¹⁵ (Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Oikoymenh, Praha 2002. [Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction, 1984.])

¹⁶ Jako podklad bylo v této práci použito nejprve anglické vydání (Milan Kundera: *The Art of the Novel*. Harper&Row Publishers, New York 1988); dále pak české překlady jednotlivých esejů uvedené v Literatuře na konci této kapitoly.

¹⁷ (Alain Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. [Pour un nouveau roman, 1963.])

¹⁸ (Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.)

¹⁹ (Daniela Hodrová: *Román zasvěcení*. H&H, Jinočany 1993.)

²⁰ Souběžně se jmenovanou tendencí se začaly objevovat také vynikající obhajoby žánrovosti, kupříkladu vynikající *Literature as System. Essay toward the Theory of Literary History* [1971] Claudia Guilléna.

v mnoha aspektech představám a obrazům, které si utváříme o druhých lidech – vyžaduje jako svou nutnou podmínku pracovní „uzávorkování“ faktu, že postavy (samozřejmě) živoucími subjekty nejsou.

Na jedné straně se proto objevila zásadní a velmi silná **tendence usilující demaskovat utvářenost literární postavy**, tendence napomáhající mimo jiné odhalit, že text literárního díla se skládá z řady nižších – a na rozdíl od „dvoudomých“ postav snáze uchopitelných, a tedy i „přesnějších“ – jednotek. Dojem postavy jako „jednotky“ v textu byl v duchu této tendence pojmán jako iluzorní záležitost, jíž se může nechat (záměrně) klamat naivní recipient, avšak již se exaktní analýza textu nemůže oddat.

Vznikly tak koncepce, které se snažily postavu určitým způsobem „redukovat“, a zároveň zpřesnit: (takto funguje např. pojem *funkce* u Vladimira Proppa, *aktanti* a *aktéři* u Algirdase Greimase, systém *hlubinných rolí* Clauda Brémonda nebo i *participanti* Davida Hermana) nebo které od postavy jako teoretického konceptu záměrně zcela odhlížely a obracely se k jiným, blízkým složkám fikčního textu (*akce* u Tzvetana Todorova, *akce* a *figura* u Rolanda Barthesa).

Je přitom zajímavé, že právě v těch teoretických proudech, které cíleně abstrahovaly od představy postavy jako fikčního subjektu či ucelené entity vůbec – často případ **teorií formalistických, strukturalistických, ale také naratologických** – byla zároveň jako problematická vnímána kritéria umožňující žánrové členění prózy, a tudíž zde vedle konceptu postavy neměl své místo ani koncept románu. Absence kritérií umožňujících zavést genologické rozlišení jako by negativně podmiňovala i kapacitu zpracovávat postavy jako fikční entity a naopak. V mnoha ohledech je tento směr vývoje literární vědy dodnes dominantní. (Například prestižní Metzlerův *Lexikon teorie literatury a kultury* (2006) [Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 1998], sestavený pod vedením Ansgara Nünninga, *román* jako heslové slovo nezná; heslo *postava* se v něm vyskytuje, ale je jedním z nejstručnějších v celém slovníku, a trpí překvapivou nevyvážeností²¹.)

Současně s touto tendencí, jež se téma literární postavy pokusila anulovat, vznikaly a vznikají nadále **práce zkoumající literární postavu jako složitý fenomén v rámci poetiky vyprávění**, respektive nadžánrové poetiky vůbec. Literární postava byla jako antropologický „obraz“ zahrnuta v myšlení nejvýznamnějšího zástupce *tartuské školy*, Jurije M. Lotmana²²; jako osobám analogický subjekt založený v textu „*paradigmatem rysů osobní kvality*“²³ je nezpochybnitelná v práci *naratologa* Seymoura Chatmana, stejně jako v díle další z osobností soudobé *naratologie*, Shlomith Rimmon-Kenanové²⁴; má svou zřetelnou roli v rámci *sémantiky fikčních světů* v pracích Lubomíra Doležela, Marie-Laure Ryanové, Uri Margolina, jako nezastupitelný subjekt vystupuje také na pozadí *teorií narativní komunikace* (např. zde dále citovaný Fotis Jannidis²⁵) a samozřejmě se vyskytuje také v řadě různorodých prací soudobé *poetiky* (tak například studie obsažené v rozsáhlém domácím kompendiu *...na okraji chaosu... [2001]*²⁶ Daniely Hodrové).

²¹ Úvod tohoto hesla navozuje antropologické chápání postavy, v krátké typologické zmínce je z teoretiků postavy uveden pouze Forster, závěr hesla je otevřeným odkazem ke strukturalistickému pojetí *aktanta*, ale též k „*implicitním teoriím osobnosti*“, přisuzovaným „čtení“ postavy recepční estetikou. (*Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. Ansgar Nünning, Jiří Trávníček, Jiří Holý). Host, Brno 2008, s. 616–617. [Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 1. vyd. 1998; v německých vydáních nakladatelství Metzler je *Lexikon* pravidelně upravován a rozšiřován; 1. vyd. českého překladu z r. 2006 vychází ze 2. německého vyd. z r. 2001; v r. 2008 vyšlo v němčině již 4. upravené vyd.]

²² (Jurij Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990, s. 277nn.) [*Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970].

²³ Srov. Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1978, s. 126.

²⁴ Rimmon-Kenanová přitom ve vztahu k postavě vychází právě z Chatmanova pojetí.

²⁵ (Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. De Gruyter, Berlin, New York 2004.)

²⁶ (Daniela Hodrová: *...na okraji chaosu... Torst*, Praha 2001.) Podrobně se, podobně jako uvedená práce Daniely Hodrové, různorodými koncepcemi literární postavy nezávislými na žánrovém hledisku zabývá ve

1.2. Postava v románu jako fenomén určující román a jako fenomén románem blíže specifikovaný

Pokud se však vrátíme k úvodnímu přehledu **prací zkoumajících problematiku románu**, zdá se, že **literární postava má své „garantované“ místo** i tam, kde je jako rozpoznávací či klíčový znak románu chápán charakter jiné entity či kde je román nazírán jako fenomén sociologický, historický, kulturní apod.

Postava jako fikční subjekt zároveň reprezentuje jedno z pomyslných center, jímž protínají různorodé pokusy uchopit **románový žánr ne pouze z hlediska vnějších znaků („dlouhé fiktivní vypravování v próze“²⁷), nýbrž vzhledem k typu významové konfigurace, kterou v sobě uskutečňuje.**

Nejen na poli románové teorie, ale také v románové „praxi“, byly přitom samozřejmě učiněny různé pokusy se zpochybněním postavy v rámci románového žánru.

Zřejmě nejsystematičtější úsilí „osvobodit“ **román od postavy** bylo přitom vyvinuto **v rámci francouzského nového románu**. Fenomén, proti němuž brojil Alain Robbe-Grillet v eseích ze svazku *Za nový román*²⁸, však ve skutečnosti není *postavou jako takovou*, postavou *per se*²⁹. Za výzvou k rozchodu s postavou je cítit především únavu z literárních klišé, z ustrnulých způsobů představení a nazírání postavy a jejího „chování“ v textu. V tomto smyslu byli přívrženci *nového románu* znechuceni vlastně *postavami-definicemi*³⁰, „balzacovskými“ postavami, nahlíženými zvnějšku a modelovanými za pomoci vyčerpávajících psychologizujících a „biografických“ údajů. Jejich úsilí však, samozřejmě aniž by užívali příslušné teoretické termíny, směřovalo spíše k přemístění centra *fokalizace*, k maximálnímu snížení chatmanovské *perceptibility vypravěče*³¹, ke konfrontaci čtenáře s *nespolehlivostí* informací, které text zprostředkuje, s nejednoznačností vyprávěných událostí, ale také identit jednotlivých subjektů. Přesto však postavy – třeba tematizované jen jako „centra vědomí“ – v *novém románu de facto* zůstávají.

Zdá se, že zatímco literární postava (respektive postava ve vyprávění) může samozřejmě existovat nezávisle na románu, **román** – má-li zůstat narativním žánrem – dokonale **prostý postav nemůže být, právě tak jako se nemůže zcela osvobodit od** ricoeurovsky pojímané **zápletky**.

své práci *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání* (2008) Bohumil Fořt. (Bohumil Fořt: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.)

²⁷ (Tak in *Encyklopedie literárních žánrů* (ed. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.) Paseka, Praha, Litomyšl 2004, s. 576.)

²⁸ Alain Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. [*Pour un nouveau roman*, 1963.]

²⁹ „Každý ví, co znamená slovo postava. Není to nějaký nebo kdejaký on, anonymní a průzračný, prostý podmět děje vyjádřeného slovesem. Postava musí mít vlastní jméno, pokud možno dvojit: příjmení a křestní jméno. Musí mít příbuzné, dědictví. Musí mít povolání. Má-li majetek, tím lépe. Dále musí vlastnit „charakter“, obličej, v němž se tento charakter zračí, minulost, která zmodelovala to i ono. Její charakter určuje její činy, nutí ji reagovat determinovaným způsobem na každou událost. Její charakter dovoluje čtenáři, aby ji soudil, miloval, nenáviděl. Právě pro svůj charakter odkáže postava jednoho dne své jméno určitému lidskému typu, který jako by čekal na posvěcení takovým křtem.// Neboť je třeba, aby postava byla jedinečná a zároveň aby se povznesla do výšin kategorie. Musí být obdařena dostatkem zvláštnosti, aby zůstala nezastupitelná, a dostatkem obecnosti, aby se stala univerzální.“ (Alain Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970, s. 20.)

³⁰ Termín *postava-definice* je převzat ze studie Daniely Hodrové. (Daniela Hodrová: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In: *Proměny subjektu* 1. sv. (red. Daniela Hodrová). Mlejnek, Pardubice 1994.)

³¹ Srov. Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1978, s. 197-252.

Pokud je poměr mezi románem a postavou takový, jak naznačují předchozí věta, pak by k obecné charakteristice **postavy ve vyprávění** měla skutečnost, že jde navíc o postavu **v románu**, cosi přidat.

K tomu, aby zde bylo nabídnuto jedno z možných řešení, je však nejprve zapotřebí zvolit konkrétní koncepci narativních postav, a dále se – mnohem pracněji – dopracovat k bližší charakteristice románu jako žánru. Teprve potom bude možné uvažovat o rozměrech, o něž jsou v kontextu románu narativní postavy obohacovány.

1.2.1. Pojetí postav ve vyprávění užitě v této práci

Jak bylo alespoň naznačeno v závěru oddílu 1.1, nabízí současná literární teorie **celou škálu koncepcí a teorií postavy (v narativu)**, mezi nimiž je pak možné shledat určité množství styčných bodů. Samotný fakt, že je akceptován pojem *postava*, implikuje například to, že bude chápána jako ucelená *entita* či tvar, že bude zohledněn její znakový charakter, a právě tak že bude brána v potaz skutečnost, že postava v procesu své narativní charakterizace vyrůstá z textu, ale jako diskurzivní celek soubor textových indexů přesahuje, atd.

Soubor premis týkajících se samotné povahy narativu, modelování diskurzu i dalších oblastí, které zásadním způsobem ovlivňují pohled na postavu, se nicméně může významně různit.

V této práci je **pohled na postavu ve vyprávění rámcově založen na východiscích kognitivní naratologie**. Hlavními důvody, proč zde byl tento směr upřednostněn, je především to, že reprezentuje teoretický okruh, v němž je teorie postavy dlouhodobě a koherentně rozvíjena jako významný aspekt problematiky vyprávění, a není v něm redukována jen na studie dílčích aspektů. Dalším faktorem byla argumentační, ale také terminologická střizlivost a soustavnost, které tento proud charakterizují, a konečně i skutečnost, že jde o směr rozvíjený v anglofonní oblasti, která po technické i jazykové stránce patří k těm nejlépe přístupným.

V rámci kognitivní naratologie lze jako klíčové texty poslední doby označit mimo jiné studii Ralfa Schneidera *Toward a Cognitive Theory of Literary Character (Style 35/2001)*³², dále pojednání *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts (2001)*³³ od Jonathana Culpepera, především však monografii Alana Palmera *Fictional Minds (2004)*³⁴. Pro teorii fikčních světů a kognitivní naratologii nicméně téma postavy „objevil“ a od 70. let mu vysoce erudovanou pozornost systematicky věnuje izraelsko-kanadský vědec Uri Margolin. Z rozsáhlého souboru jeho příspěvků na téma postavy je nutné připomenout alespoň zásadní studii *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena. (Neophilologus 67/1983)*³⁵, práci vymezující jeho pojetí postavy jako ne-fikčního individua, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. (Poetics Today 11/1990)*³⁶, příspěvek založený na doleželovském srovnání makrosémantických rysů fikčních světů, *Characters and Their Versions (Fiction Updated*

³² (Ralf Schneider: *Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction*. In: *Style* 2001, č. 35, s. 607–639.)

³³ (Jonathan Culpeper: *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Longman, Harlow 2001.)

³⁴ (Alan Palmer: *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, Lincoln 2004.)

³⁵ (Uri Margolin: *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena*. In: *Neophilologus* 1983, č. 67, s. 1–14.)

³⁶ (Uri Margolin: *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological perspective*. In: *Poetics Today* 1990, č. 11, s. 843–871.)

1990)³⁷ a konečně též nedávnou soubornou studii *Character (The Cambridge Companion to Narrative 2007)*³⁸. (Margolinova práce byla v češtině představena ve výboru *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění (2008)*³⁹ publikovaném v rámci edice *Theoretica*, tento však reprezentuje pouze aktuální témata Margolinovy práce, mezi nimiž dominuje analýza časových perspektiv ve vyprávění a jeho kognitivních aspektů, a žádný z Margolinových příspěvků k tématu postavy zde proto není zahrnut.)

V Margolinových pracích je postava ve vyprávění definována jako „*ne-aktuální individuum*“ (*non-actual individual*)⁴⁰, které je jako entita „*součástí možného světa*“ a které má kromě dalších charakteristik **potenciál „osobovosti“** (*personhood*)⁴¹, tj. takových „vnitřních stavů“, jakými jsou vzpomínky, záměry, vědění, přesvědčení atd. Margolin dále opakovaně zdůrazňuje, že ve své sumě, tedy jako „*sémiotický element*“ je **postava v jistém smyslu „nezávislá na konkrétním slovním vyjádření“, respektive „ontologicky od něj odlišná“**⁴². Další teoretici spojení s okruhem kognitivní naratologie a teorie fikčních světů, jako například **Fotis Jannidis**, pak zdůrazňují další významný aspekt, určitou **dvoudomost literárních postav**. Tento český překlad zhruba odkazuje ke skutečnosti, že postava pro své významové ustanovení čerpá na jedné straně z našich znalostí aktuálního světa, z charakteristik určitého „*bazálního typu*“ (*basis type*) – konkrétně typu „*živé bytosti*“ a jeho antropomorfizujících rysů – na straně druhé však integruje významné množství aspektů, které vycházejí z pravidel autonomně ustanovovaných ve světě literatury, tedy z nejrůznějších „*modelů fikčních postav*“ (*character models*)⁴³.

1.2.2 (Historická) pojednání na téma románu a pokus o abstrakci rysů určujících charakteristiku románového žánru

Je-li tedy **postava** chápána jako **ne-aktuální individuum s potenciálem „osobovosti“ a s určitým souborem antropomorfizujících i fikčních rysů** a je-li zároveň hypotetizována jako **jedno z potenciálních „definičních center“ románu**, je nutné se vzápětí ptát na ona další centra či **pivotální osy románu**. Pouze jejich prostřednictvím bude totiž možné odhalit ony „přidané“ aspekty, které k obecné charakteristice postavy dodává rámcování románovým žánrem.

Jedním z legitimních způsobů, jak odhalit zmiňované „pivotální osy románu“, je **podrobnější návrat k teoretickým reflexím, jež se románem zabývaly** a které jej také v mnoha ohledech „spoluutvářely“. V rámcovém výběru byly připomenuty v úvodní části oddílu 1.1; následující část pak nabídne alespoň stručnou abstrakci rysů, které tato díla ve vztahu k románu představují jako určující.

Nejstarší ze jmenovaných autorů, **Pierre-Daniel Huet a Christian F. von Blankenburg**, píší, jak už bylo shora podotknuto, v době, kdy je nutno román jako žánr teprve vymezit

³⁷ (Uri Margolin: *Characters and Their Versions*. In: *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* (ed. Calin-Andrei Michilescu, Walid Hamarneh). University of Toronto Press, Toronto, Buffalo 1990, s. 113–132.)

³⁸ (Uri Margolin: *Character*. In: *The Cambridge Companion to Narrative* (ed. David Herman). Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 66–79.)

³⁹ (Uri Margolin: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* (přel. Hynek Zykmond). Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.)

⁴⁰ (Uri Margolin: *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological perspective*. In: *Poetics Today* 1990, č. 11, s. 843–871.)

⁴¹ (Ibid.)

⁴² V původním znění v angličtině: „[ch]aracter is a general semiotic element, independent of any particular verbal expression and ontologically different from it.“ (Uri Margolin 1983, s. 7.)

⁴³ (Srov. Fotis Jannidis: *Character*. In: *Handbook of Narratology* (eds. Peter Huehn, John Pier, Wolf Schoenert). De Gruyter, Berlin 2009, s. 18–19.)

proti podobným narativním žánrům, konkrétně historii a romanci. Oba se soustředí na to, jaká výpověď zaznívá z románu směrem ke čtenáři, a vnášejí do svých tezí určité etické a výchovně-psychologické axiomy. Právě tyto vlastnosti pak určují jejich vymezení centra románového žánru. (Zatímco Ian Watt při „rekonstrukci“ zrodu románu na anglofonní půdě používá dva klíčové pojmy – (mimetický) realismus a individualismus, a fakticky je aplikuje na již vytvořený románový kánon 18. století, uchylují se jak Blankenburg, tak zejména Huet k řešení, které nenormuje mimetický typ či modus, ale mnohem nižší sémantické jednotky a jejich vzájemné uspořádání.) Protože v případě románu nelze preskribovat formu, pokoušejí se, podobně jako tomu bylo v klasicistních poetikách, předepsat charakter postavy a děje (Huet), a dokonce i techniku zobrazení postav (Blankenburg). Nicméně, podobně jako Ian Watt a další, pociťují jako důležité i mimetické zařazení románu, jež naznačují velmi prostými obraty jako *vraysemblance* či „**zobrazení bytí člověka**“.

Blankenburg také poprvé nastoluje otázku vztahu mezi eposem a románem a vyzdvihuje vzájemnou blízkost obou žánrů; tímto způsobem velmi vzdáleně předjímá myšlenky Michaila Bachtina.

Pro **Ortegu y Gasset**a je román žánrem, který „*popisuje to, co je současné*“, avšak zvláštním způsobem – románové vyprávění se podle Ortegy pohybuje **na pomezí mezi nezavršenou přítomností, „aktuálností“ a epickým gestem mytického, minulého světa**. Protože autor vnímá Cervantesova *Quijota* jako „*vodotisk*“, který je možné najít jako podklad na stránkách každého skutečného románu, představuje později v *Myšlenkách o románu (1925)* **zánik dobrodružství jako signál úpadku románového žánru**.

Kontrastování „*básnického*“ a „*prozaického*“ charakteru bytí má v sobě zárodek normativního vyjádření, které plně rozvíjí další z relativně raných teoretiků románu, **Georg Lukács**. Idealistická filozofie, ze které Lukács ve svém pojednání zásadním způsobem čerpá⁴⁴, podmiňuje jak jeho pohled na dobové dění, tak na román: žánrová charakteristika románu u Lukáče nevychází primárně z analýzy konkrétních textů, ale spíše naopak – za pomoci strhující, básnické rétoriky odívá jednotlivá díla do hávu filozofických idejí. Ačkoliv Lukáče od prvních teorií románu dělí zásadní časový odstup, i on v podstatě **normuje ve vztahu k románu určitý typ hrdiny („hledáče“)** i podobu jeho vztahu se světem („*nezastřešenost*“). V důsledku tohoto zaujetí dochází pak ve finále své studie mimo jiné k tak radikálnímu kroku, jakým je vyloučení Dostojevského z okruhu románu.

Pro raného anglofonního teoretika románu **Henryho Jamese** bylo charakteristickou oblastí tohoto žánru především **téma („lidský život“)** a zároveň **typ zobrazení**, pro nějž užívá výrazů „*zachycení vjemu ze života*“, „*životní pravda*“, „*realita*“. James fakticky nepředkládá model románu a románových subjektů ve vlastním smyslu. Odkazem k aktuálnímu světu však přesto pro román ustanovuje určitou obraznou normu.

Příspěvek **Edwarda M. Forstera** zdůrazňuje především zobrazovací možnosti románu ve vztahu k fikčním subjektům. Románová postava funguje podle jeho názoru jako „*pozotevíraný*“ **člověk**, jako obraz, který má zachytit dokonce více než samotné setkání s předobrazem. Forster ve svém pojednání předkládá (v polemice s Normanem Douglasem) také slavné rozlišení postav na ***ploché (flat)*** a ***plastické (round)***. *Postavy ploché* jsou konstrukčně velmi jednoduché, mohou být centrovány kolem jediné myšlenky, *postavy plastické* jsou kompozičně složité a mohou – pro možný vnitřní rozpor – být také nositelkami tragického rozměru.⁴⁵ Obojí jsou však podle Forsterova názoru pro stavbu románového světa stejně důležité.

⁴⁴ Lukács se v tomto smyslu odvolává především na Hegelovu výpověď o románu: ta nabízí pohled na román a epos jako „kosmologické žánry“, z nichž ovšem druhý je „nedokonalým“ dědicem prvního. (Srov. Georg W. F. Hegel: *Estetika. Svazek druhý*. Odeon, Praha 1966, s. 285.)

⁴⁵ (Srov. Forster 1976, s. 73.)

Mnohem specifickější modelování románu, takové, které syntetizuje několik různorodých hledisek, nabízí přístup **Michaila Bachtina**. Bachtin je po Lukácsovi prvním teoretikem, který se vrací ke **srovnání románu s eposem**, a věnuje se odlišnostem v **zachycení času**, Dalším důležitým kritériem, které pro román zavádí, je kritérium „**polyfonie**“, zmnožení pohledů na (fikční) svět, respektive znásobení jeho vnitřních podob. Subjekt románu je podle Bachtina subjektem „**dynamizovaným**“⁴⁶, nikoliv statickým, a k nejvlastnějším tématům románu náleží – podobně jako u Ortegy, ale také Lukáce – „**současnost**“, v Bachtinově pojetí „*vystavená ozdravujícímu smíchu*“.

Britský teoretik **Ian Watt** pak ve své teorii, zabývající se zrodem románového žánru, označuje jako konstituční prvek románu *úsilí o „autentické“, respektive „realistické zachycení života“*, jehož centrem je „**lidská bytost jako „individualita**“. Ve Wattově charakteristice románu a doby jeho vzniku dominují dále dva aspekty, jež byly později podrobeny zásadní diskusi: jedním z nich je zdůraznění **opozice mezi románem a romancí**, druhým sugerovaná **spojitost mezi zrodem (britského) románu a vzestupem „střední třídy“**. (Wattova aplikace jeho vlastní teorie románu na interpretovaná díla (Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding) vykazuje skutečně určité množství „slepých bodů“, daných zřejmě právě rigiditou vstupních pojmů; to, že je Wattovy interpretace jako celek překlenují a zachovávají si i přes ně svůj nezpochybnitelný přínos a monumentalitu, je výsledkem zcela výjimečného interpretačního, ale též rétorického talentu jejich autora.

Wattovu formálně realistickému pojetí románu oponoval ve své historicky fundované práci **Michael McKeon**. Podle jeho názoru byl román v době svého vzniku naopak jedním z nástrojů, které v západní kultuře sloužily k vyrovnání se s epistemologickými a sociálními změnami, jež nastaly v průběhu 17. a 18. století. McKeon vnímá román jako **žánr, jehož rámec přesahuje realistické pojetí mimese**, podtrhuje, že postavy v románu nesou také jednoznačné **stopy idealizace**, a ve svých interpretacích odkazuje mimo jiné i k Bachtinovu pojmu **mnohohlasí**. Podle McKeona představovaly román a jeho postavy – v době ustanovování tohoto žánru – jakési cvičné „prostředí“ střetu různých sociokulturních a axiologických platforem.

Pokud je možné dovolit si v této části určité *intermezzo*, je zřejmé, že z **dosavadního výčtu** „historických“ či historicky orientovaných teorií románu vysvítají určité klíčové oblasti či styčné prvky, jež mohou být chápány jako **zárodek hledaných „pivotalních os“ románovosti**. Při pohledu na tento přehled je tak možné uvažovat zhruba o třech, respektive čtyřech takových „osách“.

Jsou to **oblast modu**, určující vlastnosti románového diskurzu ve vztahu k času a související se specifickým pojetím **mimese**, dále **oblast tematická**, která společně s oblastí modu zaštiťuje dnes samozřejmé oddělení románu od starších epických žánrů a jeho propojení s „událostí člověka“, a na jejich pozadí také **oblast konstrukční**, odhalující, jak „událost člověka“ určuje rozvržení románového diskurzu i jak spoluurčuje celkový koncept románového světa.

Důvodem předsunutí této hypotézy dalšímu výkladu, hypotézy předkládané zde s hlubokým vědomím subjektivity navrženého výběru, je to, že v pracích, které časově spadají do druhé poloviny 20. století, jsou ony předpokládané „pivotalní osy“ románu tematizovány povětšinou jen jednotlivě, zato však jsou zkoumány do větší hloubky. Zmíněné práce budou proto představeny jako součást výkladu o těchto „pivotalních osách“.

⁴⁶ Nezávisle na Bachtinovi definuje různé literární mody podle zobrazení času a podle dynamicity jejich subjektů například také Erich Auerbach v *Mimesis*.

1.3 Modus, mimese, téma a konstrukce jako „pivotalní osy“ románu

1.3.1 Modus a mimese románu

Jakkoliv se nejpozději okolo poloviny 20. století mohlo zdát, že čas velkých, „univerzálních“ poetik již dávno minul, respektive, že by přístup, který by literární žánry pojímal jako celek, a rozlišoval je na základě jednotných kritérií, musel být nutně synkretický, ke konci 50. let se s nečekanou přesvědčivostí ukázalo, že tento předpoklad je mylný. V roce 1957 publikoval kanadský literární teoretik **Northrop Frye** svou monumentální práci *Anatomy of Criticism (1957)* a zde na ploše čtyř rozsáhlých esejů představil systematizaci literatury jako celku, koncipovanou navíc jako nástroj pro odbornou kritiku (cíl, jež si autor především stanovil). V prvním z esejů, nazvaném *Historical Criticism: Theory of Modes*, navrhuje Frye – mimo jiné – rozlišení literárních textů podle tzv. *modů*. Tyto mody odkazují k aristotelské myšlence *ethosu*, jež v *Poetice* znamená vlastně charakteristiku (postav) a prostředí. Frye na základě aristotelské představy vytváří koncepci *modů*, která vychází ze srovnání hrdiny a jeho světa se zkušeností čtenáře s lidmi v aktuálním světě⁴⁷. Román pak, spolu s dalšími žánry, reprezentuje především oblast *nízkého mimetického modu (low mimetic mode)*.

Tato práce si termín *modus* (jako pojem nadřazený žánru) z fryeovské kritiky vypůjčuje a navazuje na Frye v tom smyslu, že **modus** **pojímá jako fenomén vycházející ze vztahu mezi světem díla a aktuální zkušeností**. Východiskem zde ovšem není čtenářská zkušenost „s jinými lidmi“ a se světem; **koncept modu je zde založen na (příbuzné) zkušenosti časovosti aktuálního světa** a na jejím **porovnání se způsobem, jak jsou čas a události konfigurovány ve fikčním světě**.

Dříve než bude možné naznačit možné varianty takto pojatých *modů* a zaměřit se na typ *modu*, k němuž román náleží, je zapotřebí ukázat, za jakých okolností je legitimní, aby byla při vymezení literárního pojmu brána v potaz „*zkušenost*“, a to dokonce zkušenost odkazující k aktuálnímu světu a jeho časovosti.

Jako teorie zodpovídající tyto otázky a zároveň vhodným způsobem doplňující fryeovský koncept *modů*, je zde využita představa *mimese* tak, jak ji ve svém *Čase a vyprávění II (1984)* představil **Paul Ricoeur**.

U Ricoeura je **mimese** **chápana jako cyklus zobrazování**, sestávající ze tří fází. První z těchto fází je **mimesis I**, oblast tzv. *prefigurace*. Nositelem prefigurace je lidský subjekt, který se chápajícím způsobem vztahuje k aktuálnímu světu. Rozumění znamená vlastně **odhalení příběhu**, respektive zápletky. Druhou částí pomyslného cyklu je **mimesis II**, dle Ricoeurova výkladu oblast, jíž se jedinečně může zabývat naratologie. *Mimesis II* reprezentuje *konfiguraci*, zobrazení jednání, čili **stvoření zápletky v příběhu**. Třetí fází je pak *refigurace*, **rozumějící „rekonstrukce“ vyprávěného světa**, a tedy *mimesis III*. **Každá z těchto fází má přítomnost zkušenostní charakter**, protože Ricoeur vztahuje *mimesi* k subjektu, nekoncepčuje ji jako jakousi přímou reprezentaci aktuálního světa, zakládá ji – jak už bylo řečeno – na (individuálním) porozumění⁴⁸.

⁴⁷ Podle tohoto kritéria pak rozlišuje pět základních modů, a to *mytický (mythic)*, *romantický (romantic)*, *vysoký mimetický (high mimetic)*, *nízký mimetický (low mimetic)* a *ironický (ironic)*.

⁴⁸ Toto rozumění přitom, jak ve vynikající esej *Toward a Theory of Non-Genre Literature (1981)* ukazuje Jonathan Culler, vychází zároveň z naší zkušenosti aktuálního světa, ale také ze zkušenosti různých modelů sdělování smyslu, tedy ze zkušenosti s oblastí *mimesis II*. (Srov. Jonathan Culler: *Toward a Theory of Non-Genre Literature*. In: *Surfiction* (ed. Raymond Federman, 2. vyd.) Ohio University Press, Athens-Ohio 1981, s. 255–262.)

Nyní je možné navrátit se ke shora navrženým **variantám (časových) modů**. Za účelem rozlišení jednotlivých modů navozuje Frye ve svém díle tázání po tom, jaký je vztah mezi podobou fikčních subjektů zobrazených v díle a podobou aktuálních subjektů, s nimiž recipient vstupuje do zkušenosti. Je možné se – analogicky – ptát, zda **ústřední model časovosti, na němž je založen konfiguratívni výkon daného díla, čerpá především z rozumění aktuálnímu světu a zkušenosti s ním** (*mimesis I*), nebo **předpokládá pochopení pravidel konkrétního fikčního světa**, pravidel částečně neodvislých od „zákonů“ časovosti v aktuálním světě (*mimesis II*).

Na jedné straně se tak vyčlení mody, v nichž jsou určující takové modely časovosti, které vycházejí především z (literárních) narativů, na druhé straně se vyčlení mody, které větší měrou zapojují časovost odvozenou z oblasti rozumění aktuálnímu světu.

Mezi mody, jimž dominuje časovost ne-aktuální, je nutné na prvním místě jmenovat **modus eposu**. Časovost eposu v řadě ohledů „přesahuje“ časovost aktuálního světa, zároveň však na ni v jiných aspektech nedosahuje. Vyprávění eposu je – vzhledem k přirozené časové struktuře – situováno do pomyslné „**předminulosti**“. Bohové jsou zde blízcí lidem a nadpřirozeně ovlivňují časovost fikčního světa i podobu jednotlivých událostí. Hrdinové se proto – tak jako Gilgameš – mohou vážně ucházet o nesmrtelnost, strávit spolu s Beowulfem tři dny vodním bojem s příšerou nebo se podobně jako Odysseus plavit dvacet let k domovu, aniž by jejich ženy porušily svou věrnost či zestárly.

Časovost **epického modu** je přitom určitým způsobem „oploštělá“, je to časovost auerbachovské **aperspektivní minulosti**⁴⁹. Obrovský rozsah vyprávěného světa, jeho zalidněnost i hojnost dějů nekonstituuje však obvyklý triadický rozvrh času, „**předminulost**“ se spíše skládá z velkého množství zdánlivě paralelních minulých rovin.

Vztah těchto rovin k časovosti *mimesis I* není – dle mého názoru – přesto zcela zrušen: na pozadí vlastností fikčního času jsou stále přítomny vybrané vlastnosti času zkušenostního.

Navíc se události eposu přes hiát své nedotknutelnosti v určitém aspektu dotýkají **přítomnosti žité posluchači**. Protagonisté „**předminulosti**“ jsou totiž dávnými předky či předchůdci posluchačů; místa, která její hrdinové obývají, mohou být částečně totožná s místy, kde posluchači žijí nebo s místy, v jejichž aktuální existenci posluchači věří; činy, které epos líčí, konstituuji něco z kulturních pravidel aktuálního světa.

Pokud již byl připomenut jeden z Auerbachových postřehů o časovosti různých žánrů, je možné jako příklad dalšího modu uvést **modus biblických příběhů**, respektive modus jednoho typu biblických narací, jímž se Erich Auerbach zabývá v úvodu své *Mimesis* (při srovnání homérského eposu se starozákonním příběhem o Abrahamovi v kapitole *Odysseova jízva*⁵⁰). V biblickém modu, jak sám Auerbach konstatuje, je časovost na jedné straně založena na oblasti *mimesis I*: alespoň v hrubých rysech se opírá o principy zkušenostního času. Zásadní pro daný modus je však **střet této „přirozené“ časovosti s rovinou věčnosti**. Pod tlakem věčnosti jako nutně dominantní roviny se ve vyprávění řada aspektů přirozené časovosti ztrácí, ustupuje do nepojmenovaného pozadí. Věčnost znamená časovou totalitu, která se zjevuje jen v pomyslných „výsecích“ a pak se opět „stahuje“; její ustavičná přítomnost by zrušila veškeré možnosti lineárních dějů, zkoncentrovala by jako magnet všechny aspekty dění do jediného bodu (který by se pak již míjel s mezemi sdělitelnosti a vyprávění).

Jako další modus je možné uvést **modus**, reprezentující oblast **mýtu a pohádky**. Časovost vyprávění je v těchto případech odvozena především z roviny *mimesis II*. Mýtus a pohádka ustavují ve svém fikčním světě takovou podobu časovosti, kterou lze – vzhledem k ústřednímu principu, který ji ovládá – označit jako axiologickou. **Axiologický čas** může v konkrétním mýtu či pohádce libovolným způsobem popírat principy časovosti odvozené z oblasti *mimesis I*. Události se mohou odehrávat v uzavřeném cyklu, nebo naopak

⁴⁹ (Srov. Auerbach 1998.)

⁵⁰ Erich Auerbach: *Odysseova jízva*. In Erich Auerbach: *Mimesis*. Mladá fronta, Praha 1998, s. 9-26.

„pozpátku“, čas může na určitém místě ustrnout, atd. Tato struktura není však v daném modu samoúčelná: slouží k doložení určitých principů, jimž se vyprávěný svět demonstrativně podřizuje. Na rozdíl od modu biblických příběhů je rovina axiologického času v pohádce a mýtu rovinou jedinou, odvíjí se bez potřeby dialogu s jinými časovými rovinami⁵¹.

Bylo by samozřejmě možno hledat různé kombinace předchozích *modů* i vytyčit další typy a podtypy, dosavadní výklad však dostatečně ukázal, jakým způsobem se tu o časovosti narativních modů v hrubém rámci uvažuje.

Je tedy možné pokročit k **modu románovému**, který se od předchozích podstatným způsobem liší. Jeho **časovost se totiž v první řadě podřizuje principům odvozeným z oblasti mimesis I** a je současně **ovlivněna časovostí ne-literárních vyprávění** – ve vztahu k zachycení a konfigurování času přejímá řadu konvencí právě z nich. Za druhé je časovost tohoto **románového modu**⁵² **poplatná úrovni kulturního pochopení aktuálního světa**. Jak výstižně – byť samozřejmě jazykem své doby – píše Michail Bachtin ve studii *Čas a chronotop v románu*: „*Proces, v němž si literatura osvojovala reálný historický čas a prostor a reálného historického člověka, nebyl jednoduchý ani plynulý. Osvojovaly se jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovávaly odpovídající žánrové metody odrazu a uměleckého ztvárnění osvojených stránek skutečnosti.*“⁵³ Bachtinovsky obrat „*reálný historický čas*“, který už není v soudobé teorii tak snadno přijatelný, odkazuje přesto srozumitelně k tomu, že **čas románu je – na rozdíl od času eposu či pohádky – v podstatném kontaktu s časem aktuálního světa**. Tento „kontakt“⁵⁴ implikuje vzájemnou blízkost, nikoliv identitu těchto dvou oblastí *mimese*.

⁵¹ Na tomto místě je zapotřebí zdůraznit, že existují koncepce, které chápou oblast románu mnohem širěji, než jak je pojmána v této práci, a zahrnují do ní také žánry náležející zde již k *modu mytickému a pohádkovému*. Mezi těmito koncepcemi je v první řadě zapotřebí jmenovat propracovanou a fundovanou teorii, již ve svých pracích o románu předložila domácí teoretička, Daniela Hodrová. V úvodním eseji *Hledání románu* (1989) představuje „pohyb a identitu románu“ jako fenomény situované mezi dvě krajní polohy: polohu „*románu-smyslenky*“ a polohu „*románu-skutečnosti*“. Tento ústřední model má své nesporné výhody: pomáhá na základě jednoduchého schématu zachytit vývoj evropské literatury jako založený na kontaktu mezi jednotlivými podobami žánrovosti (a modalit), reflektuje (být nevysloveně) v případě každého konkrétního útvaru míru zastoupení časovosti přejaté z oblasti *mimesis I* a *mimesis II*. Jako nevýhody, kvůli nimž zde není přijat, lze však uvést jednak znejasňující šíři časového i žánrového záběru: v *Hledání románu* jsou jako románová chápána díla geneticky zastupující oblast utopie, alegorie, cestopisu, iniciačního příběhu, hagiografie, romance i dalších, díla téměř souvisle pokrývající dvoutisícileté dějiny západních literatur. Bipolární model totiž Danielu Hodrovou „nenutí“ stanovit – žánrově ani epochálně – pomyslné centrum románovosti. Autorka se také explicitně proti takto „monogenetickým“ koncepcím vymezuje: „*Mnohost genetických modelů románu popírá diskontinuitu a monogenetické teorie, pro které je mimo jiné typická představa o románu jako veskrze skutečnostním žánru. Středověký román se v nich obvykle pomíjí, neuznává se jeho románovost a hledají se pro něj jiná žánrová označení...*“ (Hodrová 1989, s. 14.)

⁵² Spolu s titulním žánrem lze k tomuto modu řadit příbuzné fikční žánry jako novelu a povídku.

⁵³ (Michail Bachtin: *Čas a chronotop v románu. Studie z historické poetiky*. In: Bachtin 1980, s. 222.)

⁵⁴ Pojmy „*kontakt*“ či bachtinovské „*osvojování*“ reprezentují v tomto případě jakési terminologické maximum. V případě fikčního útvaru, jakým román bezesporu je, nepřipadá totiž v úvahu, aby se mezi oblastmi *mimesis II* a *mimesis I* zaváděl vztah přímé *reference*, a to ani v oblasti tak obecné, jakou je oblast časovosti. (Například Roman Jakobson sice ve svém *schématu literární komunikace* tohoto pojmu užil, za prostředek *reference* však označil *kontext*, a právě ten v jeho výkladu postrádá bližší specifikaci. Jakobson neurčil, zda *referenci* označuje vztažení světa zobrazeného v literárním díle ke světu aktuálnímu, či ke světu literárních textů.) Ve smyslu časové *reference*, stejně jako *reference* obecně, totiž románová *mimesis II* odkazuje hned k několika různým oblastem. Především je tu oblast různých vzorců časovosti jako základu narativního rozumění aktuálnímu světu. Další významnou oblastí, k níž časovost *mimesis II* v tomto případě referuje, jsou vzorce a podoby časovosti ustanovované v nejrůznějších (starších) literárních vyprávěních, jež pak fungují jako báze žánrové či přesněji modální intertextuality.

V neposlední řadě referuje časovost díla k fikčnímu světu v díle zobrazenému: právě odkazováním „*k sobě*“ se časovost románu rozrůstá a konstituuje.

Existence takového kontaktu je – mimo jiné – sugerována výrazem *pravděpodobnost*, který se opakovaně vyskytuje napříč celou škálou pojednání o románu, počínající už u Hueta. Jak bylo řečeno, je však **časovost v „románovém“ modu založena nejen na vzorcích převzatých z oblasti mimesis I, ale je současně ovlivněna** – jak naznačuje uvedený bachtinovský citát – **vzorci časovosti, ustanovenými v oblasti mimesis II**, a může tedy od časovosti „pravděpodobné“ různými způsoby derivovat, respektive se návazně dostávat do kontaktu s časovostí jiných modů⁵⁵.

Pokud byly u předchozích žánrů uvedeny vždy konkrétní časové roviny („předminulost“, věčnost, „axiologický čas“ atd.) jako roviny, do nichž je situováno těžiště vyprávění, je nutné alespoň v náznaku předejmut téma oddílu 1.3.3 a uvést, že v románovém modu je vyprávění nejčastěji situováno do široce chápané fikční *přítomnosti*⁵⁶ (bachtinovský *kontakt s nezavršenou událostí přítomnosti*), případně do historicky koncipované fikční *minulosti*.

1.3.2 Téma a konstrukce románu

Předchozí oddíl ukazuje, že za jednu z „pivotalních os“ románu lze považovat příslušnost ke konkrétnímu *modu*: román je možné spojovat se specifickým druhem časovosti. V souvislosti s tímto konstatováním je dále nutné položit **otázku, k jakému tématu je časovost románového modu vztažena, respektive za pomoci jakého nástroje je „orientována“**, a spolu s touto odpovědí nalézt i další „osu“ určující pohyb románu.

Souborem pojednání, jež byla představena v předchozích oddílech, se jako spojující linka vine odkaz k tomu, jak významně je román určen právě svým tématem – respektive subjektem, jež toto téma představuje: připomeňme Blankenburgovo „*zobrazení bytí člověka*“, myšlenku „*pozotvřaného člověka*“ u Edwarda M. Forstera, důraz na „*současnika*“ jako téma románu u Michaila Bachtina, konstatování románového tématu ve větě „*věci jsou věci, a člověk je jen člověk*“ u Robbe-Grilleta, představu románové postavy jako „*experimentálního ega*“ v teorii Milana Kundery a množství dalších podobných formulací.

Tématem románu není přítom člověk v jakémkoliv smyslu. **Zrod románu**, jak už bylo mnohokrát zdůrazněno, **souvisí s přenesením kulturní pozornosti k subjektu jako individuu**. V románu se neocitá v ústředním postavení skupina (román netematizuje Řeky či Izraelity jako takové, nebo Trojany, Nibelungy atd.), nýbrž **lidská individualita, případně lidská societa jako soubor individualit**. Subjekt románu je navíc **individualitou ve světě, který je povytce lidský**, v tom smyslu, že je tvořen lidskými bytostmi⁵⁷.

Fikční člověk v románu je takto nástrojem i cílem ontologické (sebe)reflexe, je **člověkem pro sebe sama**, a sám jako téma postačuje. Může být uchopen jako „*definice*“ či jako „*hypotéza*“, jako jednoznačná událost či jako otevřený příběh, ve svých nejrůznějších podobách představuje však tematické centrum a úběžník, vůči němuž jsou přirozeně orientovány veškeré „*rozměry*“ románového žánru.

⁵⁵ Jak zdůrazňuje právě Bachtin, je román „*mladší než písemnictví a knihy*“, a bude proto vždy překračovat hranice určitých podob žánrovosti. (Michail M. Bachtin: *Epos a román, O metodologii zkoumání románu*. In: Bachtin 1980, s. 7.)

⁵⁶ Která však není – v terminologii předkládané práce – redukovatelná na *plán přítomnosti*, představený v oddíle 3.2., a reprezentovaný (v souladu s výkladem v oddíle 3.4) *horizontem současníků*.

⁵⁷ Románový svět tak nebývá zalidněn neexistujícími druhy, jako jsou upíři, víly, draci, trpaslíci, elfové, hobiti, klony, mimozemšťané atd. Přesto se však v románu nejrůznější „jiné druhy“ mohou příležitostně vyskytnout. V takových případech však „*vychylují*“ román k jiným centrům žánrovosti, případně fungují jako zdroj ozvláštění nebo jsou příznakem antiiluzivní hry, kterou vypravěč hraje se čtenářem.

Pokud je tedy **tématem románového modu člověk jako individualita**, a pokud právě k němu je vztažena románová časovost, vycházející především ze zkušenostní oblasti *mimesis I*, musí románový čas nést jakousi „pečeť člověčiny“.

Ricoeurův výklad v *Čase a vyprávění* ukazuje, že *subjekt* (ať již aktuální či ne-aktuální) je prostřednictvím své zkušenosti spoluvůrcem příslušné konfigurace, a že se jako pomyslný „orientátor“ podílí také na „přisouzení“ časovosti té které rovině *mimesis*. Pro oblast románového modu proto platí, že celá časovost *mimesis II* je rozvrhována se zřetelem k „hledisku“, jež představuje právě lidská individualita⁵⁸.

Je proto možné se tázat, z jakých aspektů lidství konkrétně toto hledisko vyrůstá. Dle mého názoru je možné jako klíčové chápat dva takové aspekty: **oblasti tělesnosti a oblasti lidského vědomí** (a jeho mezi).

Tělo je především **nástrojem připomínajícím člověku sebe samého**. Jak píše Jan Patočka: „...*ode všech těl a těles se mohu vzdalovat, jen ne od svého*.“⁵⁹ Zároveň **tělo člověka situuje do konkrétního času a prostoru**. Ve vztahu k objektivně plynoucímu fyzikálnímu času se pak právě ono – na rozdíl od vědomí – nemůže pohybovat libovolným způsobem. Jako fenomén tedy z jistého pohledu „zakládá“ lidskou zkušenost **triadického rozvržení či konstrukce času**: rozvržení na **minulost**, do níž již nelze fyzicky vstoupit, **přítomnost**, v níž se tělo nachází, a **budoucnost**, k níž je unášeno.

Tělesnost je zároveň „zdrojem“ nastavení **přirozeného „měřítka zkušenostního času“** v oblasti *mimesis I*: měřítka vztaženého – mimo jiné – k hraničním momentům **narození a smrti**⁶⁰.

Subjekt jako nositel zkušenosti není přitom charakterizován jen tělem, stejně významnou roli ve vztahu ke zkušenosti času hraje **vědomí**. To reflektuje zkušenost těla, a dále ji zpracovává a modifikuje: uchovává a přetváří **minulost** prostřednictvím *paměti*, ve *vnímání* zakouší sebe sama jako „objekt“ **přítomnosti** a jako subjekt se k ní aktivně vztahuje prostřednictvím *vůle a jednání*. Hypotetickou **budoucnost** pak vědomí zpřítomňuje v podobě *záměrů a představivosti*.

V **prefigurativní fázi *mimesis I*** vytváří vědomí konstrukce, které časovost světa člověku vůbec umožňují **reflektovat či uchopit**. Tyto konstrukce však nejsou čistě imaginární: jsou totiž neustále prověřovány a poměřovány zkušeností tělesnosti. **Ve fázi konfigurativní (*mimesis II*)** je vědomí schopno od základní tělesné zkušenosti času významným způsobem **abstrahovat**. Přesto se (tělesná) zkušenost *mimesis I* nachází vždy (byť velmi vzdáleně) na pozadí porozumění konfiguraci ve fázi *mimesis II*; vědomí v této fázi objevuje **možnost se třemi základními oblastmi času experimentovat, prostupovat jimi, přeorganizovat je**, případně jejich strukturu „pracovně zrušit“ (například v případě nemožnosti rozlišit vnitřní stavy vědomí od stavů aktuálních: nelze-li rozeznat snění, zjevení nebo halucinaci od bdění či přisoudit událostem srozumitelný význam a s jistotou konstatovat, že opravdu nastaly). Zároveň se však – nejpозději v **refigurativní fázi *mimesis III*** – vědomí znovu „připoutává k tělu“ a (byť jakkoliv vzdáleně) **pracuje s „mřížkou“ triadické časové konstrukce**, která je garantem alespoň minimální míry orientace.

Je však zapotřebí zdůraznit, že tento návrat vědomí k tělu není pomyslným vstupem do objektivnosti. Stále platí, že **je-li čas předmětem mimetického „zpracování“, nelze uvažovat o přímém referenčním vztahu k časovosti fyzikální**. Subjekt je vždy (v jistém smyslu i nechtěným) nositelem hlediska, a čas se vůči němu rozvrhuje specifickým způsobem; fyzikální čas (stejně jako svět ve své „objektivní totalitě“) zůstávají člověku

⁵⁸ Zatímco v eposu je čas hrdiny bezrozměrný a v určitých aspektech neomezený, zatímco v pohádce je spíše jen tvárnou hmotou, přizpůsobující se bez odporu potřebám vyprávění, a v biblickém modu se naopak „tažen vzhůru“, téměř ztrácí na dohled svých přirozených vlastností, v románovém modu je čas utvářen se zřetelem k lidskému subjektu, a člověk je také tím, kdo určuje jeho pomyslnou míru.

⁵⁹ (Jan Patočka: *Tělo, společnost, jazyk, svět*. ISE, Praha 1995, s. 12.)

⁶⁰ Tyto dva zlomy zakládají na ose zkušenostního času zřetelné a nezvratné body, jejichž prostřednictvím se mimo jiné utvrzují také platnost principů časové linearitě a návazně i kauzality.

v jistém smyslu nedostupné⁶¹. Fyzikální čas jako existující rozměr „vrcholí“ v každém aktuálním okamžiku přítomnosti, a rozvrhuje se jen od přítomného k uplynulému: časová řada nemá objektivně existující pokračování v budoucnosti. „Budoucnost, která již nastala“ se stává přítomností, „budoucnost, která nenastala“, je myslitelná v matematické a teoretické oblasti jen jako konstrukt, nemá status objektivního času.

1.4 Koncepce románového žánru užitá v této práci

V předchozích dvou oddílech byla – na podkladu existujících prací věnujících se problematice románu a fikčních děl obecně – navržena **tři centra románovosti**. V první řadě zastřešující a nadžánrová **oblast modu, pro niž je příznačný určitý typ časovosti**, založený na porozumění zkušenosti aktuálního světa (ricoeurovská oblast *mimesis I*), ale také na zkušenosti s recepcí fikčních narací (*mimesis II*). Jako další centrum románovosti tu bylo konstatováno „**zaměření**“ **románu na lidskou individualitu jako téma a nástroj orientace**. Konečně bylo ukázáno, že z hlediska subjektu se čas rozvrhuje do tří oblastí⁶² (zatímco ve fyzikálním smyslu lze čas nejlépe modelovat jako spojitě kontinuum, vůči němuž je možné provést nekonečné množství řezů) a že se člověk ve vztahu k románové časovosti stává jednak **zdrojem triadické časové koncepce, jednak zdrojem „měřítka“**.

Všechny shora jmenované vlastnosti přitom platí, respektive mohou platit, pro celou oblast románového modu tak, jak je zde představen; lze je tedy vztahovat také na menší prozaické žánry, jakými jsou v evropské tradici především novela a povídka.

Zbývá tedy pokusit se formulovat, jakým způsobem se román od povídky a novely liší, respektive **jaké aspekty charakterizují román „za“ rámcem, který sdílí s menšími žánry**.

Existují samozřejmě **definice vycházející z ryze textového rozsahu** těchto žánrů. **Povídka** je pak představována jako krátké vyprávění v próze, **román** jako dlouhé vyprávění v próze (je možné prozatím pominout vymezení **novely**, které bývá i v elementárních definicích spojováno alespoň s výraznou závěrečnou pointou a s omezením na jedinou dějovou linku). Toto školní rozlišení mezi románem a povídkou není samozřejmě nepravdivé, právě tak jako není zcela nepravdivé tvrzení, které označuje poezii za „psaní v krátkých řádcích“. Problém představuje spíše to, že se takto postihuje jen vnější obrys skutečnosti, a ta je přitom fundována mnohem podstatnějším způsobem.

Rozsah textu – případně i rozsah řádku – totiž mimo jiné napovídá cosi podstatného o **modelu čtení, který má být aplikován**⁶³. Čtení povídky ve srovnání se čtením románu, právě tak jako čtení „krátkého“ řádku poezie ve srovnání se čtením „neukončeného“ řádku prózy, se liší mimo jiné v tom, jaká míra pozornosti má (ale také může) být věnována dílčím jednotkám textu (větám, slovům, nadpisům atd.) **Čtení povídky je čtením v jistém smyslu „lyrizovaným“**, je to čtení, které jakoby „podtrhuje“ význam každé věty, každého

⁶¹ Právě v tomto smyslu jsou pak hluboce pravdivé četné experimenty s časovostí a „objektivitou“ světa v naraci, tak jak se vyskytují v dílech řady modernistů, a ještě více u autorů spojených s *novým románem*.

⁶² To, co platí z hlediska subjektu, samozřejmě neplatí z hledisek jiných. Fyzikální výzkumy prokazují například to, že čas je veličinou, která existuje jen „od“ určité úrovně, respektive, že na subatomické úrovni již neexistuje (z hlediska (stavů) subatomických částic tedy neexistuje rozlišení mezi minulostí a přítomností). Díky teorii relativity byly přineseny – mimo jiné i technické – důkazy o tom, že čas plyne různou rychlostí v závislosti na rychlosti pozorovatele (a na gravitačním poli, v němž se pozorovatel nachází) a že se při rychlosti světla zcela zastavuje. Dále je známo, že z hlediska fyziky je ta oblast času, která spadá do budoucnosti, popisovatelná pomocí různých modelů (a díky speciální teorii relativity), pokud je možné ji vztáhnout ke konkrétním hmotným tělesům nebo částicím ve vesmíru, avšak mimo tyto modely „popisovatelnost“ začíná zásadním způsobem selhávat (fyzikálně nelze například vypočítat budoucí vliv člověka na podobu planety Země).

⁶³ (Srov. Culler 1981, s. 255–262.)

motivu a detailu, jenž je v narativu zachycen. Skutečnost toho, že je povídka „krátká“ (a tedy si vynucuje „lyrizované“ čtení), má však svůj důvod nutně někde jinde. Jako jeden z možných názorů – zastávaný v této práci – lze představit to, že **fikční svět povídky představuje** na pozadí možného světa, k němuž náleží, selekci, a to **selekci nadanou zvláštním významem**. Stále přitom platí, že fikční světy mohou být vždy jen podmnožinou možného světa. Povídka – a novela – však jakoby kladou u této podmnožiny důraz na (záměrnou) neúplnost, a v tomto smyslu jsou žánry nesoucimi rysy určité „lyričnosti“.

Právě na tento problém – dle mého názoru – naráží Milan Kundera v českém *Umění románu* (1960), když se snaží na konkrétních Vančurových prózách rozlišit rysy „epické“ a rysy „lyrické“. Kundera si nad kratšími Vančurovými prózami klade otázku, zda jejich lyričnost není příznakem „epické méněcennosti“ a vcelku odpovídá, že nikoliv: konstatuje, že Vančura je v těchto textech jakoby „posedlý jednou základní představou člověka“⁶⁴. Zdá se, že povídka a novela nesou skutečně spíše stopy určité antropologické, chrematologické, ekologické či jiné „dílčí“ koncepce než stopy kosmologie či ucelené ontologie. (Kdyby to téma této práce dovolovalo, bylo by právě z této odpovědi možné odvozovat rozlišení mezi romány a novelami ve Vančurově díle, ale nejen v něm.)

Román je totiž – dle koncepce, kterou tato práce zastává – žánrem příznačně epickým nikoliv „naivně“ v tom smyslu, že se pravidelně utváří do rozsáhlého narativu, ale v tom smyslu, že je, podobně jako epos, **spojen s určitou totalitou koncepce, přítomnou v podloží (fikčního) světa**: právě v tomto smyslu vyžaduje také „epické čtení“.

Pokud se na tento problém díváme z pohledu fikčních a možných světů, samozřejmě stále platí, že **fikční svět románu zůstává jen výsekem světa možného**. Tato práce se však snaží představit hypotézu, že je nicméně **v románu fikční svět utvářen tak, aby směřoval k úplnosti, kterou pak v ideální podobě reprezentuje právě celek možného světa**.

Tato představa by se mohla zdát jako protikladná k závažným a dobře známým tezím autora, který se románem zabýval (a to právě jako žánrem kosmologickým a jako dědicem eposu), totiž vůči některým tezím Michaila Bachtina, zejména z jeho studie *Epos a román*⁶⁵. Významné jsou v tomto smyslu především výroky o „vnitřní nezavršenosti“ románového světa, o tom, že románový svět počítá s „neznalostí“, o jeho „otevřenosti“. Je však důležité si všimnout, v jakém kontextu Bachtin ve svém díle tyto výroky použil. Jeho pojetí románu jako „nehotového“, „živého“ žánru, žánru v jistém smyslu bytostně oponujícího eposu, je totiž založeno na dvou klíčových představách. Tou první je proměna ve vztahu k tématu románu: člověk v románu je pro Bachtina „současníkem“, nadto současníkem vystaveným „ozdravujícímu smíchu“, a tedy zdůvěrněným, zároveň však právě takto problematizovaným.

Časovost románu je u Bachtina orientována na „přítomnost“, a to na přítomnost, která má pro dílo v určitém smyslu autentizující aspekt – protože vychází z oblasti *mimesis I* (ačkoliv autor samozřejmě ani jednoho z těchto termínů neužívá). Zkušenostní přítomnost jako klíčový zdroj časovosti románu a tematická zaměřenost na zdůvěrněného člověka jsou pak v Bachtinových pojednáních zdrojem shora uvedeného způsobu vyjadřování. Bachtin však jedním dechem hovoří také o „bezednosti“ románu, která právě spolu se zmiňovanou „nezavršeností“ zvyšuje požadavky na jeho „syžetovou celistvost“⁶⁶. Mluví o roli konce v románu, a dokonce o jeho „epické završenosti“; zdůrazňuje roli, kterou v románu hrají vztahy mezi přítomností a budoucností, ale také přítomností a minulostí, a chápe tedy svět románu jako svět zobrazený v úplnosti, která je však – vzhledem ke kontradiktorní, nejednoznačné povaze přítomnosti – zároveň završená i nezavršená. Právě v tomto směru

⁶⁴ (Milan Kundera: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Československý spisovatel, Praha 1960, s. 99.)

⁶⁵ (Srov. Michail M. Bachtin: *Epos a román*. In: Bachtin 1980, s. 7-39.)

⁶⁶ (Srov. Michail M. Bachtin: *Epos a román*. In: Bachtin 1980, s. 31.)

je zde Bachtinův pohled na román jako na žánr primárně ontologický a kosmologický plně akceptován a rozvíjen.

Je zajímavé vrátit se se zřetelem k předchozím tezím zpět k esejistickému a primárně intuitivnímu pohledu na román, který nabízí Milan Kundera ve svých pracích. Jako dobrý příklad mohou posloužit francouzské *Notes inspirées par „Les somnambules“* (1986)⁶⁷, kde se Kundera podrobně zabývá Brochovým románem *Náměsíčníci*. Celý román zde totiž pojímá jako několikerou odpověď na otázku, „*jaké jsou možnosti člověka v pasti, již se stal svět*“⁶⁸. Také další díla velkých romanopisců jsou v tomto eseji představena jako „*ontologické hypotézy o světě*“⁶⁹, jako jednotlivá ucelená pojetí světa. Kunderova esejistická intuice v tomto smyslu dosahuje až k jakémusi podloží románu, k podloží, které je mnohem složitější, a samozřejmě i sofistikovanejší shledáváno v pracích starších teoretiků, kteří román vždy znovu vztahovali nějakým způsobem k totalitě eposu (takto – byť depreciativně – už Hegel, dále Lukács, citovaný Bachtin, Auerbach a další).

Pokud bylo v předchozím oddíle řečeno, že román sdílí s eposem pomyslný záběr zobrazení, že je ontologický, případně i kosmologický a sugeruje – na rozdíl od povídky či novely – představu celku, nikoliv jen výseku světa, je nutné nyní pojmenovat přesněji, **za jakých podmínek je zde narace označována za ontologickou či kosmologickou.**

Za prostředek takového „rozprostranění“ je zde považována určitá **komplexita týkající se časových rovin**. Podobně jako je tomu v případě eposu, je nutnou podmínkou „kosmologické“ šíře v románu **interakce vícera časových rovin**. V první řadě je tu garantována a široce rozvinuta rovina přítomnosti⁷⁰, druhotně však i obě další „antropologické“ časové roviny. Je přitom možné, že je v románu plně rozpracována jen rovina jediná. Na rozdíl od povídky či novely je tu však explicitní prostor, otevřený pro další časové roviny, a jejich podoba, respektive „uzavřenost“ či „uprázdněnost“, budou pro celkový charakter románového diskurzu podstatné, právě tak jako podoba a „vyjádřenost“ roviny první. Redukovaná prezentace časových rovin je totiž v románu pocíťována jako **informační či hermeneutická mezera**⁷¹.

V historických pracích, představených v předchozích oddílech této kapitoly, se koneckonců – kromě jiných aspektů románovosti – stále znovu vrací teze určité specifické vystavěnosti či konstrukce románu. (Termín konstrukce zde přitom nemá evokovat možné rozlišování na jednotlivé „stavební díly“ románové narace, jakými mohou být například genettovské a chatmanovské deskriptivní a narativní části, ale je odkazem k podobě románového diskurzu.) Takové pojmy jako bachtinovské *mnohořečí* či představa „napětí“ mezi časovými rovinami u Auerbacha i Ricoeura, stejně jako kunderovská románová *polyfonie*, totiž sugerují **interakci velkých sémantických celků, z nichž je utvořen svět románu**; tyto celky jsou v této práci vnímány právě prizmatem časovosti, a právě ony **zakládají specifickou (složenou) podobu románového diskurzu.**

Literatura ke kapitole 1:

⁶⁷ Práci jsem měla k dispozici v anglické verzi: (Milan Kundera: *Notes Inspired by „The Sleepwalkers“*. In: Milan Kundera: *The Art of the Novel*. Harper&Row Publishers, New York 1988, s. [*Notes inspirées par „Les somnambules“*, 1986.])

⁶⁸ „*What are the possibilities for man in the trap the world has become?*“ (Kundera 1988, s. 48; český překlad a zvýraznění KK.)

⁶⁹ „*To answer this, one must first have a certain idea of what the world is. One must have an ontological hypothesis about it.*“ (Ibid; český překlad a zvýraznění KK.)

⁷⁰ Centrální, jak bude dále ukázáno, i v případě „historických“ románů, a to z toho důvodu, že zdrojem časové perspektivy není uvnitř diskurzu čtenář, ale postava.

⁷¹ Mám-li si vypůjčit termín z *Poetiky vyprávění* [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983] Shlomith Rimmon-Kenanové. (Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001, s. 135.)

- Aristoteles: *Poetika*. Svoboda, Praha 1996. [*Peri poiétikés, 335 př. Kr.*]
- Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1998. [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literatur, 1946.*]
- Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980. [*Voprosy literatury i estetiki, 1975.*]
- Roland Barthes: *S/Z*. Garamond, České Budějovice 2007. [*S/Z, 1970.*]
- Roland Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kyloušek). Host, Brno 2002, s. 9–43. [*Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications 1966, č. 8, s. 1–27.*]
- Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host, Brno 2003.
- Christian Friedrich von Blankenburg: *Versuch über den Roman* (ed. Eberhard Lämmert). Metzler, Stuttgart 1965. [1774]
- Claude Bremond: *Logika narativních možností*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kyloušek). Host, Brno 2002, s. 118–141. [*La logique des possibles narratifs, Communications 1966, č. 8, s. 60–76.*]
- Jonathan Culler: *Toward a Theory of Non-Genre Literature*. In: *Surfiction* (ed. Raymond Federman, 2. vyd.) Ohio University Press, Athens-Ohio 1981, s. 255–262.
- Jonathan Culpeper: *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Longman, Harlow 2001.
- Lubomír Doležel: *Heterocosmica*. Karolinum, Praha 2003. [*Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998.*]
- Encyklopedie literárních žánrů* (ed. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.). Paseka, Praha, Litomyšl 2004.
- Edward M. Forster: *Aspects of the Novel*. Penguin Books, Harmondsworth 1976. [1927]
- Bohumil Fořt: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.
- Northrop Frye: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003. [*Anatomy of Criticism, 1957.*]
- Algirdas J. Greimas: *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Frances Pinter, London 1987. [*Du sens, 1970, II. sv. 1983.*]
- Georg W. F. Hegel: *Estetika. Svazek druhý*. Odeon, Praha 1966.
- Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.
- Daniela Hodrová: *Román zasvěcení*. H&H, Jinočany 1993.
- Daniela Hodrová: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In: *Proměny subjektu 1. sv.* (red. Daniela Hodrová). Mlejnek, Pardubice 1994.
- Daniela Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu...* Torst, Praha 2001.
- Pierre-Daniel Huet: *Traité de l'origine des romans*. Nizet, Paris 1971. [1670]
- Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1978.
- Henry James: *Umění prózy*. Aluze 2008, č. 1, s. 112–121. [*The Art of Fiction, 1884.*]
- Michael McKeon: *The Origins of the English Novel 1600–1740*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- Michael McKeon: *Theory of the Novel. A Historical Approach*. John Hopkins University Press, Baltimore, London 2000.
- David Herman: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln 2002.
- Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. De Gruyter, Berlin, New York 2004.
- Fotis Jannidis: *Character*. In: *Handbook of Narratology* (ed. Peter Huehn, John Pier, Wolf Schoenert). De Gruyter, Berlin 2009, s. 18–19.

- Milan Kundera: *The Art of the Novel*. Harper&Row Publisher, New York 1988. [*L'Art du roman, 1986.*]
- Milan Kundera: *Interview s Milanem Kunderou*. Votobia, Olomouc 1996.
- Milan Kundera: *Kastrující stín svatého Garty*. Atlantis, Brno 2006.
- Milan Kundera: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Atlantis, Brno 2006.
- Milan Kundera: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Československý spisovatel, Praha 1960.
- Milan Kundera: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005.
- Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. Ansgar Nünning, Jiří Trávníček, Jiří Holý). Host, Brno 2006. [*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 1. vyd. 1998 (český překlad vychází ze 2. vyd. z r. 2001; v r. 2008 vyšlo již 4. upravené vyd.)]
- Georg Lukács: *Teorie románu*. In: *Metafyzika tragédie* (ed. Růžena Grebeníčková). Československý spisovatel, Praha 1967, s. 95–187. [*Die Theorie des Romans, 1916.*]
- Jurij Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990. [*Struktura chudožestvennogo teksta, 1970.*]
- Uri Margolin: *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena*. In: *Neophilologus* 1983, č. 67, s. 1–14.
- Uri Margolin: *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological perspective*. In: *Poetics Today* 1990, č. 11, s. 843–871.
- Uri Margolin: *Characters and Their Versions*. In: *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* (ed. Calin-Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh). University of Toronto Press, Toronto, Buffalo 1990, s. 113–132.
- Uri Margolin: *Character*. In: *The Cambridge Companion to Narrative* (ed. David Herman). Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 66–79.
- Uri Margolin: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* (přel. Hynek Zykmond). Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.
- José Ortega y Gasset: *Notes on the Novel*. In: *Theory of the Novel* (ed. Michael McKeon). The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London 2000. [*Ideas sobre la novela, 1925.*]
- José Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Host, Brno 2007. [*Meditaciones del Quijote, 1914.*]
- Alan Palmer: *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, Lincoln 2004.
- Jan Patočka: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. ISE, Praha 1995.
- Vladimir J. Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Praha 1999. [*Morfologia skazki, 1928.*]
- Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Oikoymenth, Praha 2002. [*Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction, 1984.*]
- Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001. [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983.*]
- Alain Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. [*Pour un nouveau roman, 1963.*]
- Ralf Schneider: *Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction*. In: *Style* 2001, č. 35, s. 607–639.
- Tzvetan Todorov: *Poetika prózy. Triáda*, Praha 2000. [*La Poétique de la prose, 1971.*]
- Tzvetan Todorov: *Kategorie literárního vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kyloušek). Host, Brno 2002, s. 142–179. [*Les catégories du récit littéraire, Communications 1966, č. 8, s. 125–151.*]
- Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Hogart Press, London 1987. [1957]

2 Románová postava v interakci s transformačními principy

V první kapitole této práce byly předloženy jednak teze vztahující se k hledání „podstaty“ románu jako žánru, jednak výběrové, a tudíž také poměrně stručné poznámky týkající se postavy v narativu (byla zvolena margolinovská koncepce postavy).

Pokud se postavy týče, dospěla úvaha na konci první kapitoly zhruba do bodu, kdy je zřejmé, že se (margolinovská) postava v prostředí románu nutně obohacuje o určité konkrétní rysy. (Závěr předchází kapitoly proto umožňuje (implikované) konstatování, že **postava v románu je fikční individualitou specifickým způsobem interagující se „světem“ románu**, že je subjektem, který je tímto světem „spoloutvářen“, ale zároveň jej „spolutvoří“.)

Hovořit však bez řádného uvedení o vztazích mezi postavou a celkem románového světa není zřejmě možné jinak než ve zcela esejistickém, intuitivním duchu. Celá problematika je tak totiž rovnou uchopována z té nejkompexnější roviny, aniž by byl dán prostor analýze oblastí, z nichž se tato rovina generuje.

V kontextu této práce bude proto možné **o postavě a její „situaci“ v románu** usuzovat více teprve poté, co se pozornost „hermeneuticky“ zaměří k nižším rovinám, z nichž se svět románu konstituuje, respektive poté, co budou ohledány **dynamizující principy**, které tyto **nižší roviny uspořádávají do celku románového diskurzu či světa**.

Závěry o „pivotalních osách“, utvářejících svět románu, budou přitom stále sloužit jako orientační body, určující směřování celé úvahy i její završení v následující, třetí kapitole. **Zkoumání** veškerých **jednodušších rovin** románu je totiž – vzhledem k tematickému rámcování této práce – **nutné podniknout se zřetelem k „všepromokající“ žánrovosti**. Izolované zkoumání těchto jednodušších rovin „o sobě“ by znamenalo, že se nutně ze zřetele ztratí některé z aspektů, jež diktují vzájemné vztahy jednodušších rovin a jež napomáhají uspořádat z nich v každém konkrétním případě právě „svět románu“. (Na toto riziko upozorňuje profesor David Herman ve svém díle *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* (2002), kde mimo jiné připomíná souvislost mezi žánrovostí a způsobem, jakým světy příběhů nabývají své struktury⁷².)

V předchozí kapitole, respektive v jejích závěrečných oddílech se úvaha pohybovala na úrovni románového diskurzu, tedy sumárně uchopeného žánrového „světa“. **Diskurz** přitom **představuje nejkompexnější sémantickou rovinu románu**.

Pokud chceme blíže zkoumat principy jeho utvářenosti, jeho strukturu a také aspekty, které do této struktury vnášejí právě románové postavy, je nutné zaměřit se nejprve na nejnižší rovinu textovosti, na rovinu **prostého narativu**⁷³ (románu), na rovinu, na níž ještě nijak **není zastoupena časová konfigurace**.

Vývoj naratologických bádání za posledních několik desítek let prokázal, že ve strukturální rovině jsou si jednotlivé typy narací překvapivě podobné a že je jako takové lze zkoumat pomocí identických nástrojů. To, co románový – stejně jako epický či pohádkový – narativ poskytuje, je prostá řada událostí, nezakládající žádný časový řád. (Jediným časovým aspektem narativu je rozměr slovesných časů, ten však při konstituci žánru nehraje podstatnou roli.) **Odlíšnost jednotlivých žánrů je pak založena v oblasti**

⁷² (Srov. David Herman: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln 2002, s. 116.)

⁷³ Pojem narativ je samozřejmě možné chápat různými způsoby. Může být vnímán jednak jako „výsledek i proces“ vyprávění (takto například Gerald Prince: *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press, Lincoln 1987, s. 58) nebo jako „vyprávění“, jehož komplementem je pak „vypravování“, tedy narace, chápaná jako vypravěčská činnost (tak Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host, Brno 2003, s. 128.)

principů či vztahů utvářejících způsob, jímž se přes rovinu narace generuje rovina diskurzu.

Pro bližší prozkoumání této problematiky zde bude využito modelu, který pro vztahy mezi vyprávěním a příběhem navrhuje ve své *Poetice prózy (2000)*⁷⁴ Tzvetan Todorov. Todorov zavádí pojem **narativní transformace**⁷⁵, který je podle něj klíčový jak pro hlubší pochopení samotné povahy vyprávění, tak pro to, aby se literární teorie vyrovnala s problémem žánrů. Rozlišuje dva typy transformací (prosté a komplexní), které „posunují“ a zároveň charakterizují vztahy uvnitř narativu. Jednou z funkcí těchto transformací je fakt, že „v mžiku spouští čas“ nebo ho naopak zastavují. (Todorovy transformace se přitom týkají roviny syntaktické, a z ní také odvozují svou terminologii.)

Analogicky k Todorovovu výkladu předpokládá tato práce, že **transformační principy, které se podílejí na vzniku narativních žánrů i na vzájemných odlišnostech mezi nimi, jsou „přítomny“ také na rovině sémantické.**

Jaké jsou tedy ony sémantické principy, které z událostí jako významových jednotek tvoří příběhy, potažmo tedy i světy příběhů? Co konkrétně umožňuje ono konfigurování vyprávěného času v rámci konkrétního žánru?

V literatuře lze nalézt řadu vnitřně příbuzných odpovědí, které se vztahují k této otázce. První soubor těchto odpovědí se týká **časového principu, který řadu událostí transformuje v sekvenci příběhu**. Lze připomenout *Morphologische Poetik (1968)*⁷⁶ Günthera Müllera a zde užívaný pojem *časová osnova (Zeitgerüst)*; dále pojem *časový řád* zavedený v práci Gérarda Genetta *Narrative Discourse: An Essay in Method (1979)*⁷⁷ či prosté konstatování *fundamentálního času* u Paula Ricoeura⁷⁸.

Všechny tyto pojmy přes určitou variabilitu svých významů⁷⁹ odkazují k představě, že **čas je základní podmínkou toho, aby se z individuálních událostí mohl ustanovit příběh, respektive je prostředím, v němž se teprve konstituuje „příběhový“ význam narativního modu.**

V této práci funguje jako zástupce tohoto transformačního principu *chronos narace*, jehož charakteristice ve vztahu k románovému žánru se věnuje oddíl 2.1 této kapitoly.

⁷⁴ (Tzvetan Todorov: *Poetika prózy*. Triáda, Praha 2000. (Francouzský originál: *La Poétique de la prose*, 1971.))

⁷⁵ (Srov. Todorov 2000, s. 221–238.)

⁷⁶ (Günther Müller: *Zeiterlebnis und Zeitgerüst*. In: Günther Müller: *Morphologische Poetik*. Niemeyer Verlag, Tübingen 1968, s. 299–311. Günther Müller: *Über die Zeitgerüst des Erzählens*. Ibid, s. 388–418.)

⁷⁷ (Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca 1979. Anglický překlad původního francouzského eseje *Discours du récit*, obsaženého v Genettových *Figures III (1972)*.) (Gérard Genette: *Discours du récit*. In: Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 71–273.)

⁷⁸ (Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Oikoymenh, Praha 2002, s. 124. (Francouzský originál: *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, 1984.)

⁷⁹ Müller konstruuje *časovou osnovu (Zeitgerüst)* jako fenomén, který se uplatňuje v interakci času vyprávění a času vyprávěného a díky němuž se „z rozměru jednotlivých vyprávěcích fází a jejich spojení stává tvar narativního díla“ (Müller 1968, s. 299.) (Je však také nutno dodat, že pojem *Zeitgerüst* prošel v Müllerově psaní vývojem; původně byl chápán jako složka formálně syntaktického původu, náležející do „první linie analýzy“.) Müller tento pojem posléze užíval tak, aby ho kontrastoval k *prožitku času (Zeiterlebnis)*, a aby odhalil, jakým způsobem se v novodobém románu přesunulo tematické těžiště od zobrazení *prožitku času* ke hře a experimentu s *časovou osnovou*.

Ricoeur pojem *fundamentálního času* užívá v jediné prosté větě, v níž komentuje svou reprodukci Müllerových výkladů. Oním zásadním přísudkem, který tomuto času Ricoeur přisoudil, je to že je ve vyprávění „implikován, aniž by se stával tematickým“ (Ricoeur 2002, s. 124). Radikálněji než Müller mluví v tu chvíli Ricoeur vně vyprávění, k tomu, co označuje za *zkušenostní čas*. Tento *fundamentální čas* znamená princip, který pomáhá, užijeme-li ricoeurovského obratu, konfigurativnímu výkonu.

Gérard Genette se pochopitelně oproti předchozím autorům mnohem rigidněji drží „uvnitř“ struktury narativu. V jiném rámci, přesto však podobným způsobem konstatuje i on princip, který *propojuje řád událostí v diskurzu s řádem událostí v narativu*, a shledává, že tímto principem je právě *řád časový*.

Druhým principem, jehož transformační účinek je zřejmě nepostradatelný pro konstituci příběhu, a tedy i pro odvození jeho časové konfigurace, je **princip prostorový**. Jako *sine qua non* příběhovosti bývá obhajován až v poslední době. Zvláště intenzivní argumentaci lze nalézt jednak v oddíle věnovaném kompozici slovesného uměleckého díla v souboru Jurije M. Lotmana, *Štruktúra umeleckého textu (1990)*⁸⁰, dále například v rámci Greimasova a Courtésova přehledu *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary (1983)*⁸¹; do velké míry relevantní jsou také úvahy Gastona Bachelarda v *Poetice prostoru (2009)*⁸², ačkoliv se týkají prostoru v poezii, a tedy i významně odlišného druhu pořádání textu. Zvláště intenzivní argumentaci vyjadřující roli prostoru pro konstituování příběhu lze pak nalézt u jednoho ze zástupců kognitivní naratologie, již citovaného Davida Hermana, a to právě v jeho monumentální poetice *Story Logic (2002)*⁸³.

Poslední sémantická oblast, již je zřejmě záhodno brát v úvahu při hledání transformací podmiňujících konstruování příběhů, je oblast, která představuje esenci toho, co se svým způsobem skrývá za aristotelským pojmem *mythos*. Řád souvislostí, který má v každém modu svůj specifický charakter, uvádí jako zásadní rys narativity v již citovaném *Čase a vyprávění (2002)* Paul Ricoeur; mnohem dříve, byť z poněkud jiné perspektivy hovoří o tomto „řádu“ také Lukácsova *Teorie románu (1967)*⁸⁴, kde se konstatuje, že – z perspektivy fikčního subjektu – je hybnou silou příběhovosti hledání a objevení řádu událostí. **Princip, který tento řád, respektive uspořádanost sémantických entit**, generuje, je v této práci označen opět řeckým termínem: *kosmos narace*. Jeho bližší charakteristika v oblasti románového modu následuje v oddíle 2.3.

Časový, prostorový a uspořádající princip, respektive *chronos*, *chora* a *kosmos narace*, jsou tedy oněmi transformačními faktory, jež jsou zde pojímány jako „sémantické prostředí“, umožňující vznik narativní konfigurace, na níž je pak založen příslušný typ (románového) diskurzu. (Není přitom pochyb o tom, že časové, prostorové i uspořádající principy epického, pohádkového či biblického modu mají jinou charakteristiku než tytéž principy v modu románovém, respektive že by pro tyto mody bylo možné uvažovat ještě o dalších transformačních faktorech. Protože se nicméně v této práci řeší pouze otázky románu, nebudou již dílčí oddíly této kapitoly věnovány těmto principům obecně, ale ukáží pouze podobu jejich uplatnění v románu a souvislost s románovou postavou.)

⁸⁰ Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990. [Jurij M. Lotman: *Struktura chudožestvennogo texta*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1970.]

⁸¹ Jako podklad pro tuto práci byl použit uvedený anglický překlad: (Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés: *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington 1983. (Francouzský originál: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Classiques Hachette, Paris 1979.)) Autoři zde konstatují, že vedle časové organizace se právě *spatialisation*, konstruování prostoru, jeví jako jedna ze složek *discursivisation*, utváření (narativního) diskurzu.

⁸² (Gaston Bachelard: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009. (Francouzský originál: *Poétique de l'espace*. PUF, Paris 1957.))

⁸³ Herman je přesvědčen, že pro konstituování příběhu nemůže být prostorová složka oproti temporalitě (a kauzalitě) až čímsi druhotným. Zavádí ve vztahu ke konstituování prostorové složky příběhu pojem *kognitivní mapování* a ukazuje, že se tento princip může projevit jako překvapivě nosný při interpretaci literárního díla.

⁸⁴ (Georg Lukács: *Teorie románu*. In: *Metafyzika tragédie* (ed. Růžena Grebeníčková). Československý spisovatel, Praha 1967, s. 95–187. (Německý originál: *Die Theorie des Romans*, 1916.))

2.1 Postava a *chronos narace* v románu

Podobně jako *časový řád* u Gérarda Genetta v jeho *Narrative Discourse* (1979)⁸⁵ i *chronos narace* v této práci je ve smyslu svého účinku situován do oblasti dynamického kontaktu mezi diskurzem a narativem, tedy do oblasti (probíhající) narace. ***Chronos narace*** představuje **časový dynamismus**, který doprovází vyprávění jako akt, a který jako jedna z hybných sil **umožňuje, aby se narativ** (jako sekvence událostí) v každém okamžiku **transformoval do utvářeného diskurzu** (který znamená podobu výstavby textu).

Zásadní role, kterou *chronos narace* z tohoto pohledu vůči vyprávění plní, má potom několik aspektů. Na jedné straně je to **dynamizování sledu událostí do tvaru děje**⁸⁶ a **souběžné rozlišení jednotlivých časových rovin**; na straně druhé **zaručení vnitřní koherence entit**. Spolu s principem *kosmos narace* (který bude blíže představen v oddílu 2.3) totiž *chronos narace* garantuje logickou kontinuitu, a tedy i identitu entit na všech úrovních vyprávění, včetně roviny sumy, kterou představuje diskurz. Právě *chronos narace* všechny fikční entity i další významové složky sjednocuje se sebou samými navzdory eventuálním proměnám, jimiž procházejí.

Ve vztahu k událostem platí, že jim románový princip *chronos narace* přiděluje takové **uspořádání**, které určitým způsobem **koresponduje s komplexním mentálním vzorcem zkušenostního času** na rovině *mimesis I*. Jednou z významných vlastností tohoto mentálního vzorce je jeho **linearita**, respektive (časová) směřovanost⁸⁷; s ní pak souvisí vznik „událostní polyfonie“ v *románovém modu: chronos narace v tomto modu „otevřít“ několikánásobné prostory, v nichž mohou probíhat různé řady událostí*⁸⁸.

Předchozí konstatování o roli *chronos narace* mají přitom svůj zvláštní **dopad na subjekty ve vyprávění**: u nichž zaručuje **vývojovou linearitu**. Zvlášť cenné jsou v tomto smyslu poznámky, které lze najít ve *Story Logic* (2002) Davida Hermana: autor zde mj. ukazuje, podstatu efektu *kognitivní strategie* ve vztahu k *fikčním subjektům*. (Autor a recipienti, kteří se podílejí na utváření smyslu narativu, totiž ve vztahu k fikčním subjektům opírají svůj konstrukční a rekonstrukční výkon nejen o autentickou zkušenost s časovou, ale také s kauzální složkou, jež je patrná v proměnách lidského subjektu v aktuálním světě.)

Z hlediska dějové funkce subjektu je přitom právě vývojová linearita jedním z předpokladů podržení jeho identity. Druhým, souvisejícím předpokladem je **předpokládaná časová kontinuita fikčních subjektů**. Tento pojem zde samozřejmě nemá sugerovat jakousi naivní analogii mezi subjekty ve světě fikčním a aktuálním. Ve chvíli, kdy románový subjekt není „na scéně“ vyprávění, nepohybuje se rozhodně kdesi „v zákulisí“⁸⁹; z hlediska narativu (nikoliv diskurzu) je v tuto chvíli jeho existence *de facto*

⁸⁵ (Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca 1979.) (Francouzský originál: Gérard Genette: *Discours du récit*. In: Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 71–273.)

⁸⁶ Událost jako základní jednotka vyprávění v sobě samozřejmě už obsahuje časový i kauzální rys, obojí je zde přítomno jako podmínka minimální konfigurace, avšak *chronos narace* je principem, jehož zapojení vyžaduje existenci celku.

⁸⁷ Nejde přitom o linearitu „matematické řady“: z hlediska subjektu jde o směřovanost obsahovou, významovou: časová zkušenost utvářena nestejnými a nestejně významnými úseky, které vědomí řadí a zpětně utřídí, které však po sobě přesto (lineárně) následují.

⁸⁸ O těchto prostorách se v celku této práce hovoří jako o časových rovinách. Zatímco mýtus nebo pohádka váží všechny události do jediné řady a epos své časové roviny maximálně sblíží, má román kapacitu obsáhnout i roviny vzájemně nepropojené, jak to prokázaly například experimenty modernismu.

⁸⁹ Takže „doslovení“ jeho příběhu „za“ pomyslnou scénou, tak jak je například Tom Stoppard realizuje na pozadí Shakespearova *Hamleta* ve své hře *Rosencrantz a Guildenstern Are Dead*, představuje samozřejmě významový posun, kterým se postavy dostávají jednoznačně mimo prostor původní fikce.

suspendována. Avšak z hlediska dějové funkce a významu subjektu jsou kontinualita a vývojová linearita nutným předpokladem pro podržení jeho identity.

Dokonce i tehdy, když se subjekt vynořuje v podobách, které si téměř protirečí, kdy je jednání postavy v jistém ohledu „roztrženo“, například mezi mazanost a idiotství, jako je tomu u Haškova Švejka⁹⁰, je zachování jedinečnosti subjektu garantováno právě principem *chronos narace* jako nutná podmínka smyslu. Z hlediska narativního významu může být vždy znovu nutné „přepřacovat“ postavu a její významový efekt a situovanost na rovině diskurzu, nikdy však nelze přistoupit na skutečné oddělení jednotlivých jejích „identit“.

Tento aspekt *chronos narace* je přitom také jedním z důvodů, proč lze u fikčních děl mluvit o *místech nedourčenosti* či o *hermeneutických mezerách*, k nimž bylo odkazováno již v předchozí kapitole⁹¹. Typ informací, které text dila z vnímatelského hlediska neposkytuje, může paradoxně napomáhat tomu, aby uvolnil prostor pro aplikaci principu *chronos narace* a podpořil zmiňovanou jedinečnost subjektu.

Druhotným aspektem, který *chronos narace* u postav (ale též u dalších entit ve vyprávění) vyvolává, je aspekt ohraničenosti. Mimo jiné prostřednictvím své kontinuality a vývojové linearity je subjekt v diskurzu ohraničen, je jen „jediný“. Pohybuje se v čase narace jednoznačně identifikován prostřednictvím své tělesnosti, a *chronos narace* mu tedy přisuzuje jednak určité časoprostorové rámování, jednak všeobecnou „míru života“⁹²: obojí je jako interpretační rámec platné i tehdy, když se v románovém vyprávění od této ohraničenosti abstrahuje, či se naznačuje možnost jejího překročení⁹³. Pro románové subjekty představují časoprostorová situovanost, stejně jako zrození a smrt meze „definiční množiny“, s níž se implicitně stále pracuje; tam, kde románová narace tyto krajní body tematizuje, poskytují často navíc jeden z interpretačních klíčů k postavě.

S předchozím aspektem pak souvisí také neopakovatelnost fikčního subjektu v románovém čase. Zatímco v aktuálním světě existuje řada entit, jejichž čas má cyklický charakter, je lidský subjekt ve svém čase lineární identitou, která ustavičně nabírá další a další vrstvy zkušenosti, a nemůže se vyskytovat „před“ ani „za“ zmíněnými hranicemi „narození“ a „smrti“.

Jsou-li tedy diskurzivní vlastnosti románového subjektu tak, jak je diktuje princip *chronos narace*, dány na jedné straně požadavkem identity, kontinuality, jedinečnosti a vývojové linearity, na straně druhé pak požadavkem ohraničenosti a neopakovatelnosti, které byly shora připomenuty, pak právě *chronos narace* v románu spoluvytváří základ sémantického napětí spojeného s postavou. Stojí zde proti sobě nepřeborná mnohost možností a vrstev zkušenosti, které časový dynamismus subjektu „ukládá“ a které – ani v románech proustovského typu – nelze nikdy beze zbytku vyprávět, a oproti nim paradox dvou neopakovatelných časových zlomů.

⁹⁰ Srov. Růžena Grebeníčková: *Literatura a fiktivní světy I*. Československý spisovatel, Praha 1995, s. 308-321. [Růžena Grebeníčková: *Dialog a předmětná situace*. Orientace1970, č. 1, s. 77-83.]

⁹¹ (Srov. Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001, s. 134-136. (Anglický originál: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.))

⁹² Toto vymezení v některých jiných narativních žánrech neplatí tak jednoznačně. Například pohádka je v tomto smyslu mimo jiné hrou na „popření smrti“, je-li, jak to bývá obvyklé, zakončena konstatováním „a žili šťastně, a pokud neumřeli, žijí šťastně podnes“. Dynamismus, který napomáhá transformaci narativních událostí pohádky do výsledného diskurzivního tvaru, je totiž mnohem více dynamismem axiologickým, dynamismem střetu dobra se zlem, trestu a odměny než dynamismem časově-logickým jako románový *chronos narace*.

⁹³ Jak se tomu děje například v některých románech Daniely Hodrové či v *The French Lieutenant's Woman* (1969) Johna Fowlese.

2.1.1 Možnosti „zneplatnění“ principu *chronos narace* v románu a v literatuře obecně

Předchozí odstavec uvedl v poznámce odkaz na *The French Lieutenant's Woman* (1969)⁹⁴ Johna Fowlese. V závěru tohoto oddílu je v souvislosti s fungováním *chronos narace* nutné položit otázku, zda je principem, který lze skutečně vztáhnout ke každému románovému dílu, či zda může být překročen limit, za nímž se již jako dynamická struktura rozpadá – zda může, slovy Rimmon-Kenanové, dojít ke zrušení „*principů kombinace*“⁹⁵.

Jestliže závěr románu předkládá několik variant „konce příběhu“, lze ještě vůči takové naraci aplikovat *chronos narace*, a dále, jak se tato aplikace projeví ve vztahu k podobě diskurzu? Zde je pravděpodobně namístě podtrhnout, že v naší představě *chronos narace* funguje principiálně, ne například jako pomyslná tkanina, do níž je postupně „všíván“ příběh zobrazený v textu. Proto není možné, aby se s ním v jakémkoliv okamžiku vyprávění zacházelo například tak, že by došlo k jakémusi jeho „znásobení“. Zatímco statické, nečasové schéma děje *The French Lieutenant's Woman* musí ve svém zápisu nutně dospět k momentu, kdy se nějakým způsobem „nad sebe“ či „vedle sebe“ položí všechna finále, která John Fowles textu postupně dosazuje, *chronos narace* jako princip umožňuje odhalit, že v určité fázi vyprávění vystupuje do popředí čas roviny vypravěče a dominantní roli tak přebírá druhý, metanarativní diskurz, uskutečněný právě několikerým „přepisováním“ konce románu. Vypovídaný svět se tedy v konkrétní chvíli dostane do pozadí vůči informaci o tom, že se vypravěč rozhodl konec textu „přepisovat“, respektive znásobit.

Mimo jiné se tímto způsobem realizuje často připomínaná skutečnost, že totiž román má kapacitu odhalit a zesměšnit nejen principy, na nichž fungují jiné žánry, ale také principy, na nichž funguje sám.

Jinou oblastí, která by *chronos narace* mohla eventuálně vylučovat, by bylo narušení či potlačení událostní struktury vyprávění⁹⁶. Znamenalo by to tedy takovou kompozici díla, která by znemožnila vztáhnout je ke chronologické a kauzální dynamice. Experimenty tohoto typu byly již bezpochyby podniknuty, zejména v souvislosti se zrodem avantgardy a modernismu na počátku 20. století, a dále též v souvislosti s francouzským novým románem. Ubíraly se přitom zhruba trojím směrem: jednak směrem narušení významové a současně i kompoziční (a v tomto ohledu i žánrové) stavby textu, jako je tomu například v raném Tzarově dadaistickém díle *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916)⁹⁷, které – jak nutno zdůraznit – zcela jistě není románem, ba ani povídkou či novelou. Navzdory očekávání narativního textu, které vzbuzuje titul, představuje *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* koláž prozaických a básnických úryvků, a zároveň tak i koláž epického a lyrického momentu. Text záměrně znemožňuje rekonstrukci své vlastní výpovědi, není ani příběhem, ani úvahou či lyrickou meditací. Demonstruje pouze svůj vlastní experimentální charakter a v tomto smyslu se pak řadí po bok Tzarových dadaistických manifestů. *Chronos narace* je textem jako princip popřen, zároveň však nelze dílu v žádném smyslu přisoudit narativní charakter. Tou měrou, jakou je *chronos narace* ve vztahu k textu potlačen, je v něm také oslaben rozměr příběhu.

Jiným směrem se pak vydaly pokusy angloamerického modernismu. Zde se podoby experimentu soustředily především na samotnou časovou složku události: takové psaní je

⁹⁴ (John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. Little Brown and Company, Boston, Toronto 1969.)

⁹⁵ (Srov. Rimmon-Kenanová 2001, s. 24 nn.)

⁹⁶ (K problému *události* jako podmínky příběhu viz Rimmon-Kenanová 2001, s. 23–24; a dále Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca 1978, s. 3, 14–19.)

⁹⁷ (Tristan Tzara: *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Collection Dada, Zürich 1916.)

par excellence zastoupeno v díle Virginie Woolfové. Je však zajímavé, že ani v případě povídkových textů, jakým je například *The Mark on the Wall* (1917)⁹⁸, tím méně v případě románů jako *To the Lighthouse* (1927)⁹⁹ či *Mrs. Dalloway* (1925)¹⁰⁰ neruší Woolfové experiment se zpomalením a zrychlením času, s časovým hiátem či s neustále protrahovaným *durée* událostní založení celku. Důvodem – domnívám se – je především to, že ve zmiňovaných textech Virginie Woolfové ve skutečnosti zůstává zachována centrální role události. *Chronos narace* se zde proto nepochybně uplatňuje jako nástroj diskurzivní výstavby textu, a zároveň je – právě jako transformační princip – do jisté míry tematizován. Druhým typem modernistického experimentu s časovým principem je typ odpovídající ve své podstatě již diskutovanému experimentu Tzarovu. Lze konkrétně uvést příklad těch částí Joyceova románu *Ulysses* (1922)¹⁰¹, které mají podobný charakter jako závěrečný vnitřní monolog Bloomovy ženy Molly. Rozostření obsahové roviny textu a jeho radikálně stylizovaná kompozice zde docházejí až k samotné hranici „událostního rozměru“, zůstávají však stále ještě před ní. Sémantickým gestem textu totiž není demonstrování vlastního experimentálního charakteru, ale sdělení o Mollyině životě, které má stále ještě povahu příběhu (vzpomínky na setkání s manželem, jídlo, milostný život).

Poslední oblastí narativních textů a románů, z jejichž prostředí je možné derivovat pomyslný pokus „zneplatnit“ princip *chronos narace*, je oblast francouzského *nového románu*. Takové texty, k jakým náleží například Robbe-Grilletova *Žárlivost* (1965)¹⁰², se bezpochyby pohybují na samé hranici románovosti a narativity. Událostní struktura zde radikálním způsobem ustupuje do pozadí, z postav zůstávají jen jakési obrysy, a spolu s tímto dvojím potlačením ustupuje také možnost uplatnit princip *chronos narace* a transformovat vyprávění v diskurz. Při pozorném čtení však lze – přes různost možných výkladů – vnímat na pozadí nejednoznačné narace jednoznačný událostní rozměr, který je „indexován“ v popisu vnějších stavů věci, ale též prostřednictvím stavů vypravěčova vědomí, navzdory tomu, že jej nelze jednoznačně identifikovat.

V předchozích odstavcích jsme se pokusili nalézt konkrétní (románový) text či texty, které by rozrušily či anulovaly *chronos narace*. Ukazuje se nicméně, že vztah mezi narací a tímto principem tak, jak je zde definován, je vztahem vzájemné podmíněnosti. Pokud má text charakter narace, je v něm zachována „událost“ a zůstává vztažen k *chronos narace*. Naopak, je-li princip *chronos narace* potlačen, pak text zároveň pozbyl své událostní a narativní povahy, a zcela jistě není románem, ani jiným příbuzným žánrem.

2.2 Postava a *chora narace* v románu

Podobně jako se princip *chronos narace* týká ve vyprávění všech zobrazených složek i narativního celku, prostupuje naraci další klíčový princip, který zde označuji jako *chora narace* a který má opět schopnost uplatnit se v naraci mnohočetným způsobem. Je-li *chronos narace* principem časovým a logickým, pak *chora narace* je komplementárním principem prostorovým.

Je rozhodně namístě věnovat nejprve pozornost pojmu, který se nutně asociuje, a tím je **Bachtinův *chronotop***. Existuje několik rysů v bachtinovském pojetí tohoto pojmu, které

⁹⁸ (Virginia Woolf: *The Mark on the Wall*. In: *Publication No. 1. Two Stories*. Hogarth Press, Richmond 1917.)

⁹⁹ (Virginia Woolf: *To the Lighthouse*. Hogarth Press, London 1927.)

¹⁰⁰ (Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*. Hogarth Press, London 1925.)

¹⁰¹ (James Joyce: *Ulysses*. Shakespeare and Company, Paris 1922.)

¹⁰² (Alain Robbe-Grillet: *Žárlivost*. Československý spisovatel, Praha 1965. (Francouzský originál: *La jalousie*. Les Éditions de Minuit, Paris 1957.))

znemožňují použít ho jako koncept zastřešující pojmy *chronos* a *chora narace*, nebo – eventuálně – jím oba pojmy nahradit. V jistém smyslu čistě technickým důvodem je „lingvistický skok“ mezi řeckým výrazem *chronotop* a způsobem, jak je tento pojem užíván. Vzhledem k tomu, že specializací této práce nejsou přírodní vědy, lze svobodně odhlédnout od toho, co pojem *chronotop* znamená v matematické přírodovědě, odkud jej Bachtin přejímá. Ať je zde jeho význam jakýkoliv, je nutné při překladu a výkladu sledovat původní význam obou řeckých kořenů. **Chronos** označuje **čas jako princip**¹⁰³. **Topos** ovšem, na rozdíl od *chora*, znamená **místo**. Teprve pojem *chora*¹⁰⁴ označuje **prostor**, a to prostor nikoliv jako prázdné místo – *agora* – nýbrž prostor jako **dimenzionální entitu**, v níž mohou být věci i subjekty situovány a vzájemně konfigurovány. Druhým důvodem je fakt, že **pro Bachtina je *chronotop* principem obsahově nadřazeným postavám**¹⁰⁵ a ději. Postava v jeho pojetí jakoby vstupuje do časoprostoru, který ji utváří z hlediska charakteristiky i fikčních osudů. V této práci jsou však *chronos* i *chora narace* tvárné principy, které postavu v naraci dynamizují, situují, určitým způsobem limitují, ale zůstávají netematizované, nevytvářejí vlastnosti světa, v němž se postava pohybuje, a už vůbec nezakládají charakter jejích fikčních vlastností, myšlenek, slov a činů, neboť obojí je založeno na vlastní rovině vyprávění.

Přesto je pojem *chora narace* Bachtinovským *chronotopům* v jednom ohledu blízký: předpokládá, podobně jako ony, že prostor hraje pro fikční vyprávění funkci jednoho ze základních „rozměrů“.

Jako koncept je zde – spíše než bachtinovským *chronotopy* – inspirován aspekty „*uměleckého prostoru*“, tak jak je ve svém díle *Štruktúra umeleckého textu* (1990)¹⁰⁶ představuje Jurij M. Lotman. Kapitola *Problém umeleckého priestoru* (součást oddílu *Kompozícia slovesného umeleckého diela*) totiž v mnoha podstatných rysech popisuje „efekt“, který má dynamický princip *chora narace* na úrovni diskurzu. Hned v úvodu této kapitoly je konstatován ikonický, a tedy prostorový charakter vnímání literárního díla: „...nejen výtvarné texty môžeme prítom chápat jako ohraničené priestory. Zvláštní charakter zrkovného vnímání sveta má za následok, že ve väčšine prípadů jsou pro čtenáře denotáty literárných znakov nějaké priestorové, viditeľné objekty. To podporuje i určitý typ vnímání literárných modelů, jemuž je v plnej miere vlastní ikonický princíp, názornosť.“¹⁰⁷ Lotman zároveň podtrhuje skutečnost, že prostorové vnímání se týká také těch pojmů, které samy o sobě prostorovou povahu nemají, a že některé modely světa jsou „výrazně obdařené priestorovými príznakmi“¹⁰⁸, zejména pokud se týkají nadtextového, čistě ideologického modelování skutečnosti. (Opozice vysoký-nízký, blízký-vzdálený, ohraničený-neohraničený atd.) Za shrnující lze potom považovat Lotmanovo prohlášení, že „*struktúra priestoru textu se stáva modelem štruktúry priestoru vesmíru a vnútřní syntagmatika prvků uvnitř textu se stáva jazykom priestorového modelovania*“¹⁰⁹.

¹⁰³ A konkuruje tak pojmu *kairos*, času, kdy se má něco odehrát.

¹⁰⁴ V češtině zdomácnělý například ve slově choreografie.

¹⁰⁵ „*Chronotop jako formálně-obsahová kategorie do značné míry determinuje také obraz člověka v literatuře, který má vždy bytostně chronotopickou povahu.*“ (Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 222. (Ruský originál: *Voprosy literatury i estetiki*, 1975.))

¹⁰⁶ Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990. [Jurij M. Lotman: *Struktura chudožestvennogo texta*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1970.]

¹⁰⁷ Lotman 1990, s. 250. Slovenské znění citátu: „...nielen výtvarné texty môžeme chápať ako nejaké ohraničené priestory. Zvláštny charakter zrkovného vnímání sveta má za následok, že denotátmí slovesných znakov sú pre ľudí vo väčšine prípadov nejaké priestorové, viditeľné objekty. To podporuje aj určitý typ vnímání slovesných modelov: v plnej miere mu je vlastný ikonický princíp, názornosť.“

¹⁰⁸ Lotman 1990, s. 251. Slovenské znění citátu: „(to všetko sa ukladá do niektorých modelov sveta, ktoré sú) výrazne obdařené priestorovými príznakmi“.

¹⁰⁹ Lotman 1990, s. 250. Slovenské znění citátu: „*Takto sa štruktúra priestoru textu stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvků uvnitř textu jazykom priestorového modelovania.*“

Co tedy *chora narace* představuje v této práci? V první řadě, jak už bylo shora naznačeno, je principem, který garantuje naraci **fikční „fyzikální“ prostor** jako nutnou podmínku děje.

Dále se spolupodílí na vytvoření vizuální představy jednotlivých prostorů, které jsou v textu prezentovány, i vizuální představy románového kosmu jako celku.

V tomto ohledu má *chora narace* určité rysy analogické s principem *chronos narace*. Zatímco však v případě, kdy je vynechána nebo chybí informace o časovém dění, dochází díky *chronos narace* k jejímu překlenutí nebo doplnění na základě předpokládané kontinuity entit a subjektů, otevírá se fikční prostor jako slepá mapa, kterou je možné z velké části nechat nedoplněnou. Přesto však nelze tuto slepou mapu prostě zmačkat a zahodit. I tam, kde není poskytnuta téměř žádná informace o prostoru, jak se v určitém extrému děje například v Hemingwayově povídce *The Killers*¹¹⁰, zůstává *chora narace* principem, díky němuž je **nějaký prostor** nejen předpokládán, ale vynucován. Podobně jako nelze myslet události mimo čas, nelze je myslet ani mimo prostor.

Podobně jako *chronos narace* se také *chora narace* vztahuje i na jednotlivé entity, respektive subjekty, které se v narativu objevují, a je principem, který je **může situovat nejen prostorově, ale zároveň i symbolicky a metaforicky**. Jako konstrukční princip napomáhající konstituování diskurzu vytváří totiž „významem nadaný“ prostor, prostor, který napomáhá **rozvržení**, a to i v přeneseném smyslu. Právě díky principu *chora narace* je tak položen **základ hierarchizace mezi jednotlivými entitami, diskurzivními prostorami, ale také subjekty**, a zároveň i naznačena vzájemná blízkost či vzdálenost, sugerující už přítomnost konkrétních vztahů.

Ve spojení s uplatněním principu *chronos narace* je pak na rovině diskurzu možné mluvit o pomyslné trajektorii, jíž jednotlivé postavy procházejí, o pohybu vzhůru, dolů, o pohybu v kruhu atd. (Toto pojetí přitom opět do jisté míry rezonuje s Bachtinovým pojetím chronotopu, který pro shora naznačenou časoprostorovou situovanost postavy zavádí pojmy *chronotop cesty*, *chronotop setkání* atd.)

2.3 Postava a *kosmos narace* v románu

Než bude možné přejít k dalšímu výkladu, je nutné připomenout dva aspekty, které zde dosud byly spojovány s principy *chora* a *chronos narace*. Předchozí výklad ukázal, že ani jeden z těchto principů *nemůže být ve vyprávění tematizován*, oba jsou nicméně implikovány jako podmínka narace; jejich existence souvisí se zkušenostní strukturou, jež hraje významnou roli při konstituci narativního významu. Nelze tedy o nich uvažovat tak, že by kupříkladu *chronos narace* mohl představovat samotný *zobrazený čas* či že by *chora narace* byla ekvivalentem zobrazeného prostoru. Toto zdůraznění principiálního fungování obou dynamismů je zapotřebí vztáhnout také na třetí dynamismus, který se v pojetí této práce uplatňuje při narativní transformaci. Tímto dynamismem je ***kosmos narace***.

Zatímco v češtině slovo *kosmos* nabylo odvozeného významu „vesmír“, řecký pojem označuje řád a zdobnost. Tyto dva významy si nejsou nijak vzdálené: pro Řeky to, co mělo řád, bylo zároveň již ozdobené¹¹¹. Tato významová podvojnost slova *kosmos* se výborně hodí v následujícím výkladu.

Je zásadní se nejprve znovu vrátit k představě prostého narativu a tázat se s Tzvetanem Todorovem po **transformacích, jimiž procházejí akty promluvy**, aby mohly **vytvořit**

¹¹⁰ (Ernest Hemingway: *The Killers*. In: *Scribner's Magazine* 1927, č. 3, s. 227–233.)

¹¹¹ Srov. také český výraz pro prostředky ke „ozdobení“: *kosmetika*.

příslušný literární žánr, respektive typ narace. V oddíle 2.1 týkajícím se principu *chronos narace* byla zdůrazněna role, kterou *chronos narace* hraje pro zachování totožnosti fikčních entit v průběhu narace. Dále bylo v oddílu 2.2 naznačeno, že se *chora narace* právě s principem *kosmos narace* spolupodílejí na hierarchizaci entit ve vyprávění. Časovost a prostorovost totiž nemohou postačovat pro ustanovení příběhu z řady událostí. Další nutnou podmínkou – alespoň v koncepci této práce – je **adekvátní (tedy vzájemné) uspořádání prvků z příslušných významových rovin**, tedy cosi, co se opírá o princip řádu. Příběh tak, jak je pojmán v této práci, nemůže fungovat „mimo“ řád.

Pojem *kosmos* (řád), stojící v základu označení *kosmos narace*, znamená **potenci k uspořádávání, usouvztažňování, propojování sémantických polí, v nichž se do vzájemných vztahů dostávají korelující fikční entity**. Tato sémantická pole pak svou uspořádaností zakládají kosmologii románového světa, sugerují určitou hierarchii entit.

Přitom platí, že toto „uspořádání“ díky principu *kosmos narace* má ve fikci **charakter konstrukční**, nikoliv konstrukčně-rekonstrukční jako v aktuálním světě.

Princip *kosmos narace* tedy jednak pomáhá uspořádat do vzájemných vztahů korelující fikční entity. Na druhé straně však do řádu, který v naraci vytváří, zapracovává také prvky, které mají „zdobný“, figurativní charakter, a tak se ukazují být jeho podstatnou součástí.

Co představují tyto **figurativní prvky** v rámci řádu ustanovovaného ve světě vyprávění? Existence těchto prvků i jejich role je do jisté míry odvozena z existence figurativních prvků v aktuálním světě, zároveň ji však dalece překračuje. V aktuálním světě se nepochybně vyskytují entity, atributy či jednání, jimž je (v rámci dané kultury) přisuzován symbolický charakter. Právě na jeho základě mají pak kapacitu dominovat celému jednomu vztahovému či situačnímu poli. (V aktuálním světě jsou takovými figurativními prvky předměty jako uniforma, žezlo či snubní prsten, atributy jako věk osob, jejich pohlaví apod.; také různé druhy jednání mohou být nadány symbolickým či performativním významem.)

Ve fikčním světě je situace složitější: obecně zde totiž **platí o každé entitě či rysu to, že mají potenci k figurativní roli**. To, že jsou v naraci zmíněny, znamená, že je zde určitý důvod, proč jsou hodny zmínky, čili že jsou pro konstituci fikčního světa tím či oním způsobem významné: jedním z těchto významů je i význam figurativní, tedy potence symbolicky dominovat určitému významovému poli¹¹² a otevřít prostor „lyrizujícímu“ čtení. Předchozí věta mimo jiné odkazuje na univerzálnost, kterou princip *kosmos narace* má. Stejně jako se v naraci časový a prostorový dynamismus vztahují na všechny události, na všechny subjekty, entity a atributy, i **princip *kosmos narace* vřazuje každý jednotlivý prvek v naraci do určitého řádu, a zároveň ho tak i aktivuje pro interpretaci**. Některé prvky mohou pak dalším dominovat díky logické hierarchii, jiné prvky dominují na základě hierarchie figurativní či symbolické.

Uplatnění principu *kosmos narace*, respektive jeho sekundárního aspektu, je do jisté míry záležitostí interpretujícího čtení. Zatímco v rámci jednotlivých kultur se řád i pole figurativních entit a figurativního jednání dají poměrně zřetelně vymezit, rodí se v oblasti fikčních entit a fikčního světa tato konvence především z pomyslné dohody mezi autorem a interpretem-recipientem. (Tato dohoda může být nad konkrétními texty realizována velmi rozlišnými způsoby.) Fikční prvky, atributy, entity, jednání či události, které do této dohody vstoupí, a na něž je tedy aplikována zmiňovaná dynamika, fungují pak jako sémanticky nadřazené. Stávají se z nich významové uzly vyprávění, a svět narace je pak uspořádán „okolo“ nich.

¹¹² Zatímco to, co se dostane do zorného pole „čtenáře aktuálního světa“, nemusí mít pro pochopení „řádu“ dané situace, prostředí či osoby vůbec žádný význam, ve fikčním světě je nutné vždy předpokládat určitý záměr, a tedy i důvod, proč se ten či onen prvek v „zorném poli“ právě vyskytuje.

Prameny ke kapitole 2:

- John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. Little Brown and Company, Boston, Toronto 1969.
- Ernest Hemingway: *The Killers*. In: *Scribner's Magazine* 1927, č. 3, s. 227–233.
- James Joyce: *Ulysses*. Shakespeare and Company, Paris 1922.
- Alain Robbe-Grillet: *Žárlivost*. Československý spisovatel, Praha 1965. (Francouzský originál: *La jalousie*. Les Éditions de Minuit, Paris 1957.)
- Tristan Tzara: *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Collection Dada, Zürich 1916.
- Virginia Woolf: *The Mark on the Wall*. In: *Publication No. I. Two Stories*. Hogarth Press, Richmond 1917.
- Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*. Hogarth Press, London 1925.
- Virginia Woolf: *To the Lighthouse*. Hogarth Press, London 1927.

Literatura ke kapitole 2:

- Gaston Bachelard: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009. (Francouzský originál: *Poétique de l'espace*. PUF, Paris 1957.)
- Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 222. (Ruský originál: *Voprosy literatury i estetiki*, 1975.)
- Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host, Brno 2003.
- Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca 1979. (Francouzský originál: *Discours du récit*. In: Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 71–273.)
- Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés: *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington 1983. (Francouzský originál: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Classiques Hachette, Paris 1979.)
- David Herman: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln 2002.
- Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca 1978.
- Georg Lukács: *Teorie románu*. In: *Metafyzika tragédie* (ed. Růžena Grebeníčková). Československý spisovatel, Praha 1967, s. 95–187. (Německý originál: *Die Theorie des Romans*, 1916.)
- Günther Müller: *Morphologische Poetik*. Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.
- Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Oikoymenh, Praha 2002. (Francouzský originál: *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, 1984.)
- Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001. (Anglický originál: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.)
- Tzvetan Todorov: *Poetika prózy*. Triáda, Praha 2000. (Francouzský originál: *La Poétique de la prose*, 1971.)

3 Postava jako znak v románovém diskurzu

Výklad v předchozí kapitole ukázal, že románový svět a fikční entity v něm přítomné – včetně postav – lze nahlížet tak, že povstávají z materie narativu za účasti tří transformačních dynamismů či principů.

Tyto principy zaručují entitám i subjektům v **naraci** jejich **dynamickou podobu**, konstituují jejich **kontinualitu**, ale také tvárnost a **proměnyšchopnost** (ve vztahu k subjektům také **vývojovou linearitu**, a schopnost prostřednictvím vnějšího a vnitřního jednání **uskutečnit v ději určitou „trajektorii“**).

V **diskurzu** pak, jak bylo rozvedeno, garantují ve vztahu k fikčním entitám a subjektům jednak jejich **totožnost** a jedinečnost, předpoklad jejich **ohraničenosti**, dále jejich časovou a prostorovou **situovanost**, **vřazení do adekvátní hierarchie** a možnost naplňovat **figurativní roli**.

Právě skutečnost, že subjekty jsou díky zmiňovaným dynamickým principům v **diskurzu** vždy určitým způsobem situovány, a to jednak vzhledem k vnitřnímu rozvržení diskurzu, jednak vůči sobě navzájem, je v této práci využita jako východisko pro **odvození typologie**, ale též pro popis **vzájemných konstelací postav**.

Jako odrazový můstek k odvození takové typologie je zapotřebí nejprve **určit ty aspekty postav**, jež postavám v diskurzu **obsazení konkrétních pozic vůbec umožňují**. Lze předpokládat, že půjde o některé z konstantních vlastností postav, generované z interakce mezi jednotlivými textovými rovinami a principy *chronos*, *chora* a *kosmos narace*. Principy *chronos*, *chora* a *kosmos narace*, které zde fungují jako pomyslný „most“, spojující rovinu prostého *narativu* s odehrávající se *narací* a tu opět s nejvyšší rovinou (románového) *diskurzu*; **představují vertikálu, propojující nejnižší a nejvyšší úroveň textovosti**.

(Dříve než budou blíže zkoumány ony „konstantní vlastnosti“ postav, vyplývající z jejich interakce s vertikálně působícími transformačními principy, je zapotřebí připomenout, že na každé ze tří jmenovaných rovin textovosti je možné postihnout také samostatné, „**horizontální**“ **principy**, druhově odlišné od transformačních dynamismů, o nichž pojednávala předchozí kapitola.)

Na úrovni narativu jde především o dynamismy morfologické, lexikální, syntaktické a „textové“¹¹³.

Na úrovni probíhající narace, tedy na úrovni děje, se množství a složitost takových dynamismů násobí geometrickou řadou, aspekty a atributy románové postavy se zde množí a stávají se nesmírně komplexními. Právě v tomto prostoru se utváří složité **byťi postavy**, generující **jednak obligatorní dějovou „trajektorii“ postavy**¹¹⁴, jednak – je-li ovšem přítomno – její **živé a stále se přetvářející dějové jádro**, reprezentované

¹¹³ V narativu je pouze indikována jednotlivými prvky, jejichž rejstříky procházejí od roviny gramatické (slovesná a zájmenná osoba) přes rovinu lexikální (vlastní jména, užití sloves, která vyžadují antropomorfní subjekt), syntaktické (konkrétní typy agentů, proživatelů, pacientů atd.) až po rovinu textovou (například anaforické a kataforické prostředky; upozorňující na jedinečnost referentu). (V této poznámce vycházím z výkladu Karla Hausenblase v souboru *Výstavba jazykových projevů a styl*. Univerzita Karlova, Praha 1971.)

¹¹⁴ Jak bylo naznačeno v oddíle 2.2, při určitém zjednodušení je možné uvažovat o pozicích, které postava zaujímá, respektive nově zaujímá, během uzlových momentů děje. Souhrn těchto pozic si lze představit jako pomyslnou trajektorii, na níž se fikční subjekt v tomto svém rozměru „rozkládá“. Určení toho, co jsou uzlové momenty děje, i chápání pozic, které postavy zaujímají, jsou však nutně věci interpretace. Zatímco více méně platí, že na úrovni narativu lze s určitou měrou jistoty určit základní sled událostí, je zřejmé, že určit na úrovni probíhající narace, které body děje jsou uzlové, stejně jako shrnout pozici postavy v úseku, který vyznačují, je již věcí subjektivního náhledu.

jednotlivými vnitřními stavy, souborem telických os (záměrů postavy)¹¹⁵, dále jednotlivými akty jejího jednání, jejími relacemi, vztahy a jejich proměnami, a v neposlední řadě též všemi momentálně významnými atributy i dalšími potenciálními aspekty. Všechny prvky naznačené v předchozí větě se přitom u postavy mohou v každém dílčím momentu proměňovat či přeznačovat a vstupovat do interakce s dalšími prvky děje, ležícími již mimo hranice samotné postavy. Tyto skutečnosti činí pak z postavy nazírané *sub specie* děje fenomén, který se vymyká tomu, aby byl teoreticky snadno a beze zbytku uchopen, a který dovoluje vždy jen velmi rámcová zobecnění.

Na úrovni diskurzu je působení pomyslných horizontálních principů naopak minimalizováno, a to proto, že **diskurz představuje určitou sumu pozic**, není již dynamický, **je totálním modelem, do něhož byla z jednotlivých rovin textovosti „vynesena“ pomyslná podstata významů**. (Samozřejmě přitom platí, že rozlišování jednotlivých „úrovní“ existence postavy v závislosti na stanovených rovinách textovosti je čistě pracovní, hypotetickou záležitostí.)

V případě každé konkrétní postavy a v případě každé konkrétní interpretace existuje mezi „bytím“ románového subjektu na úrovni probíhající narace (tedy na úrovni děje) a mezi situovaností téhož subjektu v rámci románového diskurzu trvalý dialog.

Vlastnosti, které jsou zde chápány jako „konstanty postavy“ v diskurzu a které umožňují její situování v tomto „posledním rámci“, jsou pak zkoumány v následujícím oddílu.

3.1 Postava jako modelový objekt v diskurzu

Pokud je zde postava v diskurzu chápána jako sumarizovaný fenomén, jehož konstantní vlastnosti jsou odvoditelné z interakce s transformačními principy, je stále ještě možné zvolit různé úhly, ale především různou „úroveň rozlišení“, v níž bude takto pojatý fenomén zkoumán.

Pro účely následující argumentace je zde postava v diskurzu nahlížena dvojím způsobem: **jednak jako modelový objekt, rozložitelný na oblast „středu“ a „pláště“**, **jednak jako vnitřně sourodý znak, charakterizovatelný pouze určitým označujícím** (zpravidla vlastním jménem, které samo ovšem náleží k oblasti „středu“) **a příslušnou pozicí v prostoru diskurzu** (z tohoto pohledu bude postava blíže zkoumána v oddílu 3.3).

Představa „středu“ a „pláště“ postavy v diskurzu je odvozena ze zmiňovaného rozlišení aspektů postavy na ty, které vyplývají z její vertikální interakce s transformačními principy, a na ty, které jsou na této interakci relativně nezávislé. Do oblasti „středu“ v rámci této představy spadají individualizující a charakteristické atributy, které postava získává z konkrétního narativu, o nichž však zároveň *in abstracto* platí, že představují soubor fakultativních rysů, a tedy mohou, ale nemusejí být přítomny (mezi takové rysy a aspekty patří především jméno, v některých jazykových oblastech také indikace pohlaví, dále například věk postavy, její tělesné a psychické charakteristiky, celá řada jejích symbolických atributů atd.) **Do oblasti „pláště“ spadá soubor zhruba pěti aspektů, které jsou u postav na úrovni diskurzu chápány jako obecné a obligatorní a které jsou zároveň generovány vertikálními principy *chronos*, *chora* a *kosmos narace***. Těmito aspekty jsou: **vnitřní sjednocenost a suma jednání**, vyžadované principem *chronos narace*, určitá „situovanost“ a abstraktní **vazby k dalším subjektům i**

¹¹⁵ Oblast, již zde jen okrajově zmiňuji jako oblast telických os, je přitom bází celé řady známých typologií postavy. Zakládá možnost kontrastovat mezi postavami, u nichž jsou telické osy zřetelně „čitelné“ v průběhu celého děje (například *postavy-definice* Daniely Hodrové), a postavami, jejichž telické osy jsou v naraci skryty, či stále záměrně znejasňovány (tak *postavy-hypotézy* u téže autorky), mezi postavami, jež se řídí jedinou telickou osou (tak *ploché postavy* u Edwarda M. Forstera), nebo které sledují cíle dané množstvím telických os (tak *plastické forsterovské postavy*).

objektům¹¹⁶, vyžadované principem *chora narace*, a konečně **figurativní či symbolická role**, vyžadovaná principem *kosmos narace*.

3.2 Rozvržení diskurzu vyplývající z uplatnění transformačních principů

V předchozím oddílu byl stručně popsán způsob, jak může být postava v diskurzu vnímána jako modelový objekt, složený z „pláště“ a „středu“. Dříve než bude představen druhý možný pohled na postavu, který ji uchopuje jako znak charakterizovaný určitým označujícím a pozicí v diskurzivním modelu, je nutné popsat blíže právě tento **diskurzivní model a jeho klíčové vlastnosti**.

(Jak ve vztahu k postavě, tak ve vztahu k diskurzu přitom samozřejmě platí, že je možné pracovně je modelovat velmi rozrůzněnými způsoby.) V souladu s předchozí argumentací zde příslušný **model vychází ze způsobu, jímž abstraktní podobu diskurzu ovlivňují transformační principy**. Určitý náznak toho, jakým způsobem je diskurz rozvrhován, byl přitom učiněn už v oddíle 1.4, nyní – poté, co byly transformační principy představeny detailně – je však možné toto rozvržení zkoumat s větší systematičností.

Začněme v tomto případě **logicko-prostorovým principem *chora narace*** a hledáním jeho dopadů na rozvržení diskurzu. Jak ukázal oddíl 2.2, představuje principiální prostor (na rozdíl od času) vnitřně velmi proměnou veličinu. Určení způsobů, jakými *chora narace* rozvrhuje diskurz, nelze proto stanovit *in abstracto*: musí být odvozeno z prostorové metaforiky konkrétního díla.

Diskurz se takto může rozvrhovat například na **symbolické nahoře a symbolické dole**, na **symbolickou oblast středu** a na **symbolickou oblast periferie**, do oblastí, které **zastupují blízké a osobní** a do **oblastí, které zastupují veřejné a oficiální**, nebo do oblastí, které představují – v románu nejspíše méně často uplatněné – **symbolické vpravo a symbolické vlevo** atd. Zároveň lze v souvislosti s rozvrhováním za pomoci principu *chora narace* klást otázku, zda v románovém diskurzu existují určité, **symbolickou funkci nadané prostory**, a pokud je jich větší množství, zda vůči sobě tyto prostory zaujímají **figurativní pozice**, atd.

Symbolické rozvržení diskurzu bude mít přitom vždy co do činění nejen se „světem konkrétního díla“, ale také s jazykovou metaforikou a apriorním chápáním prostoru tak, jak je ve svém díle *Štruktúra umeleckého textu (1990)*¹¹⁷ představuje Jurij M. Lotman, a jak je geniálním a vyčerpávajícím způsobem popisují autoři knihy *Metafory, kterými žijeme*¹¹⁸.

To, jaký klíč může být k uchopení prostorově-logického uspořádání diskurzu zvolen, je však zřejmě především záležitostí osobního interpretujícího čtení, vyvolaného konkrétním textem, čtení, které se vždy jen s rezervou podřizuje principům a pojmoslovím generovaným na abstraktní rovině.

Jako druhý zkoumejme **vztah mezi románovým diskurzem a časově-logickým principem *chronos narace***. Zdá se, že oproti prostoru je **čas** (v románu, jak bylo již podrobně explikováno, vždy lidský) **zcela obligátně zdrojem „zpřítomnění“ základní triadické koncepce**. Ta, jak ukazuje argumentace Ricoeurova, se vůči diskurzu může realizovat rozvrhováním do tří, respektive čtyř časových oblastí. Ono základní rozvržení románového diskurzu přitom představuje **plán minulosti, budoucnosti a přítomnosti**; potenciálním čtvrtým plánem je pak **plán věčnosti**. Tyto plány se následně, pod vlivem principu *kosmos narace*, v určitém smyslu prohlubují, a stávají se nejen plány logicko-

¹¹⁶ Respektive i jejich – příznaková – nepřítomnost.

¹¹⁷ Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990. [Jurij M. Lotman: *Struktura chudožestvennogo texta*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1970.]

¹¹⁸ George Lakoff, Mark Johnson: *Metafory, kterými žijeme*. Host, Brno 2002.

časovými, ale také plány symbolicko-časovými. V tomto symbolicko-časovém rozměru je potom *minulost* spjata nejen s „uplynulým časem“, ale také s původem věcí, s kořeny a historií, i s určitým druhem hierarchické nadřazenosti, *přítomnost* s neustaveným, probíhajícím děním, s aktuálností, proměnností, otevřeností a *budoucnost* s neznámem, pokračováním, nerealizovanými možnostmi, dorůstáním, zráním a završením času; *věčnost* je pak spojena nejen se smrtí jako s „překročením“ hranice lidského času, ale především s oblastí transcendentna.

Princip *kosmos narace*, který, jak naznačil oddíl 2.3, zaručuje adekvátní relace odpovídajících prvků a sémantických polí, rozvrhuje diskurz v tom smyslu, že je v něm **zdrojem vzájemného usouvztažnění propojení takto naznačených prostorově-logických a časově-logických oblastí**. Dále – ve smyslu svého symbolického fungování – uspořádává diskurz tak, aby se v něm **figurativní plány podřizovaly plánům nefigurativním**.

3.3 Typologie postav na pozadí navrhovaného rozvržení diskurzu; jejich vzájemné konstelace

Jak vyplývá z předchozího oddílu, jsou typy rozvržení diskurzu dané principem *chora narace* arbitrární, zatímco **rozvržení dané principy *chronos* a *kosmos narace* je obligátní** (jde o shora uvedené rozvržení do *symbolicko-časových plánů minulosti, budoucnosti a přítomnosti*, které disponuje potenci k figurativnímu uspořádání). Vzhledem k tomu, že jde o rozvržení, respektive model, který lze na diskurz aplikovat vždy, je zde právě způsob, jak se **znaky postav „promítnou“ do uvedených symbolicko-časových plánů a jejich vzájemného nastavení, vzat za základ elementární typologie postav**. Zároveň je nutné podtrhnout, že postulovaný model rozvržení postav vůči symbolicko-časovým rovinám a navrhovaná typologie mají také svůj „inverzní“ aspekt: **konkrétní subjekty lze také nahlížet jako konstituenty časově-symbolických oblastí, i k nim přínaležejících sémantických polí**.

Je-li skutečným tématem románu lidský subjekt v čase, který tento subjekt zakouší jako přítomnost, pak je možné za **centrální a román „nejvlastnější“ považovat ty postavy, které v diskurzu symbolicky zastupují přítomnost**, postavy, z jejichž existence je současně „odvozován“ plán přítomnosti a modelována podoba tohoto plánu. Soubor těchto postav je zde označen jako *horizont současníků*.

V souladu se symbolicko-časovým rozvržením diskurzu je „podkladem“ přítomného plánu **plán minulosti**. O postavách, které k němu náležejí a zároveň jej konstituují, by bylo možné – vzhledem k výrazu *současník* v předchozím odstavci – uvažovat jako o „předchůdcích“. Z důvodů, které osvětluje následující výklad o rolích, je však soubor postav označen jako *horizont autorit*.

Oblastí symbolicky završující přítomnost, oblastí pokračování, ale také oblastí možného zodpovězení otázek, odhalení tajemství atd. je **oblast budoucnosti**. Do této oblasti je situován soubor postav označený jako *horizont dědiců*.

Soubor postav spjatých s **oblastí transcendence** je zde označován jednoduše jako *horizont věčnosti*. (V závislosti na „obsazenosti“ této oblasti a na rolích, jež plní postavy s ní spjaté, mohou být v konkrétních případech chápány také jako součást *horizontu autorit*.)

Uvedené rozlišení tří, respektive čtyř „horizontů“ reprezentuje elementární typologii postav, navrženou v této práci. Z užití terminologie je zřejmé, že jde o typologii, primárně vymežující vždy určitý **soubor postav**, a teprve sekundárně zaměřující postavu jako jednotlivý subjekt. Vzhledem k tomu, že součástí diskurzivního modelu „diktovaného“ transformačními principy jsou také dispozice k prostorovému a figurativnímu rozvržení, je

možné tento model považovat zároveň za jeden ze „zdrojů“ vzájemného nastavení postav do elementárních konstelací.

3.4 „Plášť“, respektive role jako primární indikátory přiřazení postav jednotlivým horizontům

Rozvržení postav do zmíněných tří horizontů by mohlo být znesnadněno tím, že všechny subjekty románu, ať už povstávají z románového vyprávění jakýmkoliv způsobem, musejí mít nutně vztah k fikční přítomnosti.

Jak však naznačil oddíl 3.1, přiřazení postav časově-symbolickým plánům je možné založit na takovém souboru jejich aspektů, který je obligátně přítomen, vyplývá z interakce mezi postavou a transformačními principy a který postavy navzájem jednoznačně odlišuje. Tímto podkladovým souborem je již představený „plášť“ postavy, a v jeho rámci zejména symbolické role postav, a tedy též jejich vazby k ostatním subjektům románu a jejich místo v celkové hierarchii.

Základní soubor takových symbolických rolí, kterého si zde povšimneme, je přitom odvozen z báze plození a formace. Postavy, které mají v naraci funkci mateřskou, otcovskou nebo pěstounskou, či vystupují jako „předkové“, a právě tak postavy, které naplňují funkci zasvětitelů a učitelů, případně kněží, vůdců a průvodců, jsou chápány jako soubor, který v diskurzu zaujímá role **symbolicky spjaté s minulostí**. Pokud u konkrétní postavy právě tyto funkce dominují, bude přináležet k *horizontu autorit*.

Podobně lze **na základě procesu plození a formace** uvažovat u jistých subjektů, respektive rolí, o jejich **symbolickém propojení s plánem budoucnosti**. To platí zejména o rolích potomků, bytostí nezralých a dětí obecně, o rolích studentů, žáků a učedníků. Jejich nositelé jsou zde řazeni k *horizontu dědiců*. Podobně jako v případě postav z *horizontu autorit*, ani v případě tohoto typu postav však nelze z naznačených rolí automaticky odvodit příslušnost postav k uvedenému horizontu; je nutno brát v potaz celkovou funkci, kterou postava v románu má.

Další role spolupodílející se na rozvržení postav vycházejí ze symbolického sepětí časových rovin s konkrétními fenomény. Tak **minulost souvisí s pamětí**, ale také **s historií jako „veřejnými dějinami“**; proto mohou do *horizontu autorit* náležet postavy pamětníků, svědků či účastníků minulých událostí a historických postav, zejména pokud jsou tyto role vzhledem ke konkrétním postavám klíčové.

Budoucnost představuje v kontextu takového uvažování prostor symbolicky spjatý kupříkladu se završením dějin nebo také se společenskou utopií. Takto se do *horizontu dědiců* mohou promítnout postavy mesiášské, postavy budoucích nositelů idejí, intuitivních, dětských zasvětitelů, či postavy vizionářů a „bláznů“, ustrnulých na úrovni dítěte apod.

Horizont současníků je pak v díle tvořen postavami, jejichž role nelze snadno specifikovat, a to proto, že jsou odvislé od konkrétního konceptu světa v díle. O těchto postavách však platí v pozitivním smyslu to, že **zastávají v románu ústřední funkci**. Téměř automaticky mezi tyto postavy patří **protagonista**¹¹⁹. V negativním smyslu o nich platí, že jejich role účastníků v procesech formace a plození, stejně jako jejich propojení s oblastmi symbolizujícími minulost a budoucnost, nesmí být tematické a primární (respektive musejí být komplementovány jinými stejně významnými rolemi).

¹¹⁹ S výjimkou případů, kdy dílo reflektuje proces výchovy a vzdělávání z perspektivy bezvýhradně dětského protagonisty.

3.5 Vybrané aspekty navrhované typologie a vzájemných konstelací postav ve vztahu k interpretaci

Rámcové přidělení postav konkrétního románu do horizontů této typologie je navrženo především proto, aby mohlo fungovat jako jedno z východisek interpretačního uchopení subjektů i diskurzu jako celku.

V rámci aplikace vyvstávají potom některé aspekty, které je zapotřebí zvláštním způsobem brát v úvahu.

Ve vztahu k jednotlivé postavě by po rámcovém přidělení k dílčímu horizontu měla především následovat úvaha, zda se její **znaková trajektorie nerozkládá dvěma (či dokonce třemi) horizonty** (tak tomu může být zejména v případě *vývojových a pícarovských románů*, v nichž postava prochází množstvím výrazných a potenciálně „nesouvisejících“ prostředí, nebo v případě románů, v nichž se děj vztážený k protagonistovi láme do několika „žánrově“ odlišných rovin). Takové **rozložení znakové trajektorie totiž může zakládat pomyslné „zmnožení“ diskurzů románu**, a je potřeba je při modelování diskurzu, a především v samotné interpretaci zvláštním způsobem zohlednit.

Ve vztahu k *horizontům postav* je pak při konkrétní interpretaci významné zejména posouzení **ústřední konstelace postav** vycházející z *horizontu současníků* a zakládající „téma“ románu.

Stejně důležité může být posouzení toho, **zda a jak jsou zastoupeny horizonty autorit a dědiců** a jaké je jejich nastavení ve vztahu k postavám na *horizontu současníků*: míra a způsob **obsazení těchto dvou horizontů může ve vztahu k plánu přítomnosti představovat významný interpretační faktor**.

Dále lze uvažovat o tom, jakým způsobem je v diskurzu zacházeno s **hranicemi mezi jednotlivými horizonty**. Dochází k plynulým, nebo naopak zlomovým přechodům subjektů mezi těmito horizonty, nebo je hranice přechodu mezi horizonty „uzavřená“, postavy a jejich role jsou fixované a oddělené, a vzájemná konstelace horizontů odráží symbolický „rozpad času“?

Smysluplné může být také porovnání **vnitřního uspořádání jednotlivých horizontů, respektive konstelací postav v nich**. Existuje možnost, že uspořádání jednotlivých horizontů jsou vůči sobě analogická. To má opět určitou výpovědní hodnotu pro interpretaci postav, jež k nim náležejí, ale také pro popis diskurzu jako celku. Právě tak významné je i uspořádání „inverzní“ či nějakým způsobem antagonistické.

Důležitým způsobem se na interpretačním využití navrhované typologie a vyplývajících konstelací může podílet také **subjekt vypravěče**. Jeho existence nemusí být v reliéfech diskurzu vůbec zahrnuta (extradiegetický heterodiegetický vypravěč) nebo může vzhledem k jednotlivým reliéfním oblastem požívat nadřazené pozice (intradiegetický heterodiegetický vypravěč). V jiném případě může *typus* vypravěče znak vypravěčské postavy „zdvojit“ (extradiegetický homodiegetický vypravěč) nebo může dojít k tomu, že znak vypravěčské postavy bude explicitně vstupovat do konstelací se znaky dalších postav (intradiegetický homodiegetický vypravěč)¹²⁰. Také v případě vypravěče intradiegetického a obou typů homodiegetického vypravěče může být interpretačně relevantní rozhodování,

¹²⁰ V oddíle o principech narace bylo již naznačeno, že subjekt má v prostoru románové narace určité „vnější“ hranice, související s časovými a prostorovými dispozicemi fikčního světa. Vedle těchto vnějších hranic, odvoditelných z fungování tří dynamických principů narace, utvářejí se už na úrovni narace také „vnitřní“ hranice subjektu, respektive jeho vědomí. V rámci narace se na jejich konstituci podílí především techniky, jejichž pomocí je postava vystavěna (přímá a nepřímá prezentace, řeč, analogie). Zejména způsoby nepřímé prezentace a řeči pak potenciálně otevírají vnitřní hranice subjektu a navozují fikční „průnik“ s postavou vypravěče či fokalizátora. Pokud má tento průnik trvalý ráz a vypravěč je současně postavou vyprávění, je nutné zohlednit v diskurzivním modelu.

ke kterému diskurzivnímu horizontu náleží. (Tato příslušnost ovšem v rámci diskurzivního modelu osvětluje pouze vypravěčskou postavu samotnou, nezakládá žádným způsobem rozvržení typologických horizontů či interpretaci dalších postav, z něj vycházející.)

Literatura ke kapitole 3:

- Edward M. Forster: *Aspects of the Novel*. Penguin Books, Harmondsworth 1976. [1927]
Karel Hausenblas: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Univerzita Karlova, Praha 1971.
Daniela Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu...* Torst, Praha 2001.
George Lakoff, Mark Johnson: *Metafory, kterými žijeme*. Host, Brno 2002.
Jurij Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990. . [Jurij M. Lotman: *Struktura chudožestvennogo texta*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1970.]
Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001. [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.]

4 Intermezzo: představa konceptuálního rastru jednotlivých „typů“ románu a cesta k interpretačnímu ověření navržené typologie postav a jejich konstelací

V rámci předchozího výkladu bylo již naznačeno, že navržení stručné typologie postav a stanovení východisek pro posouzení jejich konstelací zde nesledují pouze teoretický záměr, ale že paralelním cílem je prověřit jejich nosnost v konkrétních interpretacích.

Pro interpretační aplikaci může být samozřejmě nosné už izolované zkoumání jednotlivých případů románu. Takový postup vychází z (pravdivého) předpokladu, že pokud je podoba románového diskurzu výrazná vzhledem ke konstelacím postav (některé horizonty jsou „nulové“; obsazení horizontů je zvláště nerovnoměrné; objevují se konstelační analogie), pak jde především o jev vyskytující se individuálně a jeho řádné prozkoumání nutně vyžaduje jednotlivý přístup.

Právě tak smysluplný, a v jistém smyslu „zajímavější“ se však jeví **pokus propojit v interpretacích různá románová díla spojená konkrétním konceptuálním rastroem** a zkoumat, zda z typologie postav a jejich konstelací v těchto dílech může vyplývat také **osvětlení vztahů mezi jednotlivými typy románu**.

Tato práce přitom usiluje právě o takový postup.

Jako **základ konceptuálního rastru** je zde užitá **představa ontologického konceptu světa**, který jednotlivé typy románu předkládají; předmětné pole interpretací je přitom situováno do oblasti českých románů poprvé oficiálně publikovaných¹²¹ po roce 1989.

Z množství témat, která byla nad literaturou od roku 1989 diskutována, případně i jen nadnesena, byla zvolena čtveřice konceptů, na jejichž pozadí bylo možno předem tušit svébytný ontologický model a které jsou současně s užitkem aplikovatelné právě na oblast románu. Touto čtveřicí pojmů je představa *transcendentalismu*, vyskytující se v četných pozdních pracích Zdeňka Mathausera; koncept *ženského psaní*, zkoumaný z nejrůznějších aspektů v pracích feministicky orientovaných teoretiků a teoretiček a ponechaný jinak laděnými teoretiky mnohdy poněkud stranou; konstatování stále živého *existencialistického fenoménu* v literatuře u Vladimíra Papouška a konečně představa *autentické literatury*, opakovaně se vracející zejména v diskusích a interpretacích 90. let minulého století.

Pro vlastní interpretace byl potom zvolen soubor románových děl, u nichž bylo možné předem rozpoznat určitou „korespondenci“ s naznačenými ontologickými modely. Okruh textů, z nichž byl tento soubor vybrán, byl přitom omezen ještě dvojím způsobem: jednak rozsahem osobní četby autorky této práce, který nutně nepostačuje poli tak rozsáhlému, jakým současný český román je; druhým omezením bylo – jistě subjektivní – kritérium literární kvality: do okruhu vykládaných děl nebyly přijaty texty, které se svým charakterem již potenciálně blíží „četbě“, nebo jednoznačně náležejí do jejího okruhu. Neposlední snahou autorky bylo představit prostřednictvím následujících interpretací skutečnou Literaturu.

¹²¹ V konkrétních případech může dílo dobou svého vzniku, případně prvního neoficiálního vydání spadat do období před uvedeným rokem.

5 Současný český román a mathausеровský „blížící se nový transcendentalismus“

V monumentálním díle Zdeňka Mathausera, které se bohužel nedávno uzavřelo, se v posledních letech objevovala představa „blížícího se nového transcendentalismu“¹²², spojovaná mimo jiné s fenomény zastoupenými v současném českém románu¹²³ (zdaleka ne však jen s nimi¹²⁴). Pro Mathausera byla současná česká próza fascinujícím jevem, jednoznačně čerpajícím z postmoderny a přinášejícím právě díky ní košatou a neobyčejnou plejádu obrazů, postupů a funkcí, zároveň však postmodernu v konkrétních aspektech „záslužně naleptávající“¹²⁵. (Toto záslužné „naleptávání“ se v autorově pohledu dotýkalo především „neviditelného myšlenkového násilí“¹²⁶ postmoderny, které hodnotu všech výroků vždy znovu relativizuje připomínáním jejich nejrůznějších podmíněností.) Rys současné literatury, který ji otevírá dotyku s „blížícím se transcendentalismem“, charakterizoval Mathauser¹²⁷ básnicky jako „závan fantazie utvářející řád věci souřadně“¹²⁸, věcně byl pro něj transcendentalismus „stvrzením fenomenologie... coby arbitra ve věci platnosti smyslu“¹²⁹: chápal jej totiž jako odhalování smyslu, který „není běžně intencemi vědomí tematizován, je v nich ukryt“¹³⁰. Takto byl „blížící se transcendentalismus“ zároveň spojen s nástupem nového zření věcí, zření, pro něž není možné nalézt jednoduché přímé pojmenování. Autor jej systematictěji vyložil především ve své *Estetice racionálního zření* (1999), a to za pomoci metafor, jaké se objevují například ve stati *Fenomenologie světlice*¹³¹. Zde je zření umožňující „nový transcendentalismus“ možné hledat v obrazu recipování světa „oknem“¹³²: „Okno je průzračné, ale tato průzračnost je zároveň uvědomována, dokonce je [...] strukturována. Sklo totiž láme a stylizuje podobu světa, který jím vidíme, a vymezuje jej celým svým rámem a také příznačným křížem (symbolem oběti), vznikajícím na styku okenic; nanáší na svět ornament květin za oknem v létě a kresby mrazu v zimě. Rám okna a vše ostatní je principem nikoliv nepodobným Kantově apriorní schopnosti smyslového nazírání a jeho transcendentálním

¹²² (Zdeněk Mathauser: *K postavení a funkci literatury za posledních 13 let. Odpověď na anketu časopisu Host*. In: Zdeněk Mathauser: *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2005, s. 323.)

¹²³ Respektive s českým románem po roce 1989.

¹²⁴ Zdeněk Mathauser však nástup nového transcendentalismu vnímal také v oblasti literární vědy, vítal jej například ve svém článku o „Umění zrajícím svými přesahy“ v konkrétních vystoupeních na III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky. (Zdeněk Mathauser: *Umění zrající svými přesahy. Česká literatura 2006*, č. 2-3, s. 59-73.)

¹²⁵ (Mathauser 2005, s. 323.)

¹²⁶ (Mathauser 2005, s. 322.)

¹²⁷ Je přitom nutné připomenout, že Mathauserův koncept „blížícího se transcendentalismu“, představující určitou naději a cestu vpřed v rámci současné české literatury (ale také literární vědy), nebyl něčím, vůči čemu by autor vystupoval jako duchovní *pater rerum*. Mathauser neustále zdůrazňoval své bytostné ovlivnění fenomenologií a filozofickou hermeneutikou, ale také inspiraci v pracích celé plejády teoretiků umění. Když například hovořil o *Duchampovských meditacích* (1982) Jindřicha Chaloupeckého, připomínal, že Chaloupecký představuje Marcela Duchampa jako umělce s „neukojitelným hladem po transcendentnu“, a že na pozadí jeho díla vítá (v souladu s Karlem Jaspersem) veškeré umění, ztvárňující u jsoucen „šifru transcendence“. Pokud tedy Mathauser ve vztahu k současnému umění upozorňoval na „blížící se transcendentalismus“, naplňoval tak vlastně jen jednu z rolí, které si pro své dílo předsevzal, a to roli zprostředkovatele fenomenologických idejí a jejich propojení s teorií symbolu.

¹²⁸ (Mathauser 2005, s. 323.)

¹²⁹ (Zdeněk Mathauser: *Umění zrající svými přesahy. Česká literatura 2006*, č. 2-3, s. 61. Zvýraznil ZM.)

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ (Zdeněk Mathauser: *Fenomenologie světlice*. In: Zdeněk Mathauser: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, s. 25-28.)

¹³² Kontrastujícího s obrazem zakoušení světa prostřednictvím experimentu, nasazení života a přímé zkušenosti.

rozumovým kategoriím. [...] Ovšemže to, co výsledně vidíme za oknem, k němuž jsme připoutáni jako pozorovatelé, tj. především obloha a v noci hvězdy, není už obrazem transcendentálních předpokladů vědomí, nýbrž je zobrazení principu transcendentna, tj. toho, co nás přesahuje coby úběžník věčné touhy a snu.¹³³

Jako jeden z příkladů takového zření, signalizujícího nástup „nového transcendentalismu“ v románu, uvedl Zdeněk Mathauser způsob, jakým je přítomna postava (již zabitá) Psice v myslí protagonisty románu *Sestra* (1994)¹³⁴: „Neslyšel jsem její hlas..., její řeč prostě zněla v mozku... slyšel jsem ozvěnou mozek Psice.“

Na pozadí výzev obsažených v Mathauserových konceptech, vyvstává téměř nutný a velmi zajímavý úkol, zpracovat s ohledem na typologii reflektující symbolicko-časové roviny v diskurzu takové zástupce současného českého románu, jimž je možné jednoznačně přisoudit mathauserovsky pojaté adjektivum *transcendentální*.

5.1 Dva ze zástupců transcendentálního románu v současné české literatuře

Konceptu „blížího se transcendentalismu“ odpovídají v první řadě taková díla, v nichž je uplatněn zvláštní způsob zření na (fikční) svět. Toto zření odhaluje ve fikčním světě transcendentní fenomény, je však také – podobně jako v citátu z Topolovy *Sestry* – „oknem“, jímž **do prostoru románu nahlížíjí, či přímo vstupují postavy, které svým bytím transcendují prostor „světnice“.**

Z tohoto pohledu jsou zcela specifickou kategorií takové romány, v nichž je horizont současníků v kontaktu s explicitně „obsazeným“ horizontem věčnosti. **Role transcendentálního horizontu má pak potenciál přeznačovat obraz všech událostí, ale také subjektů díla.** Svou vertikální časovostí relativizuje linearitu fikčního světa, a jako „okno otevřené k hvězdnému nebi“ povyšuje všechny subjekty situované do jednotlivých časových horizontů o rovinu přesahu a transcendentního osudu.

Tímto způsobem představený způsob zření a modelování diskurzivních horizontů nabízejí mimo jiné dva české romány, dopsané a vydané po roce 2000: jde o **romány *Světlo přichází potmě* (2001)¹³⁵ Zdeňka Rotrekla a *Stopy za obzor* (2006)¹³⁶ Pavla Kolmačky.**

Úvodem stojí za zmínku, že pozadí vzniku obou děl vykazuje překvapující analogie. Předchozí tvorba jejich autorů má jednoznačné těžiště v poezii, obě interpretovaná díla jsou románové prvotiny dvou českých básníků. Jejich sepsání navíc v obou případech předcházela pečlivá příprava: Rotrekl dle vlastního svědectví začal první podobu svého románu psát v roce 1976, dokončil jej zásadním přepracováním v letech 2000 až 2001 ve spolupráci s Janou Uhdeovou; Kolmačka na *Stopách za obzor* pracoval více než deset let... Při dnešním stylu „prozaické výroby“ jde tedy o texty s netypicky dlouhou inkubační dobou.

Oba romány sdílejí navíc řadu dalších rysů: u obou je patrná autobiografická inspirace, která se však nestává platformou románové sebe-dokumentace, příznačné pro tak velké množství soudobých děl.

Určující výpovědní tendence je „svědecká“: cílem je dosvědčit cosi osobně spatřeného, ale současně cosi mimo sebe, to zvýrazňuje i užitá vyprávěcí forma: výlučná *er-narace*.

¹³³ (Zdeněk Mathauser: *Fenomenologie světnice*. In: Zdeněk Mathauser: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, s. 25-28.)

¹³⁴ (Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Praha 1994.)

¹³⁵ (Zdeněk Rotrekl: *Světlo přichází potmě*. Atlantis, Brno 2001.)

¹³⁶ (Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*. Triáda, Praha 2006.)

Obě hlavní postavy mají proto – podle stanzelovské typologie – jednoznačně reflektorské rysy.

Jak již bylo předesláno, je typologizace postav v této práci odvozena ze symbolických časových rolí, do rysů konkrétní postavy se však kromě nich promítá také samotná struktura diskurzu, opřená o kompozici vyprávění. Základní stratifikace do časových horizontů a konkrétní struktura diskurzu jsou pak u každé postavy v neustálém dialogu.

Jako první je proto potřeba podat výklad o této struktuře. Ta je u obou románů předmětem experimentu a promyšlené hry.

5.2 Struktura diskurzu vztažená ke kompozici vyprávění obou transcendentálních románů

Rotreklův román *Světlo přichází potmě* se rozpadá do **třiatřiceti kapitol**, v nichž se zcela volnou formou střídají úseky vyprávění, jejichž časové, prostorové a věcné rysy spolu často nijak těsně nesouvisejí. Pro podtržení této fragmentárnosti je v textu střídavě užito normálního písma a kurzívy; jejich prostřednictvím jsou jednak odlišeny celé oddíly, respektive odstavce, které na sebe tematicky nenavazují, jednak se jejich pomocí rozlišuje „uvnitř“ jednotlivých odstavců přítomnost od bdělého snu či proroctví, fikční realita od hlasů zaznívajících z minula (protagonista například přichází na místo hromadné popravy vzdavších se německých vojáků, na něž se neustále ozývá – právě v souladu s mathauserovskou představou vnímání v „blížícím se novém transcendentalismu“ – „odněkud zdola, z hlubin země, možná i ze stromů -- denn wir fahren -- denn wir fahren“).

Další z důležitých pořadajících rysů vyprávění, **údaje o vyprávěném času**, lze při četbě odvodit pouze z proměny společensko-historických reálií (vyprávění pokrývá dobu od poloviny druhé světové války do počátku normalizace), k časové orientaci uvnitř vyprávění pomáhá dále jen pár datovaných dopisů a útržek novin. Ačkoliv je charakter vyprávění takto časově rozostřený a fragmentární, nezůstává v něm v závěru jediná „lichá“ plocha. Všechny dílčí příběhy se douzavřou, mnohdy velmi překvapivě (dítě, u jehož porodu se náhodně vyskytla skupina odbojářů, se do textu v závěru vrací jako příslušník StB vyslychající jednoho z nich; Eva, protagonistova láska z mládí, mu vždy nečekaně kříží cestu a stále jeho životní cestu doprovází svým „vzpomínky mé tiše jak voda plynou“). Přes všechnu zlomkovitost komponuje Rotrekl promyšlený celek. **Rozdělení na třiatřicet kapitol má tudíž zřetelně symbolickou funkci**: rozklenuje-li se nad textem obraz čísla třicet tři, odkazuje se v něm zřetelně na počet let života Ježíše z Nazareta. Struktura diskurzu založená na takové podobě vyprávění připomíná metaforickou mozaiku, která při celkovém pohledu nabízí jediný obraz, obohacený o symbolickou rovinu.

Vyprávění Kolmačkových *Stop za obzor* je podobným způsobem fragmentární, jednotlivé kapitoly se skládají z různého počtu oddílů, jejichž věcná a místní souvislost je opět rozvolněna, vzhledem ke „komornějšímu“ ladění celého příběhu je však provázání jednotlivých oddílů na časové rovině mnohem vyšší. Zatímco Rotrekl při stavbě svého díla pracuje pouze se symbolem čísla třicet tři, **Kolmačka je přímo architektem symbolické stavby**.

Celé vyprávění *Stop za obzor* je předloženo **ve dvou rozsáhlých výsecích** (zobrazujících především dětství a počátky manželství hlavní postavy), **s nimiž vypravěč zachází jako se dvěma deskami tvořícími dohromady oltářní obraz**. První část románu tak nese název *LEVÁ DESKA: OKO* a druhá *PRAVÁ DESKA: PRÁM*. Každá z desek je přitom rozčleněna do pěti kapitol, čili je tu **v součtu deset celků**; podobně jako u Rotrekla je zřetelné, že tento počet není diktován vývojem událostí ve fikčním světě, ale záměrem odkázat číslem deset k jinému symbolu: **k deskám Dekalogu**.

Diskurz románu má tedy pomyslný půdorys oltáře, tvořeného dvěma obrazy-deskami. To inspiruje Kolmačku k zachování sémantické symetrie, obě desky jsou v ustavičném významovém napětí i dialogu, jehož odhalení podporují dvě krátké básně v próze předeslané v úvodu každé z nich. V nich je metaforicky shrnuta situace na každé z nich a současně – jak potvrzuje závěr románu – se tu skrytě odehrává jediný děj. Provázanost obou desek zdůrazňuje kromě epizod opakujících se v životě hlavních postav také soubor motivů, jež prolínají celým dílem (světelné kruhy a praskliny, trhliny a průrvy ve skutečnosti), i přítomnost paralelních dějových linií, jež prvotní příběhovou rovinu neustále „překládají“ do indiánského a biblického vyprávění.

Množství jednotlivých tahů narativního štetce, zprvu zdánlivě nesouvisejících, vytváří tedy opět jediný, složitě komponovaný celek.

5.3 Světlo přichází potmě: postavy v horizontu věčnosti v dialogu s rozvržením a charakterem postav v dalších horizontech

Jedním z výrazných rysů, který oba romány propojuje, je, jak bylo řečeno, jejich transcendentální aspekt. Víra v horizont „za“ viditelným zde není pouze subjektivním přesvědčením některé postavy či postav, je sdílena samotným vypravěčem, a v jejím světle se odhaluje (respektive tvoří) propojení mezi rozměrem fyzickým a metafyzickým. Svět Boha a andělů prostupuje světem živých (a mrtvých), chvílemi je – „mathauserský“ – zaslechnutelný či hmatatelný, chvílemi ustupuje a lze pouze tušit jen jeho dech.

Zprostředkování kontaktu mezi rovinou věčnosti a přítomnosti je v Rotreklově románu pojato jako **nadsmyslový fenomén**: subjekty z horizontu věčnosti přicházejí do světa fikční „reality“ prostřednictvím vidění, snů, halucinací v horečce, a konečně prostřednictvím eucharistické oslavy. Celek zmiňovaných **zjevení představuje vlastně paralelní svět, který je v kontaktu se světem živých lidí.** Jeho odlesky zůstávají trvale v krajině v podobě křížů a kaplí a jeho symbolickou přítomnost lze hledat v sakrálních budovách i v liturgii sloužené za dveřmi vězeňské cely.

Ve dvou klíčových výsecích v úvodu románu se jako zástupci tohoto světa zjevují „*tři visící postavy s rozpraženými rukama*“¹³⁷ a jeskyňka „*s klečící dívenkou a vznášející se ženou v modrobílém splývavém šatu*“¹³⁸ a současně i procesí mužů a žen v historickém oděvu. Hlavní postava – zastupující ovšem horizont přítomnosti – na tomto místě zadoufá, že se jednoho dne připojí k průvodu, jehož význam nezná, že se k němu připojí i dívenka se svou paní a tři postavy, které sestoupí, a že nastane „*poutní nekonečná chvíle, on se dozví všechno o své cestě, naučí se píseň, to je asi ta pravá cesta připravená pro něho, kdo ví*“¹³⁹. Tento vytoužený průvod se skutečně ve finále románu koná, protagonista je zde již schopen naplno se připojit, zpívá spolu s ostatními onu „píseň“ – Akvinského chvalozpěv *Adoro te devote latens Deitas (Klaním se ti vroucně, skrytý Bože)* – a tuší, že ho čeká smrt, a současně i „*la boda nebo el entierro*“¹⁴⁰. Vedle postav **Ukřížovaného, Panny Marie, Bernadetty Soubirousové** vystupuje z metafyzické roviny také „*la novia*“, tajemná španělská snoubenka, žena s levandulovou vůní. V průběhu života přichází protagonistu několikrát oslovit, předává mu krátké básnické vzkazy, a jedním z nich pak uzavírá i celý román: „*Todo hombre es mortal.*“ (Celý/Každý člověk je smrtelný.)¹⁴¹ Tato ženská postava, spjatá s pohořím Montserratu, v němž se obrátil svatý Ignác, je metafyzickou

¹³⁷ (Rotrekl 2001, s. 17.)

¹³⁸ (Rotrekl 2001, s. 18.)

¹³⁹ (Rotrekl 2001, s. 19.)

¹⁴⁰ (Rotrekl 2001, s. 267.)

¹⁴¹ (Ibid.)

nevěstou, láskou, kterou pro hlavního hrdinu ochraňuje sám Bůh; proto také jejich svatba může současně být i jeho pohřbem.

Další skupinu nadpřirozených postav tvoří **andělé**, zjevující se ve chvílích halucinací. Protagonista se s nimi setkává výlučně ve vězení, buďto ve chvílích duševního vyčerpání, kdy se jejich atributy (ohnivé meče) ironicky prolnou s atributy vězňů, nebo při blouznění v horečce, kdy se naopak zdá, že křídlatý anděl je vlastně jeho intelektuálním *alter ego*¹⁴².

Tato „věčná“ rovina není přitom obsazena jen postavami spjatými jednoznačně s láskou či nadpřirozeným řádem a dobrem. Hlavní hrdina v určité chvíli pochopí, že úředník **Ladislav Šantroch, který v knize vystupuje jako kolaborant a donašeč za všech režimů, je svým způsobem nadosobní bytostí**: „*Šantroch se mu v mysli převtěloval v zruďně bájnou postavu s rysy nadosobní, archetypální bytosti, takoví lidé přece skutečně existují jako typ, shrnují ve svém dobrovolně i nedobrovolně voleném údělu všechny vlastnosti udavače ve všech režimech.*“¹⁴³ Jako by tedy proti Ukřižovanému na jedné straně stál v horizontu věčnosti stejně „věčný“ Jidáš.

Poslední skupinu postav z transcendentní roviny představují **duše zemřelých**. Krom jednotlivých „záblesků“ duše zemřelé matky či dědečka se zásadní moment zjevení odehraje při mši slavené ve vězeňské kobce, když kněz, který káže, osloví „shromážděné“ takto: „*A tady bych chtěl upozornit všechny přítomné, ty, kteří odpočívají in pace, i ty, kteří tam směřují vratkými kroky...*“ a jeho spoluvězeň se tím probudí do vědomí o *společenství svatých*: „*On oslovuje přítomné duše, říkal si v úžasu mladší trestanec, a skutečně si začínal přímo vlastní kůží uvědomovat, že v kobce nejsou osamoceni...*“¹⁴⁴ Také v rozhovoru s andělem se trestanec dozvídá, že nemůže ztratit jen „[s]voje mrtvé, svoje mrtvé“¹⁴⁵.

Rozvržení postav na horizontu věčnosti tedy vykazuje na jedné straně především řád, přirozenou, organickou hierarchii (Ukřižovaný, Panna Maria, světci, „*la novia*“, duše zemřelých), **sekundárně však i přítomnost polarity a boj** (Kristus versus Jidáš).

Soubor postav na horizontu přítomnosti pak představuje převrácený, invertovaný odraz tohoto uspořádání. Jednota a řád přítomného světa se pod náporom války a komunistické diktatury zhroutily, což v mistrné zkratce ilustrují například oddíly o osvobození Brna Rudou armádou¹⁴⁶ či oslovení účastníků slavnosti květin, zaplavené ještě před započítím havárií fekálního vozu¹⁴⁷, a uvnitř tohoto chaosu zůstává už jen malá skupina lidí, která usiluje s nasazením vlastního života o spravedlnost. Proti ní stojí – početně převažující – **vrstva těch, kdo se v zastrašené a nevyhraněné společnosti snaží prosadit z vůli**. Naznačené antagonistické rozvržení přítomného horizontu v Rotreklově románu podtrhuje mnohokrát užitý protiklad první versus druhé či třetí osoby plurálu (*my* versus *vy* či *oni*). Jeho prostřednictvím se odhaluje, že druhé z obou jmenovaných skupin jde o mocenské, silové vítězství nad mlčící většinou i politickými rebely: „*Vás pár, kteří nejste schopni pochopit ducha doby, zavřeme, ti ostatní si zvyknou,*“¹⁴⁸ a že je pro svůj cíl ochotna obětovat kohokoliv z vlastních řad, nebo se amébovitě posunovat od jednoho mocenského postoje k druhému. Například vyšetřovatel v době počínající normalizace jednoduše konstatuje: „*My si myslíme, poslyšte, jednu věc: co bylo, bylo. Nemá smysl se v tom hrabat... Děláme prostě takovou tlustou čáru.*“¹⁴⁹

¹⁴² (Rotrekl 2001, s. 176.)

¹⁴³ (Rotrekl 2001, s. 210.)

¹⁴⁴ (Rotrekl 2001, s. 152.)

¹⁴⁵ (Rotrekl 2001, s. 185.)

¹⁴⁶ (Rotrekl 2001, s. 66.)

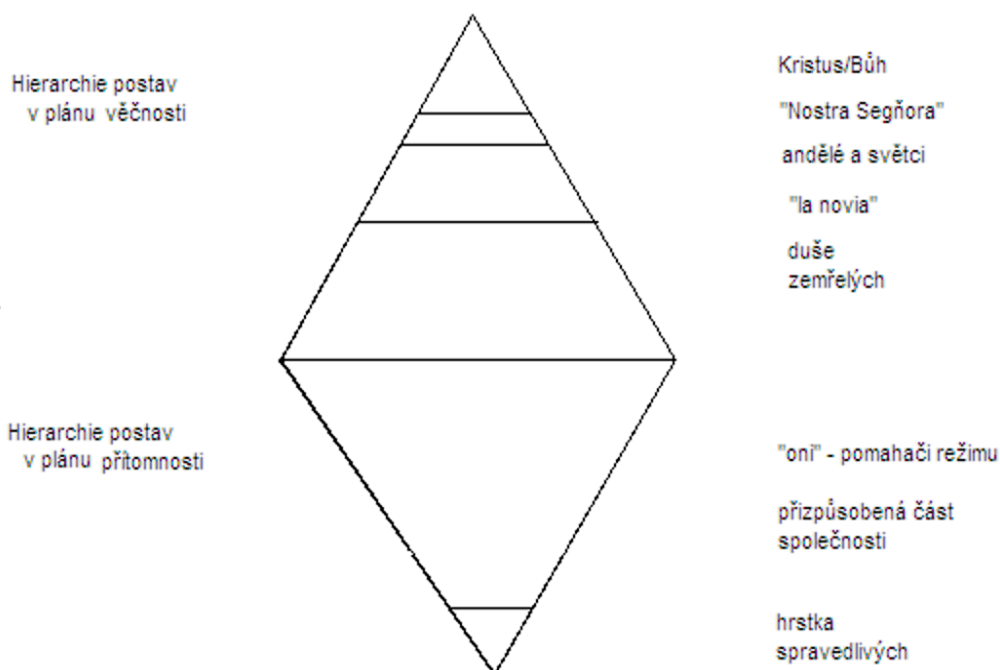
¹⁴⁷ (Rotrekl 2001, s. 253.)

¹⁴⁸ (Rotrekl 2001, s. 28.)

¹⁴⁹ (Rotrekl 2001, s. 264.)

Druhou, menšinovou skupinu lze „historicky“ označit jako **válečné a protikomunistické odbojáře**, nicméně v Rotreklově podání je tento politický aspekt druhotný. Mnohem více vystihuje situaci označení, kterého kdysi užil Zahradníček ve *Znamení moci* (1990): „Byla jich hrstka / zrovna jak zrní v hlíně / spravedlivých a milosrdných / a touto setbou se obrozovala zem / Vždycky tomu tak bylo / Vždycky tomu tak bude.“¹⁵⁰ Příznačný pro tuto skupinu je neuzavřený dialog hned z počátku knihy: „Myslíš si, že opravdu vyhrájeme?“ – „Tady nejde o vítězství nebo prohru, to nejsou ta pravá slova...“¹⁵¹ Této skupině skutečně nejde o politické vítězství, které znamená uchopení moci. Jejím cílem je proces: konat určitou práci, vytrvat v konkrétním postoji. Směr, jímž je úsilí této skupiny napřeno, odkazuje „za“ viditelné, do prostoru idejí, k paradoxu sebeobětování. Proto říká „starší trestanec“ protagonistovi, který se v jejich cele zaposlouchá do prostoru naplněného dýcháním vězňů, tato příznačná slova: „Slyšíš tu práci?“ – „Jakou práci?“ – „Práci oběti.“¹⁵² Samotná existence této skupiny, která se obětuje, fakt, že všichni setrvali v prostoru utrpení a nikdo nezradil, jsou zcela postačující, zaručují – opět v logice „zahradníčkovské“ – rovnováhu vezdejšího světa.

Hierarchie postav v plánu věčnosti a přítomnosti v románu Světlo přichází potmě



5.3.1 Ústřední postava Světla přicházejícího potmě a její identity – Kristus, Kdožkoliv i historicky situovaná lidská bytost

Také **ústřední postava knihy**, člen této malé hrstky spravedlivých, odbojář proti fašismu i komunismu a politický vězeň, se během svého života postupně probouzí k tomuto postoji a do plného vědomí naznačeného úkolu. Je anonymním zástupcem spravedlivého lidství, nemá vlastní jméno a jeho osud je představen, jak bylo shora řečeno, spíše metodou

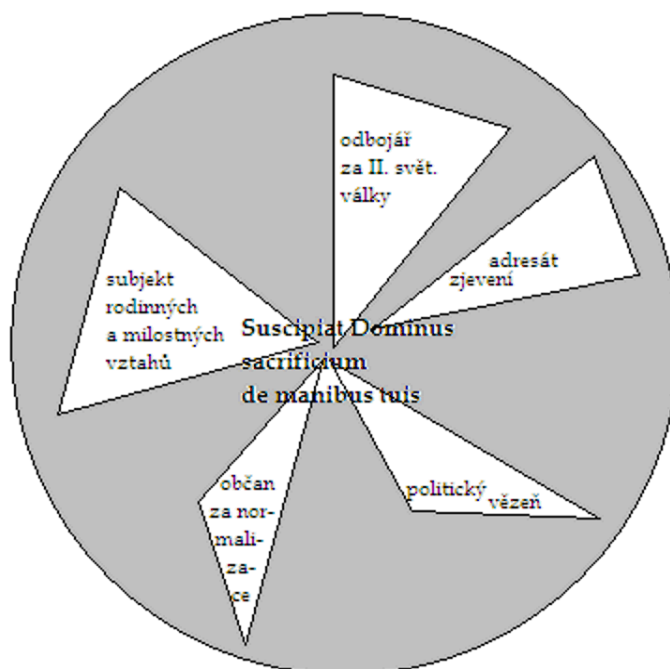
¹⁵⁰ (Jan Zahradníček: *Rouška Veroničina, La Saletta, Znamení moci*. Vyšehrad, Praha 1990, s. 125.)

¹⁵¹ (Rotrekl 2001, s. 23.)

¹⁵² (Rotrekl 2001, s. 148.)

kaleidoskopu, mozaiky, v níž je mnoho neurčitého, nedosloveného, řada souvislostí je pouze skrytá. Jeví se téměř jako Kdožkolvěk, putující českými duchovními dějinami druhé půle dvacátého století. Zatímco Peckův Vilém Svoboda (*Motáky nezvěstnému*, 1980)¹⁵³ se charakterově vyvíjí a čtenář zná jeho věk, přesná místa věznění i zlomy jeho osobního růstu, postrádá Rotreklův hrdina většinu „dotazníkových“ rysů (text udává pouze zřídka užívanou přezdívku Drevený montér, fakt, že se narodil v Brně, byl vyloučen z filozofické fakulty a odsouzen ve vykonstruovaném procesu). Neprochází ani povahovým vývojem, je od počátku charakterově hotovou postavou, otevírající v textu spíše vnitřní prostor, v němž se všechny události svébytně zrcadlí a odrážejí, v němž se z echa vztahů, setkání a bolesti jako klíčová skutečnost rodí cosi jiného: vztah k Bohu a objev vlastního povolání. Zatímco Peckův hrdina je v tomto smyslu aktivní – hlas, který říká „*můj pane a můj příteli*“, vychází z jeho úst a nabývá jeho vlastním hledáním na síle – Rotreklův protagonista je pravdou o Bohu spíš od počátku obklopen, byť jí zprvu nerozumí. Povolání je mu od úvodních stránek knihy naznačováno nejrozličnějšími způsoby: prostřednictvím zjevení a vizí, slovy zaznamenanými na útržku latinského misálu¹⁵⁴, na zdi cely¹⁵⁵ či z úst kněze při mši¹⁵⁶. *Suscipiat Dominus sacrificium de manibus tuis*. (Ať Hospodin přijme oběť z tvých rukou.) Tento citát z mešního řádu je oním klíčem, přidávajícím smysl všem bolestem, prázdnotám i hrůzám věžňova osudu; protagonista je spolu s celou „hrstkou“, již metonymicky zastupuje, tím, komu se dostalo privilegia svobodně přinést obětní dar. Ve světle tohoto klíče objasňuje se hlouběji i důvod členění románu do třiatřiceti kapitol. Život politického vězně i celé skupiny, k níž náleží, je pozdvižen na kristovskou rovinu: jeho i jejich oběť je obětí, kterou Bůh přijímá za celou společnost. Protože však skutečné světlo přicházející potmě je vždy darem¹⁵⁷, není tato oběť záminkou ke glorifikaci konkrétních postav, je jen prostým románovým konstatováním „všeobecného kněžství“.

Jednotlivé „identity“ jako fragmentární složky protagonisty románu Světlo přichází potmě



¹⁵³ (Karel Pecka. *Motáky nezvěstnému*. Toronto 1980; Atlantis, Brno 1990.)

¹⁵⁴ (Rotrekl 2001, s. 17.)

¹⁵⁵ (Rotrekl 2001, s. 220.)

¹⁵⁶ (Rotrekl 2001, s. 111.)

¹⁵⁷ (Rotrekl 2001, s. 176.)

5.3.2 Postavy na horizontu přítomnosti *Světla přicházejícího potmě*, respektive jejich klíčové typy

Je přitom zajímavé pozorovat, že **na horizontu přítomnosti je většina významnějších postav jakýmsi zmnožením jednoho typu**. Těmito základními typy jsou vězeň, kněz, žena a udavač.

Hlavní, bezejmenná postava náleží pochopitelně k prvnímu typu. Zrcadlí se a zmnožuje v souboru několika dalších postav, které nesou různá vlastní jména, ale sdílejí s ní rámcový osud i medituující, zdrženlivé založení (redaktor a hlídač skladu Jaroslav, Emil z holičství U raka, František, který se má stát „kápem“ vězeňské světnice a který nese jméno klíčové postavy/postav ze souboru *Sad a menší prózy*).

Vedle „politických“ reakcionářů doplňují soubor odsouzených také postavy kněží, reakcionářů „náboženských“. I je sblíží obecné vykreslení, črtající pouze několik osobnostních rysů, spojených v rotreklovském diskurzu typicky s kněžstvím (vzdělanost, bytostný nadhled nad situacemi daný vírou, klid a laskavá racionalita), tato univerzalita je v některých kapitolách podtržena vypuštěním jména kněze, který v nich především jedná. Mimo takové případy se jinde hovoří například o Padre Silviovi (který vůči protagonistovi vystupuje jako zsvětitel do tajů filozofie a teologie), o knězi Kavylovi, o Jakubovi, i o dalších, označených jen rolí: opat, provinciál jezuitů, tajemník pražského arcibiskupa. Znovu je zde uplatněn princip typu, celým románem jako by procházel jediný Kněz.

Vedle účasti Kněze na románovém diskurzu je významná také přítomnost ženy: mezi ženskými postavami z horizontu přítomnosti dominuje jednoznačně osudová láska Eva, která však hlavnímu hrdinovi „není souzena“, dále je tu Milena přezdívaná poručík Milan, Hana či Hannah Walkerová a další ženy, které se podílely na odboji. Vztah mezi nimi a protagonistou je vždy jednoznačný a prostý, ať už na sebe bere podobu uctivého přátelství, kamarádství, či milencství. Podobně je tomu i s postavami zastupujícími výhradě erotické ženství (milostná iniciátorka Anežka i hrdinovo první děvče Věra), všechny zůstávají především okouzujícími obrazy, které se překrývají a splývají v jedinou něžnou a statečnou ženskou bytost.

Paradoxním protikladem této něžné Ženy jsou psychologicky mnohem přesněji prokreslené postavy „nepravděpodobné sestry“ a švagrové Jitky, jež zastupují zcela neurvalou podobu ženství a jež spolu se svými partnery zosobňují chamtivost a bezohlednost. Paleta ženství má přitom ještě temnější polohu, reprezentovanou bachařkami, které protagonistu mučí a bestiálně ponižují.¹⁵⁸

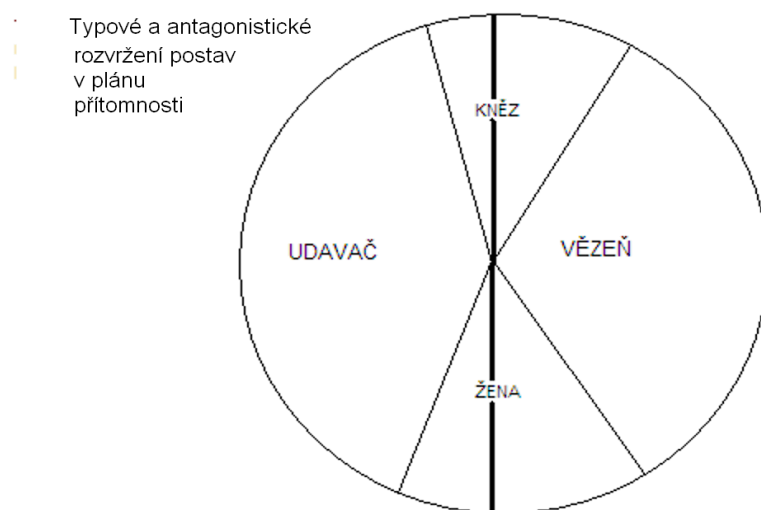
Na principu typu jsou v knize vystavěny i postavy udavačů a bachařů, oscilující mezi promyšlenou bezcharakterností a tupou krutostí (již jmenovaný Šantroch a Pivec na straně udavačů, Zrzek, Přeražený nos a Viktor Šimáček na straně vyslychajících a bachařů).

Jako postavy doplňující toto základní rotreklovské spektrum do úplného rejstříku české společnosti se dále v románu objevují přesvědčený komunista, který postupně ideologicky vystřízliví (doktor Lukeš, přezdívaný Vojna i rabočíj klas), a jeden ze zplynovaných českých Židů, důvěřivý a ustrašený krejčí Schlesinger. Schlesinger je postavou, jež má mnoho společného s kostrou Josefem Novákem z Topolovy *Sestry (1994)*¹⁵⁹. Stejně jako Topolův Novák nemá ani on po smrti pokoj a vrací se, aby znovu připomínal hrůznou skutečnost, kterou symbolicky reprezentuje. Další analogie se *Sestrou* spočívá v užití jazyka a naivity obou tragických postav jako základu paradoxní komiky. (Možná je důvodem snaha „nepřevážit“ všechny ostatní komponenty románové výpovědi hrůzou šoa.) Přitom právě zplynovaný Schlesinger je jediným, kdo vzdor stále zdůrazňované pomíjivosti budov, věcí a knih zanechá v románovém světě hmotný odkaz, který trvá a má i po

¹⁵⁸ (Rotrekl 2001, s. 164–165.)

¹⁵⁹ (Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.)

desítkách let nezměněnou hodnotu. Tímto odkazem je do symbolické roviny povýšený svrchník, který Schlesinger ušil před svým odvečením do koncentračního tábora a který si hrdina obléká na závěr románu před svým „vytržením“ či přechodem do jiné roviny.



Tato metaforická „úplnost“ společenského rejstříku na horizontu přítomnosti i jeho typové rozvržení podtrhují, že autorovým záměrem je zachycení politického a společenského času spíše než zobrazení rozměru symbolicky soukromého a osobního. **Hustě „zaldinný“ horizont přítomnosti pak stojí v paradoxním kontrastu k uprázdněnému horizontu autorit, ale především dědiců.**

5.3.3 Uprázdňené horizonty autorit a dědiců a efekt této uprázdněnosti na finále a závěrečné poselství románu *Světlo přichází potmě*

Horizont autorit v románu *Světlo přichází potmě* reprezentuje – téměř bezvýhradně – protagonistova matka, která zemře ještě před propuštěním svého syna. Svou oddaností a trpělivostí, marnou snahou zůstat synovi předměty, které oba milovali, i starostlivým připomínáním se po smrti se stává pomyslným archetypem chápacího, laskavého mateřství. V diskurzu *Světla přicházejícího potmě* takové mateřství s její smrtí mizí. Generace „současníků“, tísněná dobovými poměry, politickým útlakem a všeobecnou lhotejností, postrádá ochranu a oporu svých stárnoucích otců a matek.

Mateřství a otcovství pak jakoby mizí ze hry, přes velký počet dospělých postav mužů a žen na horizontu současníků se v románu téměř nevyskytují děti, čili horizont dědiců je téměř prázdný. Jedinými výjimkami jsou již zmíněný chlapec Viktor, pojmenovaný na znamení vítězství odboje, který se ve finále textu ironicky objevuje podruhé, aby se představil jako agent StB, a děti švagrové Jitky, které se narodí znetvořené¹⁶⁰.

Pokud postavy na horizontu dědiců reprezentují naznačený vývoj fikčního světa, respektive zde fikční společnosti, je nutno konstatovat, že v případě Rotreklova románu nemá společnost – na přirozené rovině – budoucnost žádnou. Ve znetvořeném, bizarním a šedém světě není kam jít, k čemu směřovat, není proč rodit děti. Jedinou slabou nadějí společnosti zdevastované socialistickou výchovou je překvapivá zpráva o ruských

¹⁶⁰ (Srov. Rotrekl 2001, s. 216–217.)

mladících, kteří se náhodou dostali k textu benediktinské řehole, aniž tušili, oč jde, a stali se spontánně mnichy¹⁶¹.

Kontrast mezi zaplněným horizontem věčnosti a uprázdněným horizontem dědiců zvýrazňuje, že vývoj Rotreklova románu je záměrně „zalomen“ prudce vzhůru, že tedy finální „střih“, v němž hlavní hrdina vstupuje do liturgického procesí, není ústupem stranou či signálem otevřeného konce, ale definitivním završením osobního i společenského osudu.

Modelové rozvržení postav v diskurzu románu *Světlo přichází potmě*



5.4 Román *Stopy za obzor*: postava v horizontu věčnosti v relaci s ostatními postavami

Oproti příležitostným momentům „zahlédnutí“ vyskytujícím se na několika místech ve *Světle přicházejícím potmě* zůstává horizont věčnosti Kolmačkových *Stop za obzor* neustále zahalen alespoň jedním závojem tušení a tajemství. **Celá stavba diskurzu, jak bylo ukázáno shora, odkazuje k tomu, že tento horizont je zde, že komusi náleží.** Zatímco však kupříkladu Rotreklův protagonista podlehne pokušení sáhnout na nehmatná křídla anděla, ve *Stopách za obzor* je analogická touha odměněna vždy jen chvěním skryté přítomnosti. Oproti postavám, obývajícím ostatní horizonty, **bytost z horizontu věčnosti je subjektem jiné kategorie.** Sdílí s lidmi personální rysy, avšak nesdílí s nimi tělesnost a poddanost času a prostoru, na jedné straně se člověka ustavičně dotýká, na straně druhé mu nedovolí, aby jí strhl roušku tajemství, a tím si ji plně přivlastnil.

Nemožnost vynutit si člověkem stanovenou formu kontaktu má svou analogii v nemožnosti vyčerpávajícího pojmového a kognitivního uchopení. Jméno a identita onoho

¹⁶¹ (Rotrekl 2001, s. 141.)

subjektu jsou tak na jedné straně známé (z řady míst v textu je patrné, že tímto někým je Bůh křesťanství a Kristus), na druhé straně celý fikční svět ukazuje, že přání obsáhnout Boha je marné. Subjekt na horizontu věčnosti je nejlépe charakterizován napětím mezi zjevením a neznámem. Lidský vypravěč a lidské postavy jsou k němu obráceny, avšak jako by se povětšinou uctivě zdráhaly příliš o něm mluvit, snadno vyslovit jeho jméno. (Výjimkou jsou jednak učitelky na socialistické základce, jednak příslušníci letniční sekty, jimž je věnována pozornost až v následujícím výkladu.)

Pouhé mluvení nebo pojmové uvažování o Bohu není totiž v diskurzu *Stop za obzor stejně postačující*. Příznačná je v tomto ohledu opakovaná pasáž, v níž se dospělý snaží dítěti vysvětlit, co znamenají pojmy z dětského katechismu, že totiž Bůh je „*vševědoucí, nejvyšší milostivý a všudypřítomný*“. K poslednímu adjektivu se vyprávění několikrát vrací: „... znamená to, že je všude. Takže na něm třeba i sedím? ... Že ho mám i v břiše?“¹⁶² Vypravěč jako by se v těchto pasážích jemně usmíval snaže přiblížit se teologickým pojmům, které dospělý ani dítě nemohou rozumově obsáhnout.

Tato nedostatečnost lidského rozumu se netýká jen **porozumění tomu, kým je Bůh**, ale také tomu, **co Bůh člověku říká**. Oba protagonisté Kolmačkova románu (Vítek a Stopař) se vlastně dopouštějí stejné chyby: jejich touha uslyšet Boha je příliš doslovná. Boží volání se sice ozývá neustále, ale záměrně není „artikulované“: tím by se totiž ohrozila lidská svoboda.

Dotyk a komunikace přicházejí jinak, Bůh zanechává svůj vzkaz a své stopy neustále uprostřed života a každodennosti, jeho volání zaznívá v knize díky větru, hlíně, vůni medu a vosku, prostřednictvím hlasů postižených v domově, kde Vítek pracuje, a dalších.

Cesta, již musí člověk nastoupit, aby setrval v kontaktu s touto bytostí z horizontu věčnosti, není v Kolmačkově románu cestou intelektuálních pojmů či jednorázového uchopení smyslu. Zakládá se na vytrvalé ochotě naslouchat a růst, na setrvalém vědomí posvátna vzdor všem temnotám, a především na přijetí a naplnění všedního dne.

Právě v tomto smyslu vyznívá také „krédo“, které Vítek vyslovuje Vítek v jednom ze závěrečných oddílů románu: „*Co se toho namluví, jen aby se přehlušilo prázdno. Já to mám taky, tu hrůzu z prázdna. (...) už nechci zacpávat žádnou díru vatou. Kašlu na to, chci normálně žít. Mít děti. Čekat, až co samo vyplave nebo se ozve. (...) Onehdy mě napadlo – já z toho nic nevyvozuju – , že v sobě mám dychtivost chodit ráno poslouchat liturgii a mlčet a zpívat (...) nakonec rozechvěle a vážně jít před oltář přijmout svatou hostii. Myslím, že jsem chtěl tyhle věci dělat... totiž... chci samozřejmě taky jíst a spát a tohleto, no, se ženou... řekl bych, že mám přirozený smysl pro držení pěstí a slavení svátků.*“¹⁶³

Tento přerývaný text vyslovuje intuici, která narůstá až k hranici vědění: **Bůh se s člověkem stýká „uvnitř“ jeho životaběhu, v každodennosti stejně jako ve vzácných momentech extáze, a člověk s Bohem komunikuje láskou a věrností, které ohýbají meandry jeho vlastního příběhu.** Teprve tento dotek je plnohodnotný, teprve zde se vzájemně odhaluje bytí a smysl.

Bůh, jehož existence je vyslovena celkem románu, není tedy „skvělým solitérem“, je naopak komplementován člověkem, je to **Bůh dialogu**.

¹⁶² (Kolmačka 2006, s. 38.)

¹⁶³ (Kolmačka 2006, s. 435.)



5.4.1 Kompozice klíčových postav na horizontu přítomnosti *Stop za obzor*

Fakt, že Bůh hledá člověka, který ho hledá, je reflektován mimo jiné i ve složité kompozici klíčových postav na horizontu přítomnosti a budoucnosti. Jejím prostřednictvím se ukazuje, že zcela všední lidská bytost má vedle své „každodenní“ identity také identitu spirituální a duchovní, jejichž hloubka je doopravdy strhující. Výklad v oddílu 5.1 upozornil na to, že diskurz Kolmačkova románu je komplexní architektonickou stavbou, odkazující k obrazu oltáře. Oltářní desky se zde stávají platformou, na níž dochází k prolnutí tří souběžně se odvíjejících linií; díky tomu je možné v jediné postavě odhalit průsečík tří naznačených identit.

Toto prolnutí není přítom z rodu detektivkových odhalení, není překvapivým ztotožnění pana Jekylla a doktora Hyde. Jmenované tři linie představují souznění tří různorodých dimenzí v jediné postavě, znamenají šanci nahlížet tutéž postavu pokaždé z „jiné“ výšky či ve zcela odlišném měřítku. Jmenovitě vytváří onu trojí identitu Kolmačkových protagonistů linie „biografická“, linie básnická či metaforická a konečně linie biblická.

Na první z těchto linií se představuje ve dvou velkých výsecích osud Vítko Koblasý, protagonisty celé knihy, i řady dalších postav, spjatých s Vítkovým životem. Vyprávění o dětství za socialismu a o tvrdošijném pokusu nalézt v dospělosti ukotvení a místo svébytné existence (v tomto případě na zruinovaném českém venkově) sblížují tuto „biografickou“ linii Kolmačkova díla s románem *Kudy šel anděl* (2003) Jana Balabána, ale také s *Noční prací* (2001) Jáchyma Topola. Přesto se však od nich čímsi liší: podobně jako v Rotreklově románu zde důraz neleží na sdělení životních příběhů hlavního hrdiny či vylíčení historických poměrů. Vítkův životopis je spíše než tematickým objektem jakousi prosvětlenou chodbou s „okny“, z nichž se nabízí pohled ven.

Druhou, **básnickou či metaforickou linií**, jíž je rozměr první vrstvy neustále násoben, je historie, v níž hlavní roli hraje **stopař Vraní oko**. Ta se do textu dostává zpočátku jako příběh v příběhu, jako Vítkova vlastní fantazie, postupně se však více a více přesouvá do roviny autorského komentáře k Vítkovým zážitkům, do roviny, která nabízí nepochybnou možnost symbolického výkladu. **Autor do příběhu o „jezdci bez koně, stopaři bez cíle“ šifruje poselství o Vítkově duchovním hledání.**

Na **třetí rovině** pak celým dílem prostupuje **biblický příběh o povolání proroka Samuela**. Zaznívá nejprve ve své plné podobě z úst Vítkova otce, ve druhé části je pak znovu vyprávěn Vítkovu synu Vítinkovi. Spolu s oběma vyprávěními je nastolena již zmíněná otázka po identitě (hlasu) volajícího/Boha, ale zároveň i čekání na to, zda a kdy se povolání ozve znovu.

Biblický Samuel si zprvu není jist, kdo vlastně volá jeho jméno: v analogických příbězích Stopaře i Vítka Koblasy se znovu a znovu opakují momenty, kdy si protagonisté nejsou jisti, zda se skutečně ozývá zavolání jejich jména či výzva splnit úkol. Hlasu volajícího nelze zřetelně rozumět; možná jde o volání, možná ale také jen o citoslovce: samohlásky „*Ííííííí...*“ namísto zřetelného „*Vítku*“ se k protagonistům vracejí stejně často jako otázka, zda je tu pro něj nějaký vzkaz.

Opravdu zřetelné vyslovení Vítkova jména zaznívá symbolicky pouze v souvislosti s manželstvím. Podobně jako Samuel slyší ještě ze spaní zavolat Boha hlasem milovaného Éliho, zaslechne na začátku druhé desky spící Vítek své „povolání“ hlasem své ženy Marie. I on odpovídá: „*Volalas mě?*“ Vzápětí je však toto zavolání opět vystavěno nejistotě: kdo vlastně promluvil? Bylo vůbec něco řečeno?

V textu je zakomponována i celá řada dalších biblických linií: jednou z nich je kupříkladu vyprávění o slepotě a uzdravení starozákonního Tóbita. „*Vyvleč rybu na břeh a zabij ji. Vyřízni srdce, játra a žluč, ty jsou nejdůležitější, s ostatním si dělej, co chceš. Přines ty tři věci domů a spal je v ohni. Vdechuj kouř. Pak se uzdravíš.*“¹⁶⁴

Pokud by čtenář byl na pochybách, zda je Tóbijáš skutečně prototextem zmiňované citace, podá mu autor ještě další vodítko: v kapitole nazvané *Ryba* se onen nenápadný tobiášovský příkaz – adresovaný navíc Vranímu oku – splní na rovině, v níž se pohybuje školák Vítek: ten po velké námaze v jejím závěru skutečně zabije a sní rybu, byť směšně maličkou. Intertextuální rozměr jednotlivých postav má přitom více než právě doložený epizodický charakter; tvoří zásadní, významotvornou rovinu textu.

Identita klíčových postav románu se tak skládá až ze tří komponent, z nichž první vzniká na rovině „románové“, druhá je odvozena z roviny eposu a třetí z roviny biblické.

5.4.2 Protagonista jako postava „zrcadlená“ v různých podobách *chronos narace*

Postava Vítka Koblasy je, jak bylo řečeno, klíčovou postavou z horizontu současníků. Čas, který žije, je časem podřízeným do všech důsledků principu *chronos narace*, tak jak byl zrekonstruován pro oblast románu. Je to čas s perspektivou tehdy-nyní-potom, čas rozvržený jednotlivými fázemi lidského zrání. **Vítkovo *alter ego*, stopař Vraní oko**, se však promítá na rovině, utvářené podle jiného časového principu; ten by bylo možné označit jako *chronos narace* eposu.

Příběh Vraního oka osamostatněný a oddělený od příběhu Vítkova by přitom takřka nedával smysl. Byl by pouze zdlouhavým vyprávěním o stopování, o stopách, které jsou

¹⁶⁴ (Kolmačka 2006, s. 162.)

téměř neznatelné a ztrácejí se, a pak – ve druhé půli románu – by se přeměnil v překvapivý a ne zcela srozumitelný sled epizod ze života Oka, jeho partnerky Jiskry a jejich syna Malého. Důvodem této významové neosamostatnitelnosti je fakt, že Vítkův osud se v osudech Vraního oka zrcadlí selektivně, příhody se tu chovají trochu jako zvuky převzaté či potlačené ozvěnou. Klíčem této selekce je přitom charakter onoho „druhého“ světa; události románové „reality“ se tu promítají do času a prostoru, v němž se lidé a bohové potkávají jako rovný s rovným, kde některé věci vůbec nejsou důležité, a jiným – zdánlivým maličkostem – je naopak přiznána velká závažnost. V tomto čase se Bůh může chovat jako věčně unikající kořist, schovávající se šaman či plachá milenka, jako někdo, za kým v divočině zůstávají stopy. Vraní oko je pak bytostí zcela nasměřovanou k hledání a sledování těchto stop. Ztrácí kvůli nim metaforické jistoty (zastoupené puškou a koněm) a ve chvíli, kdy se objeví jeho žena a dítě, přibírá i je do své cesty a nejistoty. Symbolicky se tak spolu s ním ocitají uprostřed divokého proudu a ztrácejí bezpečný ostrůvek s ohněm¹⁶⁵, a přestože se všichni zachrání, není jisté, zda místem záchrany je prostor trvalého bezpečí (pevnina), či provizoria (ostrov). V závěrečné části příběhu, odehrávajícího se v tomto čase, se přitom již nehovoří o kormidelníkovi nebezpečné plavby jako o Oku, ale jako o Vítkovi¹⁶⁶.

Sled stopařových příběhů rozvržený do jednoduchého schématu principem *chronos narace* eposu **odhaluje vše, oč ve Vítkově životě skutečně běží – potřebu cesty za Bohem, touhu ochránit a zachovat svou rodinu, vůli nalézt místo, na němž je možné zakotvit**. Umožňuje vidět, že zdánlivá tříšť událostí Vítkova života je přehledně čitelná jako příběh stopaře.

Třetím časem, do něhož se Vítkův příběh – jak již bylo řečeno – odráží či překládá, je čas biblický, který do textu vnáší intertextuální provázanost s oddíly Starého zákona. V tomto čase je člověk zcela svobodný a nahý, je právě a pouze tím, kým je před Bohem: ztrácí veškeré masky, závoje společenských, historických a kulturních rolí, a zůstává svobodný ve svém nejnuitnějším já. Bůh je pro něj nedostupným, přesahujícím tajemstvím, ale také aktivně jednajícím a komunikujícím bytostí. Jeho jednání vůči člověku, mimeticky zachycené v čase biblických příběhů, je jednáním, které není namířeno pouze k jednotlivci, ale současně i k ostatním lidem. (Proto platí, že se význam biblických událostí vždy zmnožuje, že každé slovo a epizoda zde znamenají víc než „jen“ sebe samotné; jsou totiž očištěny od onoho „tady a teď“ historických kontextů a představují výpověď o Božím charakteru a o jeho cestách s člověkem.)

V tomto biblickém čase se Vítkovy příběhy proplétají s příběhem povolání biblického Samuela. **Vítkovou třetí identitou je tedy Samuel, ten, který byl od Boha povolán jménem¹⁶⁷, ale také Tóbijáš, který Božím zásahem našel nevěstu a zdroj uzdravení¹⁶⁸.**

¹⁶⁵ (Kolmačka 2006, s. 401, 403, 444.)

¹⁶⁶ (Srov. Kolmačka 2006, s. 492.)

¹⁶⁷ (Srov. *První Samuelova 3,2-10*. In: *Bible. Písmo Starého a Nového zákona včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad. 6. přeprac. vyd. (4. vyd. v ČBS)*. Česká biblická společnost, Praha 1995, s. 864-875.)

¹⁶⁸ (Srov. Tóbijáš. In: *Bible. Písmo Starého a Nového zákona včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad. 6. přeprac. vyd. (4. vyd. v ČBS)*. Česká biblická společnost, Praha 1995, s. 235-262.)

linie biblická	VÍTEK JAKO SAMUEL Vítek jako Tobiáš, ale také Mojžíš a Adam
linie básnická či linie eposu	VÍTEK JAKO VRANÍ OKO či OKO jako Stopař, Bobův přítel, jako muž, kterého opustil kůň, jako manžel Jiskry, otec Malého, jako trosečník znovu zachráněný na pevné půdě
linie románové biografie	VÍTEK KOBLASA jako "současník", chlapec za normalizace, syn, bratr a kamarád, manžel a otec, pracovník v ústavu pro postižené nejistý, hledající, pochybující

5.4.3 Klíčové postavy v horizontu přítomnosti obou desek

Postavy těch, kdo jsou na horizontu přítomnosti Vítkovi nejbližší a kdo se v tomto horizontu dají označit za nejvýznamnějšími subjekty, se podobně jako Vítek sám zrcadlí na linii stopařových příběhů, eventuálně i na rovině biblických aluzí.

V první desce hraje významnou roli **Vítkův nejlepší kamarád Béd'a**, který do stopařova příběhu vstoupí – a opět se z něj ztratí – jako parťák Bob. Béd'a Vítkovi poprvé nastaví zrcadlo odlišnosti, odhalí mu možnost žít v rámci jiného vnitřního světa a jiných hodnot. Vyvádí Vítka do prostoru, který se rozkládá za hranicí rodinných vazeb. Právě s ním se Vítek dostane na zahradu ústavu pro postižené děti, kde prožije trauma ze skutečnosti, že existuje nemoc a fyzické postižení, ale také výzvu pro své budoucí povolání. Ačkoliv Vítek Béd'u považuje za svého nejlepšího kamaráda, prožívá díky němu také nepochopení a hranice v přátelství¹⁶⁹. Úvod a finále první desky jsou rámcovány epizodami, v nichž se Béd'a a Vítek setkají nad společným psaním a pak i společným zničením sešitu se stopařovým příběhem. Vítek tak v první desce metaforicky vstupuje do světa klukovských přátelství a snů a opět z něj odchází.

Postavou, jíž se otevírá a končí druhá deska, je pak – v logice Kolmačkovy kompozice – **Vítkova žena Marie**. Na biografické rovině románu přestavuje Marie poměrně komplikovanou bytost, na jedné straně jemnou i něžnou milenkou a matku, na straně druhé osobnost, která bojuje se sebou samotnou, s nejistotou, úzkostností i hněvem v sobě. Právě v této své rozkolísanosti je věrohodným protějškem podobně nedokonalého a křehkého Vítka. Biblickým, „třetím rozměrem“ Mariiny identity je jednak Tóbijášova nevěsta Sára, jednak Adamova žena Eva. Podobně jako ona dokáže být Marie nejen Vítkovou pomocnicí, ale také tou, jejíž slabost strhává i jejího muže. Symbolicky právě ve chvíli, kdy Marie s frustrací bilancuje svůj život v manželství, otevře její muž Vítek náhodně bibli na těchto slovech: „*Když Adam procitl a spatřil Evu, zvolal: Jsi kost z mých kostí a tělo z mého těla.*“¹⁷⁰ V tomto napětí mezi okouzlením a zážitky věčnosti a naopak mezi

¹⁶⁹ (Srov. Kolmačka 2006, s. 254.)

¹⁷⁰ (Kolmačka 2006, s. 308–309.)

obdobími, v nichž se láska skládá z prozaických chvil i frustrace a bolesti, se odehrává vztah mezi Marií a Vítkem i jejich rodičovství vůči malému Vítinkovi a dalšímu, ještě nenarozenému dítěti v závěru knihy. Pouto mezi Marií a Vítkem není fatální, ale přesto je zásadní a uprostřed vši nedokonalosti důsledně trvá. Marie hledá pochopení a trpělivost pro Vítkovu posedlost „stopami“, chvílemi ji ztrácí a chvílemi naopak pomáhá svému muži začít znovu a následovat neviditelnou stezku. V historii Vraního oka vystupuje pod jménem, které si sama určila, jako Jiskra. Zatímco Béd'a byl vzhledem k příběhu o stopování spíše pasivním sekundantem, Marie je v něm Vítkovi skutečnou aktivní partnerkou. Svým jednáním a postoji vnáší do osudů Vraního oka řadu impulsů. Jako Jiskra není „druhou stopařkou“, je naopak strážkyní ohně, spjatou s fenoménem rodiny. Zatímco Oko touží hledat (Boží) stopy na cestě a v dobrodružství, ona směřuje k hledání, které vychází ze zakotvení.

Jestliže první slova románu patřila Vítkovi, poslední přímá řeč v textu zazní právě z Mariiných úst: je to odpověď na Vítkovo překvapení nad stopami, které se rýsují v tajícím sněhu na horizontu. V jejím udivení nad tím, že si Vítek stop nevšiml již během předchozích dní, kdy na horizontu byly, se skrývá finální vypravěčova poklona ženské vnímavosti.

Druhý nejvýraznější okruh postav na horizontu současníků tvoří v první i druhé desce postavy Vítkových sourozenců, Pepana a Hanky, a jeho vesnických přátel, Mártýho a Gábiny. Tato čtveřice postav jako by ilustrovala tezi o tom, že s ranou výchovou a deprivací z dětství se člověk vyrovnává celý život. Pepan i Mártý jsou – každý po svém – bytostnými smolaři, většinu času jako by nemohli překročit bludný kruh, který je od chlapeckých let poutá. I tehdy, když se jim to jako zázrakem podaří, zůstává nad tímto vyváznutím určitá nevyřešená hrozba či pochyba. Hanka a Gábina zažívají každá po své frustraci z partnerských vztahů a manželství, obě se marně snaží dobrat ideální lásky a kladou na sebe i své partnery nerealistické nároky.

Nejvíce vyprávěcího prostoru je z těchto čtyř Vítkových blízkých věnováno Mártymu. Zadrhávající nešika, který doma i v dětské partě snáší opovržení, se v Kolmačkově románu stává postavou nejintenzivněji spjatou s hledáním lásky, uzdravení a víry. V první desce se objevuje příznačná scéna, kdy **Mártý** jako malý chlapec střílí na setmělé návsi do nebe šípem, a ten nakonec nespadne, tedy zůstane zřejmě v nebi. Mártý má na cestě za láskou a za zázrakem obrovskou, tvrdohlavou vytrvalost. Ta na jedné straně umožňuje, aby se v Mártýho okolí i v jeho vlastním životě zázraky děly, na straně druhé působí jako faktor zpochybnění a výsměchu, které nejvíce zasáhnou Mártýho samotného. Právě Mártý je tím, kdo vyloví onu tobiášovskou rybku, ale pak ji nedovede zabít a sníst a přenechá ji raději Vítkovi.

V biblickém čase je Mártý podobně jako Vítek Samuelem (i on se snaží uslyšet), ale současně je – zejména v druhé desce – mnohem více Jobem. Jobovská je jeho neuvěřitelně věcná schopnost přijmout fakt, že mu život vzal ženu i děti i jistotu v kruhu přátel, a právě tak i následné zoufalství nad tím, že se Bůh skryl do tajemství, nepochopitelných událostí a do bolesti. V příběhu Vraního oka je Mártý představen jako indiánský chlapec Šklíba. Když ho Vraní oko sleduje, zjistí, že Šklíba objevil v lese zázračný strom, strom, z něhož vycházejí hlasy a který uzdravuje¹⁷¹. V tomto obraze je tedy skryt metaforický klíč k Mártýho osudu i k Mártymu jako k postavě.

5.4.4 Společenství víry a postavy, jež je symbolicky zastupují ve druhé desce *Stop za obzor*

¹⁷¹ (Srov. Kolmačka 2006, s. 161–162.)

Šklíbův strom, připomenutý v závěru předchozího oddílu, je místem, v němž se lze dotýkat Boha, a současně je metaforou jednoho z křesťanských společenství, jež jsou v knize představena.

Zatímco v první desce jsou zástupci víry redukováni na Vítkovy rodiče, řídící se filozofií neškodného „domácího“ katolictví, a na tušené společenství okolo rodičů spolužáka Hrubce, objevují se ve druhé desce (v jednom případě i díky retrospektivě) tři skupiny lidí spjatých s vírou.

První z nich je skupina letničních křesťanů, k níž náležejí **Márty spolu s Gábinou** a v níž se jejich prostřednictvím ocitne i Vítek. Otevírá se tak svět víry brané vážně a důsledně, víry očekávající zázrak a Boží vedení... uprostřed tohoto světa se však čím dál více rozrůstá autorita manipulativního Josefa a jeho přičiněním nabývá příslušné společenství postupně rysů sekty. Rozbíhá se vývoj, na jehož konci je lidský i spirituální úpadek skupiny. Popisu jednotlivých setkání je věnována téměř desetina románu a lze bez nadsázky tvrdit, že představuje nejméně zaujatou a současně i nejhlubší deskripci letničního prostředí v současném českém románu. Na věcné a téměř dokumentární popisy modlitebních setkání navazují dvě scény, které se s akrobatickou přesností pohybují na hranici mezi patetickým popisem zázraku a bolavě směšnou taškařicí – v první z nich Márty a Vítek čekají na „vytržení“¹⁷², ve druhé se Mártymu „vytržení“ skutečně na moment dostane¹⁷³. Jde však o obraz ironický, s hořkým sebehumorem popisující propady i výšiny víry.

Skupina postav, jež vytvářejí ono **letniční společenství**, shromažďující se v Mártého domě, je relativně heterogenní: náležejí do ní na jedné straně plnokrevné postavy, které v sobě snoubí víru, zemitost a zdravý rozum (Evžen Peřina), hledající (mezi nimi také Vítek), postavy vnitřně podlomené, které se do společenství přišly schovat a chtějí rozlišování toho, co mají dělat, zcela mechanickým způsobem delegovat na vůdce společenství nebo na znamení od Boha (mezi nimi Gábina, ale částečně i Márty) a konečně i postavy Josefova typu: náboženští manipulátoři a fanatici.

Vlivem letničně či charismaticky laděné víry, že Bůh k člověku promlouvá a vede jej, se některé postavy otevírají zásadním životním průlomům a uzdravením¹⁷⁴. Jindy však fundamentalistické a doslovné hledání Božího vzkazu vede k tragickým manipulacím (Josef) či ironickým a směšným momentům (když kupříkladu Vítek v konkrétní chvíli hledá za každou cenu Boží znamení, a nakonec na kusu novin odvanutých větrem z popelnice najde palcový titulek „TATO PRSA HLADIL PRINC ANDREW“¹⁷⁵). Vědomí této spletnosti, tragiky i směšnosti přitom v diskurzu Kolmačkova románu neodporuje přesvědčení, že víra je zásadním principem lidské existence.

Druhé společenství spjaté s vírou tvoří v diskurzu *Stop za obzor* **okruh přátel z doby Vítkova dospívání**, Čestmír, Pája, Lemoun a Viki, Hynek a Zuzanka, Benedikt a další. Tato společnost, představená zčásti v retrospektivě ještě jako skupina studentů, zčásti během pražského srazu v dospělosti, je charakterizována jako Vítkova „rodina“, jako skupina těch, kdo v mládí četli bibli i Bhagavagítu zároveň a v nekonečných diskusích se snažili „zachránit“ Boha¹⁷⁶. Jejich příznačným rysem byla snaha odlišit se od šedého průměru socialistické společnosti, přistupovat k víře jako k intelektuálnímu problému. Postupně se však toto společenství rozpadlo, jeho členové se vydali nejrůznějšími směry (Zuzanka konvertovala k židovství, Lemoun a Viki se rozhodli pro konzumní styl, Čestmír promarnil svoje šance jako otec, Benedikt zřejmě zemřel).

¹⁷² (Kolmačka 2006, s. 471–472.)

¹⁷³ (Kolmačka 2006, s. 476.)

¹⁷⁴ (Srov. Kolmačka 2006, s. 386, 389.)

¹⁷⁵ (Kolmačka 2006, s. 273.)

¹⁷⁶ (Srov. Kolmačka 2006, s. 305–306, 433, 449–454.)

Třetím společenstvím postav semknutým okolo společné víry je **skupina řeholních sester v domově pro postižené**, kde Vítek pracuje (Cilka, Josefa, Berta, Sofie, Marta, Andělka a představená Aurélie). Zpočátku se toto společenství jeví především jako protiklad civilních sester, mezi něž patří v první řadě Čurková, dále Květa, Maruš, Růža a Monika. „*Stěžovaly si, že jeptišky pečou jenom spolu. Copak jim ten jejich klášter sebraly? Ony se o politiku nestarají. Chtějí práci. Mají děcka a chlapy. Když se muž přivalí z rachoty, nespokojí se s chlebem a s olejovkami. Ony se zkrátka nemohou se vším a s každým babrat. Leda výjimečně. Za tmy, když není s kým hovořit, smát se nebo hádat. Když už je vykouřena desátá cigareta a vypita třetí káva. Když nezůstává nic, co by zaplnilo prázdno.*“¹⁷⁷ Většina sester je do sebe tak uzavřená, že se o nich Vítek ani vypravěč nedozví vůbec nic. Výjimky tvoří zpočátku rezervovaná, ale postupně stále více se otevírající sestra Aurélie, představená kláštera, a také její nejmladší spolupracovnice, Andělka. Aurélie hned v úvodu vystihne Vítkovu motivaci i mylné představy o klášteře: „*Vy si, Vítku, myslíte, že klášter je místo klidu a ráj srdce, ale šeredně se pletete. Klášter je bojiště.*“¹⁷⁸ Strohost a věcnost jejího jednání staví zprvu jistou bariéru mezi ní a Vítkem. Postupně se však ukazuje, že krom spartánských rysů a téměř protivné neochvějnosti a pedanterie má Aurélie také přesný postřeh o charakteru a motivaci lidí (je to ona, kdo Vítku varuje před tím, aby se nestal bílým koněm v plánech ředitele Dousy)¹⁷⁹, schopnost zaujmout praktický postoj v situacích, kdy se někdo ocitne na dně (umírající chovanec Koblih, zbytečně posílaný zemřít do nemocnice¹⁸⁰, či sám Vítek ve chvíli, kdy je z kláštera „odejit“ kvůli své pomalosti)¹⁸¹: vztah mezi Vítkem a Aurélií se tedy postupně proměňuje. Ve chvíli, kdy Vítek definitivně získá její důvěru, rozhodne se Aurélie odhalit mu místo, ze kterého řeholnice čerpají svou sílu pro práci v ústavu – zavede ho do soukromé kaple sester a zde se jediným slovem ujistí, že Vítek pochopil náboj, skrytý v možnosti dialogu s Bohem¹⁸². Aurélie a řeholní sestry okolo ní tedy reprezentují v Kolmačkově románu třetí typ společenství, jehož vztah k Bohu je založen na osobní modlitbě a zároveň se realizuje praktickou službou a s ní spojenou schopností se obětovat.

Ve druhé desce románu je Vítek *de facto* poutníkem od jedné této skupiny ke druhé. Chronologicky první je moment, kdy od víry svých rodičů přejde ke společenství mladých křesťanských intelektuálů, druhé období je spojeno s letniční skupinou a s ním zprvu paralelní třetí je – nakonec i závěrečné – příklonění se k té podobě víry, kterou reprezentuje kaple řeholnic.

Vítkovo osobní „krédo“ citované v oddíle 5.4 toto vyznění celého textu ještě podtrhuje.

5.4.5 Postavy na horizontu autorit a dědiců v diskurzu *Stop za obzor*

Diskurz Kolmačkova románu se, jak již bylo řečeno, rozpadá do dvou časově oddělených polovin či desek. V první z nich prožívá dětský protagonista intenzivní vztah se světem postav z horizontu autorit. Ten je vzhledem k věku hrdiny tvořen poměrně širokým spektrem postav, mezi něž patří rodiče, učitelky, dědečkové a babičky, faráři, strýcové a tety. Určující role je v této části připsána rodičům Koblasovým, dědečkovi z otcovy strany a dále učitelkám na socialistické základce.

V páru Vítkových rodičů se jako dominantní projevuje **maminka, paní Koblasová**. Nepatří rozhodně mezi idylicky představené ženské bytosti. Zpočátku je zobrazena jako postava, která osciluje mezi dvěma zcela protichůdnými póly (na prvním z nich se jeví jako

¹⁷⁷ (Kolmačka 2006, s. 291.)

¹⁷⁸ (Kolmačka 2006, s. 287.)

¹⁷⁹ (Kolmačka 2006, s. 406.)

¹⁸⁰ (Kolmačka 2006, s. 465.)

¹⁸¹ (Kolmačka 2006, s. 483–486.)

¹⁸² (Kolmačka 2006, s. 438.)

přehnaně správná a laskavá žena, na druhém má podobu autoritářské hysterky), přičemž postupným doplňováním obrazu se tyto dva póly slévají v podobu jediné bytosti, která přijala za svůj poněkud paradoxní soubor zásad a řídí se jím navzdory smíšeným projevům jejich dopadu. Jako matka je paní Koblasová přesvědčená, že výchova dětí má svůj základ především v důsledném vyšetřování vin a jejich trestání, v přísnosti a vyžadování kázně. Protože ji však takový přístup mnohdy vyčerpává, a navíc se zčásti ukazuje jako kontraproduktivní, kolísá její postoj k Pepanovi, Hance a Vítkovi mezi rigidním autoritářstvím na jedné straně, a naopak až přehnaným kamarádstvím na straně druhé (například v momentech, kdy před dětmi v době otcovy nepřítomnosti krájí konzervy nožem, učí je neslušné písničky, nechá docela na nich, aby určily program, nebo se malému Vítkovi svěříje ohledně svých negativních pocitů z manželství s jeho otcem). Tato nevyváženost způsobuje, že se prostor domova stává nevypočitatelným, nejistým územím. Protože jsou si navíc děti vědomy „dobré“ motivace matčina jednání, žijí fakticky v domově založeném na principu *double-bind* (dvojí vazby). Paní Koblasová po nich například chce, aby jako těžiště víry vnímaly – spíše než vztah k Bohu – určitá pravidla jednání. Navzdory zdánlivé „zásadovosti“ jim však stále znovu připomíná, že víra je něco, čím by na sebe člověk (v socialistické společnosti) neměl upozorňovat, že důležité je nevyčítat a že pravidla se vždy dají obejít. Vypravěč, který těží především z reflektorské pozice „uvnitř“ Vítkova vědomí, zachycuje ve vztahu k této postavě situaci za situací, a názor na to, jaký celkový obraz se na jejich pozadí rýsuje, ponechává na čtenáři. Paní Koblasová je celou dobu označována jako „maminka“ a jak malý Vítek, tak dospělý zpětný fokalizátor se důsledně vyhýbají jakémukoliv náznaku jejího hodnocení.

Postava otce Koblasy reprezentuje typ vnitřně uzavřeného, racionálního matematika. Pan Koblasa je důsledný a zásadový, jedná většinou přímočaře, na rozdíl od své ženy se nesnaží víru skrýt¹⁸³. Svým dětem se snaží ji skutečně předat, paradoxně ovšem tím způsobem, že je zkouší z pojmů z katechismu. Pomyslné jádro či srdce této postavy zůstává skryto, skutečná komunikace s druhými je pro pana Koblasu téměř nedostupná. V určitých momentech prolomí svou věcnost a pak mluví o okolnostech svého dětství a mládí nebo svým dětem vypráví příběhy ze Starého zákona (Samuel, Mojžíš); zjevně má velkou touhu přiblížit se, ale příležitosti ke skutečnému rozhovoru nakonec vždy mine či zamluví. Zachycení promluv, v nichž se tatínek Koblasa chce Vítkovi otevřít, a namísto toho krouží neustále „okolo“, je v Kolmačkově textu naprosto mistrné¹⁸⁴ – stejně jako portrétování interakce mezi neurotizovaným dítětem a unavenou, podrážděnou matkou¹⁸⁵.

V první desce románu se vyskytují i **postavy dalších rodičů**, mezi nimi například Bédřova matka, Mártýho otec, matčin bratr a jeho žena, strýc Zdeněk a teta Jiřina, Vítkovi prarodiče z otcovy i matčiny strany. V rámci tohoto „druhého plánu“ rodičovských postav hrají nejvýznamnější roli **dědeček s babičkou z otcovy strany**. Na rozdíl od matčiny rodičů tvoří koherentní, harmonický pár a Vítek v jejich domě na dědině zažívá dotyk velkého rodinného společenství, ale současně i kontakt s rodovou historií. Dům, ve kterém dědeček s babičkou bydlí, je starý několik staletí, od sklepů po půdu je naplněn rekvizitami starých časů. Když se Vítek odváží otevřít dědečkův psací stůl, najde v něm doslova archiv rodiny Koblasovy, fotografie a doklady o jejím životě za války, zprávy o pradědečkovi i prapradědečkovi a jejich rodinách. Dědeček Koblasa je přitom jakýmsi zosobněním brány ke starým časům, přes svou tendenci k patriarchální samomluvě vypráví Vítkovi o svém mládí, o životě na dědině, „vznamenává“ Vítku svou pozorností, učí ho včelařit. Ve druhé desce románu se pak zcela logicky odhalí, že právě do této historie chce dospělý Vítek vstoupit a vrůst.

¹⁸³ (Kolmačka 2006, s. 156.)

¹⁸⁴ (Srov. například Kolmačka 2006, s. 41–43.)

¹⁸⁵ (Srov. Kolmačka 2006, s. 125–126.)

Poslední významnou skupinu na horizontu autorit tvoří **učitelky ze základní školy**. Zobrazení této skupiny je rozloženo do dvou rovin – jednak do roviny popisu a hodnotícího označení, jednak do charakteristiky prostřednictvím přímé řeči, respektive školního výkladu. Učitelky v Kolmačkově románu mají charakter, který lze označit jako volně inspirovaný postavami z filmové verze muzikálu *The Wall*; nemají s dětmi jiný než zcela neosobní kontakt, tvoří podivnou, bizarní skupinou těles, na něž vypravěč i Vítek hledí s těžko skrývaným odporem. Zatímco jinde v románu je jen příležitostně pro některé postavy užito označení založené na konkrétních atributech (šedáček, vraní muž, vlasatý, muž se zlatými vousy, dívka s tlustým copem), v případě Vítkovy třídní učitelky je rovnou užita zesměšňující metonymie (*rolák-sukně-skladnický plášť*¹⁸⁶); nachází-li se jinde nekompromisně věcný popis postav („*mastnotou spleené černé šedé vlasy, zplihle visící začernalý límec*“, „*stopy rtěnky vzbuzující dojem zaschlé krve*“, „*na rameno padající bezradný vánočkovitý cop*“¹⁸⁷), popis učitelek je záměrně panoptikální: „*učitelčiny ruce, bílé od křídly, řídký příčesek na hlavě, knír pod nose. Trup ve tvaru hrušky máslovky nahoře obepínala vesta z umělé příže a dolů ke kolenům visela roura, kostkovaná sukně z tuhé látky, z níž vespod čouhala krajka kombiné.*“¹⁸⁸, burleskní: „*u tabule pohybují ústy a rozhazují rukama obryně v ostře zelených, rudých a fialových rolácích, v šatech z úpletu, v propínacích zástěrách, v modrých skladnických, bílých laboratorních a koketně růžových silonových pláštích*“¹⁸⁹. Ve srovnání s těmito citacemi je nápadné, jak úsporně jsou ve vypravěčském partu popisovány po fyzické stránce Marie, Gábina i další ženy. Zatímco většina cudného, metafyzického románu nabízí zcela vzácně detaily rukou, udivených očí či unaveného obličejů, je v citovaných pasážích možné najít prvky negativní erotické fascinace pedagožkami. Komunikace učitelek s dětmi probíhá převážně jednostranně, je přeplněna floskulami a vytváří dojem nedovzdělanosti. „*Těleso ponořené do kapaliny navlhá.*“ Tam, kde se však otevře širší obraz z „výkladu“, rozvíjí se prapodivná směsice komunistické propagandy a téměř freudovského prozrazování osobních záležitostí. Učitelka například mluví o svém traumatu z umírání dětí, z nedostatku jídla za války, a protože jejím úkolem je ateistická výchova, uzavírá přeroknutím: „*Věrnost... pardon, věčnost neexistuje.*“¹⁹⁰

Pokud má horizont autorit být horizontem, který nese a formuje postavy z horizontu současníků, je nasnadě, že Kolmačkovi „současníci“ budou bez výjimky stíženi vnitřní nestabilitou a že se od postav na horizontu autorit v dospělosti distancují: Mártý vstupem do letničního společenství, Vítek odchodem do prostoru, který obývali dědeček a babička Koblasovi, Pepan popřením všech životních zásad, jichž se drželi jeho rodiče.

Ve druhé desce románu horizont autorit zastupují především zestárlí rodiče Koblasovi. Na rozdíl od vyprávění v první desce mají mnohem menší prostor jako postavy jednající, jsou spíše jen „přítomni“ a teprve zpětně i „vidění a pochopení“. Především Vítek dospívá na jedné straně k vyslovení svého odporu k matce, na straně druhé však začíná chápat hranice, které jako člověk měla. Ve vztahu k otci Koblasovi objevuje nový rozměr: ztotožnění se, když o něm říká: „*Je to kočovník. Chodec. ... Šedá slupka solidního vědce pukla a spadla, nechává ji za sebou a ani se neohlíží. Objevil v sobě schopnost sledovat zároveň linku horizontu v dálce i terén bezprostředně před sebou. Drží stopu. Pepan je na tom stejně... vlastně ne, ten už otce předešel. A já jim běžím v patách.*“¹⁹¹ Fenomén stopařství je tedy čímsi, co spojuje všechny mužské členy rodu.

¹⁸⁶ (Kolmačka 2006, s. 127.)

¹⁸⁷ (Kolmačka 2006, s. 379.)

¹⁸⁸ (Kolmačka 2006, s. 111.)

¹⁸⁹ (Kolmačka 2006, s. 112.)

¹⁹⁰ (Kolmačka 2006, s. 113.)

¹⁹¹ (Kolmačka 2006, s. 460–461.)

Na horizontu dědiců se pak ve druhé desce románu jako nejjasnější jeví **postava malého Vítinka**, syna Vítka a Marie. Vítínek je jakýmsi znovuoobením Vítkova dětství. Není to dětství bez traumat a rodičovských hádek, ale zjevně je to dětství v lepším prostoru, než jakým byla Vítkova rodina a malé pražské sídliště. Mnoho o obou postavách naznačují příběhy, jednak ty, které si Vitek a Vítínek sami vymýšlejí, jednak ty, které Vítínek touží stále znovu poslouchat. To, co kdysi vyprávěl Vítkovi otec Koblasa, znovu ožívá a dostává smysl v kontaktu mezi Vítkem a jeho synem. Ve finální části druhé desky Vítínek začíná přebírat vlastní iniciativu, vstupuje do své „životní role“ a začíná sepisovat své pokračování příběhu o stopaři Oku. Je to stále příběh poměrně syrový; situaci dětí, v jejichž společenství Vítínek vyrůstá, charakterizuje jediná přímá řeč, věta holčičky, která se chlubí: „*My máme novou kozičku, ale bez rohů, protože jí uhnyli.*“¹⁹²

5.4.6 Shrnující charakteristika k románu *Stopy za obzor*

Kolmačkův text se tedy – navzdory lyrizujícím prvkům – ukazuje jako **román v nejvlastnějším slova smyslu**: vedle polyfonické stavby a podstatného epického principu, jenž se uplatňuje na pozadí textu, dominuje celému dílu také výrazný ontologický koncept.

Zatímco klasické romány „potřebují“ být čteny lineárním způsobem, a má-li být sestaven jejich význam, je nutno vyjít z pravidel fikční kauzality a chronologie, **Kolmačkův text uvádí ke čtení obrazovému, ke zkoumání jednotlivých vrstev i detailů a k hermeneutickým návratům k celkovému vidění**. Důvodem je to, že **epický čas se ve *Stopách za obzor* nerozvíjí po ose horizontální, ale – řečeno s Holanem – po ose transcendentály**. Proto ono setrvávání na místě, proto ono hromadění jednotlivých vrstev. Kolmačkův poutník je připoután k jedinému bodu, z něhož pomalu roste kolmo vzhůru (nebo naopak do hloubi). V jeho postavě, stejně jako v postavách dalších současníků, srůstá horizont přítomnosti s horizontem věčnosti. Tento růst je ovšem v denním pozorování téměř nezatelný. Pokušení rozeběhnout se pícarovsky za stále novým je překonáváno ve prospěch věrnosti, pohyby se zvnitřňují a obracejí dovnitř. Protagonista *Stop za obzor* volí možnost setrvat na jediném místě, usiluje obnovovat jeho svěží podobu, odhaluje však současně i to, že známý prostor chvílemi splývá a šedne a sám v sobě se stává nejtěžší výzvou.

Španělský mystik Juan de Ypez, řeholním jménem Jan od Kříže, rozlišuje ve svých spisech pět stadií vnitřního růstu člověka. Velmi důležitou roli v jeho výkladu hraje stadium „temné noci“, kdy se silný dojem z uchopeného celku začíná vytrácet a kouzlo jednotlivých okamžiků se mění v matoucí, beztvárovou hmotu, kdy se poutník cítí „*jako ten, kdo je zavěšen ve vzduchu a nemá na čem spočinout*“. Tato těžká a bolestivá zkušenost je přitom nutnou fází cesty, na níž člověk dozrává a přichází k celkovému nahlédnutí či nazření.

Zdá se, že *Stopy za obzor* reflektují v románové podobě hledání a obtížné putování velmi podobné tomu, jež zachycují poezie a spisy Jana od Kříže. Kolmačkův román se tak stává svědectvím o cestě, během níž šed' a tma nestaví znamení samoučelnosti a beznaděje, ale na níž se právě v překonání temnot zajišťuje a otevírá prostor světlu a smyslu. Když se ve finále knihy před Vítkovými očima náhle objeví stopy, jež stále ztrácel Stopař, dává autor čtenáři na srozuměnou nejen to, že definitivně splynuly jednotlivé roviny románu, ale zároveň mu stvrzuje i jistotu, že těžkopádné a únavné plahočení se ve svůj vlastní čas dobírá momentu, kdy je mu otevřen prostor „za obzorem“ a že se tak děje ne úměrně lidské snaze, nýbrž se zázračnou lehkostí a samozřejmostí.

¹⁹² (Kolmačka 2006, s. 411.)

Kolmačkův román slučuje tedy vzácným způsobem rysy novotvaru – po konstrukční a narativní stránce – s rysy prastaré ikony, hovořící k dnešku dávnou obrazovou řečí. Je jedinečnou syntézou, která se přiznává k románové tradici zcela neobvyklým způsobem, a signalizuje tak – navzdory kritickému neporozumění a skepsi – již jedno z nových vývojových stadií českého románu.

5.5 Stručný závěr plynoucí ze srovnání obou transcendentálních románů

V oddílech 5 a 5.1 bylo naznačeno, že to, co **oba zástupci transcendentálního románu sdílejí především, je příznačný způsob „zření“ zobrazovaného světa, a dále přítomnost postav, konstituujících horizont věčnosti.**

Poté, co byly podrobně popsány způsoby obsazení dalších horizontů v obou románech a konstelace postav, a poté, co byl zkoumán také vyprávěcí postup a stavba obou románů, je možné závěrem konstatovat, že **skutečnost, že konkrétní romány reflektují kritéria kladená mathauserovským „transcendentalismem“, nemá nijak svazující vliv na jejich kompozici ani celkový tvar.**

Způsob, jakým jsou aspekty „transcendentalismu“ zapojeny do celkového tvaru románu, není nijak determinován ani v případě, kdy se jedná o „transcendentalismus“ vycházející z analogické (křesťanské) víry – jak tomu je v případě interpretovaných románů. Křesťansky pojímaný Bůh, který se zjevuje v pomyslných „oknech“ obou románů, neznásilňuje žádným způsobem specifičnost obou staveb. Naopak, je zdrojem a zárukou svobody, a také v tomto smyslu prosvětluje jejich individuální stavbu proudem neviděného světla.

Prameny ke kapitole 5:

Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*. Triáda, Praha 2006.

Karel Pecka: Karel Pecka: *Motáky nezvěstnému*. Atlantis, Brno 1990. [Toronto 1980]

Zdeněk Rotrekl: *Světlo přichází potmě*. Atlantis, Brno 2001.

První Samuelova. In: *Bible. Písmo Starého a Nového zákona včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad. 6. přeprac. vyd. (4. vyd. v ČBS)*. Česká biblická společnost, Praha 1995, s. 235-262.

Tóbijáš. In: *Bible. Písmo Starého a Nového zákona včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad. 6. přeprac. vyd. (4. vyd. v ČBS)*. Česká biblická společnost, Praha 1995, s. 864-875.

Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.

Jan Zahradníček: *Rouška Veroničina, La Saletta, Znamení moci*. Vyšehrad, Praha 1990.

Literatura ke kapitole 5:

Zdeněk Mathauser: *Fenomenologie světnice*. In: Zdeněk Mathauser: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, s. 25-28.

Zdeněk Mathauser: *K postavení a funkci literatury za posledních 13 let. Odpověď na anketu časopisu Host*. In: Zdeněk Mathauser: *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2005, s. 321-323.

Zdeněk Mathauser: *Umění zrající svými přesahy*. Česká literatura 2006, č. 2-3, s. 59-73.

6 Ženský román

V průběhu posledních dvou desetiletí byl pro českou literaturu a literární teorii náhle jakoby „objeven“ fenomén *ženského psaní*. Vedle trvalé tradice, zkoumající u nás literární tvorbu, autentické texty, ale také životopisná data velkých ženských autorek 19. století, se náhle zjevil paralelní proud, nazírající *ženské psaní* jako prostor specifické ideologie, povstávající na jedné straně z oblasti metaforicky nahlíženého jazyka, zároveň však zprostředkované právě díky generové identitě biografické autorky. Následující úvaha o *ženském románu* je pokusem snoubit vybrané protiklady obou uvedených přístupů, a především zaznamenat „poselství“, které z ontologického prostoru *ženského románu* zaznívá.

6.1 Možná vymezení pojmu

Pojem *ženský román*, teoreticky a interpretačně zkoumaný v této kapitole, je nejen pojmem užívaným, ale v jistých kontextech příznakovým; je také především pojmem, který může být vykládán velmi různorodými způsoby. Bude tedy nutné nejprve pojmenovat některé **varianty jeho chápání**, a poté stanovit tu **tvárnost diskurzu, na níž může být koncept ženského románu založen vzhledem ke klíčovému tématu této práce**: tedy vzhledem k typologii a konstelacím subjektů – respektive postav – v diskurzu.

6.1.1 Ženský román jako román pro ženy

Jeden z možných přístupů vnímá adjektivum *ženský* ve spojení se substantivem *román* jako adjektivum zpochybňující, negativní, na skrytou či zjevnou pokleslost upozorňující: pojem *ženský román* se z tohoto úhlu pohledu stává synonymem „románů pro ženy“, „ženského čtení“, „červené knihovny“, eventuálně i „harlekýnek“. Avšak hovořit o těchto žánrech *en gros* jako o (ženských) *románech* není rozhodně přesné. Představují celou **prozaickou škálu, v níž postupně narůstá rozměr schematičnosti a význam „únikové“ funkce** (jak ve své průlomové studii *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1991) ukázala **Janice A. Radway**¹⁹³). Oproti románu, polyfonnímu útvaru, zobrazujícímu fikční svět jako fenomén utvářený na průsečíku *různořečí* a různých symbolických horizontů, vyznačují se tyto žánry mnohem spíše „jednořečím“ a svým vnitřním uspořádáním se mnohé z nich nakonec vlastně blíží kouzelným pohádkám¹⁹⁴; zároveň – jak právě Radway ukazuje – **platí i to, že je možné čtení těchto žánrů podřídít také subverzivním či jinak alternativním přístupům**.

Přesto lze určitou část shora naznačené škály vnímat jako periferii žánru, jímž se následující kapitola zabývá. V kontextu následujících úvah navíc stojí za povšimnutí, že zdrojem určujícího přívlastku („román pro ženy“) je v těchto případech *recipient* ženského pohlaví, respektive žena jako implikovaný čtenář *sui generis*.

¹⁹³ (Janice A. Radway: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1991 (1. vydání 1984). Česky in: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 172–221.)

¹⁹⁴ Přirovnání určité části čtiva pro ženy k pohádkám je možností, která mimo jiné otevírá jedno neotřelé téma k promyšlení: vzhledem ke schematičnosti děje těchto textů by zřejmě bylo možné i zde stanovit omezený počet proppovských funkcí.

6.1.2 Ženský román jako román napsaný ženou

Výklad pojmu *ženský román* může být nicméně založen také na opačném východisku; **rozhodující roli může hrát pohlaví „fyzického původce textu“, tedy spisovatelky.** Otázka v takto představeném případě zní, zda skutečně postačuje, aby román napsala žena, a už je zde nějakým způsobem „jiný“ typ románu, genologický poddruh, daný rodovou identitou autorky: konkrétní feministické teorie aplikované na sémiologii a teorii kultury odhalují, že z jistého úhlu lze odpovědět ano. Chápu totiž **jazyk a symbolické řády, z nichž kultura a literatura vycházejí či vycházely, jako doposud dominované falickým a mužským** (cestu k této představě otevřel ve svých pracích zejména **Jacques Lacan**¹⁹⁵, a to prostřednictvím triády reálno, imaginárno, symbolično). Avšak tehdy, když se žena ujme *symbolického řádu* (**Hélène Cixous**), respektive počne měnit jeho formu a objeví sobě vlastní oblast imaginárna, může vzniknout – v umění i mimo ně – svou podstatou *ženský projev*, tedy i *ženský román* (srov. pojem Elaine Showalterové *ženská etapa*¹⁹⁶).

6.1.3 Model ženského literárního kánonu a pojem *gynokritiky* v dílech Elaine Showalterové

Právě **Elaine Showalter** se pokusila odhalit pro britskou jazykovou oblast alternativní či paralelní kánon *femininního, feministického a posléze ženského románu*. Představila jej v knize *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*¹⁹⁷, již na sklonku 70. let vyvolala intenzivní diskusi. Svůj nový pohled, odhalující specifickým způsobem „jiné“ dějiny britské literatury, přitom založila **na konceptu gynokritiky**. *Gynokritika* je podle Showalterové takovým přístupem k literárním textům, který se již osvobodil od revizionistických postupů feministické kritiky, respektive feministického čtení, a **zkoumá ženy jako spisovatelky**¹⁹⁸. Showalter přitom zdůraznila, že takto se otevírá cesta celému množství teoretických možností, jež mají společný cíl: odhalit, jakým způsobem se psaní žen – na nejrůznějších rovinách textu – liší (od psaní mužů). Možnosti a podoby *gynokritiky* Showalter postupně zkoumala ve svých kritických i teoretických pracích¹⁹⁹; snažila se přitom odhalit souvislosti mezi gynokritickým přístupem k textu a

¹⁹⁵ (Srov. Elizabeth Grosz: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Routledge, London 1990.

http://books.google.com/books?id=YUbyiINuIC8C&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ViewAPI

¹⁹⁶ *Ženská (female) etapa* přitom u Showalter následuje po předchozích etapách *femininní* – kdy se ženy vyrovnávají ve svém psaní mužům – a *feministické* – kdy jim svým psaním oponují.

¹⁹⁷ (Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, Princeton 1999 (1. vydání 1977).)

¹⁹⁸ (Elaine Showalter: *Feministická kritika v divočině*. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 134.)

¹⁹⁹ (Zejména Elaine Showalter: *Towards a Feminist Poetics*. In: *Women Writing and Writing about Women* (ed. Mary Jacobus). Croom Helm, London and Sydney 1979, s. 22–41. A dále: Elaine Showalter: *Feminist Criticism in the Wilderness*. The University of Chicago Press, Chicago 1981. Srovnej česká vydání – v tomto pořadí – s tituly *Pokus o feministickou poetiku*. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 1998, s. 209–234, a *Feministická kritika v divočině*. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 125–168.)

pojmy, jako jsou *écriture féminine*²⁰⁰ (Hélène Cixous), *delicate divergency*²⁰¹ (Patricia Meyer Spacks).

Předmět gynokritického přístupu – odhalovat rozdíly mezi psaním žen a mužů – se může mimo kontext feministicky orientované literární vědy jevit jako paradox; současná literární teorie se důsledně brání pokusům definovat a interpretovat literární text na základě znalostí o jeho původci. Hledat spolehlivé spojnice mezi rodovou identitou písačského subjektu a „identitou“ fikčního textu znamená pokusit se překročit toto tabu: text přece po sémantické stránce funguje jako autonomní celek a jeho výklad není jednoduše odvoditelný z „výkladu“ osobnosti spisovatele.

Je-li východiskem interpretační práce textová rovina a k ní náležející individuální otázky stylu, uspořádání a sémantické výstavby, motivických a tematických vlastností, pak pochopitelně platí, že teoretizovat o tom, že se zde ženství či mužství spisovatele projeví zřetelným a postižitelným způsobem, zůstává záležitostí možnosti, nikoliv prokazatelnosti. V sousedství základní dichotomie, již feministické teorie nastolují, existuje množství textových i sémantických řádů, v nichž se texty psané ženami mohou navzájem zásadně různit, či se naopak stýkat s texty psanými muži a ve vzájemném ovlivnění se jim podobat.

Showalter se však ze všech rovin, na nichž je možné hledat základ odlišnosti ženského psaní²⁰², soustřeďuje na tu nejvyšší: zakládá svůj koncept gynokritiky na rovině kulturně-antropologické. Opírá se přitom o model, rozpracovaný ve dvou pojednáních antropologa **Edwina Ardenera**²⁰³.

Ardener se konkrétně snaží rozkrýt paradigma, které – právě se zřetelem k oblasti jazyka a literatury – **uvádí do vztahu ženskou a mužskou „kulturu“**. Zkoumáním možných variant dochází k závěru, že je možné modelovat ženskou kulturu jako platformu, jejíž větší část je skryta pod dominantním mužským diskurzem jako spodní proud řeky. Určitá část této platformy leží však mimo ono pomyslné zastínění, a to proto, že je mužům nedostupná: jde o specificky ženskou oblast, již Ardener označuje jako *divokou zónu* (*wild zone*). Zatímco ženy mají o paralelní „čistě mužské“ oblasti dobré povědomí díky legendám, tato ženská divoká zóna je mužům neznámá. Právě z ní může psaní žen zvláštním způsobem těžit, a zpět do ní může také směřovat.

6.1.4 Ženské psaní jako „dvojhlasy diskurz“

Showalter toto podvojně paradigma přijímá a zdůrazňuje, že – na rozdíl od řady jiných feministických kritiček – se nechce soustředit pouze na vztah ženského psaní k *divoké zóně*. Podle jejího názoru **představuje totiž psaní žen specificky „dvojhlasy diskurz“**²⁰⁴: za předpokladu, že jazyk a literární formy jsou na straně dominantní kultury, ženský příběh a zkušenost pak na straně kultury umlčené. Psaní žen se takto stává diskurzem, v němž se střetají dominantní a umlčený příběh, v němž simultánně oscilují dva alternativní texty²⁰⁵.

²⁰⁰ (Hélène Cixous: *Smích medúzy*. In: *Aspekt III* 1995, č. 2–3, s. 12–19 (č. překlad H. Hájková). Francouzský originál *Le rire de la méduse*. In: *L'Arc* 1975, č. 61, s. 39–54.)

²⁰¹ (Patricia Meyer Spacks: *The Female Imagination*. Knopf, New York 1975, s. 5.)

²⁰² Showalter hovoří o čtyřech různých rovinách či oblastech – o oblasti „psaní těla“, o oblasti jazyka, respektive ženského jazyka, o oblasti ženské *psyché* či duše a konečně o oblasti či rovině kulturně-teoretické, jež v sobě všechny předchozí zahrnuje.

²⁰³ (Edwin Ardener: *Belief and the Problem of Women; The 'Problem' Revisited*. Obojí in: Shirley Ardener: *Perceiving Women*. Malaby Press, London 1975. s. 1–27.)

²⁰⁴ (Elaine Showalter: *Feministická kritika v divočině*. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 166.)

²⁰⁵ (Ibid.)

Showalter vytváří v návaznosti na Ardenera příhodné teoretické pozadí pro zkoumání pojmu *ženský román*. Sama pojmu *ženský román* užívá k označení jevu vznikajícího v *ženské etapě*: v případě takového románu je „jako zdroj ženské tvůrčí síly přijímán hněv a sexualita“, mohou se v něm objevovat tabuizované výrazy i situace; pro Showalterovou do této etapy spadá tvorba spisovatelek jako Iris Murdoch, Muriel Spark, Doris Lessing nebo Margaret Drabble.

Je však možné použít myšlenku „dvojhlasi“, respektive „vícehlasi“ v diskurzu ještě jiným způsobem. Ardener a Showalter totiž prostřednictvím pojmů, jež užívají, evokují mimo jiné i románovou teorii Michaila Bachtina, fakticky také založenou na mimotextové, kulturní rovině. Je-li brána v potaz „dvojhlasá“ či „vícehlasá“ povaha ženského psaní, tak jak ji popisuje Showalter, odhaluje se možnost, jak ještě umocnit bachtinovské mnohohlasí románu (je-li jeho autorem žena). **Koncept Showalterové na jedné straně rezonuje s přijatým a běžně užívaným (bachtinovským) náhledem na román a zároveň se – vzhledem k rovině, na níž je založen – nepřičí pravidlům současné literární vědy.**

6.2 Pojetí ženského románu užitě v této práci

S přihlédnutím k modelu naznačenému v oddílech 6.1.3. a především 6.1.4. je možné položit otázku, jak neefektivněji využít pojmu *ženský román*, respektive jak jej definovat, tak aby v souvislosti se zkoumáním subjektů v románu skýtal interpretační nosnost.

Vymezit *ženský román* prostě jako román napsaný ženou (jakkoliv nadanou vnitřním pohledem či rodově uvědomělou), znamená využít k definici tautologie. (Samozřejmě že v konkrétním kontextu může právě jednoduchost tautologické definice představovat určité plus.) Na následujících stránkách je však **předložen pokus definovat ženský román jako román skutečného „dvojhlasu“, tedy jako román, v němž se ženský hlas a úhel pohledu stávají centrálními na všech subjektových rovinách románu.** Nejde přitom pouze o roviny „vnitř“ textu, tedy ty, jež se k typologii postav navržené v této práci vztahují bezprostředně, ale zároveň i o ty, na kterých již figurují ne-textové subjekty, respektive subjekty, jež mají v textu pouze svou reprezentaci. Jak odhaluje teorie Elaine Showalterové, za určitých podmínek je možné brát v potaz toto „pomezí“, prostor, na němž se teorie literatury stýká s teorií kultury a s antropologií, a vytěžit z tohoto prostoru nový pohled se skutečným přínosem.

Rodovost totiž – stejně jako sociální, dobové či intelektuální pozadí – představuje aspekt, který může románu vtisknout výrazné rysy a fungovat v něm jako jeden z nosných prvků či východisko sdělení, aniž by přitom biografie tvůrce byla převáděna v přímý vztah s podobou a obsahem díla.

Michail Bachtin označoval vnitřní dynamiku vyrůstající z polyfonního charakteru románu jako *dialogičnost*. Odkazoval takto ke skutečnosti, že se v románu střetá jazyk různých prostředí, vrstev a ideologií. Podle jeho teorie tyto různé jazyky či řeči reprezentují v románu jednotlivé postavy. Ve světle předchozí argumentace je tuto tezi možno ještě dále rozvinout. V „prostoru“ románu se může střetávat nejen „různořečí“ jednotlivých postav, ale také řeč subjektů, které se na různé úrovni podílejí na procesu literární komunikace. Polyfonie románu může povstat nejen ze vzájemného setkání řeči postav, ale též z jejich setkání s řečí či jazykem *vypravěče* a *fokalizátora*, ale dokonce i ze setkání s „řečí“ *implikovaného autora*²⁰⁶ a konečně i *autora obrazného* (pojem, jehož vymezení přibližují následující odstavce).

²⁰⁶ Pojem *implikovaný autor* (*implied author*) – ale také *implikovaný čtenář* (*implied reader*) – zavádí ve své knize *The Rhetoric of Fiction* (1961) Wayne C. Booth. (Srov. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago 1961.)

Jako reprezentant moderní literatury náleží román k žánrům povytce autorským – liší se takto od žánrů literatury středověké či starověké – má do jisté míry vždy vlastnosti *mise en abyme*, zanořeného příběhu, respektive příběhu vyprávěného někým, kdo sám je příběhem či mikropříběhem. Tento „subjekt za románovým příběhem“, respektive **obrazný autor**, přitom obývá průsečík dvou řečí: první z nich se objevuje v rámci textu samotného jako **soubor hodnot**²⁰⁷, jejichž „garantem“ je **implikovaný autor**; druhá se utváří na základě **sebe prezentace a prezentace autora v rámci různých transtextuálních strategií** (k nimž náleží v první řadě jméno či pseudonym autora uvedené v knize, dále autorská předmluva či doslov, text na záložce, tedy vše, co bylo Genettem označeno jako *paratexty*, respektive *peritexty*²⁰⁸, ale též prezentace autora v různých médiích, tedy ta část paratextů, kterou Genette klasifikoval jako *epitexty* atd.). Avšak i tam, kde jsou tyto hry minimalizovány, žije obrazný autor – reprezentovaný označujícím vlastního jména – svébytný život: vždy má svůj příběh, byť jde o příběh s minimem dosazených údajů. Na pozadí tohoto příběhu zůstává tvář autora vždy maskou – a je nutno zdůraznit: **maskou s lidskými rysy**. V našem kulturním prostředí je pak jedním z těchto rysů i příslušnost k pohlaví či genderová identita²⁰⁹.

Následující kapitola operuje s termínem *ženský román* v takovém pojetí, které právě obrazného autora, respektive autorku, dosazuje na počátek řady subjektů, které mohou – díky své rodové identitě – obohatit polyfonní charakter románu o „dvojhlasi“ Elaine Showalterové. **Je-li zásadní vlastností románu jeho „různořečí“, znamená to, že je možné, aby se v něm – v nejrůznějších, obecně nedefinovatelných podobách – střetaly implicitně ženský způsob utváření příběhů a předávání zkušenosti s mužským strukturováním jazyka a textu, aby zde tedy ženská řeč proudila v dotyku s (mužským) uspořádáním jazyka a literární tradice.**

Za jádro pojmu *ženský román* je zde proto vzata taková podoba textů, v nichž na jednotlivých rovinách románové komunikace „promlouvají“ v klíčových funkcích právě ženské subjekty, a v nichž tedy dochází k nastolení „dvojhlasi“ ještě „před“ rozvojem samotného polyfonního románového diskurzu. (Podmínkou vzniku takového totálně „dvojhlasého“ diskurzu je to, aby již obraznou autorkou a klíčovou vypravěčkou byl ženský subjekt a právě tak aby fokalizátoři i hlavní postavy²¹⁰ byly ženského rodu.)

6.3 Situace v české literatuře po roce 1990 – stručný přehled a možné základní konstelace subjektů

Od roku 1990 vyšla u nás celá řada textů, které tuto charakteristiku splňují. Šlo jednak o romány již zavedených spisovatelek jako Eda Kriseová, Hana Bělohradská, Eva

²⁰⁷ K *autorovi*, respektive *implikovanému autorovi* jako subjektu, který je z hlediska recipienta „garantem hodnot“ zastávaných v naraci, odkazuje právě ve svých argumentacích právě Wayne C. Booth (Srov. Booth 1961, s. 71 a další.)

²⁰⁸ „*Paratexts are those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher and reader: titles, forewords, epigraphs and publishers' jacket copy are part of a book's private and public history.*“ (Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997, s. 1.)

²⁰⁹ Tam, kde charakter národního jazyka umožňuje neoznačit pohlaví mluvčího, existují – jako například ve finské literatuře – pokusy rozmlžit genderovou identitu postav, nebo skrýt identitu autora za bezpohlavní masku.

²¹⁰ K pojetí ženské hlavní postavy v současném románu viz studii Viery Žemberové: *Štatút a stratégia ženy v (slovenskej) próze*. In: *Žena v české a slovenské literatuře* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 141–157, materiálově založenou, jak napovídá název, na slovenské literatuře.

Kantůrková či Jana Červenková, opožděné románové debuty autorek jako Daniela Hodrová či Alexandra Berková, debut na scéně oficiálně vydávané literatury autorek Lenky Procházkové, Terezy Boučkové a Zuzany Brabcové, dále o prvotiny generace starší (Květa Legátová, Olga Walló) i mladší (Irena Dousková) a nejmladší (Magdaléna Platzová, Petra Hůlová)...

Takto zhruba naznačená linie *ženského románu* v současné české literatuře samozřejmě skýtá možnost vytvořit celou řadu druhotných typologií, a to například na základě utvářenosti hlavní postavy, jak ve své studii *Modelovost v současné literatuře psané ženami* z opavské konference 2006 navrhla Alena Zachová²¹¹, na základě ideologického pozadí, které charakterizuje román feministický, lesbický, feministicko-neomarxistický či naopak patriarchální²¹², či na základě sekundární žánrové příslušnosti: román baladický, deníkový, reportážní apod.

Jedním z možných přístupů, odvoditelným ze struktury fikčního světa, je pak zkoumání toho, jaké komponenty tvoří dialog ženských hlasů, jež se v tom kterém *ženském románu* ozývá. Je tedy, jinými slovy, možno pokusit se o **průzkum „obsazení“ narativních pozic a určení jejich podílu na celkové výpovědi románu.**

Pokud usilujeme o nalezení **typologie takových konstelací**, je nutno sestoupit nejprve **na rovinu vypravěčských subjektů** a dále **na rovinu subjektů reprezentujících jednotlivé časové horizonty**²¹³; právě zde objevíme variabilitu, která umožňuje zásadní střety i souznění hlasů, vypovídajících o ženském osudu, jinými slovy variabilitu, která zakládá dialogičnost a polyfonii *ženského románu*.

Základní – a historicky starší – podobu tohoto „dialogu ženských hlasů“ či ženského „různořečí“ nabízejí romány, v nichž se vyskytuje jen jediný vypravěčský/fokalizátorský subjekt a v nichž pak románový svět roste z dialogu jednotlivých subjektů s dominantní „řečí jedné ženy“. Tento dialog může mít relativně strukturovanou, monolitickou formu, pokud jsou jednotlivé horizonty dominovány singulárním ženským subjektem (jako je tomu například v *Jozově Hanuli (2002)*²¹⁴ Květy Legátové, v románech Jany Červenkové, v *Banálním příběhu (2004)*²¹⁵ Alexandry Berkové atd.), nebo naopak může nabýt podobu jakési polyfonie ženských hlasů, pokud se ženské postavy na jednotlivých horizontech zmnožují nebo nabývají několikanásobné identity, jako například v románech Daniely

²¹¹ Alena Zachová: *Modelovost v současné literatuře psané ženami*. In: *Žena v současné české a slovenské literatuře* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 200–204. Alena Zachová v této stati navrhuje zkoumat, zda je identita hlavní hrdinky v románu utvářena především vzhledem k vnějším podnětům (*Oční kapky* a *Smolná kniha* Lenky Procházkové, *Daleko od stromu* Zuzany Brabcové či *Péra a perutě* Ivy Pekárkové) nebo zda je založena „zevnitř“, na vnitřním, zpravidla vztahovém problému (*Ryby raky*, *Kočí životy* a *Misericordia* Edy Kriseové, *České taroky* Markéty Brouskové, *Slabikář otcovského jazyka* Sylvie Richterové či romány Daniely Hodrové).

²¹² Srov. dělení *ženského románu*, které ve své studii *Jsou ženské romány feministické romány?* navrhuje Rosalind Coward. (Rosalind Coward: *Jsou ženské romány feministické romány?* In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 51–74.)

²¹³ Subjekt obrazné autorky je přitom možné uzavřít; speciální případ představují pouze ty romány, v nichž je zdůrazňována identita mezi obraznou autorkou a hlavní postavou, jako se tomu děje v dílech Lenky Procházkové, Zuzany Brabcové, Terezy Boučkové či v některých textech Alexandry Berkové. Tyto romány by druhotně spadaly do souboru textů, jejichž interpretaci se tato práce věnuje v kapitole o dokumentárním románu.

²¹⁴ (Květa Legátová: *Jozova Hanule*. Paseka, Praha 2002.)

²¹⁵ (Alexandra Berková: *Banální příběh*. Motto, Praha 2004.)

Hodrové – *Kukly* (1991)²¹⁶, *Théta* (1992)²¹⁷, *Ztracené děti* (1997)²¹⁸ – či v *Temné lásce* (2000)²¹⁹ i v některých dalších dílech Alexandry Berkové.

Další podobu představují ty romány, v nichž je charakter ženského mnohohlasí založen již na rovině vypravěčské a fokalizátorské, respektive tam, kde je už samotná vypravěčská či fokalizátorská pozice násobena. Prvním typem jsou texty, v nichž je násobení pohledu užito k protikladnému či komplexnímu zachycení jediné hlavní postavy, jako je tomu například v románu *Aaronův skok* (2006)²²⁰ Magdalény Platzové. Postava protagonisty, respektive protagonistky v takto budovaném textu sestává z množství faset, díky nimž může v sobě literární subjekt soustřeďovat vícero podob či identit (postava hypotéza v teorii Daniely Hodrové?). Další možnost představují *ženské romány*, v nichž násobení vypravěčských subjektů a řečí otevírá množství přístupových cest ke komplexně obsazeným časovým horizontům – nikoliv pouze k jedinému subjektu – a kde se tedy vytváří dojem jakési univerzality výpovědi o ženském osudu; příkladem může být *Paměť mojí babičce* (2002)²²¹ Petry Hůlové.

6.4 Jediná vypravěčka, jediná hrdinka – Jozova Hanule Květy Legátové

V oddíle 6.2 bylo naznačeno, že za první „konstituční subjekt“ *ženského románu* je zde považován subjekt obrazné autorky. Ačkoliv stojí tento subjekt „mimo“ roviny utvářející shora načrtnuté kombinace, při konkrétní interpretaci hraje přesto významnou roli.

Jako reprezentant první skupiny *ženských románů* (založené na vymezení z páteho odstavce oddílu 6.3) je zde zvolen román, u něhož došlo ve vztahu k autorskému emblému²²², respektive subjektu obrazné autorky k záměrné mystifikaci. Tímto dílem je románová prvotina Květy Legátové, *Jozova Hanule*.

Oním mikropříběhem o autorce se v případě *Jozovy Hanule* stalo vyprávění o stárnoucí dámě, která v roce 2001 překvapila nečekaně zralou povídkovou „prvotinou“ (odměněnou vzápětí Státní cenou za literaturu) a která v knize *Jozova Hanule* čtenářům nabídla románový komplement prvního souboru. Šlo tedy – metaforicky řečeno – o obraz autorky nečekaně zasažené tvůrčím podnětem, v pravém smyslu inspirované.

V případě *Jozovy Hanule* náleží mezi hodnoty „garantované“ subjektem implikovaného autora především odpor k násilí (fašistickému, ale obecně mezilidskému), úcta k přírodě, zásadní role přisouzená kvalitě mezilidských vztahů, respekt ke znalostem a životní zkušenosti atd. **Subjekt implikovaného autora/autorky** jako orchestrátor hodnot, jež vyprávění scelují a nesou, stojí přitom primárně mimo jakoukoliv genderovou příslušnost. Ta je obraznému autorovi přisouzena „z jiné strany“, prostřednictvím – pravdivých či naopak zavádějících – údajů o skutečném autorovi.

V průniku obou těchto charakteristik se tedy obrazná autorka *Jozovy Hanule* představila jako výlučná, výjimečným způsobem nadaná ženská bytost, vztažená ke klasickým hodnotám lidskosti.

Nejtěsnější kontakt s touto obraznou autorkou má v rámci románové narace **subjekt vypravěčky**, respektive – ve jmenovaném románu – *ich-vypravěčky*.

²¹⁶ (Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.)

²¹⁷ (Daniela Hodrová: *Théta*. Československý spisovatel, Praha 1992.)

²¹⁸ (Daniela Hodrová: *Ztracené děti*. Hynek, Praha 1997.)

²¹⁹ (Alexandra Berková: *Temná láska*. Petrov, Brno 2000.)

²²⁰ (Magdaléna Platzová: *Aaronův skok*. Torst, Praha 2006.)

²²¹ (Petra Hůlová: *Paměť mojí babičce*. Torst, Praha 2002.)

²²² Pojem *autorský emblém* užitý v této práci je přejat z interpretačních seminářů Petra A. Bílka. Východiskem pro pojetí emblému jsou přitom Mytologie Rolanda Barthesa. (Roland Barthes: *Mytologie*: Dokořán, Praha 2004.)

Vedle konkrétních strukturních vlastností se tento subjekt představuje jako **nositel hlediska**. To je v případě *Jozovy Hanule* ve vztahu k ostatním subjektům výrazně erotizované („... *Richard se svým sametovým hlasem, moudrýma očima, štíhlýma rukama...*“²²³; „... *uviděla [jsem] krásného Jurigu, mužného a zřejmě i laskavého...*“²²⁴). Svět *Jozovy Hanule* se konstituuje pod pohledem heterosexuální ženy, která je přitahována mužskou krásou, vnímá krásu jiných žen jako cosi, co oceňuje ve smyslu „provedení“, touží po blízkosti mláďat (spíše ovšem „zástupných“, jako jsou králíci, tele) atd. Tento erotizovaný pohled ženy je doplněn i pohledem ve smyslu společenského hlediska. Vypravěčka si neustále všímá postavení žen v jednotlivých prostorech, do nichž má vhléd: v nemocnici, v městečku Šádova Huť, v kopanických chalupách a usedlostech („... *některé želarské ženy (byly) po porodu zapřahány do práce. Nejméně soucitu s nimi většinou měly tchyně. Neopomněly hovořit o sobě jako o příkladu hodném následování.*“²²⁵). Uvědomuje si a reflektuje svoje vlastní postavení ženy. („*Vytušila jsem, že vejít do putyky... a objednat si jen talíř polévky by bylo nemyslitelné. Hned první den mi tu bylo dáno na vědomí, že jsem žena. Cítila jsem se osiřelá, vydaná na milost a nemilost neexistující vsi.*“²²⁶) Senzitivní ženský pohled vypravěčky je pak doplňován pohledem lékařky, která z fyzického stavu dovede číst také osobní příběhy či situace, které jí nejsou vyprávěny. („*Viděla jsem ji pracovat na kopanici ... [v]yzáblá, na první pohled anemická, zdecimovaná nějakou nemocí nebo podvýživou.*“²²⁷) Pokud bylo v úvodu tohoto odstavce řečeno, že pohled vypravěčky je erotizovaný a dále že je to pohled „ženský“ a „lékařský“, je nutné uzavřít charakteristiku tím, že je to pohled emancipovaný, předpokládající rovnost obou pohlaví, přesto však schopný „uvidět“ i klady světa, v němž rozvržení rolí vyhrazuje ženě – i muži – jen určitý prostor. („*Bývala jsem blažená lékařka. Nyní jsem blažená hospodyně „venkovského blba.*“²²⁸; „*Základní rozdíl (mezi světem medicíny a světem Želar) tkvěl v tom, že tam bych byla šťastná jako vítězka, zde jako poražená.*“²²⁹; „*Dopracovala jsem se k neočekávanému poznání. Mimo svět smyslů a bez matoucích úvah... probuzenou intuicí... jsem prožívala „novou“ skutečnost. Obracela jsem se tím prožitkem naruby. Hierarchie „definitivních hodnot“ se ocitla v plameni a ze spáleniště rašila stébla trav. Pažit, po kterém půjdu bosá. Má vnitřní svoboda se začala naplňovat jako prázdný pohár.*“²³⁰)

Svět, který povstává z vyprávění takto charakterizované narátorky, je pak světem, který v pravém slova smyslu zabydlují ženské postavy: příběh rychle opouští „mužské“ prostředí nemocnice, spojené s vypravěččinou milostnou aférou se starším kolegou Richardem a spoluprací na odboji s další mužskou postavou, lékařem Slávkem, a přesouvá se přes městečko Šádova Huť, symbolizované postavou majitelky vykřičeného domu, Mareniny Irči, do prostoru Želar.

Jakkoliv bylo řečeno, že Želary jsou prostorem patriarchálního uspořádání, vystupují z nich v Hanulině vyprávění do popředí zejména **postavy žen**. Centrem příběhu je Mánkova chalupa, kde žije vypravěčka se svým manželem, Jozou. Sousedství domu vytvářejí další chalupy, rozestavené do kříže – na jeho horním rameni sídlí místní „vědma“, Lucka Vojničová, vpravo moudrá vdova Žeňa, vlevo pokorná a milující Juliška Jurigová, starající se o svého muže a velkou rodinu. Spodní část pomyslného kříže pak tvoří v každé z jednotlivých kapitol konkrétní prostor Želar – hospoda, pila, Kutinova chalupa s umírající Aninkou a další.

²²³ (Legátová 2002, s. 27.)

²²⁴ (Legátová 2002, s. 71.)

²²⁵ (Legátová 2002, s. 84.)

²²⁶ (Legátová 2002, s. 43.)

²²⁷ (Legátová 2002, s. 99.)

²²⁸ (Legátová 2002, s. 45.)

²²⁹ (Legátová 2002, s. 54; text v závorce doplnila KK.)

²³⁰ (Legátová 2002, s. 94.)

Ústřední postava, Eliška-Hanule, byla již částečně představena při charakteristice svého vypravěčského pohledu na želarský svět. Je žádoucí tedy ještě dodat, jakou pozici v tomto světě zaujímá ona sama. Poněkud překvapujícím může být zjištění, že navzdory „vstupním“ dispozicím – inteligence, vzdělání, asertivita, emancipovanost – plní Hanule roli ve své podstatě poměrně pasivní. Lze dokonce říci, že je aktivní pouze v jediné oblasti, a tou je poznávání. Významné životní kroky jako její odchod z nemocnice, svatba s Jozou, pobyt v Želarech, pomoc Luce Vojničové v jejím bábovském úkolu i konečné rozloučení se Želary jsou naopak důsledkem tlaku, který je na ni vyvíjen zvnějšku. Tento tlak přitom nevytváří určitá postava, ale spíše anonymní osud, (fašistická) moc, či zvyklosti kopanické vsi. Hanulin úděl se tak rozklenuje v baladický oblouk. Hrdinka sice během pohybu po tomto oblouku stále znovu nachází hlubokou cenu životních okolností, které jí byly vnuceny, nakonec však v tragickém závěru přichází o poklad, který pracně objevila. Ztrátou osudového Jozy a odchodem ze zničených Želar se hroubí hodnotový vrchol jejího světa, proto bolestné *staccato* ve finále románu, kde Hanule říká: „*Pochoduji jako voják, kterému bubnují do kroku. Má duše mě opustila. Bloudí horskými stráněmi a hlídá zbytečné hroby.*“²³¹ Hanule se takto stává „zakletou duší“, jejíž pohled se navždy obrátil k minulosti a pro níž přítomnost je definitivně jen trpěnou nutností.

Skutečnost, že je zde jakési **fátum**, které ji determinuje, že se Hanule opravdu potýká s Osudem, je podtržena i baladickými předznamenáními jednotlivých kapitol jejího života: Joza na scénu vstupuje téměř polomrtvý, zničený úrazem, který utrpěl na pile, potřebuje krev, a jediný, kdo mu ji může dát, je právě Hanule. Obě postavy, nepravděpodobní milenci, mají tedy „stejnou krevní skupinu“, náležejí k sobě, avšak tragicky. V noci před svatbou vypráví Joza Hanuli jediný příběh: pohádku o dívce se zeleným peříčkem. Hrdinka tohoto příběhu se ocitá v kouzelném lese, potkává zde prince, ale nakonec odchází jen se vzpomínkou, barevným peříčkem... Konečně nejvýraznější je v tomto ohledu Hanulina metafyzická vize při jedné s horských toulek s Jozou: „*Já, která nevěřím v žádné bohy a žádné demony, jsem zaznamenala přítomnost monstra. Obklopovalo nás ze všech stran, polykalo nás, byli jsme jeho kořistí. Přemoci ho znamená popřít jeho existenci. Hledala jsem magická zaklínání a napínala všechny své vnitřní síly. Jsem titán, ochotný zemřít, ale ne se vzdát. Má vůle bojovala největší boj.*“²³² V závěru této scény ovšem Hanule omdlí, je tedy symbolicky předem poražena. Napětí, které panuje mezi Hanulinými dispozicemi a její nevinností a mezi osudem, který ji potkává, je v jistém ohledu baladické. Osud této hrdinky a poloha, v níž vystupuje obrazná autorka, spolu souzní; naopak určitou distancí mezi jednotlivými „rezonančními deskami“ tohoto *ženského románu* vytváří poloha fokalizátorky, jež, jak už bylo řečeno, je výrazně emancipovaná a racionální.

Klíčové postavy, které uvnitř vyprávěného světa dotvářejí paletu ženství, zastupují přitom obě naznačené polohy. Jako první z nich je představena **postava, která dominuje horizontu autorit**: sedmdesátiletá Lucka Vojničová, místní kořenářka, porodní bába a zároveň i jakási vědma, metaforicky zosobňující moudrost a zkušenost minulosti. V jednom svém rozměru představuje Lucka Vojničová praktickou ženu, povýšenou díky své ráznosti, schopnosti a zkušenostem nad hierarchii ovládající svět vesnice, v jiném je ztělesněním matky-přírody, kruté i zachraňující, nevpletené do lidských vazeb, a proto v nich „nadpřirozeně“ snadno čtoucí. Ve chvíli, kdy je spravedlivě rozhněvána lidským jednáním, mění se Lucka v metafyzický přízrak: „*Znala jsem Lucku jako vzteklou babici, když jsem však zažila její opravdový hněv, vzalo mi to dech. Změnila se ve fantom. Chrlila kletby, jejichž sled byl nepostižitelný... Stala se běsnícím živlem a nebylo v moci člověka postavit se jí na odpor... Fyzická síla není nic... jestliže pole ovládá bés, který nepotřebuje*

²³¹ (Legátová 2002, s. 110.)

²³² (Legátová 2002, s. 90.)

tělo. Ve zlomku vteřiny kolem sebe vytvořila ovzduší hrůzy, jež se vyplazila z místa mimo tento svět.“²³³

Na horizontu autorit představuje jakýsi komplement této báby a hněvivé vědmy jemná ženská postava, která je ve vlastním ději románu přítomna prostřednictvím „pečeti“, kterou zanechala v srdci svého syna: Jozova dávno zemřelá matka, Metodějka Jandová. V Jozových vzpomínkách se objevuje jako dobrá víla a princezna zároveň, jako kvintesence něžnosti a lásky, obětavá a nezahořklá navzdory těžkému osudu „prespanky“. Zvláště Hanule si u Jozy hluboce uvědomuje „pečeť matky“²³⁴, projevující se ve všech chvílích, kdy jí její muž prokazuje starostlivost a něhu, kdy se o ni stará a uzdravuje ji z traumat jejího nešťastného dětství. Jedna z úvodních kapitol románu je věnována právě cestě za Jozovou matkou, respektive k jejímu hrobu. Joza veze Hanuli „představit“ této prosté venkovské ženě a Hanule se cítí být doslova přemožena autoritou této ženské bytosti.

Na příčném břevnu naznačeného kříže, tedy na **horizontu současníků**, respektive současnic, obklopují Hanuli dvě ženy, jež jakoby přejímají některé rysy Lucky Vojničové a Jozovy matky.

První z nich je vdova Žeňa, moudrá, neuvěřitelně zručná a uzavřená, nabízející pomoc, nikoli však sdílné ženské přátelství. Právě Lucka Vojničová drží nad Žeňou jakýsi zvláštní patronát; jejich vnitřní příbuznost není křiklavá, je však přesto patrná. Podobně jako Lucka má i Žeňa mimořádný vhled do lidských osudů, na rozdíl od ní jej však s druhými nesdílí. Její dary Hanuli mají symbolický význam (svatební šaty, výšivka jívny, zrcadlo), fungují jako obraz situací, které Hanule prožívá či teprve prožívat bude. V závěrečné bitvě o Želary je pak Žeňa jednou z mála žen, které aktivně a bez sentimentu bojují, je zachycena jako „ledově chladná“ bojovnice, která mstí znásilnění sebe i dalších.

Šťastnější „Metodějkou Jandovou“ je usměvavá a pokorná Juliška Jurigová, Hanulina druhá sousedka, zosobňující svou péči o osm dětí mateřský princip a bezpodmínečnou lásku. Je neunavitelně vstřícná, radostná a sdílná, nikdy se nehněvá. Právě ona daruje Hanuli králíčky, naučí ji dojit krávu, má trpělivost s její nešikovností. Její manželství s Pavlem Jurigou lze snadno označit za idylické; nicméně i ono v závěru knihy tragicky končí Pavlovou smrtí.

Pokud byl v úvodu předestřen takový koncept *ženského románu*, v němž subjekty na klíčových úrovních vyprávění jsou veskrze ženské, je možno ještě upozornit na **subjekt fiktivního adresáta**, který je v textu kódován na několika místech. Tento fiktivní adresát současně vystupuje jako postava v ději již nepřítomná: „*Nedívej se nahoru, dívej se dolů, říkávala babička. Dívám se dolů a dostávám závrať... Jsou meze snesitelnosti, babičko.*“²³⁵; „*Člověk neví, co vydrží, říkávala babička. Já to teda vím, babičko. Nevydržím nic.*“²³⁶; „*A ještě něco jsem si ostře uvědomila. Že se nechci vrátit. Svůj život prožiji s Jozou. Kdybych se s ním nepotkala, babičko, nikdy bych nepochopila tajemství starých manželů...*“²³⁷ apod.

Vypravěčka průběžně oslovuje svoji zemřelou babičku jako pomyslnou posluchačku svého vyprávění a svých vnitřních úvah. Příznačně je tato postava fiktivní adresátky opět postavou ženskou a současně i postavou jednoznačně náležející do okruhu autorit.

Vedle „ženské linie“ subjektů románového textu je nutno upozornit na způsob, jímž je vystavěna **klíčová mužská postava**, Hanulin manžel Joza, jako reprezentant „dominující linie“.

²³³ (Legátová 2002, s. 95.)

²³⁴ (Legátová 2002, s. 53.)

²³⁵ (Legátová 2002, s. 21.)

²³⁶ (Legátová 2002, s. 23.)

²³⁷ (Legátová 2002, s. 79.)

Především je dlužno říct, že jde o postavu, jejíž obraz se průběžně proměňuje v závislosti na prostředí, do něhož vstupuje, respektive v závislosti na povaze fokalizátorů pro dané prostředí typických. V prostředí nemocnice se Joza Hanuli a zdravotním sestřičkám jeví jako „*prostáček z hor*“ či jako „*zvoník od Matky Boží*“ pro svou jednoduchost a ošklivost. V pohledu Hanulina kolegy Slávka je „*chumajem z Opičích hor*“, na něhož se ovšem dá spolehnout. Ve chvíli, kdy je vyzrazena buňka českého odboje, pro niž protagonistka pracuje, rozhodne se Slávek svěřit Elišku-Hanuli právě Jozovi. V Šádově Huti, kde Hanule stráví měsíc před svatbou, má Joza u slečen od Mareniny Irči pověst Lamžezeleza, současně s tím je však považován za „*želarského blba*“. Dokonce i budoucí nevěstě se zpočátku jeví jen jako „*pologramotný primitiv*“²³⁸.

V Želarech začíná Hanule objevovat v Jozovi zcela jinou bytost. Strach z možnosti, že se po čase projeví jako hrubián, je vystřídán poznáním, že sňatkem s ním „*v jakési mimozemské ruletě... rozbila bank*“²³⁹. Joza vůči ní vystupuje jako jakýsi uzdravitel; tam, kde se v Hanuli otevírají vzpomínky na zraňující zkušenosti z dětství, je schopen poskytnout jí útěchu. („*Léčila jsem se z traumat svého dětství... Joza splácel mé dávné pohledávky.*“²⁴⁰) Hanule stále více oceňuje jeho čistotu a něžnost.

Skutečně partnerských momentů je však mezi oběma postavami minimum; za jednu z vzácných výjimek je možné označit dialog v jedenadvacáté kapitole²⁴¹. Jinak jsou Jozovy projevy po většinu vyprávění omezeny na „mužné jednání“, které však postrádá komplement v intelektuální iniciativě při rozhovoru. Jozova mlčenlivost jako by vypravěčce umožňovala, aby se více než jako románový subjekt jevil být principem, ztělesňujícím horské kopanice; logiku tohoto spojení podtrhuje i fakt, že spolu se zničením Želar Joza umírá. Ačkoliv má *Jozova Hanule* bezpochyby řadu rysů milostného románu, ústřední milostný vztah se *de facto* odehrává mezi Hanulí a Želarami jako takovými... Teprve v „kouzelném lese“ této vsi se může odehrát zázračné setkání mezi vzdělanou městskou lékařkou a kopanickým primitivem, příběh o krásce a zvířeti, který je nutně zasazen nejen na „jiné“ místo, ale i do „jiného“ času, do doby druhé světové války...²⁴²

Skutečnost, že klíčovým milostným vztahem je vazba mezi Hanulí a kopanickým prostorem, má svůj důsledek i ve vztahu k horizontu dědiců. Ačkoliv Hanule oceňuje Jozu jako manžela a milence a ačkoliv se v určitou chvíli rozhodne v Želarech už zůstat a nevracet se do města, možnost, že by byla těhotná či toužila porodit Jozovi děti, zůstává ve vyprávění zcela opominuta. Joza a Hanule zůstávají věčnými milenci, nikdy nesestoupivšími na časnou, „lidskou“ rovinu rodičovství. Příběh, který je vzhledem ke svému tragickému konci uzavřen, stočen zpět sám do sebe (Hanule se opět vrací pracovat do nemocnice jako lékařka), by se přítomností dětí/dědiců „otevřel“, vytvořil by se lineární prostor, který by vyžadoval zcela jinou logiku než tu, jež je v *Jozově Hanuli* fakticky uplatněna. **Uprázdňený horizont dědiců** je v tomto případě totiž podmínkou zachování pohádkového, baladického charakteru vyprávění. Želary byly zničeny, a tedy není kde pokračovat: Joza i Hanule, kteří od časného mládí postrádali rodiče a kteří také neměli děti, jsou postavami „definovanými“ jen jediným – milostným – vztahem. Hanulin osud se znemožněním tohoto vztahu dostává vlastně mimo lineární čas, svíjí se do věčné spirály kroužící kolem – již neexistujícího – středu. Návrat do nemocnice totiž není východiskem,

²³⁸ (Legátová 2002, s. 26.)

²³⁹ (Legátová 2002, s. 51.)

²⁴⁰ (Legátová 2002, s. 53.)

²⁴¹ (Legátová 2002, s. 87–88.)

²⁴² Bylo by zajímavé, zamyslet se – samozřejmě mimo rámec této práce – nad tím, jak by se proměnil charakter celého vyprávění, pokud by Joza nezemřel a Hanule by po ukončení válečného stavu byla nucena volit mezi patriarchálním světem, který jí byl na čas vnucen, a mezi svým původním, emancipovaným milieu. Takový vývoj by nutně způsobil i posun na rovině žánrové. Z románu, který se nebezpečně blíží milostné romanci, by se stal román existenční.

je pouze věčným provizoriem, v jehož melancholii je zpětně ospravedlněno i mnoho sentimentálních komponent předchozího vyprávění. Naopak filmová adaptace příběhu, již režisér přisoudil „realistický“ konec v podobě sňatku Hanule s Richardem, se v závěru zcela drolí, ocitá se v žánrovém hiátu, je popřením lyrické polohy celého předchozího příběhu. Oproti tomu v literární předloze stojí za „smrtí“ Želara jako svébytného světa, jako prostoru určitého typu vztahů a moudrosti, i za smrtí Jozy a za následnou proměnou Hanule v „Ledovou krásu“ jednoznačná baladická tečka. Osud, který se na protagonistech naplnil, je stejně nezvratný jako osud postav, jež se v lidových i umělých baladách marně pokoušejí uniknout ortelu či kletbě, jež nad nimi byly vyřčeny.

Tento fakt ještě podtrhuje rysy „monolitičnosti“, které jsou zadány takřkajíc v genetickém kódu tohoto *ženského románu* s jedinou vypravěčkou i protagonistkou. Výpověď celého textu je fakticky koncentrována na jediném osudu, který navíc vydává svědectví sám o sobě. Hanulina láska a bolest stojí před recipientem jako svědectví právě této lásce a bolesti. Postrádá jakoukoliv vnitřní distanci od sebe sama, ale tím je zároveň naléhavější. V monolitičnosti a v určité jednostrannosti takové literární výpovědi spočívá síla i slabost tohoto typu (ženských) románů.

Vzájemná konstelace klíčových postav Jozovy Hanule

	PROSTOR MĚSTA	PROSTOR ŽELARSKÝCH KOPANIC
HORIZONT DĚDICŮ		
HORIZONT SOUČASNÍKŮ	<p>Eliška</p> <p>Richard</p> <p>Slávek</p> <p>Marenina Irča (v Šadově Huti)</p>	<p>Jozova Hanule Joza – ztělesnění kopanic</p> <p>Juliška Jurigová</p> <p>ovdovělá Žeňa</p>
HORIZONT AUTORIT		<p>zemřelá Jozova matka Metodějka Jandová</p> <p>“vědma” Lucka Vojničová</p>

6.5 Jediná vypravěčka, hrdinka s násobenou identitou – *Temná láska* Alexandry Berkové

Jiným typem *ženského románu* je román, v němž se monolog jedné vypravěčky sice nestřetá s „mnohořečím“ jiných úhlů pohledu, v němž se však ozývá takřkajíc v různých tóninách. Rozdíl v polohách uvnitř jediného vyprávění, označené zde jako tóniny, jsou založeny na různém žánrovém ladění jednotlivých jeho částí. Dosahuje se tak alespoň

částečně určité komplexity, byť stále komplexity pevně sevřené jasným rámcem. Příkladem *ženského románu*, v němž je takové konfigurace užito, může být román *Temná láska* (2000) Alexandry Berkové.

Po literární stránce náleží – spolu s *Magorii* (1991)²⁴³ a *Utrpením oddaného Všiváka* (1993)²⁴⁴ – zřejmě k nezajímavějším výsledkům autorčiny tvorby. Spolu se jmenovanými díly sdílí ony prvky, které romanopisectví Alexandry Berkové²⁴⁵ přineslo na českou literární scénu jako cosi silného a neotřelého: metaforický ráz jazyka a vrstvení stylů, typické a důmyslné vnitřní členění kapitol spojené se střídáním žánrových rovin, užití gnómičkových průpovědí atd. Uvedené romány se nicméně liší, jednak pokud se subjektivě struktury týče, jednak tematicky. Zatímco *Magorie* zobrazuje především politickou realitu „země pod placatým kamenem“²⁴⁶ a *Utrpení oddaného Všiváka* zachycuje alegorickou pouť světem, *Temná láska* představuje skutečně *ženský román*, a to *ženský román* předložený jako záměrně subjektivizovanou, extrémně vyhocenou výpověď, vypjatou do polohy bojovného feminismu.

Naznačený tematický vývoj doprovází také výrazný posun na rovině humoru, pro Berkovou typického vyjadřovacího prostředku: v *Magorii* i v *Utrpení oddaného Všiváka* dominuje humor satirický a ironický, umožňující se smíchem odhalit tragickou tvář světa, v *Temné lásce* se ironický humor transformuje v sarkasmus, v křečovitý záchvat, který smích připomíná pouze navenek²⁴⁷.

Tématem tohoto oddílu je však pouze problematika *Temné lásky* jako *ženského románu* a související interpretace literárních postav a dalších subjektů literární komunikace. Jako předeslání samotné interpretace může posloužit krátké zastavení u **autorského emblému**, provázejícího zmíněné románové vyprávění. V době vydání románu *Temná láska* se obraz autorky skládal z celé řady výrazných rysů (nesporný literární talent, angažovanost ve feministických aktivitách, spolupráce s filmem a televizí, publicistická a překladatelská zkušenost).

Z uvedených charakteristik dominuje v axiologickém ladění *Temné lásky* především poloha feministická, implikovaná autorka se pomyslně odráží od ideologie *Šlem manifestu* (1998)²⁴⁸. Nenávist vůči opačnému pohlaví, vnímání muže jako živočicha, který postrádá kontakt s vlastními emocemi a ženu zneužívá a tyranizuje, to vše jsou východiska, v nichž se *Temná láska* a *Šlem manifest* shodují. **Obrazná autorka *Temné lásky*** je především zraněnou a militantní ženou, jež se nechává inspirovat radikalitou a postoji Valerie Solanas.

²⁴³ (Alexandra Berková: *Magorie*. Horizont, Praha 1991.)

²⁴⁴ (Alexandra Berková: *Utrpení oddaného Všiváka*. Petrov, Brno 1993.)

²⁴⁵ Alexandra Berková se v 80. letech představila jako autorka s výrazným rukopisem a neobvyklým viděním světa; povídkový soubor *Knížka s červeným obalem* se stal literárním hitem své doby. Druhé vydané dílo, novela *Magorie*, představovalo nejen stvrzení autorčina talentu, ale i vývoj novým směrem; ten o dva roky později prohloubilo *Utrpení oddaného Všiváka*. Autorka se však v 90. letech obrátila spíše k publicistice a scenáristice – příkladem může být seriál o manželských krizích *Co teď a co potom* (1992) nebo filmová povídka *Zírej, holube!* (1991). Postupně se pak profilovala jako reprezentantka českého feminismu a jako beletristka se odmlčela. Na sklonku 90. let vydala překlad útočně feministického textu Valerie Solanas, nazvaný v češtině *Šlem manifest* (originál 1968, česky 1998). Román *Temná láska*, interpretovaný v tomto oddílu, následoval téměř bezprostředně (2000) a je také s překladem *Šlem manifestu* v mnoha ohledech spjatý.

²⁴⁶ Ženské osudy zde nicméně tvoří jednu z významných tematických os (křehká, věrná a podváděná Blanokřídla, ambiciózní Janinka, beztvará, muže vysávající Lucie).

²⁴⁷ Zajímavé by také bylo podrobněji analyzovat vývoj, který se v díle Alexandry Berkové od románu k románu děje v oblasti subjektivních konstelací. Jen stručně řečeno: zatímco v *Magorii* je užito násobení vypravěčského hlediska k tomu, aby byla záměrně vyvolána nejistota, zda jsou obyvatelé *Magorie* spíše dobří nebo špatní, šťastní nebo nešťastní, v *Temné lásce* dominuje sice jediný vypravěčský pohled, ženský subjekt je však zpodoběn v žánrově odlišných polohách, a získává tak násobenou identitu.

²⁴⁸ (Valerie Solanas: *Šlem manifest*. (Překlad z angličtiny Alexandra Berková.) Votobia, Olomouc 1998.)

Ich-vypravěčka celého románu, označená prostě jako JÁ, spojuje v sobě vlastnosti *vypravěče homo- i heterodiegetického* zároveň. V některých částech textu se projevuje jako totožná s hlavní postavou, „Karolínou“, a s jednotlivými jejími travestii, v jiných stojí stranou jako metaliterární komentátorka, jako jakási „Karolína nad Karolínou“. To platí zejména o úvodních a závěrečných odstavcích knihy, v nichž ich-narátorka záměrně upozorňuje na skutečnost, že recipientovi předkládá jen (literární) vyprávění; zdůrazňuje to i například už zachycené „hledání“ prvních slov příběhu: „... šla jsem, totiž, řekli mi – ne: *myslela jsem – prostě bylo to někde napsáno – nevím – je to fuk – že tamtudy, to je moje cesta... co potom přijde, to že je ten život, to štěstí, jak ho známe a jak ho chceme* –“²⁴⁹ Závěr knihy pak ich-vypravěčku znovu staví do role komentátorky vlastního příběhu, dokonce komentátorky-špionky. Po prvním závěru: „*Tak asi tak nějak, pani doktorko – chtěla jste vědět, jak to všechno bylo, než mě sebrali [...] Tak asi takhle nějak, aspoň co si pamatuju,*“²⁵⁰ připojuje tato komentátorka ještě závěr ironicky odkazující ke konvenčnímu závěru „románů pro ženy“, závěr druhý: „*A tohle je konec, jak ho známe a jak ho chceme: ... ale navzdory úkladům, svatba to byla skvělá: Karolína každým pórem svého mladého těla cítila, jak je krásná...*“²⁵¹

Schopnost reflektovat vlastní příběh, respektive reflektovat ho takto ironicky, je přitom příznačná i pro prožívání protagonistky, smýkané různými konci světa vyprávění. Ten má v případě *Temné lásky* – jak bylo naznačeno – zcela speciální strukturu: je ztrojený ve smyslu žánrovém; ztrojená je tedy i časová struktura, v níž se protagonistka pohybuje, a také identita/příslušnost této postavy.

Prvním z fikčních světů, v nichž se s hlavní postavou setkáváme, je svět vyprávěný jako **podobenství, které Karolína předkládá psychiatři**. Tematicky mu dominuje vztah s manželem, do něhož protagonistka vstupuje s falešnou touhou zachraňovat, „...*byl tak nešťastný a sám – a mé divné já říkalo, vidíš ho? jak je nešťastný? to ho v tom necháš?*“²⁵²; načež tato výchozí situace se posléze zákonitě obrací proti ní. Ve světě tohoto vztahu je Karolína metaforickou zajatkyňou, zneužívanou, bitou a znásilňovanou, svázanou po většinu času do kozelce v jakési dřevěné boudě. Jejím protihráčem je on, neschopný mluvit, cítit, empatizovat nebo navázat skutečný vztah. Jeho pokusy přiblížit se ke Karolíně mají vždy podobu týrání. Během různých fází vztahu se protagonistka proměňuje ze svázané, pořezané ženy na podlaze v lidskou rostlinu bez hlavy, vadnoucí v květináči, v bytost, které narostla „*mateřská hlava*“ a z jejíhož nabobtnalého břicha „*leze bezbranná larva*“²⁵³ atd.

Jak již bylo předesláno, strukturní adresátkou tohoto vyprávění je psychiatrická; užitým jazykem je novodobá čeština, která se většinu času nevychyluje od norem spisovnosti. Tam, kde se vyprávění retrospektivně vrací do dětství, mísí v sobě přitom dvě polohy: Karolína jako by se pohybovala tam a zpět po lince psychologické regrese. V první z poloh je její řeč stále spisovná, Karolína je zde dcerou podivně odtažitého otce a nešťastné, nepřístupné a manipulující matky. V těsném sousedství tohoto vyprávění se však odvíjí i vyprávění v dialektu, regresivní a primitivnější, ale zřetelně stále adresované stejnou osobou stejné psychiatři: „...*já to všechno sním, pani doktorko, tohle já umím, to mi jde! Chce to jen mít k tomu ten správný vztah, dyť i to zkažený se dá sníst při troše snahy, plesnivej jogurt – nahnílý jabko – dyť by to byla věčná škoda vyhodit.*“²⁵⁴ V této regresivní poloze je Karolína „*špinavou sestrou špinavých bratří*“²⁵⁵, nebo bulimičkou, která sebe samu vnímá jako lidskou popelnicí, jež svým požíváním vykupuje špínu a špatnost světa; později se představuje jako alkoholička, blábolící a příznačným způsobem filozofující:

²⁴⁹ (Berková 2000, s. 6.)

²⁵⁰ (Berková 2000, s. 116–117.)

²⁵¹ (Berková 2000, s. 117.)

²⁵² (Berková 2000, s. 6.)

²⁵³ (Berková 2000, s. 34.)

²⁵⁴ (Berková 2000, s. 16.)

²⁵⁵ (Berková 2000, s. 14, 17.)

„totiž paní doktorko, jako – že se všechno furt vopakuje, akorát že je to úplně jiný, i když – na druhou stranu – je to vlastně furt stejný, jestli mi rozumíte, co tím chci říct“²⁵⁶.

Druhým světem, v němž se Karolína pohybuje, je svět po rozpadu vztahu, **svět retrospektivní a typem zobrazení takřka jácí „realistický“**, svět, který se odhaluje v **dialogu s učitelem**. V tomto světě se Karolína snaží pochopit svou milostnou historii, a tudíž i sebe samu, rekapituluje své vztahové role a spolu s jejich proměnami střídá i jazykové roviny: „*Tohle koupaliště se jmenuje Zámecká zahrada. [...] Je temná a křivolaká; kdysi byla zřejmě bohatá a zdobná, soudíc podle karyatid s uraženými prsy a rozpadlých balustrád...*“²⁵⁷ a o půl stránky dále: „*Doprdele... je mi to tak líto [...] celý ty léta, co jsem se tomu klukovi nemohla omluvit – ani ho neznám – nemohla jsem mu říct, že nejsem tak blbá z vlastního rozhodnutí...*“²⁵⁸ atd. Karolína v rozhovoru s učitelem zkoumá nejprve podobu svých vztahů s chlapci a muži, pak podstupuje „zápas s kamenným andělem“, duchovním *alter ego* svého otce. Nad rámec zkoumání „vlastní historie“ se Karolínina řeč v dialogu s učitelem pravidelně přesouvá k reflexi mechanismů, jimiž jsou ovládány lidské vztahy a společnost (strach, politikaření, mužský šovinismus, reklama, drogy). Finální část tohoto oddílu je pak věnována vztahu s dospělou dcerou, „larvou“.

V tomto „dialogickém“ prostoru má Karolína jako postava zcela nemetaforické vlastnosti: zápasí se sebedoceňováním, má potíže s pitím, je dcerou rodičů, kteří neuměli milovat, sama zůstává zaskočena skutečností, že její dcera má potíže s drogami. Ve chvíli, kdy je většina obtíží překonána, „objevuje“ Karolína své nové poslání a stává se učitelkou (rozhodnutí, které je následně ironicky glosováno jí samotnou i jejím učitelem).

Třetí svět, do nějž se Karolínin osud lomí, je **svět alegorie**. Karolína sem vstupuje jako dantovská poutnice, v doprovodu společnice. Prostor, kterým procházejí, je nejprve označen jako země žen, později jako svět rodičů a dětí. Karolína v této alegorii zůstává pozorovatelkou a posluchačkou, jíž se nabízí nesčetné množství vyprávění o ženských osudech. Na konci této alegorické cesty se na scénu vrací učitel a Karolína definitivně zvítězí nad „kamenným andělem“; paradoxně ovšem v souboji zjistí, že již není s kým bojovat, její zestárlý otec postrádá dřívější sílu a z konfrontace ustupuje.

V závěru románu dochází k prostoupení všech tří světů: zajatkyně je volná, byť znovu pociťuje touhu „ukrýt se“ do vztahu s mužem; dospělá dcera stojí definitivně oddělená od rodičů; žena-učitelka pozoruje houfy učitelů, kteří uvádějí do prázdnoty, a sama již mezi ně nechce patřit. Protnutí identit protagonistky z podobenství o svázané ženě, z příběhu vztahových a situačních fiask v rekapitulaci adresované „učiteli“ i poutnice v alegorickém světě nepředstavuje tedy roztržnění celkového pohledu na hlavní postavu, naopak je znásobením téhož, syntézou procesů, které analogicky proběhly v různých rovinách. Hrdinka v jejich rámci postupně zaujímá distancovanou pozici vůči postavám z horizontu současníků – v těsném vztahu s mužem, i ve vzdálenějších vztazích s bratrem či s ostatními ženami – dále z horizontu autorit – zde především ve vztahu k otcí a matce, ale současně i k učitelům a životním průvodcům vůbec – a konečně i ve vztahu k postavě reprezentující horizont dědiců, „larvě“. Ve finále románu může proto shrnout svou situaci jako pozici bez vazeb. Fakt, že se k této poloze vyprávění dospělo prostřednictvím tří různých žánrových poloh, podtrhuje svébytným způsobem memento celého románu: je zde jádro, okolo něhož se celou dobu pouze krouží, které zůstává – až na několik náznaků – nepojmenováno, dokonce i vypravěčce samotné jakoby utajeno. „*Larva zmizela a on je taky někde pryč. Ze zrcadla na mě zírá kdosi někdejší; vyprázdněný, odeznělý, bývalý. Slábnoucí echo slibného akordu...*“²⁵⁹; „*paní doktorko, je toho tolik, co mám ještě pochopit... a tak dělám modely: světy, na které stačím... [...] zkouším to sepsat. Ale velmi, strašně a bolestně mi chybí*

²⁵⁶ (Berková 2000, s. 63.)

²⁵⁷ (Berková 2000, s. 49–50.)

²⁵⁸ (Berková 2000, s. 51.)

²⁵⁹ (Berková 2000, s. 109.)

*společný tanec kolem ohně! Je strašná samota uprostřed velkého NE-já!*²⁶⁰ Problém hlavní postavy nenachází totiž své rozuzlení ani v právě citovaném prvním závěru, v oné „skvělé izolaci“, již hrdinka dosáhla, ani v závěru druhém, v laciném obrazu svatby. Jeho podstata je – bez dalšího rozvedení – naznačena v odpovědi psychiatricky na sekvenci otázek, jimiž hrdinka kritizuje své okolí: „Proč mě můj otec neměl rád?“ „Protože to neuměl.“ „A můj muž, proč mě nemiloval?“ „Protože to neuměl.“ „A co dělám mezi všemi těmi amatéry?“ „Totéž co oni.“ V jakémsi ironickém zacyklení však štěstí, po němž hrdinka touží, i prostředky, jimiž ho chce dosáhnout, zůstávají na počátku i konci románu stejné, zachycené v obrazu reklamy či harlekýnkového kýče: teprve vytvoření distance vůči tomuto obrazu, respektive žánrům, k nimž náleží, by mohlo vytvořit pevný bod v křehké vibraci žánrových a existenčních identit, jež román Berkové určují. Teprve dosažení této distance by také umožnilo, aby se vnitřní dialog žánru a úhlů pohledu skutečně otevřel, aby překročil či rozbořil omezující rámec vypravěčského monologu. „Mnohohlasí“ tohoto románu je stále ještě „mnohohlasím“ promlouvajícím „dovnitř“.

Postavy románu *Temná láska* a jejich jednotlivé identity

	ROMÁNOVÁ LINE	LINE PODOBENSTVÍ	ALEGORICKÁ LINE
HORIZONT DĚDICŮ		"Larva"	
HORIZONT SOUČASNÍKŮ	<p>ONA (Karolina)</p> <p>Karolinin bratr</p> <p>ON (Karolinin manžel)</p>	<p>"zajatkyně"</p> <p>"žena popelnice" "špinavá sestra špinavých bratrů"</p> <p>"mučitel neschopný mluvit"</p>	<p>"poutnice"</p> <p>SVĚT ŽEN</p> <p>SVĚT RODIČŮ A DĚTÍ</p>
HORIZONT AUTORIT	hysterická matka	odtažený otec	kamenný anděl
partneři v dialogu	UČITEL	PSYCHIATRIČKA	PRŮVODKYNĚ

6.6 Násobená narativní perspektiva, jediná hrdinka – *Aaronův skok* Magdalény Platzové

Situaci, v níž je zobrazení ženského osudu výsledkem skutečné polyfonie, reprezentují pak taková díla, v nichž se jeho obraz utváří v dialogu skutečně rozrůzněných subjektů, a to nezávisle na tom, zda jde o subjekty homodiegetické či heterodiegetické, „vypravěčské“ či „fokalizátorské“. Střet různých úhlů pohledu zajišťuje sám v sobě základní dynamiku takových vyprávění; ta z něj těží možnost přepisování a přeznačování jednotlivých událostí

²⁶⁰ (Berková 2000, s. 111.)

i charakteristik. Napětí vzniklé z výše popsané polyfonie je přitom napětím, na němž se „aktivně“ podílí i sám recipient, ten se v průběhu vyprávění rozhoduje, kterému z hlasů přisoudit vyšší věrohodnost či dle jakého žebříčku uspořádat protichůdné informace. Tímto způsobem pak může být založena i významová otevřenost tohoto typu románu. Vnitřní mnohotvárnost a nejednoznačnost může paradoxně umocňovat naléhavost románové výpovědi více než jednoznačné vyznění románových typů popsaných v oddílech 6.4 a 6.5.

Jedním ze zajímavých případů takto založeného *ženského románu* je *Aaronův skok* Magdalény Platzové²⁶¹.

V úvodu je opět vhodné připomenout **charakter autorského emblému**. Ten sestává doposud spíše jen z několika načrtnutých rysů, mezi nimiž hraje výraznou roli jednak autorčino vzdělání, jednak nezaměnitelná kultivovanost a rozsah kulturních aktivit. Zatímco v románové prvotině nabízí Platzová autobiograficky inspirované dílo a záměrně tento fakt zvýrazňuje (křestní jméno hlavní hrdinky, některé prvky ostentativně styčné s autorčíným životopisem), *Aaronův skok* je naopak pokusem založit román na výsledku studijního úsilí, opřít jej o znalost historie a její uchopení prostřednictvím literární fikce²⁶².

Jako celek představuje pak *Aaronův skok* sice bolestnou, ale tiše pronesenou výzvu, připomínající složitost ženského osudu, uvězněného provždy v dilematu mezi tvůrčím a milostným pólem. Současně *Aaronův skok* nabízí i fikční průhled do klíčových kapitol evropských dějin 20. století a je v tomto smyslu románem navýsost intelektuálním. Axiologické založení tohoto románu není jednoznačně postižitelné, charakteristický je již zmíněný důraz na kultivovanost a sensibilitu, založený však především ve způsobu podání a výrazové uměřenosti. **Subjekt obrazné autorky** přitom krystalizuje na mřížce právě naznačených vlastností.

Ústřední postavou celého románu je výjimečná ženská osobnost, výtvarnice Berta Altmannová, Židovka a Rakušanka, oběť nacismu, v roce 1944 zplynovaná v Osvětimi. Román předkládá ve volném sledu „stříhů“ a navíc pod úhlem různých pohledů fikční příběh této ženy. Vyprávěný čas se postupně skládá jako neúplná mozaika, v níž se postava Berty Altmannové místy rozpouští a ztrácí, místy vynořuje v jasných barvách, jež jsou však vzápětí popřeny. Úlohou recipienta je postupně nalézat adekvátní průnik zmiňovaných obrysů. Skutečnost, že je Berta Altmannová jako fikční subjekt představována v tak různých polohách, a fakt, že je zároveň bytostně spjata s fikčními dějinami 20. století, z ní navíc činí postavu takřikající dvojdomou. Na jedné straně je Berta „konkrétním“ fikčním subjektem, fikční bytostí, již sice není možné lidsky jednoznačně hodnotit, jež je však přesto „hmatatelná“. Na této rovině je charismatickou ženou, která ožívá v protichůdných vzpomínkách svých současníků, neprávem opomenutou výtvarnicí, známou jen několika odborníkům na terezínské umění. Na straně druhé figuruje Berta jako tragický symbol, jako obecný symbol ženy, umělkyně a navíc Židovky v první půli 20. století.

Klíčovou a ve své podstatě dichotomní postavu Berty Altmannové komplementují v *Aaronově skoku* dvě další výrazné ženské postavy: **výtvarnice Kristýna Hládková**, Bertina mladší přítelkyně a obdivovatelka, Češka, která přežila válku i komunistický útlak a ještě na prahu 21. století je schopna zprostředkovat svědectví o životě své výjimečné

²⁶¹ Jméno Magdaléna Platzová patří doposud k relativně čerstvým objevům české literatury, a tudíž i ke jménům, u nichž se pomyslné zařazení, respektive literární hodnocení teprve utváří. Čtenářům *Literárních novin* je Platzová známa z období mezi lety 2001–2004 jako jedna z literárních redaktorek tohoto týdeníku, čtenářům *Souvislostí* jako básnička a autorka křehkých prozaických textů; knižně se autorka představila až v roce 2003, sbírkou povídek *Sůl, ovce a kamení*; o rok později vydala svůj první román *Návrat přítelkyně*.

²⁶² Platzová se v *Aaronově skoku* nechala inspirovat historickou postavou rakouské výtvarnice Friedl Dicker-Brandeisové (1908–1944). K životu a tvorbě této autorky srov. vynikající katalog vídeňské výstavy: *Friedl Dicker-Brandeis: ein Leben für Kunst und Lehre: Wien, Weimar, Prag, Hronov, Theresienstadt* připravený Jelenou Makarovou a český překlad knihy *Univerzita přežití: osvětová a kulturní činnost v terezínském ghettu 1941–1945* téže autorky.

přítelkyně. Kristýna figuruje v románu především jako vypravěč druhého stupně; teprve v závěru se odhalí její hlubší propojenost s Bertiným osudem.

Třetí významnou ženskou postavou je **Milena, Kristýnina vnučka**, mladá pražská studentka, reprezentující fikční současnost. Milenu dělí od Berty téměř celé století, a podobně jako Kristýna, i ona se k Bertinu osudu vztahuje jako zprostředkovatel, ovšem jiného druhu. Jako tlumočnice doprovází po románové Praze, Terezíně a Hronově izraelské filmaře, kteří přijíždějí natočit o Bertě film. Zatímco Kristýna je majitelkou Bertiných deníků a nejprivátnějších vzpomínek, Milena vystupuje jako svědek vnějších dějin, k nimž Kristýna v závěru svého života náležela: spolu s filmaři vstupuje poprvé do koncentračního tábora Terezín a dostává se na pražské setkání „terezínských dětí“, prochází zvenku po stopách historické reality, kterou Berta prožívala zevnitř. Vedle kontaktu s tragickými židovskými dějinami prožívá Milena jako protipól i dotyk s izraelskou současností, v rozhovorech a milostném setkání se sefardským Židem Aaronem, kameramanem filmařského štábu.

Kristýna i Milena, po většinu díla figurující spíše jako svědkyně Bertina příběhu, nabudou jako postavy nové dimenze ve chvíli, kdy se nečekaně vřadí do Bertina příběhu, respektive, kdy se ukáže, jak úzce jsou s ním propojeny. Po tomto průlomů vrhnou jejich vlastní osudy nové světlo na Bertin příběh, a fakticky změni jeho vyznění dlouho poté, co je Berta mrtva. Obě ženy tedy i v této nové pozici slouží stále jako „přístupové cesty“ k tajemství Bertina života.

V románu se díky tomu ještě intenzivněji odhalí nemožnost zobrazit lidskou bytost beze zbytku a pravdivě, nemožnost sevřít ji do dokumentů, vysvětlit z osobního svědectví či přesně rekonstruovat, takřkajíc převést do jediného příběhu. Románové vyprávění užívá – na fikční rovině – všechny tyto polohy k tomu, aby je nakonec zkombinovalo do důvtipné a nečekané skládky.

Nejzrůsáhlejší jeho část je vedena **ve 3. osobě** a odhaluje postupně Bertino zrání a mládí ve Vídni, Výmaru a Berlíně, její podobu v období studia a nešťastného letitého vztahu s výtvarníkem Maxem Jaunerem. Vypravěč této části ovšem zdaleka není vypravěčem vševědoucím, jako zdroj perspektivy slouží často Berta sama, mnohé významné momenty jsou navíc z narativního zachycení (prozatím) vynechány.

Tento první pohled na Bertu jako mladou ženu je plynule doplňován **úryvky z Bertiných deníků, ich-narací**, v nichž je zachyceno filozofické a umělecké sebehledání, a současně i složitý vztah Berty s Jaunerem.

K těmto narativním liniím, jejichž zdroji jsou zmíněný er-narátor i Berta sama, přistupuje pak pohled na Bertu, utvářený ve **vyprávění a vnitřních reflexích její přítelkyně Kristýny Hládkové**. Kristýna je jako vypravěč zdrojem násobené perspektivy: její vyprávění se totiž mění podle toho, komu a v jakou dobu je adresováno. Při spolupráci s izraelským štábem si je intenzivně vědoma nedokonalosti filmového média a záměrně nechce zprostředkovat příliš osobní informace o své přítelkyni; právě to však nakonec učiní, filmovým dokumentem se cítí svedená a konstatuje, že řekla příliš mnoho, a přitom vynechala podstatné²⁶³. V rozhovorech s vnučkou Milenou odhaluje Kristýna opět jen část pravdy, kterou o Bertině příběhu zná – chrání tím *de facto* sebe samu, přitom však upřímně hájí chyby své přítelkyně a odmítá Mileninou kritiku. Dalším adresátem Kristýnina vyprávění o Bertě je mladý kněz, který ji navštěvuje v nemocnici. Paradoxně i jemu vypráví zprvu jen určité výseky, své sepjetí s Bertiným příběhem mu odhaluje až

²⁶³ „Ze všech nabízejících se interpretací si Izraelci vybrali tu nejbanálnější: udělali z Berty oběť od začátku až do konce. Nejdřív necitelného otce a macechy, pak sebestředných učitelů, později sobeckého Jaunera, vypočítavých komunistů a nakonec nacistů. [...] Ti lidé nevědí vůbec nic a rozhodnou se udělat film o Bertě! O Bertě Altmannové, jejíž složitou osobnost nedokázala úplně pochopit ani Kristýna, a to ji milovala. Tihle troubové, tihle filmaři, tihle kšeftaři s cizími osudy si myslí, že stačí, aby si na dva týdny zaletěli do Čech a na týden do Vídně.“ (Platzová 2006, s. 101.)

v rozhovoru před smrtí²⁶⁴. Teprve závěrečná část knihy pak i ostatním postavám umožní vhléd do tajemství, které Kristýna celý život střežila.

Paralelně s Kristýnou se Bertin život pokouší pochopit Milena, podnícená k tomu milostnou aférou s Aaronem. Milena čte Bertiny deníky – a tím je „zprostředkovává“ čtenáři – z jejích otázek Kristýně pak vysvětluje, jak obrovská je vzdálenost mezi ženou na počátku 21. a 20. století. Milena Bertu nechápe, šokuje ji kontrast mezi nadšenými vzpomínkami terezínských dětí, v nichž Berta figurovala jako laskavá a mateřská učitelka, mezi její pozdní zoufalou touhou po dítěti, a mezi deníky, z nichž vyplývá, že několik let žila se ženatým mužem, který se nechtěl rozvést „kvůli synovi“, ale který Bertu opakovaně nutil chodit na potraty a který ji nakonec po smrti svého dítěte opustil. Kristýna vystupuje naopak jako Bertina obhájkyň, pamatuje předválečnou dobu, kdy se nejen v umění, ale také ve vztazích mezi muži a ženami začalo experimentovat²⁶⁵, vyvažuje Mileniny negativní emoce chápajícím pohledem.

Osudy všech tří postav se protnou v závěrečné části románu. Ta nabízí dva překvapivé zvraty: ve zповědi před smrtí vypráví Kristýna mladému knězi, že byla ještě za Bertina života milenkou jejího muže, Milana Drůzy. Po válce se pak na krátkou dobu stala jeho ženou a porodila mu syna, Kristýnina otce. Milan Drůza, poloviční Žid, který přežil dva koncentrační tábory i smrt své ženy Berty, však Kristýnu záhy opouští a brzo po válce odchází založit svou novou existenci do vznikajícího Izraele.

Tuto pravdu se Milena a její otec dozvídají z dopisů, které Drůza Kristýně celý život psal a které Kristýna nestihla před svou smrtí zničit. Objevují nejen pravdu o svém vlastním původu a své rodině, ale zjišťují i to, že Drůza ze svého třetího manželství zplodil dceru Bertu, výtvarnici, která žije a tvoří v Haifě a má dva syny. Existence této druhé Berty, vdané, tvořící a žijící, stejně jako zvraty v osudech vedlejších ženských postav „přeznačují“ obraz ústřední postavy, Berty Altmannové.

Po celou dobu vyprávění zůstává první Berta bolavou otázkou, kontrastem vnější síly a intenzity a vnitřní nejistoty a strachu, zosobněným paradoxem. Je svobodnou a emancipovanou ženou, která však nedokázala naplnit své poslání umělkyně, ani milenky, manželky a matky. Její život je uprostřed svého běhu zničen zrudnou ideologizovanou mocí... Zjevení druhé Berty představuje symbolický dovětek, definitivní tečku za tragickými rozpory 20. století.

Stvrzením toho, že onen tragický kruh byl skutečně rozřat, je pak i setkání mezi Milenou a Aaronem v Jeruzalémě. Je zřetelné, že osvobozující skok ven z nefunkčního manželského vztahu, který Max Jauner nedokázal kvůli Bertě udělat, Aaron kvůli Mileně učiní. Závěr románu může v tomto smyslu působit téměř schematicky, zejména pokud by byl čten a interpretován pouze vzhledem k prvnímu dějovému plánu, pointa však je založena na tom, že Milena a Aaron stejně jako druhá Berta zde nevystupují primárně jako „psychologické“ postavy-individuality, ale spíše jako postavy personifikující určité životní situace...

Vzhledem k tomu, že časové horizonty tak, jak je tato práce navrhuje, fungují jako odraz časové zkušenosti protagonisty, je v *Aaronově skoku* právě **Berta**, nikoliv Kristýna či Milena, **klíčovou postavou na horizontu současníků**, postavou, jež zosobňuje vedle osobního času, respektive privátní přítomnosti, i přítomnost historickou, veškeré evropské osudy ve 20. století.

Berta jako „současník“ je někým, u koho je položen obrovský důraz na umělecké a milostné naplnění. Ve vztahu s Jaunerem je jí oboje odepíráno, ve vztahu s Drůzou je Berta

²⁶⁴ Stejně tak v Kristýniných „vnitřních“ úvahách o Bertě, které prolínají celým příběhem, zůstává až po samo finále její osobní tajemství nepojmenováno.

²⁶⁵ „Tradiční manželství se odepsalo, ale žádná alternativa nebyla dost rozpracovaná. Zkoušelo se prostě, co vztahy unesou, a děti v tom byly navíc. Nikdo moc nevěděl, co s nimi. Osvobození ženy znamenalo i osvobození od rození dětí. Hlavně to. Ženy jako Berta to vnímaly ostře a jasně: buď rodina, nebo práce a svoboda.“ (Platzová 2006, s. 98.)

již „příliš rozumná“. Přesto však nejtemnější akord spojený s jejím osudem spočívá v bezdětnosti, v osobní tragédii, kterou koncentruje předčasný porod a smrt dítěte, jež Berta čekala s Drúzou.

Horizont dědiců však uzavřenou perspektivu budoucího nakonec znovu otevře. Ačkoliv je **druhá Berta** dcerou, již měl Bertin manžel s jinou ženou, je přesto – už svým jménem a povoláním – jakýmsi „levirátním“ pokračováním Bertina života. Druhá Berta jako matka dvou synů a činná výtvarnice „vykupuje“ Bertino nenaplněné mateřství i zbytečnou uměleckou oběť, kterou přinesla ve vztahu s Jaunerem. Jinou dimenzi Bertina osudu, dimenzi milostnou, pak znovu otevírá svým příběhem **Milena, Drúzova vnučka**. V osudovém setkání mezi ní a izraelským filmařem Aaronem se v mnoha rozměrech zrcadlí polohy a události spjaté se vztahem mezi Bertou a Jaunerem. Skutečnost, že oba muži mají dítě z prvního manželství, jsou vázáni nefunkčním vztahem, věnují se svobodnému povolání atd., umocňuje ještě silněji poselství, které je v lásce mezi Milenou a Aaronem zakódováno, že zdánlivě uzavřené události je možné „přepisovat“. Především poslední odstavce knihy, v nichž se Milena a Aaron znovu šťastně setkávají a v nichž se Aaron rozhodne pro Milenu, představují paralelu a významovou inverzi Jaunerova necitelného rozchodu s Bertou: na textové rovině je opravdu nápadná podobnost mezi zobrazením obou těchto akcí²⁶⁶. Milena tedy přebírá Bertin milostný osud a ve svém příběhu ho redefinuje.

Celek díla nicméně zachovává základní rovnováhu mezi oběma časovými horizonty i mezi pohledy jednotlivých vypravěčů. Proti uměleckému, milostnému a rodičovskému naplnění stále stojí jako protipól neúspěch v těchto rolích. Proti Bertě nazírané jako oběť či předmět obdivu stojí i Berta jako viník. Vedle Mileny a druhé Berty stále trvá i Berta Altmannová, vedle pohledu Kristýny a terezínských dětí i svědectví Bertiných deníků a Milenina kritika. Úvahy nad ženským osudem se tedy mohou, a mnohem spíše musejí vydávat stále dvojím, či dokonce vícerym směrem. Vnitřní energie takto založeného románu se neustále obnovuje, uvádí recipienta do hermeneutického cyklu zkoumání jednotlivých hlasů a hledisek, nutí ho k pohybu od jednoho románového horizontu k druhému. Dynamika plynoucí z esenciální polyfonie vyprávění stále trvá a zesiluje jeho výpovědní účinek.

Model rozvržení postav v diskurzu románu Aaronův skok:

	<i>fikční Rakousko poč. 20. století</i>	<i>fikční Čechy před II. sv. válkou a na jejím počátku</i>	<i>fikční Čechy a Izrael současnosti</i>
HORIZONT DĚDICŮ	potracené Bertiny děti s Jaunerem	Bertino a Drúzovo předčasně narozené dítě	děti "druhé" Berty
	Jaunerův syn Jo (předčasně zemřelý)	Kristýnin syn (Drúzovo dítě) terezínské děti	Aaronův syn z prvního manželství
HORIZONT SOUČASNÍKŮ	BERTA ALTMANNOVÁ		MILENA
	MAX JAUNER Jaunerova žena	Milan Drůza Kristýna Hládková	AARON Aaronova přítelkyně
HORIZONT AUTORIT	Bertin otec		KRISTÝNA HLÁDKOVÁ

²⁶⁶ Pro srovnání: popis rozchodu mezi Bertou a Jaunerem na s. 135–139 a popis setkání mezi Milenou a Aaronem na s. 194–195.

6.7 Násobení vyprávěcích perspektiv, násobení osudů – *Paměť mojí babičce* Petry Hůlové

Aaronův skok je, jak bylo řečeno, *ženským románem*, v němž se násobením pohledů na jedinou postavu dociluje i násobení pohledů na výklad osudu ženy. Příkladem románu, v němž dochází nejen ke zmnožení vyprávěcích perspektiv, ale také k mimetickému zobrazení celého cyklu jednotlivých osudů jako symbolů ženského údělu, může pak být **prvotina Petry Hůlové, *Paměť mojí babičce***.

Pokud byla v předchozím oddíle řeč o románové polyfonii, lze *Paměť mojí babičce* považovat za příklad par excellence. Ve smyslu základního schématu subjektů, jež se účastní literární komunikace, není pro oblast románu ani větší komplexnost možná, pokud samozřejmě abstrahujeme od násobení, respektive vzájemného zapouštění struktur založeného na vyprávěcí technice *mise en abyme*. Znásobení počtu vyprávěčů, spojené navíc se znásobením postav, hrajících zásadní roli na jednotlivých časových horizontech, „plné“ zastoupení všech těchto horizontů, a *notabene* i skutečná komplexnost celé výpovědi, jež se netříští v jednotlivé „minipovídky“, to vše jsou charakteristiky, jež lze vztáhnout k prvotině Petry Hůlové.

Autorský emblém tak, jak se nabízel ve chvíli, kdy byl román uváděn do čtenářského povědomí, byl spojen se silným a snadno čitelným „mikropříběhem“: mladička, třiatvacetiletá studentka mongolistiky předkládá v této knize svou výjimečně zdařilou prvotinu²⁶⁷. Toto stručné, ale úderné uvedení bezpochyby umocňovalo dojem, který recipient nad stránkami knihy získával: navzdory určité asymetrii v jeho výstavbě byly totiž zcela markantními znaky celková soudržnost, vyprávěčská suverenita a samostatný jazykový i významový ráz celého díla. Román navíc nebyl jednou z mnoha osobních výpovědí, převedených do románové podoby, naopak, mezi autorkou a vyprávěčskými figurami je v celém textu zachována zřetelná a nepochybná distance. **Implikovaná autorka** funguje navíc v Hůlové románu spíše než jako garant axiologie jako garant znalostí a jazyka; přičemž obojí je v případě *Paměti mojí babičce* specifickou záležitostí. Fikční realie tohoto románu jsou totiž zvláštní kombinací odkazů k realitě novodobého Mongolska a odkazů k situaci v současné české společnosti (rozklad rodinných vazeb, ztráta tradičních hodnot na venkově i ve městě atd.). Implikovaná autorka přitom ve vztahu k mongolským realitám hraje roli informačního ručitele; navzdory tomu, že jde o román, ne literaturu faktu, vyplývá z tónu knihy, že obraz Mongolska, který je zde předkládán, odkazuje v základních rysech k této zemi v aktuálním světě a že mongolské termíny, které se v knize hojně vyskytují, jsou skutečné, že nejde jen o nápodobu cizího jazyka. Implikovaný autor má tedy jako subjekt zaručující ústrojnost příběhu nejen narativní, ale také informační převahu nad čtenářem. Tuto převahu přitom záměrně zdůrazňuje: mongolské výrazy jsou v českém textu integrovány, aniž by bylo poskytnuto jejich vysvětlení či překlad²⁶⁸, takže mnohé pasáže knihy nejsou doslovně srozumitelné.

Celkový ráz jazyka knihy náleží přitom – jak již bylo naznačeno – mezi prvky, které se skutečně významně podílejí na úhrnném vyznění románové výpovědi. Funguje jako jedno ze vzácných vodítek, která implikují určité hodnotové nastavení: být se na ploše románu

²⁶⁷ V následujícím roce (2003) získala Petra Hůlová za svůj román *Cenu Magnesia Litera* v kategorii Objev roku. V posledních pěti letech prošel pak autorský emblém této spisovatelky zásadními změnami, takže je nutné upozornit i na to, že „čtení“ *Paměti mojí babičce* se od roku 2002 do současnosti muselo nutně v jistém smyslu posunout. To však spíše na okraj. Pro následující interpretaci je východiskem onen minimální autorský emblém Petry Hůlové jako debutantky.

²⁶⁸ Hned první odstavec románu přináší mongolismů několik: „*Když je u nás doma šoró, kolem dokola geru se prohánějí igelitový pytlíky. Někdy si sednu ven a koukám, jak se písek točí ve vírech [...] Boty vržou pod nánosem prachu, který štípe do očí a koním vrže mezi kopyty, takže celý stádo je nervózní a uštěkaněj nohoj s ním má spoustu práce, když má oddělit březí klisny s mláďaty od ostatních.*“ (Hůlová 2002, s. 9.)

prostředí pět různých vypravěček, zastupujících tři různé generace, jazyk vyprávění je stále týž: obecná čeština s výraznými rysy pražštiny („*Chlápek si na mě dělal svý...*“²⁶⁹; „*Holky se pochichtávaly na klandru.*“²⁷⁰), místy dokonce doplněná slangovými výrazy a argotismy („*vajglama propálený ubrus*“²⁷¹; „*prodejný ženštině, starý couře bez skrupulí*“²⁷²; „*máma v prachu nebo nalitá*“²⁷³). Nejsou to tedy jednotlivé vypravěčské postavy, kdo by figuroval jako „zdroj jazyka“, je to skutečně už subjekt implikované autorky. Ten se takto jednoznačně staví do plebejské pozice, zdůrazňuje obeznámenost s okrajem společnosti.

Zatímco se tedy autorský emblém skládal pouze z kratičké informace o tom, že autorka studuje kulturologii a mongolistiku a v letech 2000–2001 pobývala v Mongolsku, a obrazná autorka by tedy – podobně jako v případě *Aaronova skoku* – mohla mít rysy vzdělané mladé ženy předkládající román opřený o určitou erudici, na průniku mezi autorským emblémem a rysy implikované autorky dochází k nutnému posunu, a **obrazná autorka** *Paměti mojí babičce* se konstituuje jako subjekt, který v sobě spojuje informovanost o exotickém prostředí, vzdělání, ale také ostentativní neformálnost, respektive už zmíněné plebejství...

V předchozím výkladu bylo naznačeno, že uspořádání díla navozuje představu poslechu pěti vyprávění – ve fyzické podobě knihy je zcela potlačena formální stránka „knížnosti“, román nemá oddíly ani kapitoly, jednotlivá vyprávění odděluje jen čistá stránka²⁷⁴. Do určité míry odpovídá tak podoba knihy „**hře na krabici**“ tak, jak je popsána v úvodním vyprávění: „... *hrála jsem si hru na krabici. Představovala jsem si naši plechovou pomačkanou krabici, kterou jsme měli v geru na árúl a sušenky, jenomže v týhle byly dopisy. Psaní od každýho z nás. Svý psaní já znala, ale ty ostatní byly tajemný. [...] Tátovo psaní v krabici bylo o zvířatech a Magi. [...] Máma by psala o Ojuně...*“²⁷⁵ Vyprávění jednotlivých ženských postav se v románu skutečně vyskytují; otcův „dopis“ naopak chybí: vyprávěcí perspektiva je tedy výlučně ženská, a vyprávění se navíc týkají většinou ženských osudů (partneři, milenci a synové se dějem spíše mihnou).

Vzhledem k tomu, že všech **pět ich-vypravěček** *Paměti mojí babičce* jsou ženy z jediné mongolské rodiny, v románu se postupně skládá i jakási kronika rodu; jednotlivá vyprávění přesto nejsou kromě stylu vnitřně příbuzná: jedna ze zajímavých stránek této koncepce je nabídnutí pohledu na tytéž osoby a události z „druhé“ nebo i třetí strany. Odlišnosti jednotlivých postav jsou částečně odvozeny z proměn osudu „dcer“ z generace na generaci, jak je shrnuje nejstarší vypravěčka, Alta: „*Dcery svejch matek holt pijou mlíko z jinačího hrnce.*“²⁷⁶ Vzhledem k zásadnímu rozdílnostem mezi hodnotovými světy a zkušeností konkrétních vypravěček a vzhledem k tomu, že ony samy jsou současně subjekty díla, se pak vytváří koláž, v níž jsou postavy zachyceny jako celky skládající se z nesusoudých, dokonce protichůdných fragmentů, a jejich jednání je současně přisuzována dvojí či trojí odlišná motivace. Díky této kolážové formě je každá z románových postav jednak zásadně provázaná s dalšími, a to nejen na rovině jejich osudu, ale i na rovině jejich pohledu, a současně je svébytným způsobem dynamizovaná, oživená a striktně vzato těžko neuchopitelná.

²⁶⁹ (Hůlová 2002, s. 93.)

²⁷⁰ (Hůlová 2002, s. 112.)

²⁷¹ (Hůlová 2002, s. 132.)

²⁷² (Hůlová 2002, s. 100.)

²⁷³ (Hůlová 2002, s. 226.)

²⁷⁴ Tato čistá stránka je přitom jediným nástrojem orientace: označuje jednak fakt, že ich-vypravěčka nové části není identická s ich-vypravěčkou části ukončené, jednak to, že vyprávění na sebe časově ani tematicky přímo nenavazují, ale že jsou od sebe oddělena řadou let. (Navíc se během jednotlivých vyprávění proměňuje i věk vypravěček.)

²⁷⁵ (Hůlová 2002, s. 55–56.)

²⁷⁶ (Hůlová 2002, s. 166.)

Jakkoliv v románu dochází k naznačené „decentralizaci“ díky rozložení vypravěčských sil a díky zmíněné kolážové výstavbě, existuje zde přesto zřetelný nosník, a tím je životní příběh „Dzaji z baškganského somonu“, postupně odhalované události, které se dotýkaly jejího dětství, dospívání, zralého věku a stáří. Dzaja přitom – na rozdíl od Bertý Altmanové z předchozího oddílu – nepředstavuje postavu se symbolickou funkcí. Její příběh je příběhem individuálním, nemá absolutní výpovědní platnost, té nabývá až soubor všech ženských příběhů v románu představených. Postava Dzaji je nicméně užita jako pomyslný přístupový můstek k tomuto cíli. Časové rozpětí, přes které se plocha románu překlenuje, je obrovské, a pokrývá v návaznosti na Dzajin příběh život tří generací její rodiny a v obrysech ještě i život generací, k níž patřily babičky Dolgorma a Mira a prababička Chajra.

Dilema, které v románu řeší (téměř) všechny ženské postavy, je symbolicky navázáno na prostor, v němž se život všech pěti vypravěček odehrává, a sice na **prostor stepi a oblast Města**. Step, ze které celá Dzajina rodina vychází, znamená na jedné straně pravidelné opakování ročních období, cyklus, který udává tempo života zvířat i lidí, na druhé straně je to již od počátku vyprávění step, která ztratila svou původní tvářnost a kulturu a po níž se nyní při pískové bouři šoró prohánějí igelitové pytlíky (srov. citace v poznámce 248). Ona první věta románu *de facto* nastoluje centrální problém, který se v knize řeší. Po staletí budované sepjetí člověka s přírodou, jeho citlivost k přirozeným i nadpřirozeným silám a respekt k řádu, který tyto síly reprezentují, to vše je na počátku Dzajina vyprávění již prohraným prostorem.

Alternativou degenerující stepi je stále rozšiřované Město (Ulánbátar) a naopak. Město je popisováno jako betonový zámek hrůzy, obrovská skládka, kde se „ztrácejí“ nově příchozí i starousedlíci a kde se soustřeďují proklaté postavy knihy²⁷⁷. Město se pouze rozrůstá dál a dál do stepi, postrádá vertikálu, nevytváří žádný nový prostor řádu a kultury; je výspou slepé náhody, lze v něm skončit jako bezprizorná bytost nebo „udělat štěstí“, Erčina jídelna-guanz (malé spolehlivé místo, kde Dzaja i Nara po příchodu do města pracovaly) stojí pouze přes ulici od Šarcecežina nevěstince divádku²⁷⁸.

Město představuje koncentrát izolovaných osudů, step je naopak spjata s pevnou příslušností k rodině, jejíž jednotliví členové na sobě existenčně závisejí. Čistota stepi je však zdegenerovaná, poničená odpadem civilizace, která se sem šíří z města, a rodina tak stojí na základech, které jsou podemlety. Vzájemná závislost mezi rodinnými příslušníky již neimplikuje intimitu ani lásku. Čtveřice žen, spjatých sourozeneckými vztahy a dominující horizontu současníků (Magi, Dzaja, Nara a Ojuna) k sobě navzájem cítí soupeřství nebo lhostejnost, a jen v jediném případě (Dzaja-Nara) intuitivní, sourozeneckou vazbu.

V manželství jejich rodičů (Alty a Túlega) je mlčky přecházena nevěra, vztah je udržován zvykem a tím, že se problémy zkrátka neřeší. Jediné další manželství, které v románu vznikne a udrží se, vztah nejmladší Ojuna a jejího bratrance Najmy, má ve svém základu jako „osudovou vinu“ příliš blízkou příbuznost obou snoubenců, jeho hnací silou je navíc spíše oddanost řádu a tradičním hodnotám než partnerská láska. Pokud se týče milostných vztahů, nedokáže Dzaja ani žádná jiná z žen v románu ochránit svou hodnotu²⁷⁹.

Ani mateřství není prostorem výhledů do budoucna, jediné dítě, které v textu symbolizuje záruku šťastné budoucnosti, krásná a výjimečná Magi, předčasně a tragicky umírá.

²⁷⁷ „Proklatými“ postavami jsou Šarceceg, Altina sestra, pracující v „masokombinátu“, Nara a Dzaja, které se obě stanou z kuchařek prostitutkami, a Mergen, muž, který odloučí Altu Túlegovi a stane se nejen Dzajiným otcem, ale i tím, kdo ji jako první pohlavně zneužije.

²⁷⁸ (Srov. Hůlová 2002, s. 86.)

²⁷⁹ Srov. k tomu klíčové citáty týkající se Dzajiných sester: „Nara za jakoukoliv známku letmého zájmu hned nabízela všechno. Svý srdce strkala druhému jak drobný, a když neměl zájem, myslala si, že roztažený nohy pomůžou.“ (Hůlová 2002, s. 118.) „Ojuna by tohle nikdy nemohla pochopit. Tahle ženská si vzala prvního troubu, kterej si ji vyhlíd... Nejposlušnější dcera svý matky.“ (Hůlová 2002, s. 205.)

Všechny ostatní Altiny dcery podléhají různými způsoby zátěži, kterou si z dětství nesou, dvě z nich se stanou prostitutkami a všechny v posledku selhávají jako matky. Buďto se svých dětí vzdají (Nara), nebo vychovávají rozmazlenou a degenerovanou generaci, která se vrhne do incestních vztahů (Ojuna), nebo zcela ztrácejí kontakt s dítětem, kterému materiálně zajistily nadstandard, ale nesdělily důležitou pravdu (Dzaja).

V románu se tak prostřednictvím vhledu do Dzajina života a do života jejich příbuzných postupně skládá složitá paleta ženství, **rejstřík všech podob a poloh ženského osudu**. Jde přitom o ženský osud vylíčený se zcela zřetelným podtónem fatalismu. Situace manželek je stejně bezvýchodná jako situace prostitutek. Matky se mýjejí se svými dcerami a ve chvíli, kdy jim chtějí dát největší dar (svobodu odchodu do města ve vztahu Alta-Dzaja, zajištění existence ve vztahu Dzaja-Dolgorma, výchování k řádnému životu ve vztahu Ojuna-Zula a Cecegma), nevědomky je poškodí. Dcery se odcizují matkám, nedokážou pochopit jejich život a jejich lásku. Milenci a snoubenci se často zbytečně opouštějí, ženy z každé generace Dzajiny rodiny prožívají marnou touhu po své životní lásce (Alta vůči Mergenovi, Nara vůči Džargalovi, Dzaja vůči Bjamchuovi). Přetvářka už není zábranou v komunikaci mezi nejbližšími lidmi, ale nástrojem, který vůbec umožňuje alespoň nějakou podobu vztahů: přetvářuje se Alta, milující Mergena, a nikoliv svého muže, přetvářuje se její sestra Šarceceg, když tvrdí, že v městě pracuje v masokombinátu, přetvářuje se Chiroko, která zdánlivě pomáhá Naře, ve skutečnosti však touží ji sexuálně zneužít, přetvářejí se Dzaja a Nara, které nepřiznají ani svým nejbližším, čím se vlastně živí, přetvářuje se Zula, která je milenkou svého bratra atd.

Nejzazší **horizont minulosti** – minulosti, která se v mnoha ohledech stýká s věčností – představuje v románu *Paměť mojí babičce* postava babičky Dolgormy. Babička-vědma, kdysi schopná uzdravovat a předpovídat počasí, vstupuje však do Dzajina vyprávění již jen jako stín sebe sama, jako stárnoucí a čím dál bezmocnější postavička, která nakonec zemře nešťastným a podivným způsobem ve chvíli, kdy nikdo z dospělých z rodiny není přítomen. Její odchod znamená zrušení kontaktu mezi starobyloou podobou stepi a Dzajinou rodinou, a tím současně i počátek zániku rodiny samotné. („*Jakoby se babiččinou smrtí naše rodina začala nějak po malejch kouskách drolit jako chátrající ovó, který přestává zajímat svý uctívače a kámen po kameni se propadá do stepi...*“²⁸⁰)

Horizont autorit – stejně jako horizont současníků a horizont dědiců – tvoří trojice žen, z nichž žádná není v pravém smyslu nositelkou hodnot. Nejstarší ze sester v této generaci, **Chiroko**, je nemanželská dcera, po celý život odmítaná svou matkou Mirou. Nejen svým původem a vzhledem, ale také životním stylem i sexuální orientací je Chiroko vyřazena z rodiny i tradiční mongolské společnosti, a služba, kterou poskytuje druhým, má zvláštní, ambivalentní pachuč („*Chiroko uměla bejt ohromně velkomyslná, ale stejně tak chladná a neústupná. Chudáka, kterýho nejdřív obskakovala, najednou poslala pryč, ani se nenadál. Byla bohatá, a proto za ní chodili, ale rád ji nikdo neměl. I děti k ní táhly spíš kvůli bonbónům než za jejím kozím smíchem, valícím se z netvorně velkejch úst.*“²⁸¹) Prostřední ze sester, **Šarceceg**, zosobňuje bytost dvojitě tváře. Jako teta malé Dzaji a Nary a jako Altina sestra dokáže být milovanou a spontánní kamarádkou, obdivuhodnou ženou, schopnou skutečně pomoci. Jako majitelka nevěstince, v němž pracují její neteře v dospělosti, je tvrdou šéfkou beze stopy lidskosti („*Nekřičet, bejt milá a peníze vždycky předem. Tohleto byly Šarcecežiny zásady. Jiný neměla.*“²⁸²; „*Kdyby jí nebylo, nebyla bych bordelová holka, ale učitelka v somonním centru, měla bych možná v tý době už muže, ger, dítě a vlastní sadu mělkejch misek a vyšívanejch pokrývek... Kdyby mě Šarceceg nepozvala poprvý do Města...*“²⁸³). **Alta**, poslední ze sester a jediná, která se dostala do pozice manželky a

²⁸⁰ (Hůlová 2002, s. 26.)

²⁸¹ (Hůlová 2002, s. 209.)

²⁸² (Hůlová 2002, s. 92.)

²⁸³ (Hůlová 2002, s. 94.)

matky, zůstává v těchto rolích nespokojená a nenaplněná, většinu života stráví váháním mezi svým mužem Túlegem a Mergenem, milencem, který na ni čeká ve Městě. Horizont autorit tedy nenabízí jedinou postavu, která by fungovala jako ukazatel cesty nebo jako průvodce pro následující generaci, spíše naopak.

Na **horizontu současníků**, respektive současnic, dominuje, jak již bylo řečeno, **postava Dzaji**, vypravěčky první a poslední části románu, ženy, která v mládí nadvakrát opouští step a která se ve stáří – ač nezávážná – do stepi opět vrací. Dzaja je, stejně jako její sestra Nara, nemanželského původu, erlická dcera mongolské kočovnické rodiny, která celý život trpí jako společenským stigmatem svým nemongolským vzhledem. V dospělosti utíká do Města a stává se prostitutkou, v závěru románu se však smířeně i rezignovaně navrácí zpět, ke kořenům své rodiny, a začíná vést téměř meditativní život.

Bylo již řečeno, že významnou událostí na horizontu autorit je smrt moudré a mocné Dolgormy a moment, kdy na její místo nastupuje její snacha Alta, postrádající schopnost naplnit roli vědmy a ochránkyně, kterou hrála její tchyně. Podobně je tomu na horizontu současníků. Dzaja ve své rodině nastupuje do pozice nejstarší dcery teprve po smrti krásné a „čistokrevné“ **Magi**, dává dokonce své dceři jméno, které měla mít Magina dcera, být však nadějí svého rodu, jako byla její starší sestra, nedokáže.

Druhou výraznou „současnicí“ a vypravěčkou v *Paměti mojí babičce* je **Nara**, stejně „nečistá“ jako Dzaja a podobně jako ona od dětství opovrhovaná pro své rusé (ruské) vlasy. Nara má v první části svého příběhu vlastnosti baladické hrdinky: nechá se svést Džargalem, který slíbí, že si ji vezme, v očekávání svatby se z ní postupně stává podivice, bláznivá nevěsta, která rozvěšuje okolo geru květiny, jež se však nakonec právě pro přemíru touhy žádné svatby a rodinného života nedočká. Stejně jako Dzaju, čeká i Naru trpká zkušenost se zneužitím, jenže ze strany její tety Chiroko. Její reakcí je pak odmítnutí všech rodinných vazeb vyjma vztahu se svou starší sestrou. Ve druhé části románu nastupuje i Nara dráhu prostitutky²⁸⁴, věčně čekající na to, až se v jejím divádku jednoho dne objeví znovu Džargal.

Jediná „čistokrevná“ dcera Alty a Túlega, která se dožije dospělosti, je **Ojuna**, žena, jež se celým svým životem snaží vynahradiť otci a matce rány, které jim osud uštědřil; provdá se za vlastního bratrance (Najmu) a vychovává s ním tři děti. Ojuna reprezentuje zvláštní moudrost žen, které v manželství neprožívají velkou lásku, které však intuitivně dokáží překrývat a zacelovat všechny trhliny. I za jejím osudem je nicméně skryto temné fátum: její děti jsou očividně fyzicky, ale i morálně degenerované. Vnoučat, po nichž touží, se nedočká.

Horizont dědiců tvoří opět trojice ženských postav. Jednak je tu nejmladší vypravěčka, Dzajina dcera Dolgorma, která se během dospívání rozhodne opustit svou matku a paradoxně opakuje její osud, když se nechává svést starším a ženatým Očirem. Dalšími postavami, jež symbolizují budoucnost, jsou Dolgorminy sestřenic Zula a Cecegma, nehezké nevěsty, které pyšně odmítnou své nápadníky²⁸⁵ a které zůstanou zcela bez perspektivy v geru svých rodičů, Ojuny a Najmy. Zde se nakonec starší z nich, Zula, stává milenkou svého bratra Batdžara. Osamělost a bezdětnost, neschopnost vřadit se do cyklu života a nastoupit mateřskou dráhu jsou přitom v románu vnímány ve vztahu k ženskému osudu jako jednoznačná tragédie²⁸⁶.

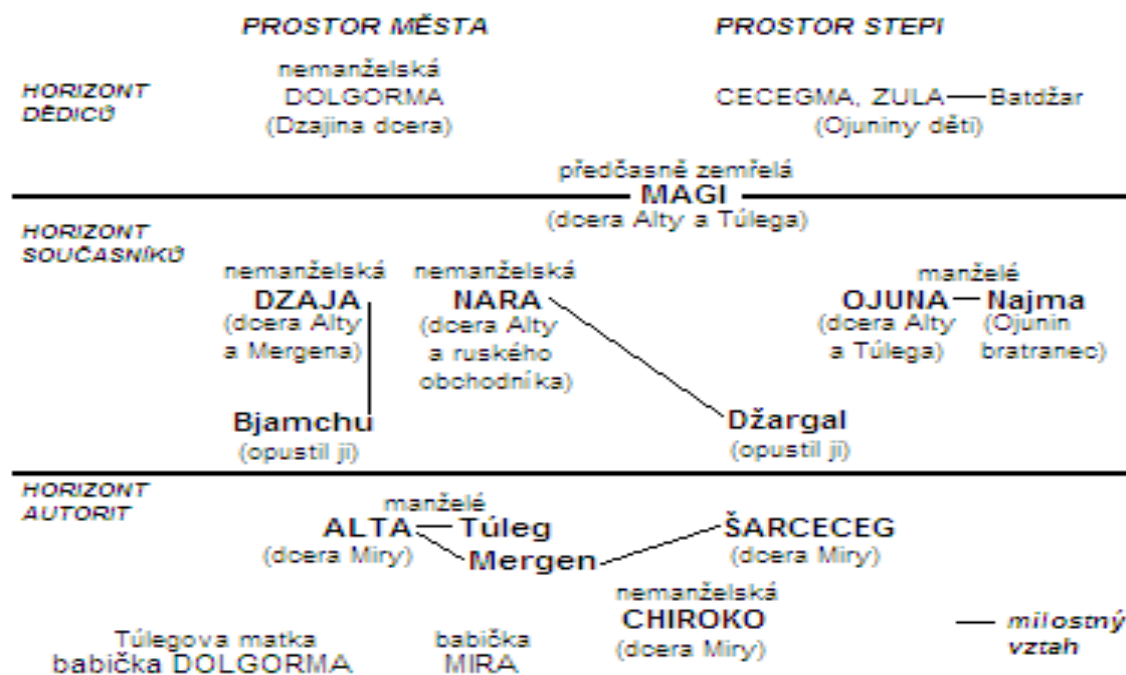
²⁸⁴ V této nové roli je Nara mnohem věcnější a nemilosrdnější než Dzaja. Nikdy se už nekontaktuje se svou rodinou ve stepi, strhne Dzaju ke stejnému životu, který vede sama, a vysmívá se jejímu úmyslu ponechat si maličkou Dolgormu. Se všemi dětmi, které čeká, chodí k potratu; přesto nakonec jedno porodí, a u adoptivní matky Bordži pak vyrůstá malý vnuk stárnoucí Alty, která nemá nejmenší tušení, že se setkává s Nařiným dítětem (srov. Hůlová 2002, s. 171, 204).

²⁸⁵ (Srov. Hůlová 2002, s. 167–168.)

²⁸⁶ (Srov. Hůlová 2002, s. 170, kde se nejstarší vypravěčka Alta téměř básnickým způsobem zamýšlí nad osudem ženy bez dětí.)

Celek příběhů, představených v románu, se tedy osudovým způsobem uzavírá sám do sebe. Mnohokrát otevřená naděje a perspektiva nového horizontu se v životech hrdinek vždy znovu hroutí a ruší. Nalézt prostor skutečně vhodný k životu či učinit rozhodnutí, které by vedlo k trvalému naplnění, není možno. Osud ženy tak, jak je modelován v *Paměti mojí babičce*, je vždy znovu bolavou a těžkopádnou zkušeností s danostmi a fatalitou. Román Petry Hůlové má v tomto smyslu jednotné vyznění, a to vzdor tomu, že svou celkovou stavbou je více než otevřen složitosti a pluralitě.

Model rozvržení postav v diskurzu *Paměti mojí babičce*



6.8 Závěr kapitoly o ženském románu

Na čtveřici současných *ženských románů* byly zkoumány podoby „mnohohlasí“, vytvořeného v románovém diskurzu prostřednictvím interakce mezi hlasy (respektive hledisky) různých fikčních či narativních subjektů.

Ukázalo se přitom, že pro vznik polyfonie nemusí být rozhodující odlišné „kulturní“, generační či sociální pozadí významných (ženských) postav (*Jozova Hanule* Květy Legátové), ale spíše diskurzivní vícerozměrnost celého románu. Ta může být opřena o žánrové rozrůznění jednotlivých úseků narace – a to i v románu s jedinou vypravěčkou (*Temná láska* Alexandry Berkové) – nebo může vycházet ze střetu mezi různými vyprávěcími hledisky dílčích *narativů*, zaměřených na jedinou ústřední postavu (*Aaronův skok* Magdalény Platzové), nebo se dokonce může utvářet jako mnohonásobný dialog vyprávěcích hlasů a hledisek, které tyto hlasy zprostředkují (*Paměť mojí babičce* Petry Hůlové).

Je však současně patrné, že i symbolické rozvrstvení postav do různých horizontů *chronos narace*, jak je navrhuje tato práce, může být základem odlišnosti jejich hledisek – tak tomu je například v případě homo- i heterodiegetických fokalizátorek v *Aaronově skoku* (zejména rozdíl v pohledu Kristýny a Mileny na příběh Bertý Altmannové) či

v případě homodiegetických vypravěček²⁸⁷ v *Paměti mojí babičce* (zejména Alta versus Dzaja a Nara; Dzaja versus Dolgorma a Ojuna).

V úvodu této kapitoly bylo řečeno, že jedním z cílů, s nimiž bude podniknut teoretický a interpretační průzkum ženského románu, je snaha zaznamenat „poselství“, které z ontologického prostoru *ženského románu* zaznívá.

Pokus formulovat toto „poselství“ vrací argumentaci zpět k Elaine Showalter a jejím tezím z pojednání *A Literature of Their Own* (1977). Showalter zde mimo jiné píše, že to, co ženy kulturně spojuje je „*celek ženského pohlavního životního cyklu*“ („*the entire female sexual life cycle*“), v mnoha aspektech (*pohlavní iniciace, těhotenství, porod, menopauza*) tolik odlišný od životního cyklu mužů. Zdá se, že v rámci *ženského románu*, tak jak je zde formulován, lze skutečně objevit **tematickou spojitost**. Mnoha různými způsoby se zde odkazuje k touze utvářet vlastní podobu „*životního cyklu ženy*“, zpracovat potenciál i determinismy, jež jsou v něm skryty, odhalit, co (pro mne) znamená mít ženské tělo.

Jádro výpovědi uvedených románů se v tomto smyslu točí okolo ženství jako takového. Protagonistka *Jozovy Hanule* prožívá vnitřní přerod, během něhož dorůstá z ženy, která nechce být na komkoliv závislou, v ženu vnitřně svobodnou, a přitom existenciálně závislou na prostém muži. V této nové svobodě přijímá nakonec i skutečnost, že je vzhledem ke svému pohlaví významně určována prostředím vesnice, kde žije, a že jsou jí alespoň formálně odepírána některá práva (možnost zvolit sama svůj oděv a účes, jít do hospody). Pohled na ženství v uvedeném románu je tedy výrazně sociální, ale současně i idylický. *Temná láska* představuje naopak významně psychologizovaný typ románu. Přítomen je i rozměr „ztráty (dívčích) iluzí“, jádro výpovědi však leží v jakési auto-psychoanalýze ženských prožitků v milostném a mateřském vztahu. *Aaronův skok* tematizuje opět jiný aspekt ženství a otázek spojených s jeho utvářením. Protagonistka i její souputnice na sobě prožívají neslučitelnost plné společenské realizace (umělecká dráha) a skutečného mateřství. Otázka, kterou z těchto poloh má žena zvolit a za jakých okolností, je pak vyřešena až v soudobém kontextu (na osudu „druhé“ Berty a Mileny). Zároveň je však *Aaronův skok* v některých svých rysech vlastně typem historického románu: v rekapitulaci jednoho ženského osudu, v pohledu na jeho varianty a budoucí pokračování jsou sumarizovány dějiny 20. století. *Paměť mojí babičce* zobrazuje problém ženství v kontextu, který je předchozí charakteristice relativně podobný. Opět je zde otázka uplatnění ženy a jejího naplnění, tentokrát však na pozadí axiologické krize soudobé společnosti. Ztráta tradičních hodnot a životních pravidel a jejich dopad na ženský osud nenachází v románovém světě (záměrně) řešení; varianty útěku i setrvání jsou stejně neuspokojivé.

Závěrem je nutno potrhout, že důsledkem narůstající komplexnosti subjektivních konstelací není postupné významové „otevření“ uvedených *ženských románů*; jejich výpovědi se v tomto procesu nestávají méně a méně jednoznačnými. Vývoj, který s narůstající komplexitou probíhá, je spíše vývojem k univerzalitě. Zatímco v „monolitním“ uspořádání románové výpovědi se vytváří prostor vhodný spíše pro svědectví, pro příběh jednoho „konkrétního“ ženského osudu, v románech založených komplexněji – a také více polyfonicky – se postupně zesiluje aspirace na univerzalitu, na výpověď o ženské zkušenosti jako takové.

²⁸⁷ Pojmy homodiegetický a heterodiegetický vypravěč (respektive fokalizátor) jsou zde užity v souladu s vymezením, které užívá Shlomith Rimmon-Kenan ve své *Poetice vyprávění* (Shlomith Rimmon-Kenan: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001, s. 101–103).

Prameny ke kapitole 6:

- Alexandra Berková: *Magorie*. Horizont, Praha 1991.
Alexandra Berková: *Temná láska*. Petrov, Brno 2000.
Alexandra Berková: *Banální příběh*. Motto, Praha 2004.
Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.
Daniela Hodrová: *Théta*. Československý spisovatel, Praha 1992.
Daniela Hodrová: *Ztracené děti*. Hynek, Praha 1997.
Petra Hůlová: *Paměť mojí babičce*. Torst, Praha 2002.
Květa Legátová: *Jozova Hanule*. Paseka, Praha 2002.
Magdaléna Platzová: *Aaronův skok*. Torst, Praha 2006.
Valerie Solanas: *Šlem manifest*. Votobia, Olomouc 1998. (Překlad z angličtiny Alexandra Berková.)

Literatura ke kapitole 6:

- Edwin Ardener: *Belief and the Problem of Women; The 'Problem' Revisited*. Obojí in: Shirley Ardener: *Perceiving Women*. Malaby Press, London 1975, s. 1–27.
Roland Barthes: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.
Hélène Cixous: *Smích medúzy*. In: *Aspekt III* 1995, č. 2–3, s. 12–19. Francouzský originál *Le rire de la méduse*. In: *L'Arc* 1975, č. 61, s. 39–54. (Český překlad Hana Hájková.)
Rosalind Coward: *Jsou ženské romány feministické romány?* In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 51–74.
Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997.
Elizabeth Grosz: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Routledge, London 1990.
Jan Matonoha: *Psaní vně logocentrismu*. Diskurz, gender, text. Academia, Praha 2009.
Janice A. Radway: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1991 (1. vydání 1984). Česky in: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 172–221.
Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001.
Elaine Showalter: *Towards a Feminist Poetics*. In: *Women Writing and Writing about Women* (ed. Mary Jacobus). Croom Helm, London, Sydney 1979, s. 22–41. Česky: *Pokus o feministickou poetiku*. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 1998, s. 209–234.
Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, Princeton 1999 (1. vydání 1977).
Elaine Showalter: *Feminist Criticism in the Wilderness*. The University of Chicago Press, Chicago 1981. Česky: *Feministická kritika v divočině*. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 125–168.
Patricia Meyer Spacks: *The Female Imagination*. Knopf, New York 1975.
Alena Zachová: *Modelovost v současné literatuře psané ženami*. In: *Žena v současné české a slovenské literatuře* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 200–204.

Viera Žemberová: *Štatút a stratégia ženy v (slovenskej) próze*. In: *Žena v české a slovenské literatúre* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 141–157.

7 Existenciální román

7.1 Existenciální fenomény v české literatuře, otázka typických konstelací

Jedním z okruhů románu, v němž je s velkou pravděpodobností možné očekávat výraznou a zároveň typickou konstelaci postav v jednotlivých horizontech, je **román s existenciální tematikou**. Pokud je v následující kapitole užito tohoto termínu, nemá se tím rozhodně sugerovat jakýsi návrat existencialismu v současné naší literatuře. Diskuse v časopisu *Česká literatura* (2003, č. 6) ostatně ukázala, že v nejpřísnějším slova smyslu nelze o existencialismu jako o literárním proudu u nás uvažovat ani v dobách, kdy se poprvé rozvíjel a posléze intenzivně prosadil ve světových literaturách. Styčné rysy se světovými literaturami byly do značné míry diktovány celkovým ideovým, filozofickým a politickým laděním doby²⁸⁸.

Krise ontologických modelů, tragické dějinné události, ideologický útlak i nepřehledná pluralita vytvářely v minulém století v české kultuře vždy znovu podhoubí, z něhož do prostoru románu prorostly trsy existenciálních modelů a otázek s nimi spojených. Ve své knize *Existencialisté* (2004) ukazuje **Vladimír Papoušek**, že **próza s existencialistickými fenomény představuje linii vinoucí se českou literaturou skutečně po celé 20. století**. Papoušek také zdůrazňuje, že zmiňovaná linie v české próze není přímo spojena s proudem evropského existencialismu²⁸⁹, a hovoří proto o *próze s existenciálními fenomény*. V *Existencialistech* dovádí Papoušek svou inspirující a svěbytnou analýzu próz s těmito fenomény do 70. let 20. století. Jako určitá výzva zůstává tedy prostor současné české literatury, respektive období po roce 1989. Právě jím se ve třech interpretačních sondách chce zabývat tato kapitola.

7.1.1 Trojí model narativní konfigurace podle Vladimíra Papouška

Ve své knize nabízí Papoušek mimo jiné zajímavou **triadickou typologii modelů, na nichž je v prózách s existenčními fenomény založena konfigurace fikčního světa**. Jde o typologii dobře využitelnou pro potřeby této práce, neboť **se vztahuje ke znakové povaze románového světa**. Rozlišením tří významných podtypů románu s existenciálním rozměrem nabízí první vodítko pro volbu zástupců takového románu v současné české literatuře. Na základě interpretační analýzy těchto typů bude potom možno dovodit také konkrétní závěry o konstelacích postav v existenciálním románu.

²⁸⁸ Dobrým dokladem toho je mimo jiné terminologie, kterou užívá Václav Černý ve svém *Druhém sešitu o existencialismu* (Václav Černý: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992) při interpretaci české básnické tvorby 40. let. Namísto pojmu *existencialismus* uchyluje se Černý spíše k adjektivu *existenciální* (poezie), a reflektuje tak skutečnost, že se český literární vývoj v tomto období ubíral po autonomní cestě.

²⁸⁹ Papoušek dokonce odmítá zkoumat texty, které jsou prvoplánově existenciální; na toto téma už bylo dle jeho názoru napsáno dostatek knih. Chce se zajímat o díla s existenciálními fenomény, a to z konkrétního úhlu: hledá v textu „*existenciální obrazové reprezentace*“ ... „*existenciálně orientovanou imaginaci, která se [...] snaží složit obraz nesamozřejmého lidského pobytu ve světě*“. (Vladimír Papoušek: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004, s. 20).

Jaká je tedy ona trojí podoba narativní konfigurace, kterou Papoušek vymezuje. Jako první typ uvádí **model symbolický**, odhalující – Papouškovými slovy – „*statický*“ obraz lidského utrpení jako všeobecnou výpověď o lidském bytí na světě. Dalším modelem je **model indexiální**, založený na rozporu mezi tělem a vědomím, jedinec je zde zkoušen okolnostmi, jež tento rozpor podtrhují, nápor konkrétních situací testuje jeho osobní autenticitu. V tomto modelu však současně není popřena základní axiologie a smysluplnost univerza. Konečně je zde **model ikonický**, v němž je existenciální poloha vyjádřena popisem všedních, každodenních úkonů a příhod, zachycením „*tíhy pobytu*“, často též prostřednictvím „*prostředkovaného popisu nefiktivních událostí, například ve skutečném nebo fiktivním deníku*“²⁹⁰.

Všechny tyto „znakové podoby“ přitom v sobě mohou nést některé z typických rysů existenciálních poloh – bytostnou osamělost existence, vrženost, konflikt mezi jedincem a prostředím, nutnost uskutečnění individuální svobody, distanci mezi vzepjetými vědomí a omezeností těla.

Z okruhu děl spadajících do období po roce 1989 je zde zvolena trojice děl, které zastupují jednotlivé Papouškem navržené modely. Prostřednictvím zevrubné interpretace těchto děl a zkoumáním obsazenosti, ale též neobsazenosti jednotlivých horizontů bude možno hledat odpověď na otázku, zda skutečně existují příznačné rysy konstelací postav v existenciálně laděném románu a zda lze objevit některé zákonitosti vzhledem k přítomnosti či nepřítomnosti postav v konkrétních horizontech. (Výsledná volba padla pro model indexiální na *Kukly (1991)*²⁹¹ Daniely Hodrové, pro model symbolický na *Anděla (2006)*²⁹² Jáchyma Topola a pro model ikonický na *Ego (2001)*²⁹³ Ivana Matouška.)

7.2 Model indexiální – *Kukly* Daniely Hodrové

Jako první příklad díla, které ilustruje problematiku existenciálních fenoménů v románu, jsou zde interpretovány *Kukly (1991)* Daniely Hodrové.

7.2.1 Existenciální fenomény v románu *Kukly (1991)* s přihlédnutím k celku trilogie *Trýznivé město (1999)*

Nabízí se samozřejmě otázka, zda je legitimní vytrhnout interpretaci *Kukel* a analýzu konstelací jejich postav z celku trilogie, do níž náležejí. Při bližším zkoumání významové tkáně *Trýznivého města (vydáno souhrnně 1999)*²⁹⁴ se nicméně *Kukly* ukazují být v mnoha aspektech jedinečným a existenciálně nejsilněji laděným textem celého souboru.

Dantovský motiv setkávání mezi živými a mrtvými a motiv opakování a ustrnutí, rozvíjené už v prvním díle (*Podobojí, 1991*)²⁹⁵, jsou v *Kuklách* posunuty do zvláštní roviny, díky níž navíc dochází k překrytí mezi jednotlivými postavami a ději. Děje se nejen opakují, ale jsou čím dál fatálnější, hranice jejich vlivu přestupují z postavy na postavu. (Zatímco Dantův protagonista má průvodce a právo z Trýznivého města vyjít, protože je živý, v *Kuklách* i živé postavy kloužou do stále nižších „kruhů“; jejich osud je předurčen

²⁹⁰ Pro podklady k charakteristikám jednotlivých modelů i odkazy k formulacím v uvozovkách viz Papoušek 2004, s. 15–16, 407–408.

²⁹¹ (Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.)

²⁹² (Jáchym Topol: *Anděl*. Torst, Praha 2006. (1. vydání 1995).)

²⁹³ (Ivan Matoušek: *Ego*. Torst, Praha 2001. (1. vydání 1997).)

²⁹⁴ (Daniela Hodrová: *Trýznivé město*. Hynek: Praha, 1999.)

²⁹⁵ (Daniela Hodrová: *Podobojí*. Severočeské nakladatelství: Ústí nad Labem 1991.)

osudem jejich dvojníků, a vše živé se tak dostává do omamného a otupujícího vlivu smrti.) V *Thétě* (1992)²⁹⁶ je pak dantovským peklem (literární) výpovědi o smrti pohlcen a prostoupen celý vesmír živých.

Určitá skupina postav a řada reálií přitom „prochází“ všemi třemi díly trilogie (byť někdy i pod změněným jménem); povaha tohoto přechodu je však specifická; děj konkrétního dílu totiž představuje určitou obměnu, „přepis“ dílu předchozího. Ačkoliv žánrový typ zůstává, podstata výpovědi a významové důrazy se posunují natolik, že se v trilogii žánrové podtypy s každým novým dílem významně mění. Totožnost postavy ustavená v ději jednoho dílu se tak často dostává jakoby do soukolí sémantického prostředí dalšího dílu. (To je také jeden z důvodů, proč je možné, a dokonce nutné interpretovat zde uspořádání a konstelace postav v *Kuklách* odděleně od postav a konstelací obou dalších dílů.)

Souběžně s prvními díly *Trýznivého města* a bezpochyby také ve vzájemném ovlivnění obou prací vznikalo autorčino teoretické pojednání na téma historických podob románu, vydané posléze pod titulem *Hledání románu* (1989)²⁹⁷. Žánrové podtypy románu v trilogii jako by ilustrovaly a zároveň i doplňovaly teze, které autorka předložila na teoretickém poli.

První díl trilogie, román *Podobojí*, je žánrově i dějově založen na oscilaci mezi „románem-skutečností“ (dokumentární charakter řady událostí i míst) a „románem-smyslenkou“²⁹⁸ (k němuž odkazují antropomorfizované předměty, dále prostory přebývání mrtvých, jejich vzájemná interakce a pokračování života po smrti).

Kukly jsou pak jednoznačně románem zasvěcení. Platí pro ně velmi přílehlavě slova ze závěru kapitoly o *iniciačním románu* v uvedené autorčině knize, kde se píše mimo jiné toto: „Pro 20. století je konečně příznačný ještě jiný typ románu, který se iniciačním románem rovněž inspiruje. Iniciační struktura v něm nemá charakter skeletu, ale jakési tkáň, prorůstající iniciačními motivy text. Iniciační obřad a mýtus, k němuž je zaujímán krajně distancovaný, ambivalentní postoj, se stává součástí systému řady rozptýlených mýtů (...).“²⁹⁹

Théta pak již nese rysy postmoderního metarománu, románu, jehož prostřednictvím se autorka – v dvojnické pozici postavy i obrazné autorky – pokouší o autoreflexi svého psaní i rodinného osudu a v němž zároveň experimentuje s možností „totálního“ přepisování a víceznačnosti románového znaku.

Tematickými spojnicemi, které trilogii *Trýznivého města* vnitřně vážou, jsou představa Prahy jako magického časoprostoru, prožívání (vlastní) smrti a konečně téma české národní historie. Zejména dvě poslední spojnice v sobě skrývají zárodek existenciální problematiky, dlužno však podtrhnout, že jsou v každém dílu pojímány odlišně. V prvním dílu trilogie, v románu *Podobojí*, reprezentuje smrt pouze jeden tragický moment v lince lidského života, která pokračuje dále. Smrt nepředstavuje vyhasnutí, ukončení lidského života, ale spíše – někdy dokonce téměř nezatelný – práh další etapy. Ve třetím dílu trilogie, v románu *Théta*, je smrt klíčovým a zároveň osobním tématem, vypravěčka se v něm poměřuje s umíráním, smrtí, ale nepřimo též se životem svého otce, přičemž na tento ústřední motiv nabaluje obrovské množství volně asociovaných úvah a epizod.

Naopak v *Kuklách* figuruje smrt jako rozhodující moment, moment, v němž se projevuje sama podstata lidské existence. Metamorfóza, kterou způsobuje, odkazuje na jedné straně k tomu, co předcházelo, a to zejména v etickém smyslu, na straně druhé i k tomu, co v podobě posmrtného pobytu „olšanských“ postav bude. Smrt s postavami *Kukel* účtuje, vypovídá o jejich propojení s dalšími postavami, a uvádí je do stavu setrvání či ustrnutí

²⁹⁶ (Daniela Hodrová: *Théta*. Československý spisovatel, Praha 1992.)

²⁹⁷ (Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.)

²⁹⁸ (Srov. Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.)

²⁹⁹ (Hodrová 1989, s. 197.)

v tom nejpodstatnějším, co tvořilo jejich životy. V tomto smyslu je právě v *Kuklách* téma smrti pojato nejen v duchu existenčním (jako v *Thétě*), ale též existenciálním.

Podobně jako téma smrti je i téma české národní historie v trilogii variováno. V *Podobojí* je přítomno především v událostech druhé světové války, květnového povstání a doby těsně po něm; odkazuje k fatálnímu střetu mezi osobní a národní (či velkou) historií, k problematice zodpovědnosti a rozhodování, i k tragickým důsledkům „úřední“ zaslepenosti. Tyto důrazy by samy o sobě postačovaly na bytostně existenciální román; *Podobojí* však takto naznačená témata pojímá velmi svěbytně – jeho románový svět nese podstatné rysy panoptika. Tragické se v něm zjevuje jako v kaleidoskopu, tedy s určitou dávkou nejistoty, co je (fikční) realita a co její znásobené, a tedy křivé zrcadlení. (Například mučení na Hagiboru či v Bartolomějské je představeno v metafoře, která jakoby zcizuje a zároveň zlehčuje děsivý obsah sdělení.) Také v *Thétě* je česká historie přítomna, ovšem zcela odlišným způsobem. Funguje zde místy jako pozadí jinak osobního děje, častěji jako lakmus, který umožňuje postavám, aby se „odhalily“, nejčastěji však jako koncentrát, zosobněný ve své sumě postavou zastupující konkrétní – většinou tragickou – etapu naší kulturní a politické historie (Božena Němcová, Milada Horáková, Milada Součková).

V *Kuklách* se minulost představuje jako suma dílčích událostí, které se na prostoru „trýznivého města“ stále znovu opakují, otiskly zde nesmazatelnou stopu. Velkou českou historii zde reprezentuje selekce tragédií, nespravedlností a mučení: poprava 27 českých pánů na Staroměstském náměstí, morové epidemie, předčasná úmrtí geniálně obdarovaných mužů, úpadek idejí (zejména myšlenky sokolského hnutí), porobení českého národa v Rakousko-Uherské monarchii, a konečně tragický osud Židů v období šoa. Praha *Kukel* je labyrintem živých, který se prostupuje se zlověstným bludištěm těchto událostí. Šťastnější momenty národní historie jako vláda Jiřího z Poděbrad, vláda Karla IV., období první republiky, pražského jara atd. jsou z tohoto trýznivého města vymazány, nebo v něm byly zapomenuty. Podobně je v trýznivém městě zachována i „malá“ minulost, dějiny jednotlivých životů, které nebyly historicky významné: ty spojuje především motiv tragické smrti (nejčastěji v podobě sebevražedného skoku z okna či balkonu), ale také motiv vysilující a zrádné milostné touhy, motiv xenofobie atd.

Jedním z nejsilnějších faktorů spoluvytvářejících existenciální ladění *Kukel* je pak **zdůraznění metafyzické viny a zodpovědnosti, již současníci nesou za minulost.** Zejména protagonistka románu je doslova obtížena takovou metafyzickou vinou³⁰⁰: je přesvědčena, že se zlé věci nezdařilo změnit také proto, že při svých rituálních sestupech ke kořenům klepadla a do Jeleního příkopu upustila nebo nevyzdvihla některé symbolické předměty³⁰¹. Mimo to tuší, že zavinila smrt svého dětského kamaráda vírou v jeho schopnost létat³⁰², že právě kvůli jejímu mlčení během dětské hry možná zemřela další z dívčích kamarádek³⁰³, a pociťuje svůj díl viny i za to, že se dávný mladík rozhodl vyskočit z okna za mrtvou dívkou, jež měla její podobu. **Přítomnost je tedy v *Kuklách* dlužnicí minulosti, minulé je nejen příčinou, ale také důsledkem přítomného.** Možnost postupovat od přítomnosti do minulosti zůstává neustále otevřena, čas jako by chvílemi ubíhal v protisměru. V důsledku takového uspořádání tane řadě postav na myslí, že by tedy bylo možné zabránit z přítomnosti tragédiím minulosti. Všechny takové pokusy však skončí neúspěchem (hrdinčiny babičky nezachrání uprchlíky pražským podsvětím ani nezabrání statečnému vzduchoplavci v sebevraždě; zřejmě ze strachu se nenajde nikdo, kdo by odradil Karla Hynka Máchu od cesty do Litoměřic, atd.).

³⁰⁰ (Srov. Hodrová 1991a, s. 224.)

³⁰¹ (Srov. Hodrová 1991a, s. 232, 272–273.)

³⁰² (Hodrová 1991a, s. 172–173.)

³⁰³ (Hodrová 1991a, s. 101.)

Právě taková fatální atmosféra vládne i ve vztahu k proměnám jednotlivých postav a míst. Postavy nemohou zabránit tomu, co se s nimi děje. Protagonistka se tak nedobrovolně vystaví ztrátě svých rukou (místo nich má ruce zemřelé židovské dívky), její partner se stane „hostitelem“ své nenáviděné tetičky, která si právě jeho vybrala jako místo svého posmrtného přebývání, aby se mu pomstila, atd. Bytosti i místa jsou sice stále v přerodu – podobně jako hmyz, který se stále znovu kuklí, aby vstupoval do dalších a dalších podob (instarů) – avšak cílem těchto proměn není nová skutečnost a vysvobození, ale jen ustavičné variování téže podoby, které navíc odhaluje, že individualita je jen záležitostí zdání. V jednotlivých proměnách totiž do bytostí „přistupují“ bytosti další, které s nimi jsou v jistém smyslu totožné. Otec protagonistky to vykládá antroposofickou metaforou, podle níž „svět je věcí o mnoha plánech, v nichž se opakuje“, takže si násobení bytostí a jevů lze „... představit třeba jako řadu stínů, vrhaných předmětem umístěným pod několika světelnými zdroji“³⁰⁴. **Zakuklováním se tedy bytosti, věci a místa v *Kuklách* propojují a v posledku se stávají tím, kým nebo čím kdysi byly:** „A potom kukla odpadne a pod ní se objeví to skryté, pravé místo, to, které bylo a zase bude.“³⁰⁵ Kuklení tedy nepředstavuje rozuzlení děje, ale spíše jeho zauzlení, je jakousi cestou po spirále, která se uzavírá svým vlastním počátkem³⁰⁶. Beznaděj z pohybu v kruhu a ze ztráty osobní identity je ovšem v sémantice románu záměrně potlačena; namísto toho je zdrojem zvláštního vytržení, v němž postavy pozorují a konstatují události, jež se jim „dějí“.

Zatímco v klasickém románu zasvěcení je uprostřed iniciačního trojúhelníku skryta božská (nebo i ďábelská) bytost a nějaká vyšší pravda či tajemství, v případě *Kukel* se pomyslný trojúhelník otevírá vlastně naruby, ven, kde je rámcován dalším, podobně obráceným trojúhelníkem, a tak dál a dál, až ze stále se rozšiřující řady definitivně dýchne zvláštní prázdno. Přesně v duchu odstavce citovaného z *Hledání románu* zde totiž iniciační princip poklesl na svůj pouhý náznak, opakující se v nekonečném kolotoči. „Všechny naše budoucí myšlenky a pocity nejsou ničím jiným než více či méně nahodilými následky našich předchozích myšlenek a pocitů. A kdyby byl člověk (...) schopen zřetelně poznat, co se s ním právě děje, mohl by v tom spatřit všechno, co se mu přihodí. V každé příhodě, která člověka potká, je totiž obsažena ta další, která předchází v pozměněné podobě opa-...“³⁰⁷

7.2.2 Intertextuální vazby románu *Kukly*

Předchozí oddíl již naznačil jednu z významných intertextuálních vazeb interpretovaného románu, a sice Dantovu *Božskou komedii* (1989)³⁰⁸, respektive její první část, *Peklo*.

Významnou souvislost mají *Kukly* – alespoň v principu, jež utváří jejich univerzum – také v Ovidiových *Proměnách*. Výklad jedné z hlavních postav, citovaný v předchozím oddíle, jako by byl ozvěnou Ovidiových slov z *Knihy patnácté*³⁰⁹; myšlenka zachování všech součástí celku se přitom v *Kuklách* vrací vždy znovu, je zde mimořádně významná. Další souvislostí *Kukel* s Ovidiovými *Proměnami* je sama povaha proměn, k níž dochází v

³⁰⁴ (Hodrová 1991a, s. 60.)

³⁰⁵ (Hodrová 1991a, s. 143.)

³⁰⁶ Princip pohybu v kruhu se přitom nevztahuje jen na kuklení. Když se v *Obrazu stém dvacátém* protagonistka rozhodne znovu se ze dvora spustit kanálem ke kořenům klepadla, aby vyzdvihla skleněnku, která může znovu darovat život, po namáhavém sestupu dopadne opět na místo, z něhož se začala spouštět...

³⁰⁷ (Hodrová 1991a, s. 242–243.)

³⁰⁸ (Dante Alighieri: *Božská komedie*. Odeon, Praha 1989.) (Vznik cca1308-1321)

³⁰⁹ Zde se mj. praví: „Nemá ni téhož vzhledu nic na světě: obnovitelka/ věcí, příroda, v nový vždy tvar dřívější mění./ Nic pak nepřijde nazmar, ó, věřte mi, na celém světě,/ vše se jen střídá a přetváří vzhled. My díme, že vzniká/ něco, když jiným to začíná být, než bylo; že hyne,/ jestliže přestává býti to týmž. Snad přejde cos onam,/ ono pak opět tam, však celek zůstává stejný.“ (Publius Ovidius Naso: *Proměny*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 451.)

momentu smrti³¹⁰. Jde o proměny, jež jsou nástrojem odplaty nebo naopak ochrany pro tu kterou postavu a jimiž vývoj postavy, stejně jako u Ovidia, končí. Jazykozpytec Sysel, který selhal jako manžel i otec, se tak z trestu stává chrostíkem, kterého ani jeho vlastní dcera není schopna zahlédnout³¹¹. Chlapeček Vítek se naopak proměňuje v malého modrého ptáčka, aby už provždy mohl uniknout omezením a nástrahám světa dospělých³¹². Postavy *Kukel*, právě tak jako postavy *Proměn*, setrvávají po smrti v podobě, do níž jejím okamžikem vstoupily, respektive se k ní stále znovu navracejí. Dokonce i povaha těchto proměn je podobná metamorfózám z Ovidia – jsou to proměny člověka v labuť, orla, sokola, sochu, hudební nástroj či jinou neživou věc. V jednotlivých proměnách se přitom hledá pravá „tvář“ postavy. Například básník Hynek Machovec sice zprvu nedobrovolně přijme podobu své tetičky, nakonec se však pro neochotu vzít si za ženu svou lásku stane kovovým motýlem³¹³.

Další významnou souvislost lze shledat mezi *Kuklami* a Komenského *Labyrintem světa a rájem srdce* (1970)³¹⁴. Podobně jako v *Labyrintu*, jeví se i u Hodrové celý svět jako město, v němž se stále opakují tytéž děje. Zejména dvě z postav *Kukel* mají pak zjevný základ v Komenského postavách: jsou to falešní průvodci, Provazník a Pazourek, vykládající protagonistce mylným způsobem jevy, které ona sama vidí, nebo přesvědčující ji o tom, že to, co viděla, byl jenom klam. Hlavní postava, poutnice trýznivým městem, má přitom – podobně jako Poutník v *Labyrintu* – především pozorovatelskou úlohu, je bytostí vydanou dění, jehož běh není možné změnit.

Neposlední intertextuální vazbou *Kukel* je souvislost s Máchovým dílem. V *Kuklách* lze jednak hledat ozvuky *Máje* (1986)³¹⁵, a to zejména v motivech a ve jménech postav; ještě významnější je však propojení *Kukel* a textu *Marinky* (1986)^{316,317}, ale také Máchových *Deníků* (1986)^{318,319}. Prototextové pozadí *Marinky* také v románu utváří celou podobu čtvrti za pražskou Nemocnicí Na Františku.

Významnou intertextuální vazbu sugeruje i evokace *Proměny* (1963)³²⁰ Franze Kafky v některých obrazech *Kukel*. Zejména proměna básníka Hynka Machovce v motýla na Kafkovu *Proměnu* významně upomíná. Jednak jde o proměnu člověka v hmyz, jednak je jejím kontextem vyprávění o odcizení v rodinných vztazích Machovcovy rodiny. Samotný popis Machovcovy metamorfózy je stručný, ale, podobně jako v *Proměně*, je i v *Kuklách* objekt proměny velmi zaskočen. Také metamorfóza jazykozpytce Sysla v chrostíka je z hlediska jazykozpytce plně reflektovanou událostí³²¹, a také ona asociuje některé z aspektů Kafkovy povídky, když se jazykozpytec v hmyzí podobě nemůže dovolat své dcery ani milenky.

³¹⁰ Přesněji řečeno, podobně jako u Ovidia, definitivní proměna postavy často znamená smrt nebo je jejím ekvivalentem (postava už nemá možnost pohybovat se v hmotné lidské podobě světem živých).

³¹¹ Podobně se přadlena Arachné z trestu za svou bezbožnost a pýchu proměnila v nepatrného pavouka.

³¹² A je tedy zachráněn podobně jako Filoméla proměněná ve slavíka.

³¹³ Také u Ovidia procházejí někdy postavy dvojí metamorfózou. Původci proměn jsou zde ovšem bohové, kteří někdy ve sporu hledají řešení nejvhodnější vzhledem k osudu postavy. (Tak se například Kallistó z trestu stane nejprve medvědicí, ale nakonec je odměněna podobou souhvězdí.)

³¹⁴ (Jan Amos Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970. (1. vydání 1631.))

³¹⁵ (Karel Hynek Mácha: *Máj*. In: Karel Hynek Mácha: *Dílo: čtenářský soubor sv. 1. Máj, básně, dramatické zlomky, dopisy*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 9–52. (1. vydání 1836.))

³¹⁶ (Karel Hynek Mácha: *Marinka*. In: Karel Hynek Mácha: *Dílo: čtenářský soubor sv. 2. Prózy, zápisníky, deníky*. Československý spisovatel: Praha 1986, s. 125–141. (1. vydání *Marinky* 1834.))

³¹⁷ (Srov. Hodrová 1991a, s. 94, 166.)

³¹⁸ (Karel Hynek Mácha: *Deníky*. In: Karel Hynek Mácha: *Dílo: čtenářský soubor sv. 2. Prózy, zápisníky, deníky*. Československý spisovatel: Praha 1986, s. 319–349.)

³¹⁹ (Srov. Hodrová 1991a, s. 152–154, 166–167.)

³²⁰ (Franz Kafka: *Proměna*. SNKLU, Praha 1963. (1. vydání 1915.))

³²¹ (Srov. Hodrová 1991a, s. 246–249.)

Ve vztahu k velké skupině postav z horizontu autorit je pak zásadní intertextuální vazba s románem Karla Václava Kukly³²² *Podzemní Praha (1920)*³²³, ale o tom více v oddíle 7.2.4.1.

7.2.3 Postavy na horizontu současníků v románu *Kukly*

Uspořádání horizontu současníků je v *Kuklách* velmi výrazné a v souladu s ideou opakování také „zdvojené“. Ve vzájemných vztazích postav zde dominují dva milostné trojúhelníky, které se navzájem prostupují, ale též kopírují. Klíčovou ženou těchto trojúhelníků je protagonistka románu, Sofie Syslová. Jejími partnery jsou dětský milenec, Pavel Bolinka, a dále první skutečný milenec, básník Hynek Machovec. Oba hrdinku opustí, a oba mají milostný poměr s druhou ženou těchto trojúhelníků, učitelkou Veronikou Bolinkovou (ta je zákonitou manželkou Pavla Bolinky, ale to v textu není významné). Vedle těchto postav spjatých s motivem erotické lásky a nevěry figurují na horizontu současníků – příznačně opět dvě – postavy falešných průvodců, jichž se blíže dotkl výklad v oddíle 7.2.2.

Ústřední postavou románu, jak již bylo řečeno, je dívka a později žena **Sofie Syslová**. Jde o postavu tradovanou velmi výrazně v duchu autorčiny teorie o postavě-hypotéze. Jsou u ní významně redukovány přímé charakteristiky, líčí se především její chování a činy, mnohem méně myšlenky, je výrazně „depsychologizována“. Postava Sofie **zůstává otevřena nejruznějším pojetím**; může být chápána jako románový bloud, jako zdánlivá hlupačka (je „pouhou“ švadlenkou), které se vzdělané postavy svěřují se svými úvahami. Ve vztahu k filozofickým výkladům svého otce se projevuje spíše naivně; zároveň je jednou z mála, kdo pochopili princip, který určuje pohyb románového světa. Má v sobě rozměr panny-zasvětitelky (snaží se opakovaně svému milenci Hynku Machovcovi ukázat pravou podobu světa, zachránit mrtvé studenty z Jeleního příkopu, vykoupit přítele Křídla, který se zabil pádem z pátého patra, atd.). Je tedy prost'áčkou i mudrcem, je pannou a zároveň pannou není, kolísá na pomezí (symbolické) aktivity a nečekané pasivity (není schopna se bránit obviněním a útokům Šípkového Jury, nechá se bez obrany znásilnit básníkem Máje, atd.).

Takovou dvoudomost naznačuje i Sofiino „**mluvící jméno**“. V rozporu mezi pojmy *moudrost* a *sysel* je záměrně vyzdviženo napětí provázející působení této postavy v románovém světě. Křestní jméno Sofie odkazuje ke spasitelské úloze, již se Sofie marně snaží naplnit, syslí příjmení a časté odkazy k chagallovsky oslímu obličejí signalizují primitivnost, přízemnost.

Ačkoliv není vypravěčkou, má Sofie od samého počátku zároveň **rysy demiurga** celého příběhu, jak tomu v jistém kontextu napovídá i její povolání švadlenky v Říši loutek. Právě v krejčovně tohoto divadla se z příběhu, který si Sofie vymýšlí a v němž vystupují loutky Hana Maková a Jan Pecka, rozvine ve „skutečný“ příběh historických postav Anny Mackové a Jana Pexy³²⁴, který spoluutváří historické pozadí románových událostí. V krejčovně Říše loutek se také ocitají proměnění v loutku a dětskou hračku oba mladíci, kteří Sofii odmítli (Pavel Bolinka jako loutka číšníka a Hynek Machovec jako mechanický kovový motýl); odsud utíká před Sofiinou nymfí povahou poslední, mrtvý milenec Diviš Paskal (čímž je učiněno zadost logice ustavičného opakování). Spravedlnost, která se v románu uskutečňuje v podobě proměn jako trestů, je spravedlností právě ze Sofiiny perspektivy.

³²² Ke spisovateli samotnému je v románu opakovaně odkazováno jako k Sofiinu pradědečkovi, otci babičky Mlynářové.

³²³ (Karel Václav Kukla: *Podzemní Praha*. Jan Kotík, Praha 1920.)

³²⁴ (Srov. Hodrová 1991a, s. 46–48, 49–51, 188–192.)

Hrdinka *Kukel* náleží také mezi několik málo „živých“ postav, které v románu – podobně jako postavy „mrtvé“ – dokáží vnímat, co se skrývá pod momentálním povrchem věcí a dějů. Má **schopnost zastihnout minulost**, která se stále dokola odvíjí na místech, kde se kdysi udála. Vidí proto i to, čím si druzí nejsou jisti, a naopak, v některých případech předem tuší, jak se bude odvíjet osud konkrétní postavy. Její porozumění světu je představeno zejména v dialozích s otcem, Jindřichem Syslem, a milencem Hynkem Machovcem. V obou těchto vztazích je však Sofie znevýhodněna svou nevzdělaností. **Vnímá svět jako prostor ustavičného zakuklování, ale nedokáže ve prospěch této teorie uvést konkrétní důkazy.** Tato neschopnost argumentovat ji pak vede ještě k větší pasivitě. Příznačný je výklad v Obrazu stopátém, kde Sofie pochopí, že „*[j]ejí vědomí je místem, v němž se sbíhají jako paprsky kruhu události minulé i budoucí*“³²⁵ a že „*... tak jako v sobě Sofie Syslová postupně zahrnuje čas v jeho proměnách a trvání, zahrnuje v sobě i různé bytosti*“³²⁶. Tento objev je vzápětí komentován třemi různými postavami. Jako první promlouvá Hynek Machovec, který hrdinku upozorňuje na to, že „*Sofie, sešitá z cizích životů jako kostým loutky z všelijakých hadříčků*“ bude nakonec „*rozsápána*“, že jí v logice takového údělu hrozí „*úplné rozplynutí*“³²⁷. Na toto logické dotažení protagonistka nijak nereaguje, a naslouchá dále hlasu olšanského zasvětilce, pana Turka. Ten souhlasí s její teorií, ale poněkud ji „usadí“, když zdůrazní, že „*se Sofie Syslová [...] ovšem mylí, když se domnívá, že její bytost je něco zvláštního. Všechny bytosti krouží jedna v druhé, jen jejich vědomí je různě zastřené...*“³²⁸ Nakonec je hrdinčin objev ironicky glosován jedním z falešných průvodců, Pazourkem: „*To si Syslová myslí, že je věčná?*“³²⁹ Pazourek dále Sofii tvrdí, že ona sama je jen „*mýdlovou bublinou*“. Na jediné stránce se tak vedle sebe ocitají racionální argument³³⁰, věcné hodnocení a zcela záměrné překrucování. Je přitom symptomatické, že nevzdělaná Sofie z této trojice přijme právě Pazourkovo tvrzení: „*Ale jestli jsem opravdu jen jako ta bublina, nestálá a nepevná, unášená větrem, která se zakrátko rozprskne, co mi zbývá, než se poddat tomu větru a nechat se jím unášet?*“³³¹

Oním větrem, jímž se Sofie nechává unášet, je mimo jiné i proud proměn, které v ní rozevírají prostor pro další bytosti. První z těchto proměn propojuje Sofii se židovskou dívkou z první poloviny 20. století, Alicí Davidovičovou, která spáchala sebevraždu skokem z okna, další ji potom spojují se zemřelou spolužačkou Rut Kadlecovou, s „*holčičkou od akrobatů*“, která zahynula při autonehodě, s Divišem Paskalem, který skočil z okna, aby mohl být blíž své mrtvé lásce, a dokonce s vlastním otcem, který celý život dlužil svému osudu statečnou smrt v posledních dnech války. Bez nadsázky je tedy možno říci, že pokud je hrdinka *Kukel* bublinou hnanou větrem, je to vítr záhrobní, vítr smrti. Sofie se však takového hybatele neděsí, naopak je k němu přitahována, cítí uje dokonce jakousi hrdost na zvláštní status své existence.

V závěru románu se nicméně i ona připojí k postavám-bytostem a postavám-věcem, které pod otupující tíhou ustavičného opakování dějů naříkají a vydávají přitom „*táhlý a*

³²⁵ (Hodrová 1991a, s. 235.)

³²⁶ (Ibid.)

³²⁷ (Hodrová 1991a, s. 236.)

³²⁸ (Ibid.)

³²⁹ (Ibid.)

³³⁰ Na předpověď básníka Machovce přitom skutečně dojde, Sofie ono rozsápání či rozplynutí se začne zakoušet: „*Sofie Syslová (nebo kdo to je?) se dotýká svého těla, přejíždí po něm rukou, od šije až dolů k nohám nahmatává trhlinu zvící prstu. A tou podélnou trhlinou na zádech se dere na svět – kdo? Alice Davidovičová? Rut Kadlecová? Nanyňka Šmídová? Nebo opět Sofie Syslová? Lihne se z ní motýl, nebo zase jen larva (už kolikátá?), kterou ještě čeká několikeré svlékání?*“ (Hodrová 1991a, s. 205.)

³³¹ (Ibid.)

závratně vysoký tón“³³². Tento zvuk tichého zoufalství jako poslední slovo narace i její hrdinky představuje významné zpečetění existenciální dimenze celého románu.

Druhou nejvýznamnější postavou horizontu současníků je postava básníka **Hynka Machovce**. Je-li Sofie Syslová pannou z iniciačního trojúhelníku, pak Hynek Machovec je adeptem. Dlužno však říci, že je **adeptem v posledku neúspěšným**, neboť od své zkoušky odstoupí. Svým jménem i povoláním asociuje Hynek Machovec básníka *Máje*. Mezi oběma postavami – také Mácha v románu vystupuje – nejsou však zdůrazněny už žádné další podobnosti. Postava Hynka Machovce, na rozdíl od postavy Sofie Syslové, by se zřejmě na škále *postava-definice postava-hypotéza* řadila spíše na stranu prvního druhu. Z vyprávění vyvstává Machovec jako fikční bytost s jasnými obrysy, jeho jednání je psychologicky motivováno, jeho vlastnosti a postoje jsou neměnné a explikované³³³.

Ačkoliv je Sofie Syslová jeho osudovou láskou, není Hynek ochoten vzít ji vážně a přijmout její představy o světě. Snižuje ji a nakonec se s ní rozhodne rozejít, právě tak jako se za studií rozešel se svou židovskou láskou, Rajou Libinou. Jako trest ho stihne proměna v kovového motýla, jehož podobu měl asociovanou právě s ustrnutím v manželství³³⁴. Z pohledu Sofie se k Hynkovi vztahuje jedna otázka symbolického významu: touží se dozvědět, zda to byl či nebyl on, kdo kdysi při dětské hře na sochy odvedl ze žižkovského dvora dívku Rut Kadlecovou. Podobně jako Sofiin dětský „mileneček“ je takto Hynek Machovec spjat s neobjasnitelnou vinou, je možná vinen dokonce smrtí Rut (která zemřela na záškrť).

Postavami, které dotvářejí obě varianty milostného trojúhelníku, jsou Pavel Bolinka a jeho pozdější žena, Veronika Bolinková. **Pavel Bolinka** je postavou pouze funkční, a to v nejvlastnějším slova smyslu. Hraje v ději roli Sofiina dětského „milence“, nemá však žádné konkrétní rysy. Jeho ustavičný spánek v bytě v Záhřebské i pozdě objevená homosexualita jsou pouze velmi obecnými atributy, které na charakter ani na jednání postavy nemají významný vliv. Z perspektivy Sofie Syslové nese však Pavel Bolinka opět stigma viny (tu zastupuje jednak rozšiřující se skvrna na tváři, která snad odhaluje souvislost s pumovým atentátem; dále ji symbolizuje dětská scéna mezi Bolinkou a dalším Sofiiným kamarádem, Křídlem, již Bolinka nepřímou zavinil chlapcovu smrt; a konečně ji podtrhává skutečnost, že Bolinkovi byla Sofiina láska „na obtíž“).

„Druhou ženou“ obou trojúhelníků je **Veronika Bolinková**, podobně jako Pavel Bolinka postava spíše funkční. První její funkcí je funkce strážkyně. Veronika Bolinková stráží v bytě v Záhřebské spánek svého manžela (před jeho bývalou láskou Sofií) a stráží ve školce Na Bezovce spánek malých dětí, přikrytých spacími rouškami. V této funkci má Bolinková rysy pohádkové postavy: od Sofie, která se přišla na (spícího) Pavla Bolinku podívat, vybere za každou návštěvu jeden předmět (taštičku s korálovým pávem, bonekanový kožíšek), děti ve školce naopak téměř magicky uspává tak, že přikryje jejich tváře spacími rouškami. Tento pohádkový rozměr však nevede dál, zůstává limitován na zmíněné dvě úlohy. Druhou funkcí Veroniky Bolinkové je její povolání „učitelky“. Byť jde pouze o učitelku v mateřské školce, pojetí učitelkovství je v románu povytce negativní, a tím i typicky české. Jako všechny ostatní učitelky je Bolinková směsí hnidopišství (nedovolí výjimku ze zavedené kázně), směšnosti (její vlastní syn ji ve školce neposlouchá), citového vydírání (dělá dětem kázání o tom, jak ji zraňují svou neposlušností) a fyzického ubližování (roztáčí děti na kolotoči tak, že vždy jedno z nich

³³² (Hodrová 1991a, s. 278.)

³³³ Hynek Machovec pochází z Mostu, z města, které se propadá do černé díry. Když mu záhy zemřela matka, byl ponechán na výchovu pedantské a vydírající tetičce Losové a jeho otec se znovu oženil. Jako dítě prožíval tedy silné odmítnutí.

To snad v dospělosti motivovalo Hynkovu neschopnost závazného vztahu se ženou a zplodění dětí (srov. Hodrová 1991a, s. 228–230).

³³⁴ (Srov. Hodrová 1991a, s. 101–103.)

píchno prstem do zad). V oscilaci mezi funkcí učitelky a strážkyně se Bolinková jako postava zcela vyčerpává. Nemá v jistém smyslu ani tělo ani *psyché*; to, že se jí podaří svést Hynka Machovce, nevyplývá z jejího ženství, osobního kouzla apod., ale pouze ze skutečnosti, že má na sobě kožíšek Sofie Syslové.

Dvě další postavy, které doplňují konstelaci na horizontu současníků, jsou postavy stojící mimo rámec milostných vztahů, zvláštní dvojice **Provazníka a Pazourka**. Ačkoliv v prvním dílu trilogie lze hledat vodítka toho, kým Provazník s Pazourkem jsou, v *Kuklách* není o jejich identitě řečeno téměř nic. Jejich jména jsou sice do určité míry „mluvící“, naznačují souvislost s provazy, a tedy i s věšením a šibenicí, a souvislost s naostřeným kamenem, mnohem více jsou však jen jakousi aliterační a asonanční hříčkou. Provazník a Pazourek se jako dva zlomyslní průvodci vynořují odnikud v nejnevhodnější chvíli, škodí druhým a velmi rafinovaným způsobem šikanují Sofii Syslovou. Sofie tuší, že Provazník by bez Pazourka nebyl zdaleka tak zlý, a Pazourek³³⁵ naopak chová k Sofii zvláštní přichylnost (touží po její útěše, když pláče u plotu školky na Bezovce, v podobě františkovského polštářku se stále vrací na její klín). Provazník se nakonec s Pazourkem pokusí rozejít, ale právě v tu chvíli se započne proměna, v níž jsou oba sjednoceni v jednoho³³⁶.

Stojí jistě za povšimnutí, že v těsném sousedství postavy-hypotézy, a dokonce ve vztahových trojúhelnících, které ji obklopují, figurují v Hodrové románu postava-definice (Hynek Machovec) a další dvě postavy (Bolinkovi), kompozičně natolik redukované, že jsou chvílemi stavěny na roveň oživujícímu věšáku z kabinetu jazykozpytce Sysla. Poslední dvě postavy, Pazourek a Provazník, se naopak „míjejí“ jak s románovým typem postava-hypotéza, tak s románovým typem postava-definice. V horizontu současníků jako by se ocitly odjinud, z jiného žánru, nejspíše alegorického nebo satirického, ale potenciálně též z jiné časové roviny – z roviny věčnosti – v níž hrají podobnou roli jako udavač Šantroch³³⁷ v Rotreklově románu *Světlo přichází potmě* (2001)³³⁸.

7.2.4 Postavy z horizontu autorit v románu *Kukly*

Zatímco se horizont současníků v *Kuklách* skládá pouze ze šesti významnějších postav, je horizont autorit doslova přeplněn. Tato nevyváženost je zčásti kompenzována tím, že postavy „mrtvých“ žijí své druhé životy v kontaktu s postavami současníků. Především však signalizuje skutečnost, že ve vztahu k přítomnosti má v *Kuklách* minulost drtivě navrch. Obsazení horizontu autorit je proto mimořádně spletené a husté, přesto však typově rozdělitelné do tří okruhů. Pracovně je možné tyto okruhy označit jako okruh postav „mrtvých“, okruh postav spjatých s rodinou Syslových a konečně okruh postav „historických“.

7.2.4.1 Okruh „mrtvých“ postav

Sémanticky nejvýznamnější skupinou na horizontu autorit, jsou – jak už bylo řečeno – postavy „mrtvých“. Jsou to postavy, které už prožily svou smrt, náležejí povětšinou do 20. století, respektive do období okolo druhé světové války. Tím či oním způsobem jsou spojeny s prostorem Vinohrad nebo Olšanského hřbitova a tyto prostory stále obývají.

³³⁵ **Pazourek** je vlastně typem zlého skřeta. Je to malý, kulhající človíček, dávný Sofiin spolužák z „Perunky“. Jeho zloba je do jisté míry psychologicky motivována: společně se Sofií se kdysi dostal do Španělského sálu, kde měli s ostatními pionýry hrát živý obraz, byl však vyveden pro své postižení (Hodrová 1991a, s. 19).

³³⁶ (Hodrová 1991a, s. 130–131.)

³³⁷ Srov. oddíl 5.2 v této práci.

³³⁸ (Zdeněk Rotrekl: *Světlo přichází potmě*. Atlantis, Brno 2001.)

Klíčovou postavou je v tomto okruhu dvojnice protagonistky, židovská dívka **Alice Davidovičová**. Na hranici dětství a dospělosti, v osmnácti letech, spáchala Alice sebevraždu skokem z okna svého dětského pokoje³³⁹. Jejím atributem je štucl, který se – více než dvacet let po válce – dostane záhadným způsobem do rukou Sofie Syslové. V prostoru Vinohrad pak jako by utkvěly nejvýznamnější momenty Alicina života. Sofie ji opakovaně potkává, jak běží podél zdi Olšanských hřbitovů vyhlížet svého miláčka, vidí ji znovu padat z okna domu na Vinohradské třídě, tuší, že Alicino ztracené děťátko Benjamin je nějak spjato s jejím potraceným synem Benediktem. Alice je Sofiinou dvojnicí, a v některých scénách vystupuje vlastně místo ní či je s ní zaměněna (scéna s Hynkem Machovcem na pouti a na Olšanských hřbitovech, scéna s chlapečkem Vítkem, který opustí Sofii pro Alici atd.). Obě spojuje pocit, že se v té druhé ztrácejí a zároveň nějak hlouběji nalézají³⁴⁰.

Alicin přítel, **Pavel Santner**, je postavou, o níž se v románu často hovoří: myslí na něj nejen Alice, ale také její prarodiče Davidovičovi, je zmiňován jako otec Alicina dítěte, babička Orionová ho jednou nečekaně označí za Sofiina ženicha. Samotný Santner však ve vyprávění vystupuje sporadicky. Podobně jako Pavel Bolinka je Santner především vytouženým, ale nepřítomným milencem, mužem, který je očekáván, ale stále uniká. Je dvojníkem Pavla Bolinky³⁴¹ a je také postavou podobně redukovanou.

Druhým z nápadníků Alice Davidovičové je **Diviš Paskal**, syn evangelického kněze, muž, který se do Alice – již jako „mrtvé“ – zamiluje. Z lásky k Alici se Diviš rozhodne stát také „mrtvým“ a stejně jako ona skočí z okna. Dvojníkem Diviše Paskala ve světě živých je Hynek Machovec. Oba spojuje vnitřní rozervanost, nenaplnitelnost jejich tužeb. Živý Diviš Paskal je přitahován k Alici, která stojí na opačném břehu života než on sám, ale jakmile se stane „mrtvým“, začne ho naopak přitahovat živá Sofie Syslová. Právě o ní pak hovoří s olšanským zasvětitelům, panem Turkem. Pan Turek Diviše před Sofií varuje, protože rozpoznal, že je právě v té fázi kuklení, kdy svého partnera využije jako „hostitele“. Diviš se přesto nakrátko stane – v románu posledním – milencem Sofie Syslové. Stejně jako její předchozí lásky ji však také on opustí.

Paralelou k heterosexuálním milostným trojúhelníkům na horizontech současníků i autorit je homosexuální trojúhelník tvořený třemi „mrtvými“ muži. Dva z nich byli za války rozstříleni v úkrytu olšanské hrobky (pan Turek, tající své židovství, a jeho přítel, pan Klečka), třetí je zženštilý mladík, dávný obyvatel Olšan, který zde přebývá v podobě sochy Melancholického anděla. Možná právě odlišnost pana Turka – jeho židovství a homosexualita – stojí v základu jeho schopnosti vidět svět „jinými očima“: **pan Turek** je v románu postavou vědoucího. To, co Sofie Syslová o běhu věcí a zakuklování postav i míst pouze tuší, pan Turek s jistotou ví. Souvisle a s autoritou vykládá na Olšanských hřbitovech všem, kdo mu jsou ochotni naslouchat, svou filozofii, odvozenou do určité míry z entomologie. Zcela nepochybně vystupuje v roli zasvětitel. **Pan Klečka** je oproti olšanskému zasvětiteli postavou zcela okrajovou. Je panu Turkovi stále znovu nevěrný, má milostné kontakty s Melancholickým andělem, svádí a téměř i svede Pavla Bolinku, atd. Pan Turek si je jeho záletnosti vědom, ale stále trpělivě čeká na jeho návraty (podobně jako Alice Davidovičová stále čeká na návrat Pavla Santnera).

³³⁹ Podobně jako Sofie je totiž i Alice téměř závislá na svém snoubenci, Pavlu Santnerovi. Když je povolán do transportu, rozhodne se Alice ukončit svůj život.

³⁴⁰ (Hodrová 1991a, s. 184–185.)

³⁴¹ V této podobě se mu jednou u zdi Olšanských hřbitovů dostane Sofiina objetí. Sofie přitom rozpozná, že jde o záměnu podle toho, že v Santnerově náručí nic necítí.

7.2.4.2 Okruh postav spjatých s rodinou Syslových

Další významnou skupinu postav tvoří postavy autorit pokrevně příbuzných s protagonistkou románu, postavy z rodiny Syslových, Mlynářových či Müllerových. Funkci patriarchy rodu plní v románu **dědeček Sysel**, otec Sofiina tatínka. Jeho bytí v románu je ztělesněním sokolství. Dědeček býval od mládí členem Sokola a je pro něj charakteristický posvátný obdiv k zakladatelům tohoto hnutí, rigidní vyznávání sokolských hodnot³⁴² a pořádku, což – mimo jiné – zničí nakonec jeho manželství. Snoubí se v něm totiž sokolské nadšení se slyší tupostí. Dědeček stále sní o době svého mládí, a jako „cestovní prostředek“ do minulosti si obléká sokolský stejnokroj. Za každou takovou cestu do slavné minulosti musí však dědeček krutě platit: stejnokroj mu padne čím dál hůře, „*takže musí [...] vynakládat stále větší úsilí, aby ho svlékl. A někdy dědeček Sysel strhává spolu s krojem i cáry své sokolské kůže.*“³⁴³ Skutečný zlom v dědečkově osudu nastane ve chvíli, kdy ho při převlékání přistihne jeho snacha, Helena Syslová, označí ho za pomateného dědka a spolu s manželem se rozhodne dědečkovi stejnokroj schovat³⁴⁴. Tímto rozhodnutím je dědeček přikován ke stárnutí a bezútěšnému pozorování současníků. Bezohlednost, s jakou Helena Syslová sesadila z pomyslného rodového trůnu stárnoucího patriarchy a zabránila mu v proměnách, se potom odrazí v jejím vlastním osudu. Stejně jako dědeček Sysel, i ona se nakonec připojí k bytostem, semletým krutostí románového osudu a vydávajícím už jen tichý pláč.

Po dobu jedenácti let byla manželkou dědečka Sysla **babička Orionová**. Podobně jako dědeček Sysel, vrací se i babička Orionová stále zpět do svého mládí, prožitého v malé vesnici Hlína a v Mnichově Hradišti, kde na ni jako na talentovanou harfenistku čekala slibná společenská kariéra a oddaný židovský nápadník, doktor Saturnik. (Babiččino rozhodnutí pro sokola Sysla bylo očividně mylné, už od počátku manželství se mezi jeho sokolstvím a její zálibou ve hře na harfu začala rozvírat propast.) Podobně jako postavy z pohádek a lidových balad je i babička Orionová se svou harfou srostlá. V analogii s Erbenovou *Kyticí* stává se i v *Kuklách* dědečkova nevíra v tuto bytostnou souvislost nechtěným zárodkem tragédie³⁴⁵. Mimo pohádkové schéma, vyplňující příběh o bytosti, která umírá spolu se zničením neživé věci, naplňuje na sobě babička Orionová ještě další schéma, schéma o osudu harfenice. Toto schéma je opět podrobně vyloženo v *Hledání románu*³⁴⁶: žena s harfou se objevuje v sociálně nízkém prostředí (malý byt v Kouřimské ulici), ale v symbolu harfy a dalších odznamech (babiččino dívčí příjmení, její vybraná mluva, kultivovanost) je skryt odkaz k jejímu vyššímu původu. V její harfě, „*nástroji elegickém i mesiášském, bitevním i hřbitovním [...] jako by byl zaklet čas se svými tragickými zvraty*“³⁴⁷.

Další postavou z generace prarodičů rodiny Syslovy je **babička Mlynářová**. Pokud svět a hodnoty dědečka Sysla a babičky Orionové stály proti sobě v nesmiřitelném kontrastu, babička Mlynářová žije ve vnitřním rozporu se sebou samotnou. Za svobodna se jmenovala Eva Kuklová, ale ještě před válkou se vdala za Němce Müllera, lahůdkáře, který ovšem

³⁴² Když se například v pokoji Syslovic bytu objeví trojice vedená Janem Pexou, je nasnadě obava, že dědeček půjde uprchlíky udat.

³⁴³ (Hodrová 1991a, s. 52.)

³⁴⁴ Obraz dědečka čekajícího na rozhodnutí svých dětí ohledně „převlékání“ je jedním z nejdrastičtějších míst celého vyprávění: „*sedí na divanu v modrém flaušovém kabátku (na pár místech se flauš dotýká živého masa, na pár místech na kůži ulpěly běžové cáry sokolského kroje). Sedí na divanu, ani nedutá, když se vedle v kuchyni rozhoduje o jeho osudu.*“ (Ibid.)

³⁴⁵ Při jednom z návratů do minulosti, ve chvíli, kdy babička opět hovoří se svým dávným nápadníkem, doktorem Saturnikem, se v místnosti objeví rozzlobený dědeček Sysel (v tu dobu už jedna z „mrtvých“ postav) a utne harfě krk. Tímto aktem babičku zabije.

³⁴⁶ (Hodrová 1989, s. 158.)

³⁴⁷ (Ibid.)

hned na začátku války narukoval k wehrmachtu. Dědeček se nikdy nevrátil, a babička, která si změnila příjmení na Mlynářová, byla za zradu svého manžela řadu let vězněna v Jáchymově. V rodině Syslových se ovšem oficiálně mluví o tom, že byla v rašelinových lázních. „Jáchymovská dáma“ je pobytem ve vězení už navždy poznamenaná a stále tajně čeká, že se její manžel přece jen vrátí. To se skutečně stane. Dědeček Müller se jako jedna z „mrtvých“ postav nakonec vrací a prosí svou ženu o odpuštění. Po válce totiž odešel do Holandska, kde si založil novou rodinu. Babička mu odpuštění neposkytne, a namísto toho ho metaforicky stáhne do své rašelinové vany, kde najdou oba smrt.

„Mrtvý“ **dědeček Müller** také znovu přichází do kabinetu pana Sysla, který je vybaven jeho dávným nábytkem. Pokouší se od pana Sysla dozvědět, co se dělo s jeho ženou po válce, kde je jeho dcera a kdo je dívka s labutí šjí (Sofie). Pan Sysel však svou ženu i dceru před „*hauptmannem Müllerem*“ zapře. V nejstarší generaci rodiny Syslovy jsou tak v koncentrované podobě zosobněny nejrůznější tragické polohy a rozpory lidského, partnerského a rodinného osudu.

V další generaci, v generaci rodičovské, jsou tyto rozpory ještě akcentovanější. S touto generací jsou emblematicky spjaty podivná měšťácká morálka, zahrnující formální manželství, chronickou nevěru a potraty, a dále vážné onemocnění, předčasná smrt, sebevražda a zánik lidství. Milostný trojúhelník z horizontu současníků je zde kopírován v mnohem smutnější podobě. Také schéma iniciačního románu je zde – alespoň částečně – reprodukováno, nicméně v podobě, která je tragikomická a bizarní.

Adepta v tomto horizontu představuje otec Sofie Syslové, **jazykozpytec Jindřich Sysel**.

Je však adeptem rozporným, směšnohrdinským. Něco z jeho bizarnosti napovídá už přehnaně důrazné „mluvící jméno“. Na jedné straně je tu faustovské křestní jméno, na straně druhé opět „syslí“ příjmení, vyjadřující nízkost, tělesnost a přízemnost. V souladu s tímto „mluvícím jménem“ osciluje bytí pana Sysla mezi vysokým a nízkým. Zaobírá se úvahami o karmě, medituje nad mandalami, vykládá svým blízkým o secesním umění, orfickém stěhování duší, o Chagallových obrazech atd., ale zároveň téměř každodenně podniká karlínským tunelem mimomanželské úniky do pokojíčku archeoložky Jarmily Schovánkové a trpí neřešitelnou obtíží v podobě kožního ekzému. Zasněžením pana Sysla je dřevěný věšák na šaty, dvojnická bytost Ka. Ačkoliv je pan Sysel jazykozpytcem, nerozumí řeči tohoto zasněženého, která se z jeho pohledu podobá svistu. Podobně jako se Ka touží proměnit opět v živého člověka, a vystoupit tak na vyšší rovinu bytí, tuší pan Sysel, že ho čeká proměna v bytost jiného druhu a že tato proměna může být i sestupem. Neuralgickým bodem jeho života je moment na konci války, kdy při cestě na Hrad, „*podpalovaný Němci*“, opustil své kamarády, a minul tak osud zmučených („*jelínků*“); touží se tedy vrátit do podoby jelínka. Metamorfóza, kterou však nakonec projde, je mnohem nižšího druhu: je proměnou ve hmyz, v chrostíka³⁴⁸. V této podobě pak pan Sysel bloudí po Olšanech, bez naděje dovolat se své bývalé lásky či dcery. Tento stav – jak už bylo řečeno – je románovým trestem za jeho maloměšťáckou lhostejnost a sobectví³⁴⁹.

Pannou-zasněžitelkou pana Sysla je archeoložka **Jarmila Schovánková**. Křestním jménem odkazuje tato stárnoucí milenkou k Jarmile z Máchova *Máje*, místem bydliště – jímž je Kollárova ulice – a délkou vztahu s panem Syslem pak ke Kollárově Míni. Příjmení Schovánková připomíná skrytost: Jarmila náleží k té části života pana Sysla, o níž nikdo nemá vědět. Mezi Žižkovem, kde bydlí pan Sysel, a Karlínem, kde bydlí Jarmila, se rozkládá Žižkovský vrch, který pomyslně zakrývá existenci této ženy. Tunel, který vede

³⁴⁸ V úvodním oddíle bylo upozorněno na úzkou provázanost mezi *Kuklami* a teoretickým pojednáním *Hledání románu*. Není bez zajímavosti, že jednou z ilustrací k *Hledání románu* je Grandvillův obraz *Pařížský dandy*, na němž se elegant s hmyzí hlavou zhlíží v zrcadle, kde se – klamně – vidí jako člověk. (Srov. Hodrová 1989, s. 214.)

³⁴⁹ Mimo jiné za záměrně potracené sourozence Sofie Syslové, potraceného chlapečka Jarmily Schovánkové, dlouhodobou nevěru, zapření své ženy i dcery mrtvému tchánovi, neochotu oženit se svou mnohaletou milenkou po smrti své manželky a její následnou sebevraždu.

Žižkovským vrchem, je vlastně personifikací archeoložčina lůna. Pan Sysel do něj symbolicky vždy znovu vstupuje, a opět z něj opačným směrem utíká. Podobně jako Jarmila z Máchova *Máje*, umírá Jarmila Schovánková za nejasných okolností, v prostoru parodicky připomínajícím máchovské jezero: ve vaně. Nejprve se zdá, že Jarmilu vlastně usmrtí její potrácený chlapeček Vítek, proměněný v ptáčka. Teprve posléze ve vyprávění vyplyne, že je to ona sama, kdo nechal svůj život odtékat do vany „dvěma pramínky“. Mrtvá Jarmila už na volání pana Sysla, respektive chrostíka, neodpovídá, ve smrti se s ním rozešla a odchází za svým (domnělým?) synem Vítkem.

Zasvětitelskou bytostí pana Sysla (ale po jeho smrti též Sofie Syslové) je potom třetí postava tohoto iniciačního trojúhelníku, **dřevěný věšák Ka**. Identita této bytosti je záměrně znejasňována. Pan Sysel tuší, že za upřeným pohledem věšáku je skryto nějaké hlubší vědění, dokonce má dojem, že si pamatuje dobu, kdy ho „*životem provázel dřevěný dvojník Ka (možná se jmenoval poněkud jinak). Stál v bytě pod střechou, kde déšť zní jako brnkání na harfu, které slýchal v dětství z komory.*“³⁵⁰ V setkání mezi Sofií a Ka se potvrdí, že Ka byl kdysi živý, že „*si vzpomíná na dobu, kdy jeho údy ještě nebyly ztuhlé a bez citu, nýbrž jimi proudila krev. To bylo předtím, než zdřevěněl.*“³⁵¹ Podle gesta rukou složených na prsou a podle chvílemi se objevující sokolí hlavy je však Ka „v tomto životě“ bytostí z egyptské mytologie, dvojnickou bytostí se sokolí hlavou. Ve své dřevěné podobě je spoután jako larva v kukle. Marně se snaží se rozpohybovat a promluvit, z jeho úst vychází pouze syčivý zvuk. V kapitole o smrti pana Sysla se odhalí souvislost mezi otáčecím křeslem pana Sysla a Ka. Ka je zakletý do věcí, které pana Sysla obklopují, jeho tělem je nejen dřevěný věšák, ale také křeslo, na němž pan Sysel sedává. Gesto pana Sysla, jímž se pokouší ublížit křeslu (bodne do něj kružítkem), znamená ránu nejen pro Ka (začne krváčet), ale přináší smrt i panu Syslovi.

Třetí postavou milostného trojúhelníku, k němuž pan Sysel náleží, je postava jeho ženy, **Heleny Syslové**, ženy s labutí šjí. Její přítomnost v románu je koncentrována do její epizody s tchánem³⁵² a do těžkého umírání, doprovázeného blouzněním. Podobně jako v případě babičky Orionové, je i s paní Syslovou spjat pohádkový motiv spojení mezi lidskou bytostí a něčím/někým jiným. Opuštěná milenka Helena Syslová tráví doma veškerý čas v koupelně, kde se ve vaně napuštěné fialovou vodou proměňuje v labuť. V souladu s pohádkovou poetikou jí možnost proměnit se zpět v ženu zaručují její zelenomodré šaty. Ale tak jako kdysi paní Syslová znemožnila svému tchánovi proměnu v sokola tím, že mu vzala sokolský kroj, jsou nakonec i jí zelenomodré šaty odebrány (po převozu do psychiatrické léčebny), a její osud se tak začíná naplňovat. Umírání paní Syslové v sobě nese rysy pohádkové zkoušky, kterou musí podstoupit její dcera³⁵³. Po své smrti se pak Helena Syslová zjevuje v labutí podobě svému muži. Zve ho na vzdušný výlet a ukazuje mapu Prahy jako mapu jeho zbabělého života. Jako ostatní postavy románu i paní Syslová je ve své milostné touze rozdvojena či roztrojena. Milostným objektem jejího života není pouze pan Sysel. Ve svém umírání je téměř důvěrně spojena jednak se skladatelem Brixim, kterého tuší v sousedním pokoji Nemocnice Na Františku, ale také se studentem Melíškem, proměněným v jelínka. (Tento dávný přítel Jindřicha Sysla a druhý Helenin ctitel doběhl kdysi svůj běh pro záchranu Hradu a byl potom jako další studenti zmučen a svržen do Jeleního příkopu.) Svým křestním jménem odkazuje přítom Helena Syslová k jiné literární postavě, která byla milostnou touhou spjata s vícem muži, k Heleně Trojské. Podobně jako ona ovlivní i Helena Syslová osud svého muže k tragické podobě, aniž by měla zlý záměr.

³⁵⁰ (Hodrová 1991a, s. 20–21.) Tato pasáž je zřetelným odkazem k dřevěnému Kajnovi z *Podoboji* (1991).

³⁵¹ (Hodrová 1991a, s. 38.)

³⁵² Popsané a interpretované v prvním odstavci tohoto oddílu (7.2.4.2).

³⁵³ Ta má za úkol vyčesat jí z vlasů lopuší, které tam ovšem není, vyndává jí z úst hroudu, jinou (neexistující) jí odmetá z lůžka (srov. Hodrová 1991a, s. 119–122).

7.2.4.3 Okruh „historických“ postav

Třetí skupinu postav z horizontu autorit tvoří v *Kuklách* postavy, jejichž obraz je založen na obrazu reálných aktérů české historie.

Mezi „nejstarší“ z nich náležejí dvě barokní postavy – doktor **Johannes Jessenius**, který se v románu znovu vrací na Staroměstské náměstí, kde mu je vyřezán jazyk, a jehož poprava a smrt se stále opakují, a dále hudební skladatel **František Brixl**, který umírá ve čtvrté dekádě svého života – přesně podle historické pravdy – v Nemocnici Na Františku.

Mladší vrstvu historických postav tvoří potom dva literáti náležející k 19. století. Jednak je to **básník Máje**, Karel Hynek Mácha, ten se v románu stále znovu pohybuje prostorami *Marinky*, ale vrací se též ke Stavovskému divadlu, aby mohl hrát divadlo, a v domnění, že potkal Lori, znásilňuje konkrétní dívčí postavy *Kukel* (Sofii Syslovou a Alici Davidovičovou). Druhým literátem z tohoto období je „pan **Sabina**, zrádce národa“, mrtvý, bloudící po Olšanských hřbitovech, kde byl Karel Sabina historicky pohřben.

Také řada dalších „historických“ postav je spjata s 19. stoletím, respektive s počátky sokolského hnutí (dr. Miroslav Tyrš, jeho manželka Renata Tyršová, její otec Jindřich Fügner).

Zvláštní podskupinu tvoří historické postavy intertextuálně spjaté s knihou Karla Ladislava Kukly, *Podzemní Praha (1920)*, respektive z ní (včetně konkrétních příhod, jež se jim dějí) převzaté. Jsou to jednak méně významné figurky jako c.k. rakousko-uherský kat **Wohlschlager**; dále poslední popravený na Židovských pecích, **sklepník Fiala**; jeho milá **Marie**; bankovní ředitel **Kučera** a jeho paní **Pepi** a pražský vzduchoplavec **František Hůlka**; dále pak protagonisté zmíněné Kuklovy knihy, „vlastizrádce“ **Jan Pexa** a jeho milenka **Anna Macková**.

Bylo již zdůrazněno, že minulost má v *Kuklách* určující vliv na přítomnost. Je proto zajímavé si povšimnout motivu, který spojuje většinu uvedených „historických“ postav. Je to motiv tragické smrti, respektive účasti na ní. Jessenius je krutě popraven, Brixl předčasně umírá na tuberkulózu, právě tak zřejmě i Mácha, Fügner se nedožije ani svatby své dcery, Tyrš podlehne v Tyrolech své nervové chorobě a utopí se. Postavy spojené s Kuklovou *Podzemní Prahou* jsou pak ve chvíli své smrti veskrze tragické: sklepník Fiala je demonstrativně popraven na Židovských pecích a jeho mrtvé tělo se tu i se šibenicí stále znovu zjevuje, jeho dívka Marie je zavražděna i s nenarozeným dítětem, Jan Pexa padne jako legionář na Slovensku, Anna Pexová zešílí a její dítě zemře, ředitel Kučera je zbaven funkcí a nakonec umrzne v jednom z doupat Židovských pecí, paní Pepi se utopí v podzemní stoce, kapitán Hůlka spáchá aeronautickým nožem, jímž v balonu krájel šunku, děsivou sebevraždu.

7.2.5 Postavy z horizontu dědiců

Mezi nejvýznamnější postavy dědiců náleží skupina „mrtvých“ dětí, o nichž platí vše, co bylo řečeno v úvodu oddílu 7.2.4.1 o „mrtvých“ zástupcích horizontu autorit. Ústřední postavou této skupiny je chlapec Křídlo, dítě, jehož vnímání světa i schopnosti jsou téměř magické.

Předchozí oddíly ukázaly, že románový svět *Kukel* je na horizontech autorit i současníků uspořádán často do vztahových trojúhelníků, které buďto vycházejí z iniciačního schématu, nebo reprezentují milostné vztahy. Dále byly zdůrazněny dvojnické vazby napříč těmito horizonty. Uvedené rysy nacházejí svůj odraz také na horizontu dědiců.

Právě **Křídlo** náleží v *Kuklách* k postavám zasněžitelů. Do jeho iniciačního trojúhelníku náleží v roli adepta, ale také panny protagonistka Sofie, a dále řada „mrtvých“ postav.

Živým adeptem, který vzhledem ke Křídlově zasvětitelské roli selže, je Pavel Bolinka. Křídlo ukazuje Sofii i Pavlovi magické vlastnosti světa okolo nich. Jeho výklady se pohybují na pomezí dětské fantazie a ezoteriky. Klepadlo na dvoře podle něj „*má schopnost nekonečných proměn. Je to kovový netvor, na jehož hřbetě je možné objíždět dvůr jako krasojedec manéž. A je to také strom a maják a loď*...“³⁵⁴ Křídlo učí Sofii naslouchat tomu, jak kořeny klepadla vzlíná míza. Na žižkovském dvoře organizuje pro ostatní děti hru na sochy, v níž jako by předjímal svou pozdější úlohu na Olšanských hřbitovech. (Tím, že některou bytost roztočí, dokáže poodhalit něco z její pravé podstaty; zároveň – pokud je tato bytost „mrtvá“ – ji takto dovede alespoň na chvíli vrátit do života.) „Mrtvý“ Křídlo je také iniciátorem a spoluúčastníkem většiny Sofiiných rituálních sestupů ke kořenům klepadla. Jako živý zaplatil za víru ve svou schopnost létat životem, a má proto zvláštní zájem na tom, aby se podařilo vykoupit některé „mrtvé“ postavy³⁵⁵. Křídlo není dvojníkem Sofie tak jako Alice Davidovičová, ale souvislost mezi ním a Sofií je víc než významná. Je metafyzickým milencem Sofie. (Dětský milostný trojúhelník okolo Sofie doplňuje právě malý Pavel Bolinka.) Ve chvíli Křídlova smrtelného pádu má Sofie pocit, jako by do ní Křídlo náhle vnikl; když Sofie v dospělosti otěhotní, přemýšlí neodbytně o tom, že je možná těhotná právě s dávno mrtvým Křídlem a také Sofiini milenci – Pavel Bolinka a Hynek Machovec – na Křídla svým způsobem žárlí. Křídlo je Sofiinou „spřízněnou duší“ a něco z jeho schopností se přeneso právě na ni. Vidění světa, které měl Křídlo jako dítě, začíná Sofie objevovat jako dospělá žena.

Další významné „mrtvé“ postavy dědiců jsou dvě předčasně zemřelé dívky, **Rut Kadlecová** a **Nanynka Šmídová**. Obě dívky náležejí k Sofiině dvojnické linii. Rut svým křestním jménem odkazuje k možnému židovskému původu. Během svého života zažívá nejružnější ústrky kvůli rozštěpu patra. Pak se v jediné chvíli stane zdánlivě vyvolenou, protože si ji při hře na sochy koupí a ze dvora odvede tajemný „kupec“. Rut se na dvůr už nikdy nevrátí, zemře na záškrť, a v myslích dětí, které na ni vzpomínají, se obě události fatálně propojí. Dvojnickou bytostí Rut je Nanynka Šmídová, „holčička od akrobatů“ a také předčasně zemřelé dítě. Kdysi na ni přes křižovatku zavolał její přítel Diviš Paskal, a když se za ním bez rozhlédnutí rozeběhla, srazilo ji auto. Symbolem Nanynčiny smrti je otlučená modrá bandaska na mléko. Diviš Paskal a Nanynka Šmídová tvoří v románu dvojici, která se stále znovu vrací k této události; Diviš Nanynce „příhodu s bandaskou“ necitlivě připomíná, a zároveň klade druhým na srdce, aby o ní nehovořili.

Další „mrtvé“ děti v románu figurují především jako objekty úvah svých matek. Patří k nim ztracený chlapeček Ben (**Benjamin**), syn, kterého po své smrti počala Alice Davidovičová s Pavlem Santnerem, dále chlapeček Ben (**Benedikt**), kterého počala, ale nedonosila Sofie Syslová, a konečně **potracený chlapeček Jarmily Schovánkové**, bratr Sofie Syslové, který se do románu vrací v podobě jediného živého dítěte, chlapce Vítky.

Mezi „mrtvé“ dědice lze potom volně řadit i **nenarozené perské jehňátko**, v němž se chvílemi proměňuje Alicin a Sofiin perziánový štucl, nebo dokonce i červenobílý polštářek, na němž v nemocnici umírala Sofiina maminka a ze kterého se pak pro Sofii stane „**bratříček František**“, jakési zosobnění matčina posledního, a bohužel falešného těhotenství.

V této souvislosti je nutno podotknout, že v románovém vyprávění není ani jediné těhotenství, které by končilo úspěšně. Sofie své děťátko nedonosí, její matka několik dětí uměle potratí na přání svého muže a její pozdní těhotenství se nakonec odhalí jako zhoubný teratom. Sestřenicí Hynka Machovce, Martě Losové, se narodí podivná „lůsata“. Jarmila

³⁵⁴ (Hodrová 1991a, s. 62–63.)

³⁵⁵ Postupuje přitom až příliš důvěřivě a dvě záštiplné „mrtvé“ postavy (pan Kůck a pan Hamza) ho při jedné takové seanci naschvál roztrhnou ve dvě. Srostlý Křídlo je pak už velmi opatrný, jeho dětská bezelstnost je jednou provždy ztracena. Jako zasvětitel „do života“ už pak není k dispozici všem.

Schováňková je panem Syslem – stejně jako jeho žena – donucena k potratu; chlapeček Alice Davidovičové se už narodí jako „mrtvý“.

Jediným dítětem, které po většinu narace zůstává živé, ale nestihne dospět, je **chlapeček Vítek**. Je metaforicky spjatý s prostorem školky Na Bezovce, odkud se snaží utéct. Zde s ním přes plot hovořívá Sofie Syslová. Vítek má, podobně jako Sofie, schopnost vidět, co ostatní popírají nebo vidět nechtějí (šibenici a oběšence na Židovských pecích, milostný akt mezi Hynkem Machovcem a svou matkou). Ze školky utíká před „zaslepováním“, symbolizovaným spacími rouškami. Ty reprezentují nejen přísnou disciplínu školky, ale také jeho fyzickou matku, učitelku Veronikou Bolinkovou. V momentu, kdy se Vítkovi podaří uniknout, přejde nepojmenovaným způsobem do kategorie „mrtvých“ postav, nabude podoby modrého ptáčka a zároveň se stane vtělením mrtvého chlapečka Jarmily Schováňkové. V této podobě asistuje Jarmilině sebevraždě a spolu s ní se potom skrývá v bunkru na Židovských pecích.

Posledním románovým dítětem je pak **Šípkový Jura**, opět jedna ze zsvětitelových postav. (Dětství Šípkového Jury je však chorobným ustrnutím, nikoliv dětství skutečným. Jura je mentálně postižený, a proto „zakletý do podoby věčného dítěte“.) Podobně jako Sofie či Vítek, je i Jura schopen „mrtvé“ postavy vidět a hovořit s nimi. Je to on, kdo jako první pojmenuje souvislost mezi Sofií Syslovou a Alicí Davidovičovou. Stejně jako nad dalšími postavami v knize, i nad Jurou visí nejasný stín viny. Je pravděpodobné, že zabil svého otce, správce Šípka, udavače a falešného revolucionáře. Protože to však není jisté, zůstává Jura na svobodě a nosí otcův správcovský plášť. Jura je zvláštní erotickou touhou připoután k Alici Davidovičové, respektive k jejímu štuclu. Vždy znovu touží vsunout ruku do tohoto štuclu a dotknout se zde Aliciny ruky. Další jeho „milenkou“ je „mrtvá“ Rut Kadlecová. Jura si ji odvede domů a Rut se zde promění v niněru, nakonec mu však prchne zpátky na Olšanský hřbitov. Podobně jako ostatní dětské postavy, je i Jura svým způsobem magickou bytostí. Jeho zvláštní schopností je uspišit „svlékání“ míst (například lékárny na Vinohradské třídě), pan Turek o Jurovi říká: *„Nejen lidé, také místa jsou zakuklená, ale nikdo dobře neví, kdy nastane okamžik jejich svlékání, kolika proměnami budou muset projít. Jednoho dne se jejich povrch napne a místa puknou (kdyby byl nablízku Šípkový Jura, vsunul by do pukliny prst, a tím by proces svlékání uspišil). A potom kukla odpadne a pod ní se objeví to skryté, pravé místo, to, které bylo a zase bude.“*³⁵⁶

7.2.6 Celkové uspořádání světa *Kukel* a vzájemné konstelace postav na jednotlivých horizontech

Při bližším pohledu na konstelace postav i vzájemné uspořádání horizontů, které tvoří románový svět *Kukel*, vystupuje na povrch několik zajímavých rysů.

Prvním z těchto rysů je opakování milostných trojúhelníků na všech třech horizontech románu (na horizontu současníků *Sofie-Pavel Bolinka-Veronika Bolinková*, *Sofie-Hynek Machovec-Veronika Bolinková*; na horizontu autorit *Jindřich Sysel-Helena Syslová-Jarmila Schováňková*, *Alice Davidovičová-Pavel Santner-Diviš Paskal*, *pan Turek-pan Klečka-Melancholický anděl*; na horizontu dědiců *Sofie-Křídlo-Pavel Bolinka*).

Tento opakující se výskyt milostných trojúhelníků naznačuje jeden z principů, které determinují podobu vztahů v románovém světě *Kukel*. Je možné hovořit dokonce o mechanickém principu, který „obstarává“ variování stále téhož neuspokojivého modelu.

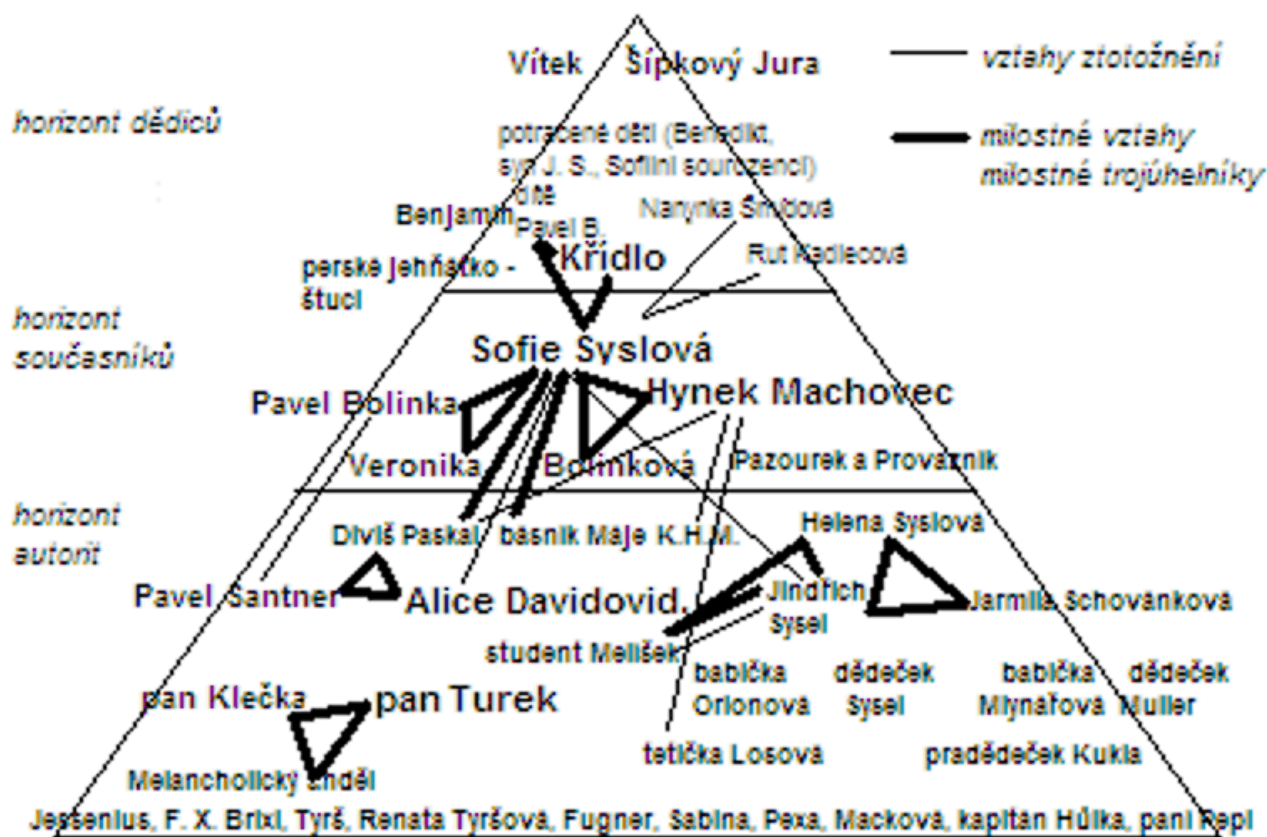
Dalším významným principem je ztotožnění postav napříč jednotlivými horizonty. Kromě dvojníckých vztahů, které už byly zmíněny, jsou v románu naznačeny některé vztahy několikanásobné identity. Tak Sofie je do jisté míry i Alicí Davidovičovou, ale též

³⁵⁶ (Hodrová 1991a, s. 142–143.)

Rut Kadlecovou, Nanynkou Šmídovou, Mařenkou Tuňkovou, dcerou mistra Jessenia, Julií, je dokonce i Divišem Paskalem a svým vlastním otcem. Hynek Machovec je zároveň básníkem *Máje*, tetičkou Losovou, Divišem Paskalem a kovovým motýlem. Princip ztotožnění postav umožňuje, aby se vyprávění ocitlo v časové smyčce, která stále znovu do přítomnosti vrací – jak bylo zdůrazněno zejména tragické – okamžiky minulosti. Umožňuje dále rozšíření, ale zároveň znejistění identity postav. Konečně způsobuje i to, že jsou postavy *Kukel* vystaveny vlivům, které stojí mimo jejich fikční osobnost, ale které přesto určují jejich výsledné jednání.

Další z nápadných charakteristik *Kukel* se týká vzájemného uspořádání tří horizontů symbolicky zastupujících *chronos narace*. Románový svět *Kukel* připomíná svým „tvarem“ nepravidelnou pyramidu. Její těžiště je mimořádně široké, naplněné, a dokonce snad i přetížené bolestnými postavami z minulosti. Její střední pásmo – románová přítomnost – není touto minulostí podepírána, ale naopak se do ní metaforicky propadá, je jí anektována. Vrchol pyramidy pak tvoří postavy zastupující budoucnost. Pokud by byly v potaz brány pouze živé postavy, náležejí sem – oproti množství zástupců na horizontu autorit – pouze dvě postavy, horizont dědiců je však v románu dosycen postavami „mrtvých“ dětí, které svými kořeny náležejí nejčastěji k postavám z horizontu současníků. Je také významné, že podoba obou živých postav dědiců *de facto* sumarizuje pozici člověka vůči existenciálně laděnému univerzu: je vinen a zcela neschopen ve světě uspět (Šípkový Jura), je pronásledovaný a beznadějně slabý (Vítek).

Modelové rozvržení postav v diskurzu románu *Kukly*



Toto asymetrické uspořádání zmiňovaných horizontů kopírují a podtrhují i některé rysy fikčního města. Jelení příkop jako hrob zmrzačených studentů se tu postupně roztahuje přes

celou Prahu až k Žižkovu, životnímu prostoru většiny románových současníků. Staroměstské náměstí, místo poprav, tragických převratů i falešných manifestací, pulzuje stále různorodými proměnami, přičemž v jeho středu stojí Jan Hus na pomníku připomínajícím svým tvarem a uspořádáním smrtelnou hranici. Olšanské hřbitovy fungují uprostřed Vinohrad a Žižkova a chovají se jako pomalý, ale o to obrovitější maelström, jenž do sebe postupně vtahuje postavy z blízkého i dalekého okolí. I stále se vracející obraz domu v Pařížské ulici, na jehož průčelí se objevují a zase mizejí sochy Minulosti a Přítomnosti, sumarizuje toto symbolické uspořádání. Socha Budoucnosti zde zcela chybí. Socha Minulosti nemá sice žádný atribut, ale z ruky Přítomnosti se sype jemný bílý prášek – který v románu znamená všepohlcující smrt³⁵⁷.

7.3 Model symbolický – *Anděl* Jáchyma Topola

V roce 1995 vydal Jáchym Topol po svém prvním prozaickém díle *Sestra* (1994)³⁵⁸ kratší román *Anděl*. *Sestra* představuje obrovský motivický a tematický konglomerát, významově zmnžený básnickými metaforami, konglomerát, v němž se existenciální polohy bezpochyby objevují, ale v němž jsou rovnocenně vyvažovány polohami postmoderního „karnevalu“, a polohami questovými³⁵⁹. *Anděl* je oproti *Sestře* mnohem kompaktnější a žánrově i vypravěčsky sourodější, a není jako ona rozlomen ve dvě dějové poloviny.

Jde přesto o **román žánrově uvnitř sebe zmnžený**: *Anděl* je na jedné straně alchymistickou „moralítkou se strašidlama“, faustovským vyprávěním o pouti za „blahem“, které člověku na této zemi nepřísluší – současně je však plášt' narkomanství a duševní choroby přehozen jen zlehka přes postavu, jejíž příběh i bolestné vize jsou především existenčními sondami do povahy světa a lidského bytí v něm.

7.3.1 Krev nebe a jáma – existenciální symbolika v Topolově *Andělu*

Papoušek, jak bylo shora uvedeno, hovoří mimo jiné o symbolech existenciálního tématu.

V *Andělu* je oním symbolickým obrazem reprezentujícím utrpení člověka na světě opakující se **vize krvavého nebe nad křižovatkou Anděl a zjevení jámy**, která zde pohlcuje kolemjdoucí, aniž by se toho kdokoliv děsil. Tím, kdo vnímá tuto vizi, je protagonista Jatek; právě tak vidí jámu v určitou chvíli i dívka Nad'a³⁶⁰ a ještě i některé další zcela periferní postavy³⁶¹.

Obě tato „zjevení“ se ve vyprávění stále znovu zopakují. Jatek se snaží se vize krvavého nebe zbavit, nějak si ji vysvětlit, utéct před ní, a nakonec se s ní rozhodne žít.

Obraz krvácejícího nebe má v knize celou řadu možných výkladů. Je to jednak krev Kristova zrození i utrpení: krev začne z nebe kanout už v dějovém předeslání, v obrazu

³⁵⁷ Srov. jednu ze Sofiiných scén s umírající matkou (Hodrová 1991a, s. 106–107) a dále symboly provázející smrt Sofiiný matky a skladatele Brixioho (Hodrová 1991a, s. 122–123).

³⁵⁸ (Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.)

³⁵⁹ Dlužno navíc přiznat, že množství významnějších postav, jež se v Topolově *Sestře* vyskytují, překračuje i při striktním výběru počet dvou desítek, a tím se konstelační analýza tohoto románu – zejména pokud by měla být zevrubná – stává bohužel úkolem, který by vydal na samostatnou monografii.

³⁶⁰ (Topol 2006, s. 124.)

³⁶¹ „Zas stál na křižovatkce Anděl Exit a teď viděl i jámu, lidé se v ní ztráceli. Ne všichni, viděl mladou ženu s kočárkem, ta jámu obešla. Viděl psa, kterej se zaťal drápama, nešel dál. I když ho rvali za obojek. Potkal starého muže, o kterém si byl jist, že jámu vidí také.“ (Topol 2006, s. 55.)

štedrovečerní mše, na níž se – nic netušíce – sejdou hlavní protagonisté příběhu a při níž je ukradeno dřevěné Jezulátko. Ze tří básnických vsuvek, které se v textu objevují, je první věnována právě latentně kristovské vizi: „*nebe se roztrhne/ a mezi rudejma plachtama/ uvidíš tělo/ možná je to něčí hrud'/ a je probodlá a ty cítíš/ nenávisť světa v sobě...*“³⁶² Jako určitý protiklad i potvrzení této křesťanské dimenze Jatekovy vize je v knize přítomen i obraz temnoty a světla, stoupajících z lidí: „*Slyšel i cítil, co k němu šlo světlikem ze všech těch lidí, když v noci zhasínali světla domu, jedno po druhém, a temnota šla až k němu. Ale taky, a to snad skrz zdi, cítil z lidí stoupat světlo, jeho stopu, neznámou látku, tu nesmírně silnou tajemnou ingredienci, která dělá život životem, cítil ji a tma všude okolo byla hustá a vražedná, ale temnota ty lidi nepohltila*“³⁶³. *Ani jeho ne.*“³⁶⁴

Dominantnější než tento paschátní výklad obrazu krvácejícího nebe je však v textu výklad existenciální nebo existenciálně-transcendentální. Jatekovi se totiž s vizí krvácejícího nebe opakovaně propojuje pohled do všech známých i náhodně zahlednutých tváří; krev nebe je jejich bolestí, která koluje a proudí.³⁶⁵ Když Jatek pozoruje dění okolo Anděla,³⁶⁶ vnímá náhle právě bolest/krev, která vzlíná z lidí: „*Viděl rudý nebe a díval se. Bral si z lidí, co mu dávali, a bylo v tý bolesti hodně strachu a špíny.*“³⁶⁷ „*Byly tu i obličeje, jejichž oči se mu vynořovaly v rudý polotmě snů, věděl, že krev, která tekla z oblak, byla i jejich krví, že i ta vyhloubila jámu. Funguje to asi jako fotosyntéza, napadlo ho v jedny tišší chvíli [...] de to zevnitř lidí, vsákne se to do oblak a padá dolu, říkal si. Aha. Bylo mu úplně jasný, že na nebi uvidí zas putovat ty mraky pomalého nebe. Napitý krví.*“³⁶⁸

Zároveň je krev na nebi i symbolem Jatekovy vlastní krve, a v tomto smyslu je krvavé nebe osobním varováním. Už ve štedrovečerním preludiu je celý příběh označen – mimo další – za „*prolhaný vyprávění o Jatekovi, který věděl, že ten, co bere drogu, se sám stává drogou... a pak je mrtvej...*“³⁶⁹ Tato věta se téměř doslova opakuje v pasáži o Jatekově a Věřině „výletu“ do Paříže³⁷⁰ – je k ní však připojen změněný dovětek: „*A bud' to zastaví, nebo je mrtvej.*“ Od chvíle, kdy Jatek a Věra začnou prodávat svou novou drogu, „blaho“, přibývá ve vyprávěčském partu stále více výstrah: „*Jatek a Věra šli ruku v ruce po ostří nože, po sopce, prováděli cviky soužití přímo v mentální bráně zaslavěta a nevěděli o tom.*“³⁷¹ „Blaho“ je sice drogou bez vedlejších účinků, drogou bez úzkosti, bez abstáků, drogou, která „*zabíjí bolest*“³⁷², Jatek a Věra však marně pátrají po tom, z jakých ingrediencí vlastně při jejich rvačce v kuchyni vznikla. Dříve, než se jim to podaří zjistit, je jejich pařížský výlet ukončen policejní razíí.³⁷³ Jatek se s Věrou rozejde a sám se vrací do

³⁶² (Topol 2006, s. 56.)

³⁶³ Odkaz k prologu Janova evangelia (Jan 1,5): „*To světlo ve tmě svítí a tma je nepohltila.*“

³⁶⁴ (Topol 2006, s. 107.)

³⁶⁵ (Topol 2006, s. 13–14.)

³⁶⁶ Ve scéně před odjezdem do Bohnic je zakódován celkový obraz společnosti okolo Jateka: on sám pozoruje, jak se u křižovatky Anděl pohybují nejrůznější postavy z podsvětí, z ukrajinského a romského gangu, jak tu Češi v autácích lhostejně ladí svoje oblíbené stanice a jak tu kope asfalt „*parta zmutovaných lesních bůžků, dojíždějících na fenol*“, nevšimne si však – na rozdíl od vyprávěče – jak tudy projde d'ábel rakoviny, Žlutomorek, který „*si zrovna v pekle přezul cvičky a vyrazil nahoru*“. (Topol 2006, s. 57.)

³⁶⁷ (Topol 2006, s. 57.)

³⁶⁸ (Topol 2006, s. 74.)

³⁶⁹ (Topol 2006, s. 11.)

³⁷⁰ (Topol 2006, s. 42.)

³⁷¹ (Topol 2006, s. 50.)

³⁷² (Topol 2006, s. 51.)

³⁷³ Protože už drogu nemají a nemohou ji ani vyrobit, ocitají se najednou tváří v tvář tomu, co předtím neviděli. Realita se jim najednou šklebí do tváře, stává se sama spíše strašidelnou halucinací. „*Byli sami, kyvadlem nemilosrdně hosený do druhý strany zaslavěti. V kanále pod nimi plavala nafouklá mrtvola narkomana.*“ Figurína ve výkladní skříni nabízí Věře nechutnou soulož, s další postavou, Vladimírem, mluví krysa. Všechny existenciální vjemy, které „blaho“ zahánělo, teď na narkomany útočí o to intenzivněji. Dokonce i Paříž, rozkošné město básníků, se k nepoznání promění: „*Vzduch nesnesitelně páchnul. Asi jako*

Prahy; nechá se nakrátko zavřít do blázince, aby unikl před svými krvavými vizemi, a pak se vrací ke své životní lásce Ljubě. Po určitou dobu se může zdát, že Paříž a „blaho“ byly pouze epizodou Jatekova příběhu, epizodou bez jakéhokoliv pokračování. Jatek si těhotnou Ljubu chce vzít, nabídky „přátel“ z drogové scény odmítá, v době Ljubina prodlouženého pobytu v porodnici se příležitostně schází s Věrou v Machatově skladu³⁷⁴. Kolem nenarozeného dítěte Ljuby i Jateka se tak postupně svírá kruh smrti. Součástí „blaha“ byla totiž Jatekova a Věřina krev. Gang, který zná účinky této drogy, jde bez slitování za poslední ingrediencí, která schází. Nakonec se podaří Jateka ještě jednou donutit k tomu, aby drogu spolu s Věrou připravil. Těsně předtím, než se do „vaření“ pustí, myslí znovu na význam krvavého nebe: „*Tak proto, říkal Jatek, tak proto vidím... mnul si oči a říkal někam do prostoru... ta krev z mejch očí, to co vidím, to co de nahoru... a padá... a blaho. [...] A proč právě moje krev?*“³⁷⁵

V poslední noci na závěr knihy stáhne Jatek železnou roletu za hořícím skladem, v němž najdou svůj konec (téměř) všechny zlem zasažené postavy: spojka na drogový gang, Pernica, členové náboženské sekty, kteří umučili mladou dívku Naďu, primitivní a násilnický obchodník Machata... V následujícím svítání se motiv rudého nebe spojí s obrazem ohně, v němž skončily krutost a vyděračství, s nimiž byl propleten Jatekův a Ljubin život. Krvavé, ohnivé nebe je – jako synonymum bolesti – nutností; je jedinou protilátkou člověčí špině: „*Nebe bylo rudý, plný krve, a plálo nad starejma ulicema, vypalovalo z nich hnilobu a špínu, krev nebe se sytila bolestí a vracela ji. Neděsilo ho to. Ucítil v sobě pohyb, byla to nějaká láska, něco.*“³⁷⁶ **Ve chvíli, kdy Jatek takto pochopí význam rudého nebe, se „jáma“ náhle ztratí: „Pak se to stalo, nadech se ... [...] a jáma tam nebyla.“**³⁷⁷

Ohnivé nebe jako protilek nízkosti už není zdrojem strachu, a tedy to, co iracionálně „požíralo“ lidi, se ztrácí.

Ve chvíli, kdy je Jatek schopen akceptovat tuto podobu reality, dává se čas konečně do pohybu: „*Silně cítil. Byla to nová doba a bylo to jako na počátku všeho a byl to první den. Věděl, že tohle je to, co bude cítit. K té ulici, k tomu městu, k těm lidem. Přes to všechno. A s tím vším. Pak se pohnul, už jde, je čas... pohnul se, ohnul se, dotkl se té dlažby.*“³⁷⁸ (Gesto, jímž se Jatek dotýká dlažby, reprezentuje definitivní přijetí, je posledním skutkem románu, a současně i odkazem na gesto rabí Leraji, který měl nad místem dnešní křižovatky Anděl vidění, podle něhož je místo pojmenováno³⁷⁹.)

7.3.2 Jatek jako protagonista *Anděla* a klíčová postava na horizontu současníků

Jakým způsobem je tedy komponována postava Jateka: především je nutno říct, že jde o postavu, která má vedle své všední identity ještě identitu symbolickou, nebo dokonce několik symbolických identit.

Všední tvář Jateka zastupuje v první řadě „**mluvící jméno**“, odkazující s představou jatek k prožitku světa tak, jak na protagonistu doléhá a jak jej on sám vnímá, a současně i k drastickým vizím, které ho pronásledují. Toto „mluvící jméno“ je ještě doplněno

by se ve vedlejším baráku úzkost právě převlíkla, mrkla na hodinky hnisu a vyrazila na rande se smrtí.“
(Topol 2006, s. 53.)

³⁷⁴ (Srov. Topol 2006, s. 102, 117.)

³⁷⁵ (Topol 2006, s. 119.)

³⁷⁶ (Topol 2006, s. 131–132.)

³⁷⁷ (Topol 2006, s. 131.)

³⁷⁸ (Topol 2006, s. 132.)

³⁷⁹ (Topol 2006, s. 110.)

přízviskem, které Jatek získal od topičů v továrně a které následně přejímá do svého partu vypravěč: **Omyl Jatek**. Přízvisko vystihuje Jatekovu nešikovnost, nedopatření, kterým on sám v jistém smyslu je, jeho neobratnost v zacházení se sebou i se světem.

Nejen přízvisko Omyl, ale také zkratky, v nichž je v úvodu načrtnuto Jatekovo dětství a zrání, sugerují určitou bezradnost protagonisty ve vztahu ke světu: nepovedené dětství³⁸⁰ v intelektuálním prostředí³⁸¹, neurčitá příslušnost k undergroundu potíranému komunistickým režimem³⁸², pobyty v blázinci, střídání různých povolání, zaměstnání v topičské partě, kam Jatek vůbec nezapadá³⁸³ (je například označen za homosexuála, protože „*knížky čtou jen teplouši*“³⁸⁴), dočasné příživnictví z bezmoci. Takto založený a v jistém smyslu tedy pochopitelný je celý Jatekův osud. Omyl Jatek je postavou s minulostí, která ho v každé chvíli předurčuje k oné předstírané distanci, spíše však k nejistotě ve vztahu ke světu.

Ve svém druhém, **symbolickém rozměru** však Jatek představuje subjekt mnohem univerzálnější: zdaleka totiž není jen mužem „*s přidrželým úsměvem na tváři a oběma rukama nalevo*“, člověkem, trpícím halucinacemi, narkomanem. V *Andělu* je Jatek také bolestným **vizionářem, mystikem, alchymistou**, a především zavedeným **poutníkem**. O této „dvoudomosti“ postav s existenciálním podtextem se koneckonců v *Existencialistech* hovoří opakovaně, nejsouvisleji v kapitole nazvané *Metafory existence, existenciální mytologie*. Papoušek zde říká mimo jiné toto: „*V existenciálně motivovaném zobrazování je zákonitým východiskem konkrétní lidská situace. Musí být vyvolán obraz někoho z masa a kostí, s jehož prožitkem se může čtenář tak či onak ztotožnit. Aby však bylo možné počítat s tímto ztotožněním, musí obraz postihnout i vysokou míru obecnosti toho, co člověk může prožívat. Existenciální obraz se tak dostává do rozporu, který nikdy nemůže být uspokojivě vyřešen. [...] Na jedné straně se vypravěč snaží hrdinu maximálně individualizovat, na druhé se hrdina nebo jeho situace stávají modelovou analogií hrdiny či situace nějakého mytického příběhu známého v dané kultuře. [...] Paradoxně jako by obraz existence toužil po esencialitě.*“³⁸⁵ Papoušek uvádí jako příklady Camusovo užití obrazu Sisyfa, Kierkegaardův „dialog“ s Abrahámem a další. V kontextu této kapitoly je pojem mýtu rozšířen na všechny velké, modelové příběhy, které jsou v naší kultuře potenciálně přítomny, byť jejich stáří nedosahuje do doby, kdy se zrodili Sisyfos nebo Abrahám. Topol sám do svého textu mytické postavy dosazuje, respektive je pro něj vymýšlí, a více či méně otevřeně je přirovnává k Jatekovi.

Uprostřed ostatních postav, které „nevidí“, je Jatek vizionářem. Podobně jako fikční rabí Leraja je tím, kdo má nad křížovatkou *Anděl* zjevení. Není to vidění povzbudivé a útěšlivé jako vize rabího, je však právě tak vypovídající o duši a o světě jako rabínovo setkání s andělem³⁸⁶.

Dále – jak už bylo shora uvedeno – je to v jistém smyslu právě Jatekova krev, co vzlíná ze země a padá na zem. Jeho krev, podobně jako krev Kristova, je součástí něčeho, co lidi vykupuje (být dočasně) z bolesti.

³⁸⁰ „*S rodinou, kterou tehdy dychtivě sledoval z kolébky, s rodinou typu: otec, matka, dítě – on, byl ámen, dřív než bys třikrát vykřik: šizuňk.*“ (Topol 2006, s. 18–19.)

³⁸¹ „*Jatek vyrůstal v knihovně. Dost možná, že právě proto mu jeho pozdější skutečný život připadal poněkud obtížný. [...] Jatek tu stál v nepochopitelně s přidrželým úsměvem na tváři a oběma rukama nalevo.*“ (Topol 2006, s. 18.)

³⁸² (Topol 2006, s. 74–75.)

³⁸³ „*Brzy mu došlo, že v podzemí téhle fabriky pracuje opravdová sběh. Ze začátku si připadal jako zvěd v nepřátelském území. Než se mu to slilo. První den, prý na jeho počest, hodili do kotle kočku.*“ (Topol 2006, s. 19.)

³⁸⁴ (Topol 2006, s. 20.)

³⁸⁵ (Papoušek 2004, s. 97–98.)

³⁸⁶ V Topolově *Andělu* je podle této vize pojmenováno místo, na němž vznikne pozdější křížovka. Historická pravda je však odlišná.

Jatek je zároveň i drastickým básníkem grálu; je svatým Pavlem, rozhodujícím se mezi Vírou a Láskou (a podobně jako Pavel, volí i on nakonec Lásku). V pařížské epizodě a během setkání s Věrou ve skladu je také alchymistou³⁸⁷, hledajícím příměsí do nápoje života.

Více než to všechno je však poutníkem – téměř komeniovským; je poutníkem, který vstupuje do světa s posláním Dívej se.

Podobně jako komeniovský **Poutník** dostává od Osudu cedulku **Speculare**³⁸⁸, aby byl dle svého přání pozorovatelem světa, je také Jatek v *Andělu* tím, o kom je mnohokrát řečeno, že pozoruje, dívá se, civí, že „*stopuje život*“³⁸⁹. Bylo by velmi zajímavé mít k dispozici statistiku přísudků, které jsou v románu ve spojení s postavou Jateka užity; i bez přesného údaje je však možné tvrdit, že frekvence sloves „koukat“, „vidět“, „zírat“, „mrknout“ je opravdu vysoká. Vzorec existenciálního bloudění v *Labyrintu* a v *Andělu* má dokonce i několik dalších styčných bodů. Topolova hrdinu sice nedoprovází fikční Prahou a Paříží Mámení a Všudybud, přesto se však během jeho putování oběma městy před ním jakoby otevírají, vyjevují ve své podstatě a opět zavírají nejrůznější prostory a místa (kotelna pod velkou fabrikou; smíchovský činžák jako vesmír v malém; svět malého obchůdku zastoupený Machatou; blázinec; pařížská čtvrť Nurreill s existencemi, jež ji obývají; Apolinář atd.). Několikrát se dokonce na konkrétním místě vyskytne epizodní postava, která Jatekovi „podá vysvětlení“ toho, co se zde děje. (Vladimír jako průvodce Paříží; vrchní sestra jako strážkyně tajemství porodnice; majitel herny Pikna, který Jatekovi představuje Morče a Jezule a také mu vysvětlí, že jeho oblíbená hra končí po dosažení maximálního kreditu sebevraždou protagonisty³⁹⁰...). Tak jako Poutník v *Labyrintu*, prochází i Jatek stále znovu „*ryňkem světa*“, křížovatkou Anděl, a vstupuje z ní do nejrůznějších koutů románového světa; podobně jako Poutník i Jatek v určitou chvíli hledí v tvář smrti a touží najít ideál³⁹¹. Hlavním společným rysem je však dívání se a vidění, v *Andělu* umocněné tím, že protagonista musí hledat odpověď na otázku, zda to, co vidí, je skutečnost, znamení, výsledek „oční choroby“ či duševního vyšinutí.

Jatekovo bolestné **pozorování světa** je přitom činností ve své podstatě **pasivní**, útrpnou, doprovázenou vědomím, že bolest stejně nelze odstranit, že drastická podoba reality je nezměnitelná. Jatek je do této polohy tak vrstlý, že se nechce zapojit ani tam, kde by fakticky mohl a kde zůstat nečinný znamená už samo v sobě zlo. Určitým předznamenáním této Jatekovy pozice v celém románu krátká 3. kapitola. Zde je představen dům na Smíchově, plný hádek, hrubostí a agresivity mezi dospělými, jimž se Jatek snaží všemožně vyhnout: stejně vyhýbavý a nečinný však zůstává i vůči fyzickému zneužívání malé Nadi³⁹². Na rozdíl od Poutníka v *Labyrintu* není tedy postmoderní Topolův poutník bez

³⁸⁷ (Topol 2006, s. 119.)

³⁸⁸ „*V tom mne Mámil z druhé strany drbne, abych také sáhl, návštěvi dávaje [...] takž já k němu [Osudu] přistoupě, pokorně žádost svou přednáším, já že jsem tím oumyslem přišel, abych sám všecko prohlédl, a teprv co by mi se líbilo, sobě vybral. [...] a napsav cedulku „Speculare“ (tj. Dívej se, neb Zpytuj), dal mi a pustil mne.*“ (Komenský 1970, s. 24–25.)

³⁸⁹ (Topol 2006, s. 18.)

³⁹⁰ (Topol 2006, s. 104.)

³⁹¹ „*Mohl obejít herny, mohl si na noc sehnat drogu, ženskou nebo zbraň nebo všechno dohromady. Tou zbrání by mohl všechno skončit. Ale Ljuba. Má Ljuba. A někde přece musí existovat ještě jiný život. Míval pocit, že je vyslancem toho jiného života. Že se chce jen dozvědět... ale tohle si přece myslel i v kotelně mezi potkanama. Už to trvá moc dlouho. Možná se v nepřátelském území ztratil. Přijal mimikry cizího území a stal se nepřitelem připraveným se zničit. Proto viděl krev. Bylo to znamení. Že takhle už dál nemůže.*“ (Topol 2006, s. 79, zvýraznila KK.)

³⁹² Přímo za stěnou Jatekova pokoje je někdy večer slyšet, jak sousedé Machatovi bijí holčičku, kterou dostali do péče, na což Jatek reaguje tímto vnitřním monologem: „*A co mám dělat? [...] Musím vstát ve čtyři ráno. Měl bych to tomu Machatovi říct... copak já můžu na úřad... dyž je udám, co řeknou, přídu vo byt... řeknou, že sem úchylák, řeknou...*“ (Topol 2006, s. 22.) Toto „pouhé pozorování“ nakonec vyústí ve finále knihy do scény, kdy se Jatek stane jediným očitým svědkem toho, že Machatovi Naďu umučili. Podobně jako do porodnice, kde drogový gang připravil Ljubu o dítě, přichází i sem Jatek pozdě, už pouze proto, aby viděl.

viny. Postrkován od jednoho výjevu k druhému je však druhými lidmi často zapojen do situací nad míru svého původního záměru („vaření“ drog v Paříži, budování Machatova skladu). Zásadním paradoxem, ale též posláním zůstává to, že jediná dvě aktivní rozhodnutí Omyla Jateka jsou jeho odjezd do blázince a finální stažení rolety za hořícím Machatovým obchodem. (Skutečně aktivní není totiž ani Jatekovo rozhodnutí začít milostný život s Ljubou, ani jeho odjezd do Paříže s Věrou. Dokonce ani jeho dočasné otcovství není možná otcovstvím aktivním. Všem těmto zásadním událostem svého života Jatek jakoby přihlíží, je prostě „v nich“, dějí se mu.)

Vedle mytického rozměru přisuzuje Papoušek ve své knize postavám s existenciálními rysy ještě jednu významnou vlastnost. Upozorňuje na to, že tento typ postav prožívá zcela zásadní **rozpor mezi svým tělem a vědomím**. Jako příklad takové zcizenosti vlastního těla uvádí Rieuxův popis vlastní ruky v *Nevolnosti*³⁹³ a analogickou pasáž v Bernanosově *Mušce*³⁹⁴. Ačkoliv v *Andělu* obecně není na tělesnost protagonisty položen důraz, hned v úvodu kapitoly o Jatekově pobytu v blázinci se vyskytuje právě takový popis: „*Jatek [...] pokradmu studuje části svého těla, tenhle loket, tohle koleno, tahle ruka, nevnímá je jako části svého těla, spíš jako něco na obraze, a je v tom dost chladu...*“³⁹⁵ Právě v této kapitole však Jateka zpátky do kontaktu se sebou samým vrátí paradoxně odkaz na Sartera. Trvalým rozporem, který však nakonec dojde jakéhosi smíření, je rozpor mezi Jatekovou duší a jeho viděním. „... *co si počne s krvácejícím nebem? Nechá tím prosáknout svou duši. Ta to přece nemůže vypít, nakonec ho to udolá...*“³⁹⁶

7.3.3 Okruhy postav na horizontu současníků v Topolově *Andělu*

Rozvržení postav na horizontu současníků v Topolově *Andělu* vykazuje – zejména vzhledem k předchozí autorově próze – až překvapivou pravidelnost. Zdá se, že vedle Jateka lze na horizontu současníků uvažovat o devíti dalších významných postavách. Tyto postavy jsou přitom – s výjimkou jedné – uspořádány zhruba do trojic podle „okrsků světa“, jež reprezentují. Jde o svět žen, zastoupený Ljubou, Věrou a Naďou, o svět sekty, zastoupený Helenou Machatovou (sestrou Lurijou), dále bratrem Jerijou („*mužem, který byl jen číslo*“) a také jednou z několika stařen Topolova *Anděla* – jež však náleží do horizontu autorit. Dalším okrskem je svět drog, zastoupený „přítelem“ Pernicou³⁹⁷, Vladimírem a mužem jménem Li; do tohoto okrsku náleží znovu také Věra. Posledním okrskem je svět smíchovského maloobchodu, reprezentovaný Richardem Machatou; odsud se „odrodi“ postava Heleny neboli sestry Luriji a zde se pohybuje také třetí ženská postava, postava Nadi.

Toto rozvržení samo v sobě sugeruje určitý existenciální kontext – Jatek se tedy pohybuje mezi světem žen, světem drog, obchodu a jeho života se také zásadně dotkne svět sekty, byť k ní Jatek ani jeho nejbližší nenáleží. Topol tedy – ve zjednodušeném provedení – znovu jako v *Sestře* pracuje s rozdělením světa do jednotlivých „gangů“. Bylo by možné hledat paralely mezi tímto rozvržením a Warrenovým *Světlem krokodýlů*?

Podobně jako v *Sestře* neodkazuje však toto rozdělení pouze samo k sobě a zejména v případě první trojice má ještě významný symbolický rozměr.

Podobně jako v porodnici má i zde svůj díl nepřímé viny na tom, co se stalo. Omámený Machata mu na zbytečnou otázku: „*Kdo to udělal?*“ odpovídá stejnou otázkou: „*Kdo to udělal?*“

³⁹³ (Jean-Paul Sartre: *Nevolnost*. Praha 1993, s. 105. Citováno podle Vladimír Papoušek: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.)

³⁹⁴ (George Bernanos: *Muška*. Praha 1972, s. 72. Citováno podle Vladimír Papoušek: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.)

³⁹⁵ (Topol 2006, s. 29.)

³⁹⁶ (Topol 2006, s. 78.)

³⁹⁷ Postava, která se vyskytuje také v Topolově *Sestře*.

7.3.3.1 Svět žen

Podobně jako je protagonista uveden svým „mluvícím jménem“, mají i ženské postavy v Andělu „mluvící jména“, ta ovšem fungují spíše jako transtextuální odkazy, nikoliv jako bezprostřední charakteristika. Snad jako filozofickou provokaci přebírá Topol jména těchto postav ze slavné pasáže Pavlova novozákonního 1. listu Korintským 13,13: „*A tak zůstává víra, naděje, láska – ale největší z té trojice je láska.*“³⁹⁸ Záměrně kontroverzní je zřejmě i fakt, že postavou, která volně cituje tuto pasáž, a která se při tom – opět v aluzi na Nový zákon – sklání a píše na zem, je člen drogového světa, Pernica³⁹⁹.

Konkrétní podoba těchto postav přitom k novozákonní alegorii odkazuje pouze vzdáleně. První z této trojice, **Ljuba**, je Jatekova osudová láska, je to jeho žena, matka jeho dítěte, spřízněná duše. Tomu odpovídá i fatální představení s Ljubou na pavlači smíchovského činžáku i Jatekovy pocity po jejich první milostné noci: „*Ljuba, Ljuba... Ljuba, říkal si to jméno pořád, opakoval ho jak zaklínadlo, jak upomínku na něco, co už je tajemně a hluboko v něm, jako rébus...*“⁴⁰⁰ Ljuba však rozhodně nepatří k rodu idealizovaných hrdinek, jakými byly renesanční laury, markétky německé klasiky nebo romantické tatjány. Dokonce i ono osudové seznámení probíhá na poměrně neiluzivním pozadí: Ljuba odešla od manžela a stěhuje se do bytu po zemřelé matce; smrt matky jí nic neříká, léta se s ní nestýkala... Podobně antiiluzivní, byť lidsky pochopitelný je i Ljubin vztah s Pernicou v době Jatekova pařížského dobrodružství a vyplývající otázka, zda je Ljuba těhotná s ním či s Jatekem. Poté, co přijde o své dítě, říká Jatekovi tato slova: „*Sou tam [...] v ráji. Tyhle maličké děti. [...] Tady ho to muselo ještě moc bolet. [Jestli to bolelo] mě? A co, já žila. Já dělala i špatný věci...*“⁴⁰¹ Přesto je z celé galerie postav a figurek v Andělu právě Ljuba tou nejčistší a skutečně kladnou postavou. Vypravěč konstatuje, že „*muselo padnout z nebe*“ to, co se mezi Jatekem a Ljubou odehrálo jejich první noc a v následujících dnech⁴⁰². Uprostřed světa propadlého drogám, penězům a sektářství je Ljuba ostrovem domova, je „*tou která nebrala*“⁴⁰³; reprezentuje v textu smysluplný, byť blíže neurčený řád⁴⁰⁴. Ze všech významnějších i méně významných ženských postav v *Andělu* jako jediná otěhotní, jako jediná je schopná plodit život. Scéna mezi ní a Jatekem po jeho návratu z pařížské avantýry s Věrou a z Bohnic je geniálně lapidární: Ljuba Jatekovi nabízí rizoto, které právě uvařila, a tím ho přijímá zpět už napořád⁴⁰⁵.

Pokud by bylo možné říci, že Ljuba má ženské srdce, má **Věra** ženské tělo. Tato postava reprezentuje v Topolově textu pudový sex⁴⁰⁶, království drogy, sobectví a nevypočitatelnost. Jatekovo seznámení s ní jde jaksí mimo souřadnice toho, že Jatekovou partnerkou je Ljuba. Věra představuje cosi „mimo“, přestávku v čase, v jistém smyslu je bezčasím⁴⁰⁷. Zatímco Ljubu v románu opakovaně připomíná pevná těžká sponka a černé vlasy svázané do uzlu, je Věra charakterizována obrovským množstvím záměrně protichůdných metaforických přízvisek: *bledá bohyně; kněžka drogy; mrňavej generál náky armády; šílená mrcha, zázrak něhy, Imámka Sedmera Rozkoší Věže Mužů, první žena*

³⁹⁸ (Citováno podle nově upraveného Českého ekumenického překladu Bible. Česká biblická společnost, Praha 2001.)

³⁹⁹ (Topol 2006, s. 73–74.)

⁴⁰⁰ (Topol 2006, s. 28.)

⁴⁰¹ (Topol 2006, s. 105, zvýraznila KK.)

⁴⁰² (Topol 2006, s. 27.)

⁴⁰³ (Topol 2006, s. 43.)

⁴⁰⁴ Jatekovi, který se k ní vrací z bláznince, vysvětluje: „*To si fakt myslíš, že můžeš žít takhle? Bez pravidel? [...] Pravidla sou daný. Každý je zná.*“ (Topol 2006, s. 67.)

⁴⁰⁵ (Topol 2006, s. 68.)

⁴⁰⁶ „*Bezmezně mu voněla. Celá. Voněla šíleně, silně a okamžitě.*“ (Topol 2006, s. 42.)

⁴⁰⁷ (Srov. Topol 2006, s. 43.)

blaha; Královna polepšovny; Milenka panenka; Stará řeznice; Císařovna úletů. Už v první chvíli, kdy Jatek Věru uvidí, napadá ho básnický obraz: „*Těch jejích šesta nebo sedumadvacet, nebo kolik mu nabulíkovala, že jí je, mu připadalo jak kytice uvitá z rudých, bílých a žlutých růží, uvnitř kmitá jazýček bezčasí.*“⁴⁰⁸ Přesto je vztah mezi Jatekem a Věrou drastický, plný vzájemné hrubosti a lhostejnosti. Oproti Ljubě je Věra postavou zcela bez pravidel, a Jatek s ní také cit pro jakákoliv pravidla ztrácí. Ve chvíli, kdy ho krajním způsobem vydírá, nemá dokonce daleko k tomu ji zabít; nakonec ji však pouze zamkne v Machatově skladu s nejasným tušením, „*že ta kočka se už nějak prosmykne*“... Věra je pro Jateka – a koneckonců i pro Pernicu – skutečnou pastí, hraje jen sama za sebe a přitom stále mění tvář, je postavou bez podstaty. Vypravěč o ní říká: „*vždyť ona byla... skoro vždycky všechno, jen ne pitomá*“⁴⁰⁹. Závěr knihy zůstává s ohledem na Jatekovo kolísání mezi Ljubou a Věrou záměrně rozostřený. Jatek je rozhodnut skončit s drogami a jít za Ljubou; vypravěč však nechává pootevřenou i možnost toho, že se mu to přese všechno nepovede, že se Věra a nebezpečí, které přináší, opět objeví na scéně. Naděje na to, že se tak nestane, je (snad) skryta v předeslání celé knihy, opět citujícím z bible: „*Unikli jsme jako ptáče z osidla lovců. Osidlo je protrženo, unikli jsme.*“⁴¹⁰

Třetí ženskou postavou Topolova *Anděla* je holčička, později mladá dívka **Nad'a**. Velmi zajímavou intertextuální vazbou mezi představením Věry a Ljuby jako dospělých žen a Nadi jako dívky je aluze na slavnou Péguyho báseň, v českém překladu obsaženou ve výboru *Ta jediná je paní – Chudoba*⁴¹¹. Když mluví Péguy o Naději, představuje ji jako malou holčičku, jež každého večera pokojně uléhá s modlitbou a každého rána s modlitbou znovu vstává... Nad'a je oproti tomu představena jako týrané dítě, jehož křik bývá právě za večera slyšet. Zatímco Péguy říká o maličké Naději, že je dítětem, pro které „*pracuje všechno*“⁴¹², je Nad'a dítětem, pro něhož nikdo – ani Jatek – nic neudělá. Zatímco Péguyho Naděje je „*slibem pupence*“⁴¹³, je Nad'a němá a zřejmě i nějakým způsobem duševně postižená, a dospělosti se vůbec nedožije.

Příběh této postavy je příběhem deprivace: Nad'a vyrůstá na venkově u „báby“. Ta ji naučí starat se o domácnost, ukáže jí dokonce řadu sebeobránných kouzel, slíbí, že ji nikdy neopustí, ale pak náhle zemře. Helena Machatová – s Nadinou „bábovou“ zřejmě příbuzná – přebírá pak Nad'u do své „pěče“. V textu se objevuje dokonce náznak toho, že by Nad'a mohla být dcera Machatových nebo alespoň Heleny Machatové⁴¹⁴. Machatová, Nad'ou vnímaná jako „ta žena“, dívku hned od počátku bije, nabízí ke zneužití svému muži, atd. Z domova u „báby“ provází Nad'u pes Muk: po „bábině“ smrti představuje jedinou Nadinu pozitivní vazbu se světem. Od chvíle, kdy tento pes pojde – Machatová ho zřejmě dle svého slibu otráвила – je dívka definitivně sama. Vrací se sice do Machatova krámků, ale jen proto, že nemá kam jinam jít. V jednu chvíli ji dokonce napadne, že by snad mohla být druhou Machatovou ženou, když je „ta žena“ opustila. Namísto tohoto neurčitěho snu se však naplní scénář, který byl v jejím příběhu zakódován od samého počátku: Machatovi vystupňují útoky své agresivity až do tragického finále.

Nad'a je „*jiná než ostatní*“⁴¹⁵, a právě proto potřebuje chránit. Fikční svět *Anděla* je však světem, v němž slabé není chráněno, je to svět, v němž Naděje je utýrána a zabita.

⁴⁰⁸ (Topol 2006, s. 43.)

⁴⁰⁹ (Topol 2006, s. 122.)

⁴¹⁰ (Žalm 124,7.)

⁴¹¹ (Charles Péguy: *Ta jediná je paní – Chudoba*. Vyšehrad, Praha 1971. Český překlad Ivan Slavík. Výbor z francouzského originálu Charles Péguy: *Oeuvres poétiques complètes*.)

⁴¹² (Péguy 1971, s. 15.)

⁴¹³ (Péguy 1971, s. 14.)

⁴¹⁴ (Srov. Topol 2006, s. 96.)

⁴¹⁵ (Srov. Topol 2006, s. 61.)

7.3.3.2 Svět sekty

Věrní Živého Příchodu zastupují v *Andělu* pervertované náboženství. Jsou sektou odvozenou z křesťanství, a právě z něj přejímají text i některé symboly, které používají. Ze sochy Krista se však v jejich podání stává krvavé strašidlo, z biblického textu cupovaná kniha, jejíž příkazy visí výhruzně na keřích v parku. Rituály, které sekta vykonává, jsou vysloveně nekrofilní. Jejich cílem je nahradit nepravé náboženství (křesťanství, respektive zřejmě katolictví) svým učením, nahradit křesťanskou symboliku (především opět sochy) svou vlastní. (Je to právě jeden z členů sekty, **bratr Lurija**, kdo v dějovém předeslání *Anděla* ukradne při vánoční mši v kostele sochu Ježíška⁴¹⁶.) Je příznačné, že sekta své členy unifikuje: všichni muži dostávají jméno bratr Lurija, všechny ženy se stávají sestrou Jerijou. Za touto sjednocující maskou se pak mohou skrýt minulé i současné podoby všech členů. Do řad Věrných se tak dostává **Helena Machatová**, bývalá alkoholička s nezvládnutou agresivitou a zřejmě i latentní sexuální úchylkou, Machatova žena. To, co z ní sekta vytvoří, je však ještě zruďnější než jmenované vlastnosti. **Sestra Jerija** se stává fanatickou šířitelkou podivné zvěsti, děsivou vykonavatelkou pervertované spravedlnosti a mučitelkou. Učení sekty jí pomůže probudit a legitimizovat všechny abnormální sklony. Zatímco Jerija vystupuje sebejistě, je aktivní a razantní, její protějšek, bratr Lurija, je *de facto* otrokem sekty; sám o sobě říká: „*Jsem mezek... jsem tím, kým mě má Pán.*“⁴¹⁷

Do sekty se dostal po nečekané amnestii, která vysvobodila z vězení tisíce vyvrhelů a nejrušnějších existencí. Bratr Lurija byl ve vězení tak dlouho, že nakonec zapomněl své původní jméno a z vězeňského prostředí zešilel (symbolem jsou uši, které si uřezal). Po amnestii se dostal do skupiny, která přežívala v ruinách staré továrny, a zde se setkal se stařenou, která v této skupině pečovala o nemocné, vařila... Právě ona poté zavedla budoucího Luriju do sekty. „*Tichá a laskavá stařena, první z Věrných, koho Lurija potkal.*“⁴¹⁸

Ačkoliv další postavy ze sekty nejsou představeny, je zřejmé, že jejich charakteristiky budou analogické. Sekta přitom od svých členů žádá všechno včetně majetku, a právě peníze jsou nakonec tím, co ji propojí se světem Machatova obchodnickování a drog.

7.3.3.3 Svět drog

Třetí významnou skupinou postav je trojice z narkomanského prostředí. V první řadě do světa drogy náleží Věra, charakterizovaná již v oddíle 7.3.3.1, nestálá milenka rozdělená mezi „přítele Pernicu“⁴¹⁹ a Jateka. Dalšími postavami jsou právě Jatekův **přítel Pernica** a dále „**Pernicův kámoš**“ **Vladimír**.

Pernicu považuje Jatek za svého přítele, z kontextu vyplývá, že Pernica zřejmě spolu s Jatekem náleželi za komunistického režimu do světa undergroundu. To, co je spojuje ve vyprávěném čase *Anděla*, je droga a Věra. Jatek Pernicovi důvěřuje, je přesvědčen, že mají podobné hodnoty. Ve vyprávění se však od počátku vyskytují varování, která dávají Jatekovi tušit, že by se na Pernicu neměl spoléhat. Pernica chodí za Jatekem do Bohnic, a mohlo by se tedy zdát, že je skutečně jeho přítelem; při poslední návštěvě se však vyjasní, že Pernicovi celou dobu jde o to, aby se Jatek vrátil, a z jeho krve mohli začít vyrábět „blaho“.⁴²⁰ Pernica je s drogou srostlý, ona je jeho jediným pravidlem. Zhroucenému Jatekovi, který mu říká, že se k pařížské epizodě ani k drogám už nechce vracet, nabízí na

⁴¹⁶ (Topol 2006, s. 87.)

⁴¹⁷ (Topol 2006, s. 71.)

⁴¹⁸ (Topol 2006, s. 83.)

⁴¹⁹ Postava jménem Pernica se mimochodem vyskytuje již v *Sestře*.

⁴²⁰ (Topol 2006, s. 32.)

závěr své poslední návštěvy pomeranč „nabouchaný tím svinstvem“⁴²¹. Po dobu Jatekova pobytu v Bohnicích se Pernica „stará“ o Ljubu, současně s tím ji však využívá: má v jejím bytě sklad náboženských předmětů a publikací, jimiž prostřednictvím Věrných Živého Příchodu obchoduje. Zatímco v přízemí téhož domu vede za pomoci malých podvůdků Machata obchod s běžným zbožím a maloobchodními cenami, je Pernica za každou cenu rozhodnut vydělat na náboženském braku a drogách velké peníze; navzdory nebezpečí, které takový obchod představuje, se mu podaří získat pro tento záměr i Machatu. Během večera ve staré undergroundové hospodě se Pernica projevuje jako člověk, jehož nezajímá nic jiného než obchod, ani ke starým přátelům necítí žádnou loajalitu, hodnotí je pouze podle toho, jak jsou vhodné pro jeho plány. „*S takovejhlema lidma, naklonil se Pernica k Jatekovi, se nedá nic dělat. Jatek si s údivem všiml, že má vztekem úplně sešklebenou tvář.*“⁴²² Právě večer v hospodě je pro Pernicu záminkou k tomu, aby se pokusil Jateka vydíráním donutit k tomu, aby blaho znovu smíchal⁴²³.

V závěrečné kapitole, kde Pernicu zadržují v Machatově obchůdku lidé ze skupiny Věrných, je tento hráč očividně zlomen⁴²⁴. Na povrch vyplynuly všechny věci, do nichž byl zapojen (okrádání sekty Věrných, potrat Ljubina dítěte, pokusy s Ljubinou krví), a Jatek s ním touží mluvit o tom, co se dělo, touží pochopit, proč se Pernica stal tím, čím je, a zda tuší, jestli Ljubino dítě bylo jeho. Závěrečná Pernicova sebevražda vlastně stvrzuje varování vypravěče z dějového předeslání. Na rozdíl od většiny postav, s nimiž není ve vyprávění spojen žádný vnější popis, ale pouze jméno, má Pernica – podobně jako Ljuba – svůj atribut, a tím je kožená bunda. V epizodě z Bohnic hovoří vypravěč o Pernicovi jako o „*osobě v kůži*“, což je snad záměrně dvojznačné vyjádření, odkazující současně k tomu, že fokalizátorem celé scény je Jatek, který se v té chvíli nachází na hranici šílenství. Koženou bundu má Pernica na sobě také v závěrečné scéně, těsně před svou smrtí. S přihlédnutím k tomu, že text *Anděla* vznikl na počátku 90. let, je možné uvažovat o tom, jaké významy nošení kožené bundy, nebo snad dokonce koženého oblečení vůbec evokuje. Prvním z těchto významů je určitě snaha projevit navenek určitou drsnost nebo světáctví, vlastnění peněz. Druhým významem je pak snad i skutečnost, že kožená bunda může fungovat jako určitá maska, ochrana čehosi křehkého uvnitř, k čemu Pernica koneckonců sám odkazuje, když říká – jsem v pasti.

Postava Vladimira je již mnohem méně prokreslená, blíže je představena v úvodu pařížské kapitoly a dál v ději vystupuje jako průvodce pařížským podsvětím, zprostředkovatel prodeje drog a v závěru knihy jako kdosi na temném pozadí toho, co se dělo s Ljubou. Vypravěč ho představuje jako „*Pernicova kámoše*“ a říká o něm „*byl námořník*“⁴²⁵. Význam této věty přesahuje daleko konstatování o Vladimirově původním povolání. Vyjadřuje nestálost povahy, ale také protřelost, obeznamenost se světem. „*Měl svoje známosti na Place de la République, tehda v roce 1997, všude v činžácích okolo. Stejně jako v čínských hospodách a hernách okolo rue d'Aix a rue d'Marlboro. Měl tu známý z ostrovů, většinou degeneráty, kteří měli bez ohledu na věk už přinejmenším půlku života za sebou, zdravil se s atomovejma inženýrama Tajný flotily, co se tu v pasážích*

⁴²¹ (Topol 2006, s. 33.)

⁴²² (Topol 2006, s. 79.)

⁴²³ „*Pernica ztišil hlas. Hele, je tu někdo, kdo po týhle věci jde. Vy ste tam [v Paříži] vyváděli! Sou tu lidi, hele, věř mi... vem to tak, že někdo po tý věci de. Ta věc je blaho. Někdo nebo něco, co má strašnou sílu, to chce. Stejně dostaneš nabídku, kterou nebudeš moct odmítnout. Sou věci, na kerejch ti záleží, ne? Jako každej! Budeš v pasti, říkám ti! Jako já. Já sem v pasti, víš? Ted' mám aspoň ty prachy. Udělej to dobrovolně. Ted'. Budeš míchat? Věř mi... já se někdy bojím. [...] Já vim, že někdy kecám a tak. Ale někdy sem zoufalej. Už se na to nemůžu vykašlat.*“ (Topol 2006, s. 80–81.)

⁴²⁴ „*Pernicovo chování Jateka dost překvapovalo. Nedávno ještě sebejistý a vše s přehledem řešící grázl... ted' vypadal jako malej kluk.*“ (Topol 2006, s. 126.)

⁴²⁵ (Topol 2006, s. 44.)

rozkoukávali z klaustrofobie...“⁴²⁶ Vladimír pomůže mladé dvojici získat živobytí prodejem drogy, kterou Jatek vyrábí. Je jejich obchodním zástupcem i pokladníkem. Nakonec se však i Vladimír přestane starat o obchod a začne užívat drogu. To, že Vladimír přestal nad dvojicí bdít, zřejmě nepřímo zapříčiní policejní razii v nurreillském bytě. Po Jatekově odchodu s Paříže se však Vladimír s Věrou do bytu vracejí a zkoumají, co bylo součástí blaha. Vladimír je napojen na jakýsi větší gang⁴²⁷, odjíždí s Věrou do Prahy, aby se převlečen za nemocničního zřízence účastnil „přesvědčování“ Jateka k výrobě nové drogy. Věra však cítí, že Vladimír hraje vůči drogovému gangu jen bezvýznamnou roli a říká při scéně v Machatově skladu: „*Vladimír je jen pěšák [...] pak de vod válu.*“⁴²⁸ Zatímco Jatek je bere drogy, protože potřebuje „vstupenku“ do městského světa, protože hledá prostředek k utišení své bolesti, jsou Pernica stejně jako Vladimír narkomany bez romantiky. Jejich vztah k droze je pragmatický, droga je způsobem, jak vydělávat peníze, a to, za jakou cenu se tak děje, už není relevantní.

Posledním, kdo náleží ke skupině postav spjatých s drogu, je „*muž jménem Li*“⁴²⁹. Jeho existence v textu a kapitola věnovaná jeho bloudění po fikčním Smíchově a po Praze jsou nedosloveným varováním o skutečné přítomnosti drogové mafie v příběhu a o jejím zájmu o Jatekovu osobu a o blaho.

7.3.3.4 Svět obchodu

Poslední z významných postav Topolova *Anděla* je **bývalý trafikant Machata**, postava bytostně maloměstská, upocená, obchodníček s malými cíli, mroží necitlivostí a s vypočítavou ochotou propůjčit se k čemukoliv.

Machatova přítomnost v textu trochu připomíná nižší společenská patra postav v Shakespearových dramatech. Tak jako „nizké“ postavy v Shakespearových tragédiích je i Machata v drastickém a dramatickém světě *Anděla* zosobněním pragmatičnosti, malé vychytralosti, tuposti a nechtěné komiky. Jakoby se v jeho osobě otevíral průzor kamsi jinam, v české literatuře vedoucí nejspíš k Čapkovu *Ze života hmyzu* nebo ještě dál k maloměstským postavičkám *Týdnu v tichém domě*.

V kapitole, která je mu v románu výhradně věnována, je metaforicky označen jako Pán plátu, jako pán železné rolety, která se nakonec stáhne za hořícím světem, jemuž kraloval. V této kapitole⁴³⁰ Machata koketuje s myšlenkou znásilnit cikánku, která krade v jeho krámku, projevuje svou nesmyslnou agresi vůči Nadě, přemýšlí, co by ho stálo spojení s místní maflí, která po něm žádá výpalné.

V dalším ději pak jedná jako „počestný obchodník“: bezprostředně poté, co Jatek odveze krvácející a polomrtvou Ljubu do nemocnice u Apolináře, s ním přijde sjednávat podmínky nájmu pro případ, že by Ljuba zemřela, později půjčí peníze Pernicovi, aby mohl rozeběhnout výrobu blaha a obchodovat s ním...

Vedle ostatních románových postav, které mají – i ve své zločinnosti – téměř abstraktní rysy, je Machata neuvěřitelně hmotný a odporovaný ze života. Jeho přítomnost v textu vrací naraci z roviny podobenství do roviny člověčí nízkosti a každodenního pinožení.

⁴²⁶ (Ibid.)

⁴²⁷ Věra o hledání součástí blaha Jatekovi říká toto: „*Párkrát nás otravovali lidi, co tu sílu poznali. Možná že Vladimír s některýma v něčem jede.*“ (Topol 2006, s. 117.)

⁴²⁸ (Topol 2006, s. 118.)

⁴²⁹ (Srov. Topol 2006, s. 108-111, skrytě však též s. 92.)

⁴³⁰ (Topol 2006, s. 34-40.)

7.3.4 Soubor postav na horizontu autorit v Topolově *Andělu*

V naraci Topolova *Anděla* není horizont autorit nijak zvláště akcentován. Proto může při bližším zkoumání překvapit pravidelností, snad dokonce záměrnou schematičností, již vykazuje. Ve vyprávění se totiž vyskytuje hned několik stařen, jakýchsi ochránkyň a zasvětitelky, které poté, co sehrají svou malou roli, mizejí nebo umírají.

Prvními autoritami, k nimž je však v textu pouze odkázáno, jsou **Jatekovi rodiče** a **Ljubina zemřelá matka**. Aniž by bylo blíže vysvětleno, jak k tomu došlo, je z vyprávění zřejmé, že vazby mezi těmito postavami a jejich dědici byly zničeny, *de facto* anulovány.

První postavou z horizontu autorit, která se tak v textu vyskytuje, je **Nadina „bába“**, žena, která Nadu kdesi na venkově vychovávala až do své smrti, jak je popsáno v oddíle 7.3.3.1. Tato „bába“ není prostou venkovskou babičkou nebo babou. Je tak trochu čarodějkou, ukáže Nadě vlčího člověka a naučí ji, jak ho rozpoznat za dne, seznámí ji s ochrannými kouzly, s užíváním voodoo, s pohřebními praktikami⁴³¹. Přes určitou zlověstnost je pro Nadu ochránitelkou a pomocnicí. V předposlední, nejkratší kapitole knihy se bába znovu zjeví Nadě na křižovatce Anděl a ukáže jí, že se nemusí bát ani jámy ani týrání Machatových, že se k nim má vrátit a že zemře. Beze slov ji ujistí, že potom už ji „*nikdy nebude nic bolet. Potom už jí nikdy nikdo nebude moci ublížit*“⁴³², a Nadě se s touto jistotou skutečně vrátí, nechá se utýrat, ale uvnitř už má smích, který se těší na nové setkání s „bábou“ a s Mukem.

Další „bábou“ v textu je **laskavá stará žena, jedna z Věrných**, ta, která přivede do sekty bratra Luriju. Podobně jako Nadina „bába“, je i ona představena jako kdosi, kdo má nadpřirozené schopnosti; přidá se k partě společenských odpadlíků a propuštěnců z vězení, a oni zjišťují, že „*dokud s nimi mlčenlivá, skromná stařena žila, jako by se jim vyhýbali policejní psi i špiclové. Ostatní party si zvykly jejich rajón obcházet. I počasí bylo najednou lepší. Měli pořádek dost jídla. Ukradli si i oblečení. Stará dokázala Beňovi ošetřit hlubokou ránu. Vytáhla střep jen tak, holýma rukama. Zlomeninu dokázala dát do dlahy. Uměla léčit i omrzliny*“⁴³³ Podobně jako Nadina stařena, i tato se ztrácí ze scény, a její nepřítomnost vydává bratra Luriju zcela do rukou vládců sekty, činí ho služebníkem sadistické sestry Jeriji.

Třetí významná **stařena** textu se objevuje u **Apolináře**, kde myje podlahy. Je jakýmsi protipólem vrchní sestry⁴³⁴, alkoholičky, ochotné zaprodat za drogu kohokoliv a cokoliv. Ljubu, již vzali dítě, utěšuje nadějí na nebe, věří v Boha, dá Ljubě malou sošku, která jí má pomoci⁴³⁵. Právě tato stařena nakonec zachrání Ljubu před smrtí. Objeví se v prázdném nemocničním pokoji vedle Jateka trochu jako *deus ex machina*, upozorní ho na to, že jde ještě včas, aby Ljubu zachránil před umrlčí komorou⁴³⁶, ukáže mu, kam jít, a pak opět zmizí. Slova, jimiž tato stařena utěšovala Ljubu, se přitom téměř citátově shodují s „vnitřními“ slovy Nadiny stařeny o životě po smrti: „*Tam jim nikdo nemůže ublížit. Tam to prostě nejde*“⁴³⁷

Ačkoliv by se tedy mohlo zdát, že horizont autorit v *Andělu* ustupuje do pozadí, že v něm skoro není přítomen, jsou na něm – opět v trojici – přítomny stařeny zasvětitelky a ochránkyň slabých a nerovnoprávných. Jsou v textu skutečně upozaděny, a tak nevybojují v boji se zlem zásadní řešení. Ukazují však, jak se vyrovnat se smrtí, přinášejí nadějeplnou

⁴³¹ (Srov. Topol 2006, s. 60–61.)

⁴³² (Srov. Topol 2006, s. 125.)

⁴³³ (Topol 2006, s. 86.)

⁴³⁴ Postava vrchní sestry je podrobněji představena v kapitole *Potřebujem tě* (Topol 2006, s. 91–92) a dále ve Věřině zpětném komentáři v poslední kapitole (Topol 2006, s. 118).

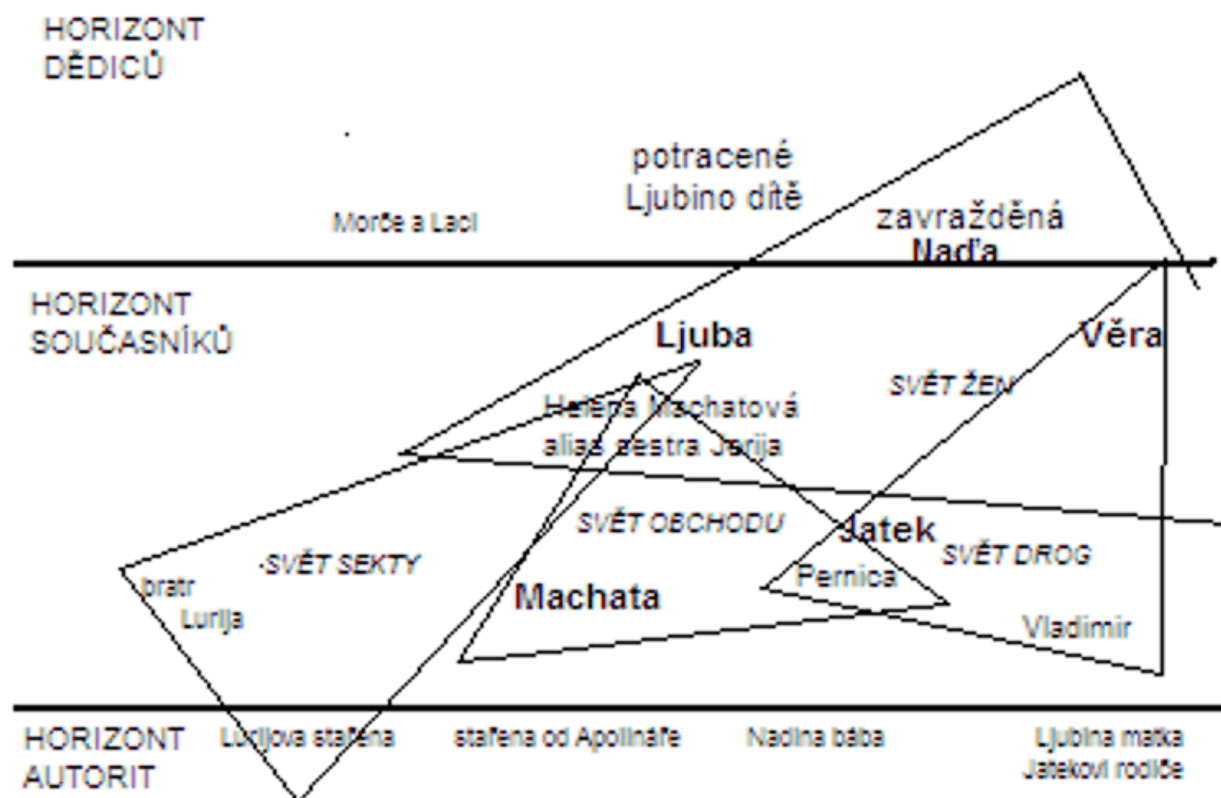
⁴³⁵ (Topol 2006, s. 105.)

⁴³⁶ (Topol 2006, s. 113.)

⁴³⁷ (Topol 2006, s. 105.)

zprávu o nebi bez bolesti, které sice nepřemůže kruté „ted“, ale které „už“ je smíchem budoucnosti.

Modelové rozvržení postav v diskurzu románu *Anděl*



7.3.5 Postavy na horizontu dědiců v Topolově *Andělu*

Pokud se ukázalo, že horizonty současníků a autorit vykazují v Topolově *Andělu* určitou pravidelnost, je horizont dědiců jednak velmi řídko osídlený a překvapivě roztržštěný. Krom epizodního miminka v náručí blonděaté prostitutky⁴³⁸ se v ději vyskytují pouze dvě dětské postavy, jež jsou přímo pojmenovány, skutečně významné je pak Ljubino nenarozené miminko.

Ony dvě dětské postavy v Topolově *Andělu* jsou **Morče a Laci**, přejmenovaný po skandálu v kostele sv. Bruna na Jezule. V dějovém předeslání se ukazuje, že Morče je chovanec dětského domova, kterému „bába [...] slíbila, že přes Vánoce jo... ale pak že se do děčáku vrátí, a to dobrovolně, a bez průtahů“⁴³⁹. Laci, syn rumunské cikánky, Morčeho kamarád z automatů, „poměšší střelec“, se v úvodu děje dopustí v kostele přímo při štědrovečerní mši krádeže, protože „tak byl cvičen, kdykoliv zahlíd něco nepřibitýho...“⁴⁴⁰. Nebezpečí rozepře mezi rumunskými cikány a jejich smíchovskými příbuznými je nakonec zažehnáno, ale ve zmatku, který nastane, ukradne bratr Lurija Jezulátko – a po něm je pak

⁴³⁸ (Topol 2006, s. 103, 104.)

⁴³⁹ (Topol 2006, s. 8.)

⁴⁴⁰ (Topol 2006, s. 9.)

Laci pojmenován. Obě dětské postavy se znovu objevují v prostoru herny, kam chodí Jatek na automaty hrát svou oblíbenou hru s Vlasatcem. Na rozdíl od dospělých, kteří v této hře dokážou skórovat sedm nebo deset tisíc bodů, dokáže Morče dohrát hru až do úplného konce, do dvaceti tisíc bodů, a tak zjistí, že hra poté končí sebevraždou Vlasatce, nejsilnějšího hrdiny. Majitel herny, Pikna, představuje obě děti Jatekovi a Jatek je zve na kolu. Popis obou dětí sumarizuje celou jejich situaci: „*To je Morče, ukazuje mi Pikna asi desetiletého vyzáblíka v tesilovém sáčku. Kluk má tik, cení zuby, fakt vypadá jako morče. Ten udělal dvacet tisíc bodů, říká Pikna. A ten malej cigoš, to je Jezule. To je jeho učedlník, směje se Pikna.*“⁴⁴¹ Z dalšího Piknova komentáře vysvítá, že obě děti nedělají celé dny nic jiného, než že hrají na automatech.

Poslední významnou postavou z horizontu dědiců je **Ljubino nenarozené dítě**. Ačkoliv zatím žije pouze u své matky, je tu už celý trs vztahů, do nichž vstupuje. V první řadě je tu Ljuba jako jeho matka, plná soucitu a touhy ochránit. Dále je zde Jatek jako možný otec. Ljubino těhotenství ho zastihuje poměrně nepřípraveného: „*Dítě. S tím nepočítal, děti ve svých snech zatím neviděl.*“⁴⁴² (Je až paradoxní, že se v Topolových prozaických textech obecně přes obrovské množství milostných styků nikdy nevyskytuje těhotná milenka, protagonistovi se nikdy nenarodí potomek. Potok stejně jako Jatek a další jsou postavami, které zůstávají stát těsně před branou tohoto iniciačního zážitku, nikdy se nestanou otcí.) Dokonce, i když se Jatek s myšlenkou, že je Ljuba těhotná, sžije, zůstává v něm jakási nejistota: „*Oba [Ljuba i Jatek] si už na novou bytost zvykli, žila v jejich životech. Ale Jatek nevěděl.*“⁴⁴³ Dále jsou zde Machata, dívky z undergroundové hospody a další, kdo Ljubino dítě prostě berou na vědomí, konvenčně Jatekovi gratulují. Konečně je zde skupina čítající Pernicu, Vladimira, Věru a vrchní sestru, uskupení lidí ochotných dívat se i na dítě jako na prostředek k experimentu a vydírání. Skutečně také Ljubino dítě zabijí⁴⁴⁴.

Smrt Ljubina dítěte přitom podstatným způsobem souzní s vraždou Nadi. Dětství jako takové je vyrabováno, je ochuzeno o lásku, nedostává se mu zastřešení rodiny, ve společnosti bez hodnot je vystaveno jen útokům.

Horizont dědiců zastupují tedy v *Andělu kojenecké rukou prostitutky, desetiletý hráč na automatech* vyrůstající v dětském domově, **romské dítě vycvičené k tomu, aby kradlo, a potrácené miminko**. Tato suma přitom není náhodná, naopak, zdá se, že **právě situace na horizontu dědiců vypovídá velmi podstatně o existenciální situaci v celém románovém světě**.

7.4. Model ikonický – Ego Ivana Matouška

Ego (1997) Ivana Matouška zastupuje v této kapitole třetí typ zachycení existenciálního, typ ikonický.

Děj románu má časové těžiště v období od podzimu 1980 do léta 1981, v retrospektivách se však vrací až k počátkům padesátých let. Únava a úzkost čišící z dějů a věcí však nejsou nikterak založeny na společenském a historickém kontextu období, které román rekonstruuje.

Jde o takový typ narace, v němž se podoba fikčního světa odvíjí z popisu každodenního, z líčení bezvýznamných situací a drobných úkonů, jež ovšem ve svém celku vyvolávají tíseň. Subjekt v tomto světě pociťuje úzkost, touha uniknout vede jen k pevnějšímu sevření.

⁴⁴¹ (Topol 2006, s. 104.)

⁴⁴² (Topol 2006, s. 90.)

⁴⁴³ (Topol 2006, s. 90.)

⁴⁴⁴ (Topol 2006, s. 119.)

7.4.1 Existenciální rysy Matouškova Ega

„Trápí tě něco? – Pomyslí si, zda je něco, co ho netrápí, a usmál se tomu.“⁴⁴⁵

Je především nutné zdůraznit, že v *Egu* je **záznam „tíže každodennosti“** v jistém smyslu „zdůvodněn“ duševní nemocí protagonisty a vypravěče v jedné osobě. Existenciální je zde založeno v psychotickém. Styl vyprávění v intencích této situace záměrně kolísá: od poloh reflektované všednosti, tedy v české tradici nejspíše hančovských a kolářovských, přes pointované a psychologicky zdůvodněné zkratky evokující například některé povídkové sbírky Edy Kriseové až k exaltovaným polohám, charakterizovaným „temnými metaforami“ typu Ladislava Fuchse.

Matouškův druhý román se hned svou úvodní pasáží hlásí k Sartrově *Nevolnosti*. „Nevím, zda to stihnu. Řítím se hlubinami a nevím, kde jsem. Klesám už ke dnu? Čas mi protéká mezi prsty. Nevím, zda tohle je začátek. Přede mnou leží **moje ruka**, drží pero, pohybuje se. Na papír vylézají zkroucení tenci tmavomodří hádci. Moje ruka..., když se na ni chvilí dívám, zdá se mi, že se tam divně hýbe něco narůžovělého. Ale co to je? Ruka. V tu chvíli si nevzpomenu. *Měl jsem ji ale příliš dlouho před očima, příliš jsem na ni myslel, stále dokolečka; to se stává.*“⁴⁴⁶ **Pozorování vlastního těla**, zdůraznění jeho úpadku a ošklivosti, a především stále opakované odkazy k bolestem v žaludku, únavě, neschopnosti cokoliv pozřít jsou jedním z hlavních prostředků, jichž je v *Egu* užito pro vytvoření atmosféry neúnosnosti, nepřijatelnosti světa.

Do ryze existenciálních poloh dále vyprávění uvádějí **opakující se motivy**, jejichž podoba není nijak hrozná, ale stává se postupně indexem abnormálnosti a bezvýchodnosti hrdinovy situace: tak například se v díle na různých místech ozývá Telemannova hudba, koncert pro zobcovou flétnu: v samém závěru románu se ukáže, že hrdina napsal své matce dopis, v němž vyslovuje přání, aby Telemann zazněl na jeho pohřbu; dále se v různých kontextech objevují dětské bačkůrky, které dospělému protagonistovi kupodivu jsou⁴⁴⁷, jeho vlastní dítě je však v závěrečné části románu odmítne nosit⁴⁴⁸, jako by se tak chtělo distancovat od „věčného“ dětství, které zosobňuje jeho otec; dále se stále znovu odkazuje ke kabelce, kterou protagonista stále nosí na krku (dokonce i během putování po horách) a která stále zřetelněji zastupuje hrdinovu odlišnost, nezařaditelnost do společnosti, jeho nenormální vázanost na určitý řád věcí a stává se určitým jeho atributem – muž s kabelkou na krku.

Vedle těchto významově zatížených motivů je však prostor románu záměrně **zaplaven obrovským množstvím předmětů a jevů bez hlubšího významu**. Jindřich Černík, protagonista a vypravěč v jedné osobě, popisuje – vzhledem ke své psychické nemoci – vše nesmírně podrobným způsobem: „... vyčistil si zuby, pastu, kartáček a ručník dal v igelitovém sáčku uzavřeném gumičkou do kabelky, kterou měl pověšenou spolu s tlustým zimním svetrem na klíce dveří do jídelny. Po bytě chodil v botách. Snědl čtyři tvarohové koláče, které zapíjel vlažnou vodou přímo z kohoutku. Pak si vzal svetr a ještě zkontroloval, zda jsou v kabelce jako obvykle doklady, kartičky, cigarety a sirky, toaletní papír, peněženka a penál s psacími potřebami a navíc dnes ještě ten igelitový sáček, co tam před chvílí dal.“⁴⁴⁹ Tato záplava banalit a každodenností je jedním z nejsilnějších signálů bezradnosti nad světem, které jsou v románu užity. Protože hlubší smysl života zcela uniká a vztahy jsou ve stavu naprosté patologie, drží se vyprávění zuby nehty povrchu věcí a dějů.

⁴⁴⁵ (Matoušek 1997, s. 161.)

⁴⁴⁶ (Matoušek 1997, s. 9, text zvýraznila užitím normálního písma KK.)

⁴⁴⁷ (Srov. Matoušek 1997, s. 51, 329.)

⁴⁴⁸ (Matoušek 1997, s. 318.)

⁴⁴⁹ (Matoušek 1997, s. 19.)

Zpod tohoto povrchu však stále znovu klíčí neovladatelná úzkost a sebelítost. Vypravěč tento svůj stav projektuje do prostředí okolo sebe. Zašlý secesní hotýlek v horách, plný obrovských zrcadel a dávné nostalgie, je v dopisu milence popsán takto: „*Dlouhá chodba, hnědý prošlapaný koberec a několik, spousta stejných dveří a úzkých pokojů po obou stranách.*“⁴⁵⁰

Existenciální pocity jsou pak nejexplicitněji přítomny v **psychotických líčeních, poznamenaných jakoby změněnou optikou**: „*Kočky vydávaly zvuky připomínající dětský pláč. V oknech protějšího domu se odrážely plameny, šlehající z otevřené popelnice, kolem které tancovali nějací lidé. Padali a zase se zvedali a po tvářích jim stékala krev. Smáli se a naříkali, ukazovali na sebe pobaveně, objímali se nebo do sebe strkali, halasně povykovali, líbali se, zdravili se a loučili se a chodili sem a tam jako mravenci. Jsou všude. Neuteču před nima.*“⁴⁵¹

Protagonista *Ega* se neustále zmítá mezi strachem z izolace „uprostřed lidí“ a strachem ze smrti. V románu se v různých variantách opakuje „modlitba“ podle Musilova *Muže bez vlastností* (1998)⁴⁵²: *Nenech mě bez lásky! Nenech mě zemřít!*⁴⁵³

Výpovědi o smrti a o strachu ze smrti jsou pak významovým jádrem knihy. Nejde přitom o smrt ve smyslu umírání, ale o smrt, která znamená prázdnotu bytí, upuštění od existence, ne-bytí. V souvislosti s tématem smrti se v románu stále vrací a postupně prohlubuje pohled na jednu Jindřichovu malbu: obraz nazvaný *Sudba*. Je na ní Kašpárek, přesýpací hodiny a citace z lidové písně: „*Nech mne, milá Smrti, já mám co činiti.*“ To, co by se zpočátku mohlo zdát jako intelektuální hra, jako záměrně ironická citace z barokních dob, se postupně posouvá významovými rovinami dráždivého sebe-strašení, romantické fascinace smrtí až k momentu, v němž je definitivně rozpoznána osudovost hry se smrtí, hry, která může být ještě za života „už prohrána“. Odsouvat cíl svého života až kamsi za horizont, dovolit, aby mu cíl a smysl přisuzovali pouze ti druzí, nebo se ho v posledku dokonce ani neodvažovat žít, znamená *de facto* stát již v teritoriu smrti.

7.4.2 Dr. Jindřich Černík jako klíčová postava horizontu současníků

7.4.2.1 Intertextuální vazby mezi postavou dr. Černíka a dalšími literárními postavami

„*Ten Faust v tom románu se jmenuje Jindřich Černík, což je z toho hned vidět. Je to doktor.*“⁴⁵⁴

Ivan Matoušek buduje postavu dr. Jindřicha Černíka záměrně jako postavu **intertextuální**, odkazující jménem, akademickým titulem, ale především dialogem ustavičně vedeným s kýmsi druhým k postavě **dr. Jindřicha Fausta**. Ačkoliv je na faustovskou souvislost v textu *Ega* opakovaně upozorňováno, zdá se, že ji Matoušek uvádí spíše se záměrem mystifikace a při pokusu o to, aby čtenáře donutil přehodnocovat charakter a význam celého textu, stejně jako je postupně přehodnocován jeho vypravěč a hrdina.

Černíkův pocit vyloučenosti ze života, jeho touha po tom, aby se nic pokud možno neměnilo, jeho sebelítost a nedostatek odvahy k rozetnutí kruhů, které ho vážou, mohou být totiž chápány spíše jako karikatura faustovské nespokojenosti se životem, ctižádosti a neohroženosti. Právě tak opakované sliby Černíkova „*Mefistofela*“, že mu může předvést

⁴⁵⁰ (Matoušek 1997, s. 372–373.)

⁴⁵¹ (Matoušek 1997, s. 143.)

⁴⁵² (Robert Musil: *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 1998.)

⁴⁵³ (Tak například Matoušek 1997, s. 429.)

⁴⁵⁴ (Matoušek 1997, s. 239.)

cokoliv, jsou jen prázdnými řeči. Zatímco Goethův *Faust* (1982)⁴⁵⁵ okouší díky Mefistofelovi to nejlepší víno, okouzlí a přesvědčí k těžkému hříchu čistou a cudnou Markétku, získává dokonce i Helenu, účastní se Valpuržiny noci atd., je Matouškův Faust voděn krajinami trapnosti, obletován homosexuálem, o kterého nestojí, na schůzce pražských intelektuálů a znalců výtvarného umění si získá jméno jen tím, že se v hypnóze projde v dřevných ponožkách po ostnatém drátu, účastní se milostné schůzky Markétky s jiným, atd. Když se po vší trapnosti a nepovedenosti na tři dny dostane do Ráje, rozhodne se, že raději ještě pár dní počká, aby se se zvoláním *Okamžiku, postůj!* neunáhlil⁴⁵⁶.

Mnohem významnější intertextuální vazbou Matouškova protagonisty je souvislost s hlavní postavou **Kunderova románu *Život je jinde***, ale také s Proustovým Marcellem z ***Hledání ztraceného času***. (Uvnitř románu samotného je sugerována jeho spojitost s *Hledáním ztraceného času*: kritička Daniela Topičová zde Jindřichovo psaní komentuje touto jedinou větou: „*Špatně strávený Proust, příliš soukromá záležitost.*“⁴⁵⁷) Podobně jako vypravěč *Hledání ztraceného času*, má i vypravěč *Ega* tendenci zaměřovat se na velmi detailní popis postav, událostí a objektů. Rozdílem je role, již tento detailní popis hraje: pokud v *Hledání ztraceného času* je především „technikou“, způsobem, kterým je zbudován celý svět tohoto románu a jeho jedinečnost, v *Egu* hraje spíše roli jakéhosi odkazu, je upozorněním na stav protagonistovy duše (srov. oddíl 7.4.1). Podobně jako *Ve stínu kvetoucích divok*, objevuje se i v *Egu* dvojice matka-dcera, již protagonista obdivuje a do jejichž společnosti se snaží proniknout. Paralelou k madame Swannové a její dceři Gilbertině jsou literární kritička Daniela Topičová a její čtrnáctiletá dcera Danielka. (Podobně jako madame Swannová, udržuje i Daniela Topičová jakýsi salon, kam Jindřich přichází s nadějí, že ohromí jeho členy a dokáže jim, že je jedním z nich. Na rozdíl od Proustova protagonisty však není příliš úspěšný.)

Pokud by se však velikost literární postavy měla odvíjet od množství informací, které o ní text poskytuje, je přece jen Marcel oproti Jindřichovi gigantem.

Mnohem větší množství styčných rysů je pak možné hledat mezi Kunderovým Jaromilem z románu *Život je jinde* a Matouškovým Jindřichem. Tak jako má Jaromil svého Xavera, má i Jindřich Černík svého „Mefistofela“, respektive altera, své „ty“. Podobně jako Jaromil především nenormální vazbou na maminku, oidipovským komplexem, jehož sevření se okolo něj zejména ve schizofrenní atace utahuje jako smyčka. Zatímco se u Kundery Jaromil a jeho matka uzavřou do vězení svého vztahu vlastně nezáměrně, sledem nezralých a špatně pochopených momentů ve vzájemném jednání a komunikaci, předvádí *Ego* situaci, která je mnohem akcentovanější, už od počátku abnormální⁴⁵⁸. Milostná vazba matky na syna je tu patrná už od Jindřichova dětství, a není navíc nijak „zdůvodněná“. Jaromilova matka u Kundery je nešťastná a pochopitelná, Jindřichova matka v *Egu* je jako matka patologická a z této situace roste pak ještě výraznější patologie synova: „[...] *kdyby aspoň tenkrát tu pupeční šňůru nevyhodili, pak by to bylo přece jen jiné, nemyslíš? Chtěla jsem si ji schovat.*“⁴⁵⁹ V obou románech jsou matky během synova dospívání vnímány jako mladé, eroticky ještě žádoucí ženy, pečující o sebe a svou krásu. Na rozdíl od řady jiných ženských postav, prezentovaných bez konkrétních fyzických atributů, jsou obě často popisovány včetně svých šatů, výrazu v obličeji, celkového dojmu, kterým momentálně působí. Krom toho, že mají velmi hmotné tělo, mají také své slovo, svou komunikační moc. Obě jsou reprezentovány svou „nevhodnou“ řečí, komentáři, výčitkami, manipulací,

⁴⁵⁵ (Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Odeon, Praha 1982.)

⁴⁵⁶ (Matoušek 1997, s. 309.)

⁴⁵⁷ (Matoušek 1997, s. 267.)

⁴⁵⁸ Tak například v jedné z úvodních scén románu: Jindřich se po koupání položil nahý na deku a „*matka mu cvrnkala do ptáčka a smála se*“, erotický rozměr scény je ještě podtržen, když z pozdějšího vyprávění vysvitne, že jde o dobu, kdy bylo Jindřichovi nejméně deset let. (Matoušek 1997, s. 31.)

⁴⁵⁹ (Matoušek 1997, s. 54.)

vyprávěním, citovým vydíráním, poznámkami v pravý čas, „nevinnými“ otázkami. Zpovídají své syny po schůzkách s dívkami, snaží se o přátelství s jejich vyvolenými. Tak jako ovládají značnou část sociálního pole svých synů, ovládají z většiny i jejich erotická teritoria (zde jsou konkrétním symbolem šatníky obou mladíků: zejména Jaromilovy červené trenky a Jindřichovy punčocháče, téměř anekdotické⁴⁶⁰, a věcným vyjádřením také gesta a projevy důvěrnosti mezi oběma oidipovskými dvojicemi).

Logickým východiskem z citového a erotického obléhání se pro oba mladíky stává psaní – ale také snění – jako náhradní prostor života.

Symbolem takového vyřazení, odstavení ze života, jsou markantně podobné milostné scény v obou románech: protagonisté při nich zůstávají na verandě (nebo střešní plošince) před místností, kde se jejich vytoužená miluje s jiným. V *Egu* se analogická scéna opakuje dokonce třikrát, průhledně kunderovskou citací je však ve své podobě situované do vinohradské věže⁴⁶¹.

Přes množství styčných bodů existují mezi oběma postavami samozřejmě podstatné rozdíly; jedním z nich je schopnost vztahovat se ke společnosti. Zatímco u Kundery je jedním z nástrojů Jaromilova sebeklamu jeho společenský úspěch, založený na příslušnosti k revoluční straně, a pocit stranické nadřazenosti je také motorem jeho největší lidské zrady (udání), Jindřich Černík se naopak do lidské pospolitosti téměř není schopen včlenit, společnost je cosi, čeho se bojí; to, že by mohl jít na policii udat svého nenáviděného švagra, o němž se – podobně jako Jaromil – dozví, že se chystá emigrovat, mu vůbec nepřijde na mysl. Další z významných odlišností představuje způsob, jakým jsou zachyceny a takřkajíc budovány vztahy postav v obou textech. Tam, kde je Kundera mistrem zkratky a zhuštění, usiluje Matoušek naopak o podrobnost v líčení, která má sama sdělit něco z tíže bytí v jeho románovém prostoru, ale která také komunikuje jeden z aspektů protagonistovy choroby. Jaromilův čas se od otcovy smrti vlastně stále zrychluje, Jindřichův čas se zpomaluje až do úplného bezčasí a vyvanutí.

7.4.2.2 Jindřich Černík a psychóza

„V čekárně na psychiatrii byla pohoda.“⁴⁶²

Asi nejvýraznějším atributem Matouškova protagonisty je jeho psychóza⁴⁶³.

V českém románu se během posledního století objevilo několik podob románů či próz, v nichž bylo do textu kódováno protagonistovo duševní vykojení nebo onemocnění, aniž protagonist či ich-vypravěč tuto skutečnost reflektoval (to platí například o Weissově *Baráku smrti* (1927)⁴⁶⁴, ale též o jeho *Domu o tisíci patrech* (1990)⁴⁶⁵, o Demlově ich-vypravěči v *Zapomenutém světě* (1998)⁴⁶⁶, výsostně pak o románech Egona Hostovského, zejména o *Všeobecném spiknutí* (1969)⁴⁶⁷). Takové uspořádání navozuje zvláštní významovou hru, v níž je záměrně znejasněno jednak celkové ladění diskurzu, respektive jeho pravidel, a v níž se současně stále znovu přeznačuje fikční věrohodnost vyprávěného. To, co se protagonistovi jeví jako (fikční) skutečnost, může být halucinací nebo snem.

⁴⁶⁰ „Anebo punčocháče. Vždycky se za něco styděl. Nechtěl, aby někdo věděl, že je má na sobě. Až na vysoké dostal trochu rozum...“ (Matoušek 1997, s. 232, srov. Matoušek 1997, s. 31.)

⁴⁶¹ (Srov. Matoušek 1997, s. 103–106.)

⁴⁶² (Matoušek 1997, s. 21.)

⁴⁶³ Z medicínského hlediska je *Ego* fikčním záznamem schizoafektivní psychózy („smíšená“ psychóza, charakterizovaná poruchou prožívání maniodepresivního typu a doprovázená současně i bludnými představami a halucinacemi), ovšem záznamem povýtce subjektivním. V kontextu této práce není samozřejmě významná psychiatrická klasifikace hrdinovy psychické situace, ale způsob, jakým se tato situace přenáší do výstavby celého vyprávění a především hlavní postavy samotné.

⁴⁶⁴ (Jan Weiss: *Barák smrti*. Volná myšlenka československá, Praha 1927.)

⁴⁶⁵ (Jan Weiss: *Dům o tisíci patrech*. Československý spisovatel, Praha 1990. (1. vydání 1929.))

⁴⁶⁶ (Jakub Deml: *Zapomenuté světlo*. Hynek, Praha 1998. (1. vydání 1934.))

⁴⁶⁷ (Egon Hostovský: *Všeobecné spiknutí*. Melantrich, Praha 1969.)

Zcela nepravděpodobné a excitované může být skutečností, nebo může naopak napovídat o hrdinově stavu.

V případě *Ega* je tomu do určité míry jinak. Protagonista svou chorobu sám vnímá a mluví o ní, navštěvuje psychiatrii, vede skutečné i fiktivní rozhovory se svou lékařkou, označenou v knize jako „paní asistentka“, atd. Také řada blízkých postav mu dává verbálně i neverbálně najevo, že je „cvok“, a dokonce i vypravěč ho neváhá označit například za „schizoidního“.

Skutečnost, že je protagonista duševně nemocný, má přitom v románu několikerý efekt. Jindřich Černík o své nemoci sice ví, ale – právě proto, že je nemocný – nevnímá ji věcně. **Fikční realita** představená v těch oddílech vyprávění, kde Černík je fokalizátorem nebo vypravěčem, je **zjevně zkreslena**; fikční děje nazírané jeho očima jsou přetvořeny, či dokonce vytvořeny jeho schizofrenní optikou⁴⁶⁸. Vyprávění je koncipováno jako skrývačka, v níž si čtenář sám musí hledat vodítka k rozpoznání pomezí mezi fikční realitou a halucinací, mezi „objektivním“ a subjektivním; právě tak jsou i „hranice“ hlavní postavy samotné čímsi, co z textu jednoznačně nevyplývá, co je z něj zapotřebí teprve rekonstruovat.

Mezi konkrétní příznaky Jindřichovy choroby náleží například jeho posedlost pořádkem a detaily, snaha uchovat rovnováhu vztahů, které určovaly podobu jeho dětství, byť již zde byl více než patrný zárodek vnitřního konfliktu (nevyřešená oidipovská vazba na matku, špatně zpracovaný heliocentrický šok, který protagonista prožije ve čtyřech letech, když jeho matka přinese s úsměvem domů druhorozené dítě⁴⁶⁹), chorobný pocit viny (Jindřich o sobě například hovoří jako o Mersaultovi, protože nebyl v pěti letech schopen plakat na pohřbu své babičky⁴⁷⁰).

Jedním z nástrojů, které se spolupodílejí na vyjádření Černíkovy choroby, je i **vyprávěcí situace**. Ačkoliv v partu vypravěče celkově převládá gramatická 3. osoba, nejde v žádném případě o román s vševědoucím nebo objektivním er-vypravěčem. Pokus aplikovat na *Ego* stanzelovskou klasifikaci vyprávěcích situací nemůže skončit jednoznačným závěrem: v partu vypravěče se totiž neustále střídá objektivní a subjektivní narace, a centrum fokalizace se posouvá od jedné postavy ke druhé. Kolísání mezi er- a ich-narací je jedním z prostředků, jimiž je zprostředkována situace, v níž se „ego“ rozpadá pod tíhou všedních dnů a vztahů poznamenaných pečeti psychózy. Mezi plány, na nichž se tato situace v románu projevuje, je samozřejmě na prvním místě **plán gramatický**. Uvnitř odstavců, ale často i uvnitř vět se příležitostně střídají jazykové roviny a vyprávěcí časy; typ slovesné osoby – jak už bylo naznačeno – neustále kolísá. JÁ je tak roztrženo do nejednoznačného karnevalu ON, JÁ, MY, a dokonce i TY; TEHDY i NYNÍ.

Také kolísání úhlu pohledu vypovídá přímo o Černíkově chorobě. **Centrum fokalizace** se bez upozornění přesouvá mezi několika centry, která náležejí k hlavní postavě (já jako Jindřich Černík prožívající a zpětně zaznamenávající svůj život; já jako Jindřichův „Mefisto“, vlastně odloučená část jeho osobnosti, integrující vždy některé rysy významné partnerské postavy; já jako redaktor, dvojník či alter Jindřicha Černíka, hodnotící nejen jeho život, ale též jeho psaní), a několika vedlejšími postavami (Markétka, Anna, farář Sobek atd.). Skutečnost, že je Jindřich Černík v románu střídavě protagonistou v er-naraci, fokalizátorem a příležitostným ich-vypravěčem, zakládá hlubší plasticitu v pohledu na jeho chorobu, čtenář je touto technikou vtahován „dovnitř“ psychotické perspektivy.

⁴⁶⁸ „Obloha byla děsivě modrá. Otočil se zády k oknu, aby ji neviděl, a tichounce hořekoval: Jaký je tohle divný město. A zítra je neděle. Já už tady nevydržím. Lidé jsou tu polonazí, oslavně svítí jejich kříže, mačkají se na sebe. Tak to svědí. Je jich tu přes milion. Každý má kolem sebe neviditelný tvrdý krunýř. Stále znovu a znovu ho cítím. Netroufám si.“ (Matoušek 1997, s. 140.)

⁴⁶⁹ (Matoušek 1997, s. 11.)

⁴⁷⁰ (Matoušek 1997, s. 334.)

Jiný způsob vyjádření hrdinovy nezačlenitelnosti je **schéma prostorové distance** užitě v celé řadě scén. Černíkovo „odcizení“ reality je takto vyjádřeno především při vyprávěních o společenských událostech. Ačkoliv by měl být jejich účastníkem, nebo dokonce aktérem – pozoruje je zvenčí, dokonce i fyzicky situován „mimo“ jejich rámec⁴⁷¹.

Naznačený rozpad JÁ neznamená přitom pouze ztrátu pomyslného těžiště subjektu, ale též – jak už bylo naznačeno – **rozostření jeho hranic vůči dalším subjektům** – ať už fiktivním, nebo fikčně reálným.

7.4.2.3 Jindřich Černík a soubor jeho alterů

„A co Mefistofeles? – Ten právě bude každý, koho doktor Faust potká. Teda ne že by Mefistofelů bylo víc, spíš jako by se jeden stěhoval z člověka do člověka nebo měnil podoby a jména. Doktor Faust ve svých přátelích tuble společnou podstatu rozpozná.“⁴⁷²

Jindřichovo JÁ, vysávané zevnitř černou dírou psychózy, do sebe příznačně vtahuje rysy, atributy a především hlasy dalších subjektů.

Asi nejvýznamnějším alterem Jindřicha Černíka v textu je postava oslovovaná někdy „můj příteli“, nejčastěji však pouze jako TY, jakýsi Černíkův **Mefistofeles**. V jedné z úvodních kapitol mu Černík říká: „*Zřejmě ses objevil již při mých prvních krůčcích.*“⁴⁷³ Černík s ním má vlastně faustovský pakt, reprezentovaný básní o kouzelné ručičce, kterou si přál mít; protihodnotou jeho utrpení způsobeného existencí a přítomností TY je slib, že mu TY může splnit jakékoliv přání. Podobně jako Faust si Jindřich Černík přeje Markétku, pak Danielku atd., ale vždy znovu zjišťuje, že se jeho přání plní způsobem, který nečekal. Klíčový alter, TY, se přitom objevuje v podobách, které často odkazují k některé z postav, s nimiž se Černík intenzivně stýká. Jeho první maskou v románu homosexuál je Adolf Černík, s nímž se pak Jindřich Černík v milostném dialogu ujišťuje, že není možné, aby otěhotněl jako Markétka⁴⁷⁴. Další maskou je milostný průvodce v dobývání Markétky, jakýsi druhý Áda Rosa (Černíkův erotický sok); další jeho matka Anna atd. Dialogy s TY kolísají mezi jednoznačně vnitřní, samomluvnou podobou a mezi podobou halucinační, někdy již stěží rozlišitelnou od výseku skutečného dialogu s „existující“ postavou. (Obecně platí, že přechody mezi tím, co se v románu odehrává „skutečně“, a tím, co se odehrává pouze v Jindřichově mysli, jsou záměrně rozostřené.) Tomuto klíčovému alterovi je potom ponechána svobodná vůle v úplném závěru románu. Interpretovat jednoznačně pasáž, kde se s ním Jindřich Černík drží za ruce za doprovodu Telemannovy hudby, je sice nemožné, ale rozhodně zde probleskuje myšlenka sebevraždy, nebo vlastně vraždy, provedené TY na JÁ.

⁴⁷¹ Protagonista se v pozici fokalizátora nebo ich-vypravěče opakovaně ocitá ve společenské nebo slavnostní situaci, k níž by měl náležet – na oslavě svého návratu domů, na večírku intelektuálů, na mejdanu při příležitosti Markétčiných narozenin, v přítomnosti svých známých hovořících spolu na Karlově mostě, u společného táboráku na horách, na venkovské zábavě – avšak není schopen se vlastní aktivitou do dané situace včlenit.

Tak při oslavě návratu zůstává většinu času sedět na krabici ve svém dětském pokoji, zatímco otevřené dveře vedou do obývacího pokoje, kde se pije šampaňské a hovoří; na večírku intelektuálů sedí osamoceně na židličce u knihovny, a i poté, co byl pro určitou chvíli učiněn středem zájmu a pozornosti, se vzhledem k náhlé fyzické nevolnosti dostává znovu stranou, do samostatného pokoje, kde je uložen na matraci; na Markétčině mejdanu zůstává nakonec s dívkou, kterou nemiluje a odchází s ní z Markétčina bytu, zatímco za dveřmi koupelny se jeho vyvolená miluje s jeho sokem; Karlův most, kde se sešla skupina mladých výtvarníků, které zná z tzv. Dřepu, opouští, aniž na sebe upozornil, a pozoruje další dění z lavičky na Kampě; v horském hotýlku si nechce koupit lístky na zábavu, jež se pak odehrává přímo v sále pod jeho pokojem, atd.

⁴⁷² (Matoušek 1997, s. 293.)

⁴⁷³ (Matoušek 1997, s. 115.)

⁴⁷⁴ (Srov. Matoušek 1997, s. 52.)

Na straně JÁ, nikoliv TY se objevují ještě další Černíkovi dvojníci či alteri. Nejvýznamnějším z nich je **redaktor**, jemuž Jindřich předá k uspořádání svůj „rodopy“⁴⁷⁵, román do pytle, román zapsaný na kartičkách, z nichž některé jsou sice datované⁴⁷⁶, avšak drtivá většina neobsahuje vůbec žádné signály napovídající logické (narativní) pořadí. Redaktorovým úkolem je román uspořádat, on však udělá i množství práce navíc: přidá do textu zcela nemístné poznámky redaktora⁴⁷⁷; protože mu některé kartičky vybudou, zařadí je prostě volně na konec textu; konečně v závěrečné kapitole přestává již plnit funkci editora a občasného komentátora textu, a začíná vyprávět svůj vlastní příběh. Moment vnitřní vzdálenosti mezi oběma postavami je sugerován vždy tam, kde redaktor hodnotí buďto Jindřichovo psaní jako takové⁴⁷⁸, nebo kde posuzuje Jindřicha jako člověka či literární postavu, vsouvá dokonce do textu rozsáhlou pasáž, v níž srovnává Jindřichovo putování s putováním postavy, již sám zkonstruoval, Mania Aelia Lepida⁴⁷⁹. V této pasáži redaktor také vyjadřuje svou identifikaci s Jindřichem a svou bytostnou potřebu věnovat se jeho textu.

Zatímco TY je v závěru románu rozhodnuto nechat Jindřicha spáchat sebevraždu – podle předpovědi, že zemře, až se mu narodí dítě – právě tento dvojník, redaktor, rozhodne: „*Ne, nemohu ho nechat zemřít – je nesmrtelný.*“⁴⁸⁰ Postava redaktora má přitom s Jindřichem množství shodných črt. Podobně jako Jindřich žárlí i redaktor na svou první i druhou manželku za to, že před ním měly jiného milence, podobně jako Jindřich je chorobně posedlý pořádkem: „*Představoval jsem si, že až si svůj dětský pokojík uklidím nejvzorněji, tak z něho, jako poslední rušivý element, vyskočím oknem a potom už vše bude dokonalé, trvalé, ať si někteří Písečáci budou myslet, že mladý pán doplatil na pořádek, celý život že mu obětoval.*“⁴⁸¹ Stejně jako Jindřich vzpomíná i on na své dětství jako na traumatickou dobu. Ve druhé půli románu se tomuto dvojníkovi, redaktorovi, začíná TY také zjevovat, a to v podobě čerta, pohádkově bizarního a směšného⁴⁸².

Dalším z Jindřichových dvojníků je **homosexuál Adolf Černík**, stomatolog, o němž se však v textu neobjevuje příliš mnoho informací. V dopise na rozloučenou, adresovaném matce, Jindřich Černík označí Ádu za lepšího, protože Áda cítí do hloubi závazek vůči své matce.⁴⁸³ Zatímco Áda Černík má jinou orientaci, Jindřich Černík si sám sebou není zcela jistý. Většina jeho vztahů je heterosexuálních, ale zároveň ho příjemně děsí homoerotické tužby⁴⁸⁴. Adolf Černík v určitých chvílích figuruje na straně TY, tedy na straně

⁴⁷⁵ (Matoušek 1997, s. 402.)

⁴⁷⁶ Celý příběh se například otevírá 3. listopadu 1980, v den, kdy se protagonista stěhuje zpět do bytu svých rodičů a dozví se, že jeho partnerka je těhotná. Dalšími orientačními body jsou zápisy z července a srpna 1981, v nichž protagonista rozvádí své úvahy o sebevraždě. Většina děje se však odehraje v hiátu mezi těmito daty nebo v retrospektivách, které se 80. letům dalece vzdalují.

⁴⁷⁷ Neváhá v nich protagonistovy úvahy doplňovat, opravovat, hodnotit; v konkrétním kontextu ho dokonce označí za „*pěkného hajzla.*“ (Matoušek 1997, s. 447.)

⁴⁷⁸ O tom často zpravuje čtenáře vypravěč, srov. například tuto pasáž: „*Rozhodl se [Jindřich], že Marii napíše dopis, trochu jí zdejší kraj popíše a okouzlí ji svým literárním nadáním. [konec odstavce] Redaktor se pousmál a na chvíli zvedl hlavu. Za oknem redakce sněžilo. Smutně sevřel rty. [konec odstavce] „Psaní Marii“ se zachovalo na třech kartičkách. Protože je v něm vše, co se kolem doktora Černíka během jeho dosavadního pobytu v Kraví Hoře dělo, podáno ze subjektivního pohledu toho, jenž to tehdy sám prožíval, je text velmi cenný k hlubšímu vniknutí do nitra druhého člověka. [...] Psaní Marii přes svou subjektivnost ale vyhovuje objektivním požadavkům na vyšší literaturu. [...] Text si zkrátka zaslouží, aby vešel ve všeobecnou známost. Nese v záhlaví datum 15. 7. 1981.*“ (Matoušek 1997, s. 365.)

⁴⁷⁹ (Srov. Matoušek 1997, s. 404–405.)

⁴⁸⁰ (Matoušek 1997, s. 453.)

⁴⁸¹ (Matoušek 1997, s. 444.)

⁴⁸² (Srov. Matoušek 1997, s. 386: „*Vlastně tě dnes vidím takhle poprvé a vypadáš dost naivně, nepřesvědčivě, jak sem nakukuješ tím oknem. Ani nemám chuť ti věřit.*“)

⁴⁸³ Na otázku „*Proč se vlastně neodděláš?*“, odpovídá: „*Kvůli mámě.*“ (Viz Matoušek 1997, s. 432.)

⁴⁸⁴ Černík sám uvažuje o „*stále nezvládnutému problému milostné touhy k muži, který se nenápadně táhne mým životem*“ (Matoušek 1997, s. 359). Opět by bylo možné hledat paralelu mezi heterosexuálním a

Mefistofela, v jiných je ale „integrován“ do Jindřichovy osobnosti, a zdá se, jako by například noční Prahou do zábavního podniku Tempo putoval s tváří Jindřicha Áda Černík.

Dalším, již shora připomenutým alterem, který figuruje na straně TY, je **Áda Rosa**. Je to především **Černíkův milostný sok**, společenský a sebejistý. Markétka je původně jeho partnerkou, ale Černík si ji na Rosovi vyprosí a Rosa mu ji kupodivu přenechá. Podobně jako Černík skládá i Rosa básně, z Černíkova pohledu však velmi neumělé. Zatímco většina textu prozrazuje soupeření mezi Jindřichem a Rosou, závěrečné odstavce textu odhalí, že ten, kdo osaměle putuje Šumavou, zatímco Markétka v Praze rodí, není Jindřich Černík, ale vlastně Rosa. Obě nesmiřitelné postavy se tedy náhle prolnou. Alter na straně TY přechází v altera na straně JÁ, stává se tedy nečekaným dvojníkem.

Mezi významné Jindřichovy dvojníky patří konečně ještě starý muž, označený jako **Dědek**, postava, s níž je spojen motiv dětských bačkůrek⁴⁸⁵. Dědek má ještě další významné atributy, nosí stále flanelovou košili, zpívá si Danielovo proroctví, jí kyselá jablíčka, atd. Během Jindřichova šumavského putování se oba muži náhodně potkají a Dědek se posléze k Jindřichovi připojí a vypravuje mu o svém životě. Stejně jako Jindřich je i Dědek velkým zastáncem pořádku, i on se určitou dobu snažil svůj život „hned potom“ zapisovat⁴⁸⁶, podobně jako Jindřich má i on přítele Josefa, který mu vykládá o svatých a drobí přítom na stůl⁴⁸⁷. Ačkoliv jeho příběh nekopíruje Jindřichův životopis – prožil šťastné dětství, je radostný a dobrosrdečný, přece jen je vlastně Jindřichem po třiceti letech: jako mladý muž odešel od manželky a dvou dětí a stále ještě chodí po Šumavě a čeká, že tu zažije něco šťastného. Právě v interakci s Dědkem je zdůrazněno, že je hoden pozornosti především tak, jak se jeví Jindřichovi, že jeho význam spočívá v tom, co pro Jindřicha znamená; že vlastně nemusí existovat skutečně. Pravděpodobnost, že je i tento muž jen halucinací, vzrůstá ve chvílích, kdy nečekaně změní tón a mluví s Jindřichem velmi osobně, bez okolků, jako by ho znal už od dětství⁴⁸⁸. Jindřich se v Dědkovi poznává a zároveň ho nenávidí: „*Jdou dva muži (ani nezáleží na tom, zda jsou oba skuteční) a obvykle si za chůze povídají, ale každý vnímá jen sebe. Je tak egocentrický, že ho pobuřuje i jen představa, jak ten druhý (ani nemusí být skutečný) dosahuje ženy. Zdá se mu to přímo perverzní. Boj mezi těmi dvěma muži je nesmiřitelný.*“⁴⁸⁹

Skutečnost, že má Jindřich Černík vlastně dvě tváře, nebo dokonce více vnitřních tváří, je demonstrována téměř surrealistickým obrazem, který se v románu objevuje na konci šumavského putování. Protože po celou dobu své pouti šel Jindřich stále na západ, má tvář z jedné strany úplně spálenou: „*[...] jeho levá tvář byla spálená a nová kůže svou dětsky červenorůžovou barvou nepřirozeně kontrastovala se starou vrásčitou nahnědlou pokožkou v okolí a na pravé tváři. Tak mu slunce na cestě vykouzlilo na jeho tváři ilustrativní obraz jeho schizoidního nitra: Vypadal jako Janus.*“⁴⁹⁰

homosexuálním dvojnictvím obou doktorů Černíků z *Ega* a vývojem Marcela v Proustově *Hledání ztraceného času*.

⁴⁸⁵ Bačkůrky, které Dědek nosil, nalezne během putování Jindřich se svým Dítětem (Matoušek 1997, s. 318), nabízí mu je, ale Dítě je odmítne – snad jako symbol nevydařeného dětství. V dalším textu se bačkůrky objevují znovu, tentokrát je vyndává Dědek ze svého batohu, klade si otázku, proč je s sebou nosí, a ukazuje je Jindřichovi (Matoušek 1997, s. 329).

⁴⁸⁶ „*Já jsem si všechno schovával. Ale stejně jsem si všechno neschoval. Jak bych byl rád, kdybych měl aspoň jeden sešit z první třídy. [...] Co jsem se nastaral, aby bylo všechno v pořádku. Hlavně jsem měl strach, aby se mi nic neumastilo od jídla. Měl jsem tak málo času, nic jsem nemohl stihnout. Taky jsem si chtěl zapisovat zážitky. Hned potom. Ani tím si ho však stařec nenaklonil. Jen se ušklíbnul, když mu říkal, že nakonec pro samé poznamenávání se už pomalu nestačil umýt a najíst. No vážně, já si nevymýšlím, je to hrozné prokletí, když je nám všeho líto, když chceme, aby nic ze světa nezmizelo.*“ (Srov. Matoušek 1997, s. 325.)

⁴⁸⁷ (Matoušek 1997, s. 336.)

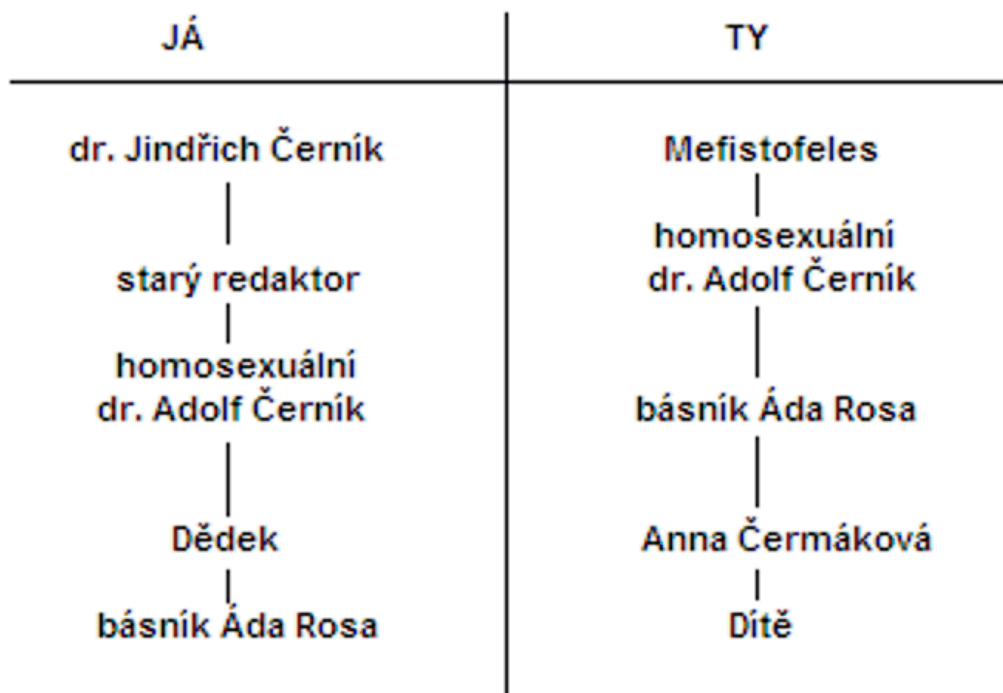
⁴⁸⁸ „*Tak jak chceš. Hlavně nebud' hysterickéj po mámě. Myslíš, že mě baví všude s tebou chodit? Jenomže ty bys tu zabloudiv, prosím tě.*“ (Matoušek 1997, s. 327.)

⁴⁸⁹ (Matoušek 1997, s. 339.)

⁴⁹⁰ (Matoušek 1997, s. 362.)

Jindřich Černík takto v podobách svého JÁ, tedy v podobách svých dvojníků, a v podobách svého TY, tedy v podobách svých alterů, vyplňuje téměř celý román. V jistém smyslu by dokonce bylo možné tvrdit, že krom Jindřicha Černíka neexistují v románu další samostatné postavy, že **on sám je jediným subjektem *Ega***.

Soubor alterů dr. Černíka na straně JÁ a TY (podle chronologie prvního výskytu v textu)



7.4.2.4 Jindřich Černík jako zapisovatel vlastního života

„Začínám vidět skrze zdi, podlahy, stropy. Bezmocně zavěšen v prostoru mezi přáteli, aby i oni mě odevšad pobodlně viděli. Mám u sebe tužku a své kartičky, abych ztrátu soukromí lépe vydržel.“⁴⁹¹

Snaha zapsat události hned poté, co se udály, je leitmotivem celého románu. Pro Jindřicha Černíka se život stává materiálem jeho románu. Důvodem přitom není okouzlení tímto životem. Protagonista o sobě hned v první kapitole říká: *„Pochopitelně, kdybych měl sebemenší příležitost žít, tak nebudu váhat ani vteřinu a psaní přeruším. A zase se zašklebil na těch několik příležitostí žít, na které si vzápětí vzpomněl.“⁴⁹²* Je jím spíše pocit vzdálenosti od života. Vyloučen ze života, izolován do pozice pozorovatele, je tedy Jindřich *de facto* donucen být zapisovatelem toho, co nemůže aktivně ovlivnit a čeho se ze své vůle nedokáže zúčastnit. Právě tato poloha je pak základem existenciální atmosféry celého románu.

Zapisování života na papírové kartičky, které Jindřich Černík nosí stále s sebou, směřuje potom k dvojitmu cíli: uspořádat svůj život a vytvořit román, díky němuž se chce Černík stát slavným a nesmrtelným.

⁴⁹¹ (Matoušek 1997, s. 284.)

⁴⁹² (Matoušek 1997, s. 10.)

V první části knihy se zdá, že **snaha překonat zklamání a depresivní stavy tím, že jsou pojety jako předmět uměleckého díla, je klíčová**. Ve snovém rozhovoru s psychiatrickou říká Jindřich Černík toto: „*Psaní vlastně považuju za úklid. Ale román není jenom utírat prach, luxovat a mejt nádobí. Spíš jde o přerovnávání a třídění, aby všechno, co zůstane, dýchalo řádem a úplností, aby nikoho, bez ohledu na to, zda něco potřebuje nebo ne, nenapadlo nic vyhodit. A tak ledasco zůstane navždy. Hlavně se to proboha nesmí umastit.*“⁴⁹³ Postupně však začíná převažovat druhý smysl tohoto psaní: Jindřich Černík touží zvítězit nad patologickým strachem ze smrti a včlenit se do společnosti. **Tím, že se stane díky svému románu nesmrtelným, vymaní se ze života stále ohrožovaného smrtí, a získá zároveň i přátele**⁴⁹⁴. V duchu postmoderní hry je přítom právě Matouškovo *Ego* oním Černíkovým románem. Zatímco v I. díle *Ega* se vyskytují pouze dílčí momenty, které by bylo možné označit za reflexe psanosti, ve II. a III. díle zabírají úvahy o psaní (tohoto) románu stále více prostoru: přechází se k rozsáhlým debatám na téma vyústění celého románu⁴⁹⁵, řeší se otázka jeho názvu, Černík se pokouší probírat svůj román s celou řadou postav. Často ho představuje jako faustovskou historii⁴⁹⁶, vypravuje děj románu – což je téměř nemožné – v podobě pohádky svému dítěti atd. Zároveň se ovšem začíná bát toho, jak ho román pohlcuje, jak se začíná uzavírat jakýsi bludný kruh⁴⁹⁷.

Tento ústup od ryziho vyprávění o Jindřichově životě – jakkoliv nesouvislého a nesourodého – ke stále častějším reflexím o Jindřichově psaní románu *Ego* vyjadřuje jádro existenciálního paradoxu v tomto románu: protože snažit se o cokoliv v životě nemá smysl, nezbyvá než usilovat o co nejlepší podobu a zejména závěr románu, který je ovšem zápisníkem tohoto života. Logickým vyústěním této vyprázdňenosti jsou potom Jindřichovy vzkazy na rozloučenou a jeho úvahy o sebevraždě v závěru románu.

Významným aspektem reflexe psanosti v románu jsou úvahy nad efektem, jež bude mít vydání Jindřichova románu na jeho blízké a na něho samotného. Tím, kdo Jindřicha zejména konfrontuje s otázkami vztahujícími se k tomuto problému, je jeho dvojník, redaktor⁴⁹⁸. Ačkoliv to v textu není přímo pojmenováno, je možné dovodit, že přání vydat román a naděje, které s tím Jindřich spojuje, jsou jen další tužbou, která se nakonec obrátí proti němu. Mefisto nahlížející oknem do redakce sice román v jediné chvíli rozfouká obrovským fukarem, ale pak, když je jasné, že jej Jindřich s redaktorem přece jen dají dohromady, se spokojeně a potutelně směje.

Krom efektu, který by vydání románu mohlo mít na Jindřichovy blízké, je vážnější námitkou to, že právě román nakonec sám popře, oč se Jindřich tolik snažil: zapsat pravdu:

⁴⁹³ (Matoušek 1997, s. 239 a podobně též s. 295–296.)

⁴⁹⁴ Srov. konkrétní party rozhovorů s redaktorem ve 3. a 4. kapitole III. dílu (Matoušek 1997, s. 390, 416).

⁴⁹⁵ Srov. například Černíkův rozhovor s kritičkou Danielou Topičovou (Matoušek 1997, s. 196–199.)

⁴⁹⁶ „*Ten Faust v tom románu se jmenuje Jindřich Černík, což je z toho hned vidět. Je to doktor. Vlastně je po celý život hrozně osamělý a nejistý, protože každý, s kým se setká, ho brzy zklame, a taky se lidí bojí, protože je precitlivělý a nerealistický. A tak si představuje, že ho všude doprovází v nejrůznějších podobách Mefistofeles, to je z děje taky patrný, a on se v tom snaží vyznat. Chvillemi si zakládá na tom, že je s ním v úzkém kontaktu, ale vlastně on pořád před ním prchá, protože hledá čistotu.*“ (Matoušek 1997, s. 239.)

⁴⁹⁷ „*Uvědomil jsem si onu neuvěřitelnou důslednost, s jakou románové události vnikají zpátky do mého života a připodobňují jej k obrazu svému, který však není nic jiného, než transformace mých vlastních zážitků a pocitů do literární podoby. Je to bludný kruh. Když zůstanu, myšlenky, které mě zde napadají, mě nakonec zničí. Já nemůžu jinak. Pomožte mi, já chci, já se musím dostat ven!*“ (Matoušek 1997, s. 247.)

⁴⁹⁸ „*A proč vám tak moc záleží na tom, aby vám ten román vyšel? [...] Proč byste to chtěl vydat?, ptal se redaktor, jako by mu najednou bylo takové počínání nepochopitelné. Abyste byl slavný, odpověděl za něj a on si olízl suché rty. A myslel jste přitom na rodiče, na rodinu, na děti, jak jim by se asi líbilo, kdyby vám ta knížka náhodou vyšla? Jak by asi žili, kdyby si tohle každý mohl přečíst, o tom jste moc nepřemýšlel, ne? – I o tom jsem přemýšlel. – Ale jděte, a nenapadlo vás, že by pak neměli svůj život, že by se stali jen stíny svých literárních vzorů? Nebo je vám jejich skutečný život lhostejný? Co? – Právě kdyby to vyšlo, tak román by takhle nikdo nebral. – Bral. Příbuzní a známí určitě. A navíc, jak už jsem vám říkal, navíc byste se měl jako tvůrce výrazného typu outsidera, za kterého se jistě pokládáte, cítit divně coby úspěšný mladý spisovatel.*“ (Matoušek 1997, s. 416–417.)

„Připusťme, že by ta knížka vyšla, ale pak by mnohé, co v ní píšete, přestala být pravda. – Jak to? Já bych tam nerad něco podstatného změnil. – Taky doufám, ale o to mi teď nejde. Vy tam píšete, že jste neúspěšný. Kdyby to vyšlo, tak kdo by vám nadále věřil? Nikdo. Naopak, ještě by vám mnozí takový úspěch záviděli. – ... Ale to by se pak..., no, to by..., ne, to nemyslíte vážně. Nevím, co vám mám na tohle říct. Já nejsem přece Jindřich. Copak jsem literární postava?“⁴⁹⁹

V románu je takto konstatována nejen nemožnost „zapsat“ aktuální realitu, ale také nemožnost dosáhnout „zevnitř“ románu do aktuálního světa.

7.4.2.5 Jindřich Černík a Smrt

„Stala se strašná věc! Na toto jsem vždy srdcervoucně zvolal: Co se stalo?! Nejinak tomu bylo i nyní, ale matka mě zbabvila nejhoršího. – Neboj, z nás se nestalo nikomu nic, přičemž my znamenalo právě ty, kteří byli důvodem toho srdcervoucího úleku. Většinou pak následovalo, že někde něco spadlo nebo se srazilo nebo vybořelo či dokonce explodovalo a pokaždé při tom bylo moc mrtvých.“⁵⁰⁰

Jak sugeruje citát v úvodu tohoto oddílu, vyskytuje se v Matouškově románu celá řada úmrtí. Žádné z nich však není přímo pozorovanou, či dokonce zakoušenou událostí; jde vždy jen zprávy o smrti, která je bezpečně daleko. Tyto zvěsti o smrti přitom nepocházejí, nebo řečeno přesněji: Černíkova matka je nečerpá pouze z televize či novin. Okolo Jindřicha Černíka umírá celá řada více či méně blízkých lidí (velmi záhy umírá jeho babička, jeho studentská láska spáchá sebevraždu; manžel další z Černíkových dívek zemře ve chvíli, kdy jeho žena rodí; spolužák z vysoké umírá na rakovinu konečníku, atd.). Protagonista však všechny tyto události vnímá v jakési zvláštní anestézii, není schopen na ně citově reagovat.

Současně je sám o sobě podvědomě přesvědčen, že je vlastně nesmrtelný. Po konkrétním prožitku u seníku v horách⁵⁰¹ se jeho „pozice“ vůči smrti změní. Jedinou osobou, k níž je nyní schopen vztáhnout smrt jako událost, je on sám. Počíná si přitom nanejvýš pověřivě a iracionálně⁵⁰². Protože je současně už od dětství fascinován smrtí v abstraktním smyslu, ocitá se nyní ve vnitřním konfliktu: kvůli záchvatům nekontrolovatelného strachu ze smrti musí rezignovat na oblíbené téma svých úvah. „Okolnosti ho však nutily, aby si na ni [na smrt] zakazoval myslet, podobně jako si ti, co chtějí mít štíhlou postavu, zakazují sladkosti. [...] Nebylo to pro něj nikterak snadné, protože téma smrti patřilo vedle tématu, jak je sám a jak mu nic nevychází, k jeho nejoblíbenějším.“⁵⁰³ Nově nabytý strach ze smrti Jindřichovi doslova nedovoluje usnout, pronásleduje ho a je jednou z příčin toho, že se Matouškův anti-hrdina postupně stahuje z jednotlivých prostorů „života“: opouští zaměstnání, snaží se vycouvat ze vztahu se ženou, která čeká jeho dítě, vpsledku odchází z domova a od své primární rodiny vůbec. Umělecká činnost má potom fungovat jako jakási hradba, kterou Černík staví před smrtí. Protože je to však hradba pouze „papírová“, nakonec se prolomí. Ve finále románu se protagonista smrti poddá, začíná o ní aktivně uvažovat. Ve svém „vzkazu“ datovaném 20. 8. 1981⁵⁰⁴ potom formuluje jakýsi kvazihamletovský monolog na

⁴⁹⁹ (Matoušek 1997, s. 392.)

⁵⁰⁰ (Matoušek 1997, s. 262–263.)

⁵⁰¹ „Uchopil si hlavu do dlaní. Cítil na čele krůpěje studeného potu. Zdálo se mu, jako by vypouštěl duši. A tehdy smrt nebyla někdo či něco mimo něj, byl to on sám. Pochopil, že ten, co si drží hlavu v dlaních, jednou nebude.“ (Matoušek 1997, s. 289.)

⁵⁰² Když se například dozví, že během porodu zemřel známým nečekaně zeť, otec novorozence, vztáhne tuto událost na sebe a bojí se smrti, protože jeho partnerka je těhotná. V této magické hrůze ho podporuje jeho matka – zdůrazní, že Jindřich má právě na krku fotoaparát, a muž, který zemřel, si také vzal fotoaparát, aby v porodnici vyfotil své dítě.

⁵⁰³ (Matoušek 1997, s. 290.)

⁵⁰⁴ (Matoušek 1997, s. 437–439.)

téma *být, nebo nebýt*⁵⁰⁵. Téma sebevraždy je v obou textech spojeno s motivem pouti, s podobou snů, jež by přišly po smrti, s otázkou činu. V dalším „vzkazu“ z 23. 8. 1981 se však Černík svému hamletovství již vysmívá, a zvažuje zde věcně varianty sebevraždy jednu po druhé, hledaje tu nejvhodnější.

Ve vztahu k Jindřichovu rozhodnutí je závěr textu záměrně rozostřený. Jak už bylo uvedeno v oddíle 7.4.2.2, jakkoliv TY v závěru románu rozhodne o Jindřichově smrti, je JÁ, zosobňované v tu chvíli redaktorem, rozhodnuto nenechat ho zemřít. Vyznění posledního odstavce je však přesto nejednoznačné. Jakýmsi ujištěním, že smrt není „koncem“ Matouškova románu, je pak paratext⁵⁰⁶ přisazený na poslední stránku textu: „*Poznámka autora: Několik dní po dokončení románu jsem se dozvěděl, že asi před rokem zemřel Miroslav Eder, kterému vděčí můj život a Ego za mnoho podnětů. Zprávu o jeho úmrtí přinesla Markéta, když na procházce s dětmi zašla ze zvědavosti do Tovačovského. Hned jsem se tam šel také podívat. Napadlo mě, že ten alkoholik tu žil jenom kvůli mému dílu. Rovněž mě napadlo, zda jsem ho svým psaním nakonec nevysvobodil. Byl jsem dojat.*“⁵⁰⁷ Tento paratext funguje v první řadě jako potvrzení toho, že mezi protagonistou a obrazným autorem skutečně existuje významná souvislost; dále je nepřímým svědectvím o tom, že Jindřich přece jen sebevraždu nespáchal, a zároveň je ještě jednou, i když už poslední „zprávou o smrti“ v tomto Matouškově románu.

V závěru románu je také zdůrazněno, že pro Jindřicha bude beztak žít stejně bolestně jako umírání. Zároveň se ukáže, že je Jindřich možná jen pokračovatelem jakési rodové štafety: jeho otec, postava zdánlivě bezproblémová, totiž zřejmě velmi dobře zná prázdnotu a jeho koníčky jsou zřejmě jen marnou obranou před smrtí, tedy jen jakousi variantou Jindřichova psaní. Tomuto existenciálnímu schématu odpovídá i heideggerovský úvod ke III., poslednímu dílu celého románu: „*Neumírá se na konci, ale v každém okamžiku života. [...] život je umírání...*“⁵⁰⁸

7.4.3 Postavy na horizontu současníků Matouškova *Ega*

V pomyslném schématu stojí na Jindřichově straně jednak jeho dvojníci a alteři, kteří byli již představeni v oddíle 7.4.2.3.

Další významné postavy jsou vesměs ženského rodu. Jsou to Jindřichova sestra Jana; dále dvě Renky, dívky stejného jména, s nimiž Jindřich chodil ještě za dob studia; kytaristka Jana Baurová z českoobratské církve; čtrnáctiletá Danielka, Jindřichova platonická láska z intelektuálské rodiny; halucinační Marie a konečně adresátka posledního Jindřichova dopisu Irena, dětská láska z pouti, a zároveň snad i oživlá panenka z Markétčiných a Rosových „orgií“. Všechny tyto ženské postavy mají společného jmenovatele: z nejrůznějších důvodů jsou pro Jindřicha nedostupné, a paradoxně je v této nedostupnosti zakotvena jejich přitažlivost: jsou totiž „bezpečné“, nemohou Jindřicha ohrozit realitou skutečného milostného vztahu.

Neopominutelné jsou v tomto souboru dvě postavy, Jindřichova sestra Jana a dcera kritičky Topičové, Danielka. **Jana** je podobně jako Jindřich velmi inteligentní a citlivá, jakýmsi jejím atributem je kytara, na niž svému bratrovi často hraje. V textu je tato postava konstituována pouze obrazy vynořujícími se v Jindřichově myšlence, jeho vyprávěním o zážitcích, které sdíleli, a několika málo přímými větami, jimiž se s Jindřichem loučí. Vztah

⁵⁰⁵ (Prototext v překladu Martina Hilského in: William Shakespeare: *Hamlet, the Prince of Denmark, Hamlet, dánský princ*. Torst, Praha 2001, s. 287–289.)

⁵⁰⁶ (Srov. Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge New York, Melbourne 1997, s. 1.)

⁵⁰⁷ (Matoušek 1997, s. 453.)

⁵⁰⁸ (Matoušek 1997, s. 287.)

mezi oběma sourozenci má výrazné erotické podtóny, ačkoliv není otevřeně incestní. Jana se během dospívání Jindřichovi postupně vzdaluje, vdá se za Oskara Květináře a oznámí Jindřichovi a matce, že chtějí emigrovat. Tento plán se uskuteční a z Jany se stává postava významná tím, že „není zde“. Jindřich o ní stále znovu uvažuje, postupně dospěje k závěru, že by svůj vztah k ní neváhal i fyzicky realizovat, žárlí na jejího manžela, stále znovu o ní zamilovaně vypravuje svým přátelům, a tak se před nimi ztrapňuje a zesměšňuje⁵⁰⁹.

Další významnou postavou je **Danielka**, čtrnáctiletá dívka, kterou Jindřich při prvním setkání prostě považuje za dítě. Vzápětí se však do této energické a nevypočitatelné dívky zamiluje, a nechává se od ní dlouhou dobu trápit, marně na ni čeká na místech jejich schůzek, telefonuje jí, doufá, že anonymní dopisy pro štěstí, které dostává, jsou od ní, atd. Právě jeden z Danielčiných okamžitých nápadů se pak stane impulsem Jindřichovy šumavské pouti. Místy, kudy se chtěl potulovat s Danielkou, přezdívanou v jeho milostné fantazii „Marie“, putuje ovšem nakonec sám. Danielka, která se mezitím zamilovala do malíře pokleslých obrazů, je z Jindřichových představ postupně odsunuta, a namísto ní se Marií stále více stává Panna Maria zobrazená na obrazech v kostele a kapli, Maria, která v jistém smyslu odkazuje k Jindřichově životní lásce, Markétce. Stejně jako Markétku ji Jindřich zcela nesmyslně obviňuje z nevěry. Podobně jako Markétka, je i Maria matkou dítěte, které Jindřich nechce (a dal by dokonce přednost potratu, jen aby ji měl sám pro sebe).

Postavou, která v sobě slučuje vlastnosti mariánské, jak už bylo řečeno, ale také vlastnosti Venuše, je Jindřichova životní partnerka, **Markétka**, hezká, emočně stabilní a ve vztahu s Jindřichem sebezáchovně flegmatická dívka. „*Markéta Mostecká, která si nepříjemné věci [...] málo připouští...*“⁵¹⁰ Jednání této postavy je v románu věnována velká pozornost, popisované děje přitom sestavují velmi prostý obraz dívčí existence. Markétka je ženským géniem románu právě proto, že je obyčejná a reaguje v nejrůznějších situacích přiměřeně. Je geniální svou normalitou. V I. díle románu o ni Jindřich soupeří s Ádou Rosou, nadbíhá jí, nechává se od ní odmítat a svým způsobem i ponižovat. Proti očekávání však soupeření s Ádou neskončí tím, že by společensky i eroticky nezkušený Jindřich prohrál. Naopak, dochází tu k jakési dohodě s Mefistofelem, takže se Áda s Markétkou v dobrém rozejde a Jindřich Markétku definitivně získá. Markétka přijímá Jindřichovo podivínství, má pochopení pro jeho tvorbu, toleruje model vztahu, který neustále kolísá mezi polohami partner-partnerka a syn-matka. To všechno však Jindřicha neuspokojuje, a trvá na tom, aby mu Markétka neustále potvrzovala, že je pro ni „lepší“ než Rosa. Vymýšlí také nejrůznější obřady, které to stvrzují: „*Největší idyla nastala, když ho napadlo, že by se mohli před spaním společně modlit, že litují, že poznali Rosu. Tehdy si život bez ní vůbec neuměl představit.*“⁵¹¹ Jedním z takových potvrzení pak má být i početí dítěte. Je to však krok, kterého Jindřich vzápětí lituje. V duchu oidipovského schématu se Markétka jako nastávající matka stává pro něho nepřitažlivou. Zatímco v první části románu nebyla téměř fyzicky popisována, má jako těhotná náhle zcela konkrétní, odpudivou podobu: je mohutná, všechny převyšuje, „*vypouští vítr*“, „*[j]ejí zvětšené fyzické rozměry připomínají vyjádření odstupňovaných významů postav v ikonografii*“⁵¹². Jedním z významných obrazů v samotném závěru románu je potom křik rodící Markétky, který se z pomyslného vězení nese nad Prahou.

⁵⁰⁹ Srov. například Jindřichův dialog s Rosou (Matoušek 1997, s. 100–101.)

⁵¹⁰ (Matoušek 1997, s. 287.)

⁵¹¹ (Matoušek 1997, s. 124.)

⁵¹² (Matoušek 1997, s. 276.)

7.4.3.1 Zdvojování či dvojnictví postav na horizontu současníků Matouškova *Ega*

Nemělo by skutečný význam věnovat se podrobně charakteristice všech postav, které figuruji na horizontu současníků Matouškova *Ega*, je však nutné zmínit se o jednom z významných rysů, které uspořádání těchto postav prozrazuje. V Matouškově *Egu* totiž nedochází jen k „vnitřnímu“ zdvojování protagonistova nitra, zdvojuje se zde také velké množství postav, nebo – lépe řečeno – velké množství postav zde vystupuje v jakýchsi paralelních rolích jako dvojice, která má svou odvrácenou a přivrácenou tvář.

Jak už bylo řečeno, vystupují v románu **dvě Renky**, s nimiž Jindřich současně chodí. Příběhy obou Renek jsou přitom označeny za dva modely soužití muže se ženou (první končí sebevraždou ženy, druhý smrtí muže)⁵¹³. Vedle dvou Renek se v románu vyskytují také dvě Jany, Jindřichova sestra Jana a **Jana Baurová**, dívka ze sboru církve československé, která později začne chodit s Rosou. Obě dívky hrají na kytaru a nosí ji s sebou, obě jsou pro Jindřicha do jisté míry nepochopitelné, po obou touží nejintenzivněji až ve chvíli, kdy zcela zmizely z jeho života.

Pak jsou zde **dvě Daniely Topičové**, matka a dcera, obě by mohly být jedinou ženou představenou v různých životních etapách (podobně jako jsou Jindřich a Dědek tímž mužem po třiceti nebo po dvaceti letech). Tato Daniela či Danielka Topičová je skutečnou *femme fatale*, její kouzlo nespočívá přitom ve fyzické atraktivitě, ale ve vnitřní sebejistotě, inteligenci, humoru, laskavosti a určité vrtkavosti. A konečně jsou zde dva Ádové, „milovníci“. První z nich je již zmiňovaný stomatolog Áda Černík, člověk propadlý homosexuálním dvořením, druhý Áda Rosa, přítel Markétky i Jany Baurové, muž, který u nich jako milenec Jindřicha zřejmě předčil.

7.4.4 Postavy na horizontu autorit Matouškova *Ega*

„Často svého syna strašila, aby vzápětí zaplnila jeho dušičku bezpečím své starostlivosti a lásky.“⁵¹⁴

Horizont autorit je v Matouškově románu poměrně soustavně „osídlený“. Na pozadí Jindřichova Já jsou stále ještě přítomny postavy, které ho uváděly do života: jednak rodiče, jednak pan farář Sobek a také dávná paní Pilzová, spojená s každoročními prázdninami na Šumavě. Dále je zde průvodkyně Jindřichovy pobloudilé duše, paní asistentka; bělovlasý redaktor, „spolutvůrce“ Jindřichova románu; dále odborníci na různé oblasti umění: kritička Daniela Topičová, malířka Anežka Hružová; ing. Bílý, znalec výtvarného umění. Poslední postavou z horizontu autorit je „nehodná milenka“, důchodkyně Jindřiška.

Celé shora jmenované skupině postav jednoznačně dominuje **Jindřichova matka, Anna**. Mezi ní a Jindřichem existuje silná oidipovská vazba. Základem nevyřešené oidipovské situace je Annin vztah s Jindřichovým otcem, Vladimírem Černíkem. Anna jím otevřeně pohrdá, snižuje ho a provokuje, stále se ho snaží usměřňovat a ovládat: „*Akorát tvůj tatíček bude pořád hlásat, že je to [aby se dospělé děti odstěhovaly od rodičů] přirozený. Tak mu taky laskavě něco řekni, ať to neslyší furt jenom vode mě. Nebo ty si taky ještě myslíš, že je to přirozený?*“⁵¹⁵ Svou neschopnost prožívat partnerský vztah a přijmout svého muže takového, jaký je, promění Anna Černíková z nouze v přednost a svému synovi neustále zdůrazňuje, že nejvíce miluje matka. Nejde však o lásku bezpodmínečnou, Anna Černíková své děti velmi složitě vydírá⁵¹⁶. Její jednání vůči Jindřichovi má zároveň otevřeně erotický

⁵¹³ (Srov. Matoušek 1997, s. 197.)

⁵¹⁴ (Matoušek 1997, s. 84.)

⁵¹⁵ (Matoušek 1997, s. 348.)

⁵¹⁶ „*Copak se ti domov už omrzel? Vždycky se nám spolu přece líbilo. Byli jsme rodina. Tady jste měli jistotu, možnost svěřit se. Mohli jste se o mě opřít, to snad nepopřeš? A co z toho mám? Tohle je vděk? Nedělala jsem*

rozměr, byť není přímo incestní. V dospělosti i během dospívání ho bere za ruce, hladí, líbá, pláče mu na rameni, atd. Žádá po něm, aby se jí naplno otevřel, sdílel s ní své pocity a touhy, aby se jí nechal opečovávat a aby jí projevoval svou lásku. „*Díky té dojemné opravdovosti jejího hlasu začne člověk nakonec věřit, že by to takhle mohlo jít aspoň trochu a že jde vlastně o něco roztomilého, dokonce lze sobectví považovat za pokoru a obět matce, té její potřebě obětovat se dítěti. Vznikne uzavřený kruh, ve kterém je pro dítě i matku svět plný ošklivých nástrah. Ale rozetnout ten kruh by bylo příliš bolestivé. Tak zůstává pocit bezmoci tím nejintenzivnějším zážitkem v ospalém životě stárnoucího dítěte.*“⁵¹⁷

Z Jindřicha Černíka se matčinou zásluhou stává „*Hamlet dětského pokoje*“⁵¹⁸. Kontext, v němž je této metafory užito, je Jindřichova první soulož, a tento výskyt není nikterak náhodný. Anna Černíková se ze všech sil snaží mít kontrolu nad synovým erotickým teritoriem: nejprve k němu přichází s požadavkem sexuální abstinence, později s nárokem, aby to byla ona, kdo určí a schválí podobu Jindřichova milostného vztahu. „*Já vždycky nejvíc milovala svou matku a ona to věděla a mohla být šťastná. – Pochop, že chci, aby mě někdo miloval. Copak je to nepochopitelný? – Copak tě nemám ráda...? Na ty..., víš, co myslím? – Co? – No, tam na ty čunčovinky... – Co?! – No, tam na to máš ještě pořád dost času. Jednou si snad vzpomeneš, že nikdo není schopen tak nezištné lásky, jaké je schopna matka.*“⁵¹⁹ Vedle oidipovského pouta se synem a uzurpátorského postoje k manželovi je pro Annu Černíkovou typická zvláštní směs náročnosti, krutosti a sentimentality. Svým dvěma dětem, Jindřichovi a Janě, celé dětství opakuje, že doufá, že z nich budou „inženýr a doktor“, přičemž kdo bude čím, si mohou vybrat. Souběžně s tím však matkám všech Jindřichových „krasopisných“ spolužaček tvrdí, že z Jindřicha bude přinejlepším popelář. Trestá svoje děti bitím za banální provinění. „*Ty jsi byl pěkně rozjívenej. Copak si nepamatuješ, jak ses vyčůral do vany? Co by z tebe bylo, kdybych tě nebila?*“⁵²⁰ Neustále ho snižuje, pláče nad ním ve chvílích, kdy by ho naopak měla povzbudit, a pláče naopak nad sebou, když má její syn odvalu a chuť kamkoliv (od ní) vykročit. Spolu s otcem ho vydírá tím, že si místo něj adoptují z dětského domova jiného chlapce, který bude hodnější. Když se u Jindřicha projeví v dětství chronická deprese, prostě ho vždy znovu donutí, aby přestal plakat, a navzdory protestům ho odešle na dětský tábor, kam se Jindřich bojí jet.

Podobizna ženy, vydírající a psychicky zneužívající své děti, se přitom s nečekanou samozřejmostí překrývá s obrazem „normální“ zaměstnané matky. Anna Černíková shání barevnou televizi, vaří své rodině teplé večeře, udržuje řadu vztahů s přítelkyněmi a sousedkami, je dokonce kritická vůči přehnané přísnosti jiných rodičů: „*To paní Potůčková byla manželkou lékaře a nutila svého syna do jídla tak, že ani když se pozvracel, nic mu to nebylo platný. Říkala mi, že to pak musí stejně sníst. Ale to už se mi zdálo přehnané. Nebo paní Javorová, ta když dítě nechtělo spát, tak mu dělala u postýlky takovým velkým plechem bouřku.*“⁵²¹ V románovém vyprávění přitom Annu Černíkovou zastupuje ještě obraz, jehož základem je náboženský symbol, pieta. Obraz Piety, na němž je Maria zobrazena jako Černíkova matka, se v textu objevuje opakovaně. Působí přitom vlastně strašidelně. Mrtvé dítě na matčině klíně je zdrojem jejího uspokojení, matka si je jistá, že mrtvé dítě jí už neuteče.

Právě tak je náboženská symbolika spojena i s dalším Jindřichovým obrazem, portrétem Vladimíra Černíka, nazvaným *Tvář Otce*. V Jindřichově mysli se otec jeví být téměř bohem, charakterové vlastnosti otce se v jistém smyslu promítají na tvář Boha. Vladimíra

pochopitelně nic kvůli tomu, abyste mi děkovali, ale očekávala jsem, že se mi to vrátí.“ (Matoušek 1997, s. 236.)

⁵¹⁷ (Matoušek 1997, s. 32.)

⁵¹⁸ (Matoušek 1997, s. 113.)

⁵¹⁹ (Matoušek 1997, s. 33.)

⁵²⁰ (Matoušek 1997, s. 299.)

⁵²¹ (Matoušek 1997, s. 300.)

Černíka přitom charakterizují přísnost a intelekt, ale také určitá bezmocnost a emocionální nepřítomnost v rodině. Obraz Tvář Otce je Jindřichovým darem k otcovým šedesátinám. Ačkoli výraz tváře je dost hrůzostrašný, Jindřichův otec se raduje z toho, že si je na portrétu podobný. V průběhu narace se přitom z jednotlivých faset postupně skládají možnosti, které **Jindřichův otec** v rodině má. Ke svým dětem je buďto téměř mateřsky mazlivý („*Tak se přezuj do bačkůrek.*“⁵²²), kašpárkovsky rozverný⁵²³, nebo nesmyslně přísný a odtažitý. Vedle manželky si troufne pouze na vtipkování, jakmile je napaden, stahuje se. Omezený rádius, který mu nabízí rodinné prostředí, si kompenzuje jednak důrazem položeným na osobní úspěchy na pracovišti (prezentuje se jako velice oblíbený typ), jednak neustálým plánováním sportovních a rybářských podniků, k nimž ovšem nikdy nedojde. V závěru románu se ukáže, že pod povrchem žertujícího a odtažitého muže je možná skryt Jindřich v jiné podobě, o generaci starší a šířaný hlasem Mefistofela vtěleného do Anny Černíkové.

Další rodičovskou postavou, která se v textu Ega objevuje, je **paní Pilzová**. Je jakousi svědkyní sudby, kterou nad Jindřichem a jeho sestrou už v dětství vyslovila jejich matka, a sice, aby se z nich stali „doktor a inženýr“. Paní Pilzová se v románu objevuje stále znovu v jakési polosnové podobě a Anně Černíkové i Jindřichovi tuto (naplněnou) sudbu připomíná. Je tedy navzdory své prozaické podobě dobrosrdečné hospodyně, původem sudetské Němky, vlastně nadpřirozenou postavou, tajemnou strážkyní věštby a Jindřichova osudu.

Pan farář Sobek, správce pražské farnosti sv. Kříže. Pan farář Sobek je dobrosrdečnou, idealistickou postavičkou, neschopnou účinně řešit problémy svých oveček. Nemá skutečnou autoritu, je pouze jakousi karikaturou moci, kterou kněžství nese. Vůči Jindřichovi projevuje shovívavý zájem, takže mu například dovolí, aby některé své malby vystavil v zasklené vitríně kostela sv. Kříže. Sobek v *Egu* zastupuje katolictví, které je naivní, bezzubé a zastaralé. Také mladí lidé, kteří navštěvují společenství v českobratrském sboru, se očividně křesťanstvím nijak zásadně oslovit nedali, víru nijak hluboce nezakoušejí, a tedy ji ani nežijí. (Totéž ovšem platí i o vypravěči, respektive o obrazném autorovi. Pro věřícího čtenáře je až nepříjemné stále závorkovat vypravěčovu povrchní znalost bible a křesťanské teologie, která vede například k tomu, že je v románu početí z Ducha opakovaně zaměňováno s neposkrvněným početím⁵²⁴.)

Postavou, která již nemá rodičovské rysy, ale přesto patří do horizontu autorit, a na utváření Jindřichova Já má v dospělosti více než terapeutický vliv, je „**paní asistentka**“, Jindřichova psychiatryně. „*Paní asistentka byla velice vnímavá a všestranně nadaná, takže rozmlouvala s pacienty nejen o pocitech osamocení, o emigraci, o depresích a o strachu z vojny a ze smrti, ale i o umění. Byla pro Jindřicha delší dobu jedinou pravidelnější hmotnou obdobou jeho snových setkání.*“⁵²⁵ Zapálením pro svou pomáhající profesi, laskavostí a uměřenou odborností, s nimiž ji vykonává, představuje paní asistentka zpočátku jakéhosi anděla strážného, jehož rady by mohly Jindřicha navést k rozetnutí gordického uzle rodinných vazeb. Podobně jako další postavy nemůže však samozřejmě ani tato lékařka vyřešit problém za svého klienta. Protože jí profesní etika velí Jindřicha stále znovu přijímat, akceptovat ho i s jeho nevyřešenými vztahy, stává se paní asistentka postupně jakousi karikaturou své prvotní podoby. Stejně jako Jindřich, ztrácí i ona postupně víru v rozuzlení celé situace, přesto se nepřestává snažit, a sama se tak ve vztahu k Jindřichovi stává člověkem v existenciální situaci: povinnost jí nutí se dále snažit

⁵²² (Matoušek 1997, s. 51.)

⁵²³ Srov. odkazy na otcovo kašpárkovství (Matoušek 1997, s. 421.)

⁵²⁴ Z kontextu, kde se tyto záměny vyskytují, bezesouštně vyplývá, že jde skutečně o nezáměrnou chybu autora i odpovědného redaktora, a Matouškovo portrétování katolictví se tím odsouvá do linie českých próz, které se „nebojí“ užívat teologické termíny, avšak neověří si je a povýtce jim nerozumějí.

⁵²⁵ (Matoušek 1997, s. 69.)

pomáhat člověku, který balancuje na hranici smrti a šílenství, naslouchat a vysvětlovat, ačkoli úsudek už dávno říká, že je to zbytečné.

Kritička **Daniela Topičová**⁵²⁶ vystupuje v Matouškově románu v roli jakési bohyně literatury. Když ji Jindřich Černík uvidí poprvé, sdělují mu přátelé, že je to „naše nejznámější literární kritička“, že „[p]rý je ještě lepší, než byl F. X. Šalda“⁵²⁷. Daniela Topičová je nadpozemskou ženskou bytostí, nemá zřejmě žádného partnera, chodí po světě vždy obklopena suitou vousatých mužů, teologů, kteří ji obdivují a rokují s ní na nejrůznější témata; stejně jako pro ostatní muže, je však i pro „vousáče“ Topičová nedostupná. Krom vynikajících znalostí literatury je Topičová také nadšenou přívrženkyní jógy, ženou, prokazující druhým milosrdenství, kartářkou známou po celé Evropě. Jindřich od ní očekává osudovou náповědu ohledně závěru svého románu. Touží po tom, aby mu věštěním z karet přisoudila budoucnost, a tím i konec příběhu, který píše. K takovému dětsky magickému postoji ho dožene nejen jeho vlastní nejistota, ale především atmosféra, která Topičovou obklopuje. Topičová se však k takovému kroku nenechá strhnout. Pro Jindřichovu tvorbu má krom zdvořilé pochvaly spíše opatrné výtky. Jak už bylo uvedeno v oddílu 7.4.2.1, zhodnotí Jindřichův román jedinou větou: „*Špatně strávený Proust, příliš soukromá záležitost*,“ a více se jím nezabývá. Právě tak i salon, který Topičová udržuje, salon, určený elitě pražských umělců a intelektuálů, zůstane nakonec Jindřichovi uzavřen, ačkoliv měl možnost do něj vstoupit a zahlédnout život na tomto olympu.

Malířka **Anežka Hružová**⁵²⁸, úspěšná pražská výtvarnice, malířka a sochařka, náleží ke kruhu Daniely Topičové, a je jí „velice podobná“, je vlastně jakýmsi výtvarnickým alter ego této ženy. Přes všechny srdečné a přátelské projevy zůstává Hružová – podobně jako Topičová – ve své umělecké genialitě Jindřichovi nepochopitelná a vnitřně nedostupná⁵²⁹. Na jedné ze svých vernisáží z náhlého impulsu daruje Jindřichovi obraz nazvaný *Olympijský vítěz*, na němž je znázorněn člověk, který má v momentu vítězství zcela vyděšený výraz. Jindřich si tento obraz pověsí vedle svého *Eschatologického zátiší* a stále znovu se snaží pochopit, proč mu Hružová svůj obraz dala. Na večírku intelektuálů se Jindřichovi podaří ji na chvíli zaujmout abstraktními bláboly, které pronáší v touze po pozornosti druhých. Je to právě Hružová, kdo mu doporučí, aby svou tvorbu nabídl k posouzení odborníku na výtvarné umění, ing. Bílému. Ačkoliv by si Jindřich velmi přál, aby ona sama posoudila jeho tvorbu, zůstane Hružová stranou, je jako božstvo, které odmítne odpovédět.

Odpověď, na niž Jindřich čeká, totiž jaká je hodnota jeho výtvarné tvorby, potom poskytne **ing. Ivo Bílý**, znalec výtvarné scény. Bílý je osobou, která Jindřichovi odhalí další rozměr jeho osobní tragédie, a tím je skutečnost, že zjevně nemá výjimečný talent. O Jindřichových obrazech se vyjádří stejně stručně jako Daniela Topičová o jeho románu. „*Je to takové nedělní malování, příliš upadle duchovní, řekl tiše, bez úsměvu, když dofotil. A jako by ho chtěl povzbudit, dodal: Běžte se podívat k Františkovi (příjmení jsem zapomněl), ten by vám byl přece jen nejbližší. – Ale... – No když už tohle děláte, tak abyste věděl, kam až se v tom došlo, abyste nezačínal zbytečně na vyšlapaný cestě.*“⁵³⁰ Z jistého pohledu by Ivo Bílého bylo možné chápat jako dalšího Jindřichova altera. Jeho posmutnělost, zbytnělé racio, snaha vše zachytit (Bílý na všech místech neustále fotografuje), jeho plachost představují paralely Jindřichových rysů. Na rozdíl od Jindřicha je Bílý vzdělaným znalcem

⁵²⁶ Jméno postavy, jak vyplývá i z textu, je narážkou na slavnou nakladatelskou rodinu Topičových.

⁵²⁷ (Oboje Matoušek 1997, s. 169.)

⁵²⁸ Jméno postavy je narážkou na Anežku Hružovou (16. 4. 1879–29. 3. 1899), venkovskou dívku z okolí Polné, jejíž vražda a následný soudní proces (tzv. hilsneriáda) se staly předmětem veřejné debaty a sporů, jichž se účastnil mimo jiné i T. G. Masaryk. Význam této intertextuální narážky však zůstává v textu zcela nejasný.

⁵²⁹ (Srov. Matoušek 1997, s. 125.)

⁵³⁰ (Matoušek 1997, s. 267; další, podrobnější záznam hodnocení Jindřichových obrazů je na s. 376.)

výtvarného umění, a právě proto – jak Jindřichovi vysvětluje Anežka Hrůzová – nemůže sám tvořit⁵³¹.

Poslední postavou z horizontu autorit v Matouškově *Egu* je důchodkyně Jindřiška. Setkání s ní představuje jakousi pokleslou analogii Valpuržiny noci v Matouškově faustovském příběhu: odehraje se v tanečním podniku nazvaném Tempo a Jindřiška zde vystupuje jako naivní Nevěsta, jako zcela nevhodná „*panna zasvětitelka*“ Jindřichovy společenské iniciace. Nemístně ke svému věku volí třpytivé šaty a o generaci mladšího tanečníka; po parketu se však pohybuje se „*zděšeným výrazem tonoucího*“, je do určité míry opět Jindřichovou dvojnicí. Na toto dvojnictví upozorňuje nejen její nejistota, snaha vstoupit do společnosti, které se vlastně bojí, ale opět – podobně jako v případě homosexuálního doktora Adolfa Černíka – i jméno: Jindřichova tanečnice se jmenuje **Jindřiška**. Jako určité poselství pro Černíka, který se jí představí jako spisovatel, přichází Jindřiščinu sdělení, že její nejoblíbenější knížkou je *Jarmilka má svátek*, zřejmě typ sladkobolného braku. Důchodkyně klade Jindřichovi na srdce, aby si tuto knihu přečetl; lituje, že napsat něco podobného „*by dnes už nesvedl nikdo*“⁵³² a symbolicky si pamatuje pouze křestní jméno autora knihy – Jindřich. Důchodkyně Jindřiška i její kamarádka a symbolická průvodkyně Beatrice se znovu vyskytnou v ději románu na zcela nečekaném místě: v městečku Kraví Hora, kam Jindřich došel při své šumavské pouti. (Obě ženy jsou zde v doprovodu Adolfa Černíka a podobně jako on Jindřicha nepoznají.)

Při rekapitulaci portrétů rodičovských postav (Anna a Vladimír Černíkovi, paní Pilzová, pan farář Sobek), postav uměleckých zasvětitelů (Topičová, Hrůzová, Bílý) i postavy nevhodné milenky či „*panny*“ (důchodkyně Jindřiška) není možné si nepovšimnout zcela zřetelné deformace, jíž horizont autorit v Matouškově románu vykazuje. Postavy, jež ho utvářejí, jsou bezezbytku karikaturami autorit. Jindřich jako protagonista celého románu nemá, ke komu by se obrátil; jeho dezorientace je nutným výsledkem konstelace, která se seskupila na pozadí jeho dozrávání. Svět, v němž Jindřich Černík žije, je světem bez průvodce; z horizontu autorit se absurdní a nedůvěryhodné rysy promítají také na zárodek horizontu věčnosti: neexistuje pomáhající Stvořitel a jeho andělé, kteří sehrají tak významnou roli ve *Faustovi*; je tu jen podivný, vzdálený bůh.

7.4.5 Postavy na horizontu dědiců Matouškova *Ega*

V celém rozsáhlém a složitém románovém světě Matouškova *Ega* se vyskytuje jen jediná postava dědice. Je jí Jindřichovo dítě, zjevující se svému otci a provázející ho přesto, že se ve vyprávěném čase ještě nenarodilo. Je to tedy **dítě-vize** nebo **dítě-halucinace**. Zejména v první půli románu se přitom vyskytuje řada míst, kde Jindřich hovoří o tom, že žádné dítě nechce. Důvodem toho je pocit marnosti, světabol, akcentovaný ještě rozbíhající se psychózou⁵³³. Přesto se Jindřich – v marné soutěži s Rosou – nechá strhnout k tomu, že Markétce navrhne, aby spolu dítě počali. Markéta skutečně otěhotní a Jindřichovo nechtěné Dítě začíná se svým otcem komunikovat zcela nečekaným způsobem. Zprvu se tak děje prostřednictvím obrázku kojence na dětských papírových plenkách. Jindřichovo Dítě si svého otce z tohoto obrázku zvědavě prohlíží, směje se na něj, zkouší si zapamatovat jeho podobu. K prvnímu „setkání“ mezi Jindřichem a Dítětem pak dojde na počátku Jindřichovy šumavské pouti, ve vlaku. Dítě se zde zjeví právě v té podobě, jakou mělo na dětských plenkách (se žlutými vlasy, vyčesanými do kohouta). Do vlaku jedoucího noční krajinou přistoupí také Jindřichova matka, aby znovu dala najevo, že nesouhlasí s Jindřichovou poutí, a především, že se Dítěte ujímá a že se ho bude zastávat, bránit ho před Jindřichovou

⁵³¹ (Matoušek 1997, s. 183.)

⁵³² (Matoušek 1997, s. 152.)

⁵³³ (Srov. například Matoušek 1997, s. 31, 126–127 nebo s. 301.)

nevolí. Je to sice „snový“ akt, ale zrcadlí situaci, která ve vyprávění už „skutečně“ proběhla: moment, kdy se Anna Černíková při vybírání jména natolik spřátelila s Markétkou, že se fakticky rozhodla dát svému nenarozenému vnoučeti přednost před mrzoutským a čím dál více jí unikajícím Jindřichem.

Poté, co z vlaku zmizí snová matka i otec, vede Jindřich se svým Dítětem první rozhovor. Zjišťuje, že Dítě nedokáže zodpovědět většinu jeho „věcných otázek“, nemá ponětí o tom, zda je chlapeček nebo holčička, netuší, jak se jmenuje, ví pouze to, že musí pravidelně jíst, a samo o sobě náhle prohlásí, že je „*labužník*“. Podobně jako Jindřich, nosí i Dítě při sobě zápisník; je plný zvláštních neologismů a vysvětlujících obrázků a na obalu má nadpis *Moje nemoci*. Nemoci, jimiž Dítě trpí, nesou neologické názvy jako *Orgánošpatně*, *Jídlotlačivě*, *Mokřehořko*, *Slzotlačivě*⁵³⁴ atd. Dítě se Jindřichovi navíc svěruje, že píše o nemocech román, který se jmenuje *Třikrát hrátky se životem*. Stejně jako malý Jindřich v dávném rozhovoru s paní Pilzovou na konec prohlašuje, že ho ze sportů nejvíce baví skok vysoký.

Vlastnosti a chování Dítěte nápadně neodpovídají žádnému konkrétnímu dětskému věku, žádné z možných úrovní, na nichž se děti v různých obdobích nacházejí.

Vypravěč tak nepřímou upozorňuje na to, co je stále zřetelnější, že totiž Dítě je další z projekcí Jindřichova JÁ. Zrcadlí ovšem vždy jen některé aspekty Jindřichovy povahy a jeho zvyků.

Vedle podoby dětské, hypochondrické a „zapisovatelské“, kterou Dítě zaujímá při prvním rozhovoru s Jindřichem, se v něm později projevují různé další tvárnosti. Ukazuje se například jako projekce Jindřichova uměleckého JÁ, nebo přesněji jako zosobnění jeho zklamaných uměleckých ambic: děje se tak jednak při happeningu s kladivem a kmeny na lesní louce⁵³⁵, jednak při představení televizního pořadu *U nás v Americe*, v němž Dítě vystupuje jako kronikář obce Šapšoků a televizní reportér⁵³⁶.

Později je projekcí Jindřichova homoerotického, dokonce snad i latentně pedofilního JÁ⁵³⁷, atd.

V některých momentech Dítě poskytuje Jindřichovi určitou měrou zpětnou vazbu, klade mu otázky o jeho románu⁵³⁸, diskutuje s ním, častěji je ale poddajné a mluví nebo jedná tak, jak si Jindřich přeje (například, když mu Jindřich dává jíst ataraktika jako „*růžové bonbónky*“ a následně mu „*diktuje*“ dialog z *Malého prince*⁵³⁹).

Lze tedy shrnout: postava Jindřichova Dítěte je postavou halucinační, není skutečným dítětem, a proto ani skutečným „dědicem“.

Moment, kdy dítě v románu přichází na svět, je momentem, kdy Jindřich páchá sebevraždu, ale – jak vysvítá z intertextuální vazby k prvním stránkám knihy – je zároveň momentem, kdy se, v podobě svého dítěte, Jindřich rodí znovu.

O horizontu dědiců v *Egu* tedy v jistém smyslu platí, že je uprázdněný. Dítě, kterého se Jindřich tolik bál a které mělo zaujmout jeho místo v náručí Anny Čermákové, neexistuje jinak než jako on sám. Subjekt *Ega* se tak rozrůstá přes další dvojnické postavy, které v sobě zahrnul, až na horizont dědiců, a pohlcuje ho.

⁵³⁴ (Srov. Matoušek 1997, s. 304.)

⁵³⁵ (Matoušek 1997, s. 344.)

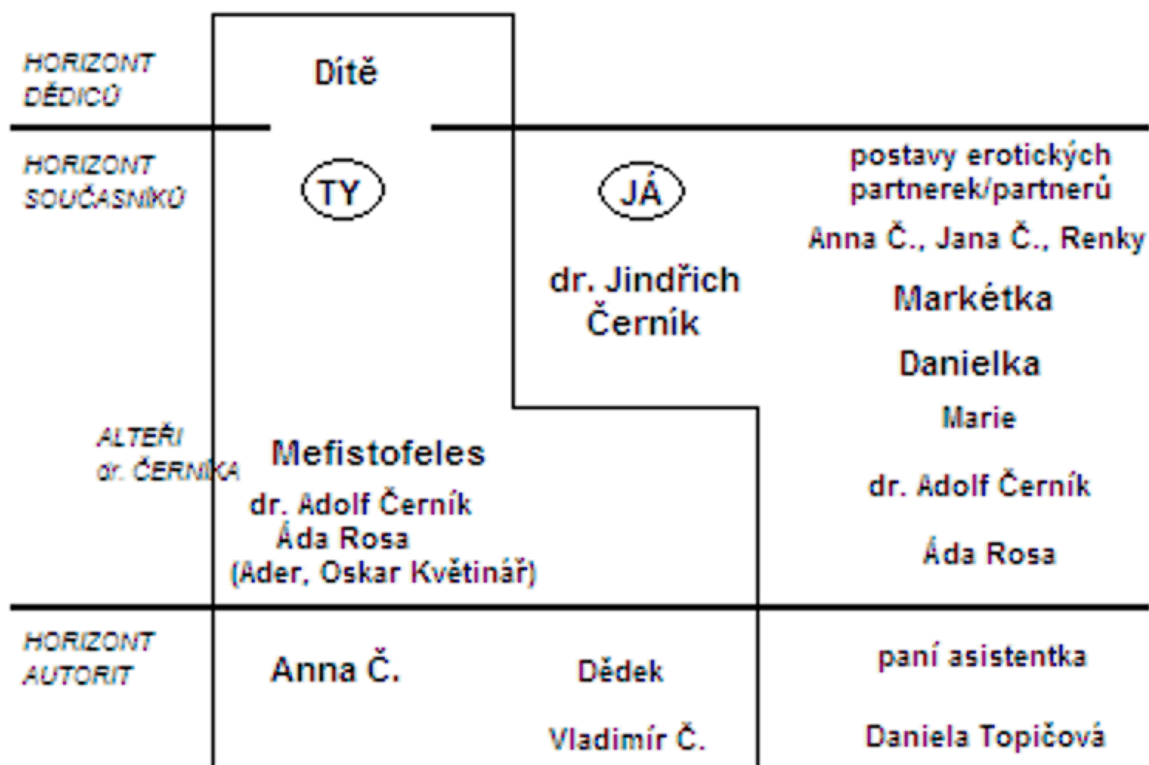
⁵³⁶ (Matoušek 1997, s. 405–407.)

⁵³⁷ (Matoušek 1997, s. 372.)

⁵³⁸ (Matoušek 1997, s. 368–371.)

⁵³⁹ (Matoušek 1997, s. 350–352.)

Vzájemné konstelace postav v Egu Ivana Matouška



7.5 Závěr kapitoly o existenciálním románu

Závěr této kapitoly je do jisté míry návratem k Papouškovým tezím z *Existencialistů*. Nejsou to totiž jen konkrétní motivy, situace či postavy, které jako znaky přispívají k existenciálnímu ladění díla. Také celkové rozvržení a uspořádání diskurzu k němu tím či oním způsobem odkazuje.

V prvním pododdíle byly interpretovány *Kukly* Daniely Hodrové jako román zastupující indexiální zachycení existenciálních fenoménů. Toto ladění *Kukel* nevyrůstá jen z všeobecné, přesto jakoby enervované přítomnosti smrti v tomto románu, není pouze výsledkem určité souhry opakujících se událostí a motivů, jakými jsou odcizení vlastní tváře či rukou, vidění šibenice, užívání spacích roušek apod. Způsob, jakým jsou uspořádány symbolické horizonty v diskurzu *Kukel*, je už sám indexiálním zachycením existenciálního. Schéma milostného trojúhelníku opakující se na všech třech symbolických horizontech odkazuje k neúspěchu lásky a milostných citů ve světě *Kukel*. Rozpad iniciačních trojúhelníků naopak indexuje nemožnost proniknout k symbolickému „středu“, tedy k jádru (ontologického) tajemství: s tím pak souvisí i opakované selhání adeptů v zasvětitelském vztahu a neúspěch rituálních úkonů. Dalším z takových znaků jsou potom dvojnické linie táhnoucí se napříč jednotlivými symbolickými horizonty. Papoušek v *Existencialistech* zdůrazňuje roli, kterou má dvojnická figura v existenciálně laděném diskurzu: „Postava dvojníka ruší samozřejmost skutečnosti a odkazuje k nepoznané jinakosti [...] tato reflektovaná nesamozřejmost má ontologický původ [...]“⁵⁴⁰ Figury dvojníků jsou v *Kuklách* skutečně dokladem zvláštního ontologického stavu, který napříč

⁵⁴⁰ (Papoušek 2004, s. 177.)

časem a smrtí otevírá spojitost mezi jednotlivými subjekty, který jim však zároveň odnímá pevné hranice, a v posledku tedy zcizuje i vlastní JÁ.

Diskurz Topolova *Anděla* má ve srovnání s *Kuklami* výrazně odlišnou strukturu. Ačkoliv se rozsahem oba romány sobě blíží, orchestruje Topol v *Andělu* s několikanásobně nižším počtem postav než Hodrová v *Kuklách*. Dalo by se říci, že Hodrová potřebuje obrovské množství „pionýrů“ či „sokolů“ pro své živé obrazy, jimiž skicuje sice neúplný, ale velmi podrobný portrét jednoho univerza. Topol oproti tomu na několika silných příbězích, jež se navzájem protínají a střetávají, modeluje stručnou, a o to pregnančnější výpověď o prostoru okolo jedné křižovatký. *Anděl* totiž – v souladu s Papouškovými tezemi – pracuje na rovině postav a jejich vzájemných konstelací spíše se symbolickým principem. Jednotlivé postavy *Anděla* symbolizují vždy určité hodnoty a principy života a na jejich situaci se ve zhuštěné podobě dokládá neutěšená podoba lidského bytí v (románovém) světě. Zároveň je možno vnímat postavy v *Andělu* jako seskupené do určitých pod-světí, jejichž povaha a vzájemná kontrastnost signalizují rozpornou a neuspokojivou podobu románového světa jako celku. Drsnost i zvláštní poetika světa drog se tu prostupují s primitivismem a nemilosrdnými pravidly světa obchodu. Svět sekty není pouze karikaturou křesťanství, ale především prostorem, z něhož vystupuje hrozivá zpráva o zneužitelnosti člověka a účelovosti jednání, které předstírá vyšší cíle. Nad těmito pod-světími stojí potom svět žen jako svět symbolizující kardinální ctnosti, v prostoru *Anděla* ovšem buď pervertované, nebo nevyhnutelně ničené. Zdánlivě neutrální pozici pozorovatele zaujímá uprostřed těchto teritorií sám protagonista. Nejen jeho vidiny a přetrvávající pasivita, ale také nevčasnost jeho jednání podtrhují skutečnost, že nalézt neutrální pozici nelze. Protagonista je, více než další figury situované dále od středu románového diskurzu, vystaven tlakům a manipulacím prostředí, na jejichž pomezí se ocitl. Je tedy možné vidět uspořádání románového diskurzu v *Andělu* jako obrovské soukolí, drtící uprostřed osamělého jednotlivce, a vylučující zároveň až kamsi na okraj zranitelný svět lásky a naděje. Kompenzační mechanismy, které by toto soukolí mohly ovlivnit z horizontu autorit nebo dědiců, jsou minimalizovány, jak to naznačuje charakter (a význam) figur, které se na těchto horizontech nacházejí.

Diskurzivní uspořádání Matouškova *Ega* je záležitostí, pro niž dvojrozměrný model *de facto* nepostačuje. Asi nejpřesnějším zobrazením tohoto diskurzu by byl pohyb uvnitř obrovské koule, v níž se vztahy mezi oblastí JÁ a TY realizují tak, že JÁ je anektováno schizofrenní oblastí TY, prostřednictvím tohoto pohlcení expanduje a následně si v podtlaku pasivní agrese přivlastňuje i postavy partnerské, a stává se tak nakonec vyprázdňeným vnějším rámcem celého románového světa. Tento typ pohybu do značné míry připomíná vzájemné vztahy postav v *Kuklách*. Zatímco však svět *Kukel* funguje jako index určitého ontologického problému, svět *Ega* je ikonem, znakem přímo dokládajícím stav konkrétního fikčního nitra. Teprve podoba tohoto nitra, jeho vnitřní neuspokojitelnost, neschopnost změny a následný zmatek jsou potom zdrojem existenciálních rysů diskurzu. (V *Egu* také, na rozdíl od *Kukel* a *Anděla*, nelze – krom odcizení vlastního těla – nalézt motivy, které by nezávisle na kontextu zakládaly existenciální charakter díla.) Rozsáhlá práce s dvojnictvím a s altery ústředního JÁ rezonuje o to intenzivněji s dvojným úhlem pohledu na roli dvojnických postav, který v jedné ze svých interpretací nabízí opět Vladimír Papoušek: „Běžně bývá postava dvojníka chápána především psychologicky, tedy jako index nějaké duševní poruchy či anomálie. Z hlediska subjektu, ohledávajícího základní podmínky své existence, může být tato postava [...] personifikací oně nezastižené vlastní existence.“⁵⁴¹ Právě tuto funkci sehrává nejen řada alterů a dvojníků v *Egu*, ale vlastně celý svět tak, jak se protagonistovi jeví. „Zvenku“ může být podoba fikčního svět *Ega* chápána jako výplod protagonistovy psychózy. „Zevnitř“ jeho nitra je však existenciálním ikonem.

⁵⁴¹ (Papoušek 2004, s. 45.)

Vzhledem k tomu, že hlavním tématem této kapitoly bylo prozkoumat rozvržení postav na jednotlivých symbolických horizontech *chronos narace*, je možné po všech dílčích krocích a závěrech odpovědět na otázku, zda se existenciální tematika nějakým způsobem projevuje v jejich rozvržení, a zda toto rozvržení eventuálně existenciální tematiku zároveň „napovídá“. Než bude tato odpověď konečně podána, je záhodno ještě jednou připomenout znakový význam, kterým je nadán čas, zastoupený v diskurzu symbolickými horizonty.

Papoušek označuje čas za klíčový orientátor existence; píše mimo jiné toto:

„Prostřednictvím kategorie času se zobrazuje za prvé historická situovanost existence, a za druhé pak tvoří čas orientační bázi pro samotný vjem existence subjektu v literárním díle.“⁵⁴² Pojem vjemu existence neodkazuje přitom k pouhému čítí času jako rozměru, v němž se lidská existence odehrává, a který ji tedy orientuje ve smyslu toho, co se kdy událo, a co kam patří. Čas má pro románový subjekt vždy znakovou funkci. Představuje též symbolickou kaskádu, jejíž charakter zvláštním způsobem vypovídá o románovém světě jako celku. Papoušek na shora citovanou větu navazuje tímto výkladem o čase v existenciálně laděných naracích: *„Čas se ve vztahu k subjektu obvykle rozpadá do tří pásem naznačujících aktuální situaci subjektu – minulost, přítomnost a budoucnost. S minulostí bývají spojeny obrazy hledání vlastní identity, rekonstrukce paměti jako úniku z aktuální nejistoty subjektu. [...]*

Přítomnost je pro své permanentní nezadržitelné uplývání obtížně reflektovatelná, a bývá proto zdrojem úzkosti subjektu, představuje jeho dezorientaci. Zároveň se v přítomnosti zobrazuje aktuální pohyb těla v prostoru, bezprostřední reflexe existence spojené s tělem, jako jsou tíha, bolest, euforie. Pro obtížnou zachytitelnost implikuje zobrazení přítomnosti až byrokratický popis veškerých detailů, všech objektů aktuálně spolutvořících vnímaný prostor.

Budoucnost má v existenciální imaginaci dvojitou polohu. Za prvé je prostorem existenciálního projektu, úběžníkem subjektivní touhy a usilování. Je prostorem lidského sebeuskutečnění, obrody, osvobození se. K budoucnosti směřují veškeré činy subjektu. O vztahu k budoucnosti však vypovídá i subjektivní nečinnost, nerozhodnost, bezradné spočinutí v každodennosti. [...] Lze sem rovněž přiřadit obrazy sebezapomnění a lhostejnosti k existenci, která však neznačí nevědomí existence, ale vědomou negaci tohoto vědomí.“⁵⁴³

Předchozí analýza ukázala, že v trojici románů, jež specifickým způsobem pracují s existenciálními fenomény (*Kukly, Anděl, Ego*), jsou horizonty současníků, zastupující v diskurzu symbolicky přítomnost, skutečně zobrazeny jako prostory, v nichž dominuje zvláštní tíže mechanických dějů, bolest, nemožnost dorozumět se. Postavy, jež v těchto horizontech figurují, zakoušejí neuspokojivé uspořádání světa, neúnosnou podobu vztahů, a současně se na tomto uspořádání – tak či onak – spolupodílejí. Vzájemné konstelace postav naznačují mechanický charakter světa (to platí zejména o opakujícím se motivu antagonismu mezi postavami, jejichž vzájemné role by měly naznačovat souznění; o narušení přirozených vazeb; o milostných trojúhelnících, jež se v uvedených románech také vždy znovu opakují; a v konkrétních případech též o principu dvojnictví či prostupování jednotlivých románových subjektů). Takto uspořádaný svět románové protagonisty neustále přitahuje jako problém k vyřešení, zároveň je však nemožností tohoto řešení vysílaje a drtí.

Z horizontu autorit, tedy z horizontu symbolicky zastupujícího minulost, nepřichází v žádném z interpretovaných románů poselství, které by založilo obranu současníka proti shora naznačeným mechanismům. Není zde přítomen ani žádný zdroj paměti, která by pomohla poselství románového diskurzu uspokojivým způsobem překódovat, přepsat, interpretovat jiným způsobem.

⁵⁴² (Papoušek 2004, s. 12.)

⁵⁴³ (Papoušek 2004, s. 12–13.)

Velmi zajímavý je pak pohled na situaci na horizontu dědiců. O všech třech zástupcích románu s existenciálními fenomény platí, že je stavba románového světa ve vztahu k tomuto horizontu nevyvážená. Oproti horizontům autorit a současníků jsou horizonty dědiců ve zmíněných dílech obsazeny jen sporadicky nebo jsou obsazeny postavami, které význam tohoto horizontu devalvují. Důvody pro takové uspořádání horizontu dědiců lze přitom hledat v principu, který pořádá celý románový diskurz. Buď je takovým důvodem pohyb po smyčce (případ *Kukel*), nebo je románový svět stížen nejasnou kletbou a naplněný beznadějí (případ *Anděla*), nebo je naopak na dědice příliš slabý, požívá je (případ *Ega*).

Je možné pojmenovat celou situaci také tak, že diskurz je prostorem „uspořádaným“ celkovým významem narace. Tam, kde neexistuje pozitivní poselství, které by bylo možno předat, tam, kde jedinec stojí v konfliktu s univerzem, jímž je tak či onak pohlčován a zastrašen, není pro dědice místo. Není-li co předat, nemají takové postavy v románovém diskurzu možnost sehrát svou roli, a pokud se přesto vyskytují, tak jen proto, aby svou smrtí či abnormální podobou podtrhly takto naznačený stav.

Prameny ke kapitole 7:

- Dante Alighieri: *Božská komedie*. Odeon, Praha 1989.
Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Odeon, Praha 1982.
Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.
Daniela Hodrová: *Podbojí*. Severočeské nakladatelství: Ústí nad Labem 1991.
Daniela Hodrová: *Théta*. Československý spisovatel, Praha 1992.
Daniela Hodrová: *Trýznivé město*. Hynek: Praha, 1999.
Egon Hostovský: *Všeobecné spiknutí*. Melantrich, Praha 1969.
Franz Kafka: *Proměna*. SNKLU, Praha 1963. (1. vydání 1915.)
Karel Václav Kukla: *Podzemní Praha*. Jan Kotík, Praha 1920.
Karel Hynek Mácha: *Marinka*. In: Karel Hynek Mácha: *Dílo: čtenářský soubor sv. 2. Prózy, zápisníky, deníky*. Československý spisovatel: Praha 1986, s. 125–141. (1. vydání *Marinky* 1834.)
Ivan Matoušek: *Ego*. Torst, Praha 2001. (1. vydání 1997.)
Robert Musil: *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 1998.
Publius Ovidius Naso: *Proměny*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
Charles Péguy: *Ta jediná je paní – Chudoba*. Vyšehrad, Praha 1971. Český překlad Ivan Slavík.
Zdeněk Rotrekl: *Světlo přichází potmě*. Atlantis, Brno 2001.
William Shakespeare: *Hamlet, the Prince of Denmark, Hamlet, dánský princ*. Torst, Praha 2001. Český překlad Martin Hilský.
Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.
Jáchym Topol: *Anděl*. Torst, Praha 2006. (1. vydání 1995.)

Literatura ke kapitole 7:

- Václav Černý: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992.
Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997.
Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.
Vladimír Papoušek: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.

8 „Autentický“ román

8.1 Stručná historie pojmů *autenticita* a *autentický*

Dříve, než v této kapitole bude „*autentický*“ román definován jako typ a přesněji vymezen, je zapotřebí se alespoň ve stručnosti ohlédnout směrem k historii pojmů *autenticita* a *autentický*, zejména právě se zřetelem ke světu literatury.

Už v první polovině 19. století představovaly významnou **předehru k utváření pojmu *autenticita* myšlenky Sorena Kierkegaarda**, zejména jeho zdůraznění úlohy, kterou sehrává subjekt při utváření filozofie, a také představa *nabyté bezprostřednosti*, tedy víry⁵⁴⁴. Podobně výrazné gesto, obracející pozornost k subjektu a jeho *pravdivosti/Wahrhaftigkeit*, učinil potom, ve druhé půli téhož století, **Friedrich Nietzsche**. Nietzsche předložil představu *pravdivého já*, které samo je už uměleckým dílem. Rozpracoval přitom pojetí *pravdivosti* tak, že se – paradoxně – stalo nezávislým na pojmu *pravda*⁵⁴⁵. Na Kierkegaarda i Nietzscheho navázali potom zakladatelé existencialismu, a právě v kontextu této filozofie byl pojem *autenticita* aplikován také na oblast literatury a umění. (V unikátní monografii nazvané podle ústředního tématu *In Search of Authenticity* odvozuje Jacob Golomb pojem *autentický/autenticita* právě od Nietzscheho pojmu *pravdivost/Wahrhaftigkeit*, a to v souvislosti s jeho převzetím do Heideggerova systému v podobě pojmu *skutečný/eigentlich*⁵⁴⁶.) Vedle tezí obsažených v Heideggerově *Bytí a čase*⁵⁴⁷ (a ve vztahu k diskutovanému pojmu také v jeho pojednání *Co je metafyzika?*⁵⁴⁸) se na vypracování existencialistického pojetí *autenticity* podílel především Jean-Paul Sartre, částečně v *Bytí a nicotě*⁵⁴⁹ a dále pak v česky nevydaných „*Zápisnicích pro etiku*“ (*Cahiers pour une morale/Notebooks for an Ethics*)⁵⁵⁰. **Heidegger spojuje *autenticitu* s ontologickou výpovědí (literárního) díla/ergon**, která se projevuje jako *osvětlení bytí/phainesthai*, založené v *neskrytosti/aletheia*, a nezávislé na subjektivitě *pobytu (Dasein)*. **Sartre naopak vnímá jako *autentické to dílo*, v němž autor spontánně vysloví**

⁵⁴⁴ (Srov. Søren Kierkegaard: *Bázeň a chvění*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 71.)

⁵⁴⁵ „*I kdybychom byli tak pomatení, že bychom všechna svá mínění pokládali za pravdivá, přece bychom nechtěli, aby existovala jen ona – : věru nevím, proč by byla žádoucí vševláda a všemoc pravdy; stačilo by mi už, že má velkou moc. Ale musí mít možnost bojovat a mít protivníka, a člověk musí mít možnost čas od času se od ní zotavit v nepravdě – jinak se pro nás stane pravda nudnou, nevkusnou a bez síly a nás učiní stejnými.*“ (Friedrich Nietzsche: *Ranní červánky*. Aurora, Praha 2004, s. 73.)

„... *co nás vůbec nutí k předpokladu, že mezi „pravdivý“ a nepravdivý existuje podstatný rozdíl? Pravda situace není nikdy čistou pravdou, ani ji nepředpokládá: v obecné poloze bychom ji mohli spíš označit za jedinečný poměr pravdy a nepravdy...*“ (Citováno podle Pavel Kouba: *Nietzsche: filosofická interpretace*. Oikoymenh, Praha 2006, s. 202.)

⁵⁴⁶ (Srov. Jacob Golomb: *In Search of Authenticity*. Routledge, London, New York 1995, s. 68nn.) Jacob Golomb, profesor filozofie na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě, se dlouhodobě zabývá zkoumáním vztahů mezi filozofií existencialismu a literaturou. V uvedené monografii je ústředním pojítkem jeho úvah právě pojem *autenticita*.

⁵⁴⁷ (Martin Heidegger: *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 2002. (1. něm. vydání *Sein und Zeit*. Niemeyer, Halle a. d. Saale 1927.))

⁵⁴⁸ (Martin Heidegger: *Co je metafyzika?* Oikoymenh, Praha 2006. (1. něm. vydání *Was ist Metaphysik?* F. Cohen, Bonn 1929.))

⁵⁴⁹ (Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota*. Oikoymenh, Praha 2006. (1. fr. vydání *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, Paris 1943.))

⁵⁵⁰ (Jean-Paul Sartre: *Cahiers pour une morale*. Gallimard, Paris 1983. Cituji podle anglického překladu *Notebooks for an Ethics*. The University of Chicago Press, Chicago, London 1992. Celý text je k dispozici na <http://books.google.cz/books?id=KXydHTojO9QC&printsec=frontcover&dq=notebooks+for+an+ethics&cd=1#v=onepage&q=&f=false>)

apel, který se vztahuje k jeho volnému záměru, a v němž dochází k odhalení; má se tak ovšem díť bez záměrného směřování k autenticitě nebo k postižení sebe⁵⁵¹. Tato dvě pojetí prezentují ve své rozdílnosti jádro definičních problémů spojených s pojmem *autentický*. Problému „*autentického*“ románu, řešenému v této kapitole, tak světový existencialismus poskytuje významnou náповědu: „**kořeny**“ **pojmu autenticita se totiž v obou případech rozkládají v prostoru, který vyžaduje souvislost existence a díla.**

Do českého prostředí vstupovaly myšlenky existencialismu, včetně konceptu *autenticity* především díky dvěma poválečným tribunám. Jednou z nich byly *Listy Jindřicha Chaloupeckého* (zde byl nejsilnější důraz položen na filozofii Karla Jasperse), druhou byly stati a přednášky Václava Černého, shrnuté v jeho *Prvním sešitě o existencialismu* (1992)⁵⁵². Koncept *autenticity* se díky těmto zprostředkovatelům u nás alespoň zárodečně uchytil a pak se v závislosti na duchovním klimatu proměňoval a inkuboval; zhruba od 60. let byl přítomen i explicitně (například u Karla Kosíka v *Dialektice konkrétního* (1963)⁵⁵³). Jako kritérium vztažené na literární dílo a jeho tvůrce figuroval pak v 70. a 80. letech v úvahách příslušníků neoficiální kultury. Mezi zástupci takto orientovaného uvažování je třeba připomenout jednak Václava Havla, především však **Jana Lopatku** a jeho *Předpoklady tvorby* (1991)⁵⁵⁴ a *Šifru lidské existence* (1995)⁵⁵⁵.

Lopatka hovořil buďto o *tzv. autenticitě*⁵⁵⁶, nebo o pojmu *neodvozené zkušenosti*, které pro něj reprezentovaly celý soubor vlastností díla. Prostřednictvím těchto i dalších obrátů kladl důraz jednak na skutečnost empirie, jednak na (etickou) *autenticitu* toho, komu tato zkušenost náleží (lopatkovský *outsider*) a konečně i na jakousi nezacílenost sdělení. *Tzv. autenticita*⁵⁵⁷ v literárním díle znamenala pro něj odmítnutí služby jakékoliv ideologii a jakýmkoliv „*pravdám*“ či předpokladům, otevřenost „*dennímu zážitku*“. V souvislosti s tím Lopatka ve svých posudcích a kritikách preferoval žánry dříve „*periferní*“, tj. žánry „*vně syžetu*“: deníky, korespondenci, nejrůznější osobní zápisky. Jako *tzv. autentická* vnímal ta díla, která se pokoušejí o nahý dialog s pravdou „*tvrdých faktů*“, a sama se mezi tato „*tvrdá fakta*“ určitým způsobem včleňují.

Zejména v průběhu 90. let minulého století došlo v československém, a posléze v českém prostředí k intenzivnímu publikačnímu vzruchu, díky němuž byla čtenářům nově předložena řada děl vyznačujících se rysy, jež bylo možné chápat jako autentické či autentizující (srov. historický výčet v oddíle 8.2.1). Na pozadí publikačního boomu a tendencí, které se takto dostaly na světlo kulturní pozornosti, pak proběhla řada intenzivních diskusí, dotýkajících se mimo jiné tématu *autenticity* v literatuře. V těchto diskuzích se odehrál jednak určitý „*návrat k Lopatkoví*“, jednak i nová kritika Lopatkových tezí; zároveň se však uskutečnily nové, nejrůznější fundované pokusy uchopit a definovat autentický fenomén v literatuře. Jako určité zrcadlo směrů, jimiž byly tyto pokusy nesené, může fungovat sborník *Autenticita a literatura*⁵⁵⁸, přinášející soubor příspěvků

⁵⁵¹ „*Pure, authentic reflection is a willing of what I will. It is the refusal to define myself by what I am (Ego) but instead by what I will (that is, by my very undertaking, not insofar as it appears to others – objective – but insofar as it turns its subjective face to me).*“ (Jean-Paul Sartre 1992, s. 479.)

⁵⁵² (Václav Černý: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992.)

⁵⁵³ (Karel Kosík: *Dialektika konkrétního*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1963.)

⁵⁵⁴ (Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1991. (1. exilové vydání Edice Expedice 1978 a 1983.)

⁵⁵⁵ (Jan Lopatka: *Šifra lidské existence*. Torst, Praha 1995.)

⁵⁵⁶ (K výskytu a pojetí pojmu *tzv. autenticity* u Lopatky viz: Kristina Vacková: *K problematice tzv. autenticity v kritické koncepci Jana Lopatky*. In: *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999, s. 83–90.)

⁵⁵⁷ (K problematice *autenticity* jako kritického kritéria viz: Michael Špirit: *Doslov*. In: Jan Lopatka: *Šifra lidské existence*. Torst, Praha 1995: s. 557–560.)

⁵⁵⁸ *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999.

z konference konané na Slezské univerzitě v Opavě v roce 1998. Zde byl fenomén autentické literatury prezentován mimo jiné jako určitá forma poetiky, která má své konkrétní figury⁵⁵⁹, jako rétorická figura, ale také jako „umělecká stylizace“.

8.2 Problém románu a „autentické“ referenciality

Ve světle předchozího úvodu je nutno položit si nejprve otázku, zda vůbec lze užívat pojmu „autentický“ román, zda tento pojem není sám v sobě oxymóronem, respektive v jakém smyslu může dnes **román** usilovat o to, aby byl **autentický (splňující kritéria authenticity)**, nebo alespoň „autentický“, **tedy směrem k autenticitě postižitelně a jednoznačně orientovaný**.

Jak vyplynulo z předchozího výkladu, **pojem autenticita** odkazuje – v kontextu odvozeném z existencialistických úvah, ale *de facto* i v běžném úzu – k čemusi **nestylizovanému a přímočaře se dotýkajícímu lidské zkušenosti s aktuálním světem**, k čemusi bezprostředně se dobírajícímu samé podstaty jevů⁵⁶⁰. (*Aktuální svět* je však zároveň něčím přesahujícím záběr lidského pohledu, prožitku a chápání, čímsi svrchovaně komplexním, lidským pohledem nepojmutelným, a v mnoha ohledech zdánlivě či skutečně neuspořádaným; je v jádru své podstaty takový, že uniká jakémukoliv vyčerpávajícímu postižení.)

Naopak **román** – jako každá narace – je útvar **ricoeurovsky „konfigurovaným“**, vyžadujícím formu (lidského) hlediska, navíc literárně stylizovaným; **a priori je pro něj tedy uzavřena možnost bezprostředně vycházet z aktuálního světa** či k němu nezprostředkovaně odkazovat. Jak na téma literárního zpodobení říká Gérard Genette: „*dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama*“⁵⁶¹. **Referencialita fikčního díla** zůstává jednou provždy uzavřena v jakémsi zvláštním kruhu: dílo „odkazuje“ k fikčnímu světu, který vytváří, potenciálně ještě k dalším textům (a jejich světům), avšak tento rámeček už nemůže překročit. (V tomto smyslu platí, že uvažovat o *autentickém románu* bez uvozovek je v zásadě logickým paradoxem.)

Zároveň je však zjevné, že se na poli románu, respektive prózy obecně, vyskytuje dlouhodobě tvar, který se z pole *referenciality čistě fikční* snaží vykročit směrem k oblasti *referenciality „autentické“*.

V historii románu byl tento krok něčím poměrně častým a zcela prostým. Pro dosažení tohoto dojmu kdysi postačovalo, aby ve fikční části textu heterodiegetický vypravěč prohlásil, že předkládá čtenáři zápisky zemřelého přítele nebo nalezený autentický spis, a dílo bylo (zřejmě) skutečně takto čteno. Vyprávěný příběh dokonce ani nemusel splňovat kritéria psychologické či přírodovědné pravděpodobnosti.

V případě současných románů a próz je situace velmi odlišná. Způsob, jakým se ucházejí o vytvoření dojmu *autentické referenciality*, je mnohem komplikovanější. Významný podíl hraje jednak **utvářenost samotného diskurzu**, jež například demonstruje

⁵⁵⁹ Srov. Pavel Janoušek: *Autenticita jako protipól literární tradice*. In: *Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy* (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, PPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999, s. 11-19.

⁵⁶⁰ Je ovšem nutno zdůraznit, že pojem *aktuální svět* je ve skutečnosti poměrně komplikovaný; i pro takové obory, jako je logická sémantika, představuje definiční oříšek. Tato práce se v tomto ohledu opírá zhruba o pojetí Pavla Tichého, vyložené v pojednání *O čem mluvíme?*. Zde je aktuální svět z množiny možných světů vydělen; nikoliv ovšem na základě indexické strategie, podle Tichého je klíčová „*jakási idiosynkratická charakteristika – aktuálnost*“, přičemž „*je takřkajíc ponecháno na tvrdých faktech, aby rozhodly, který konkrétní svět to je*“ (Srov. Pavel Tichý: *O čem mluvíme? Filosofie*, Praha 1996, s. 56.) (Citováno podle Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005, s. 33.)

⁵⁶¹ (Gérard Genette: *Hranice vyprávění*. In: Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno 2002, s. s. 245.)

podobnost s některými druhy neliterárních textů, jako jsou osobní záznamy, myšlenkové črty, zápisky, dopisy či privátní deníkové texty. Další významnou složkou je pak „věrohodnost“, znak, který ovšem lze jen velmi těžko pozitivně definovat. Avšak – alespoň podle mého názoru – **oblastí, díky níž může být dojem „autentické“ referentiality díla zcela jednoznačně vyvolán, je ve skutečnosti oblast rozprostírající se na prahu vlastního textu: tedy oblast genetovských paratextů**, a sekundárně i *metatextů*⁵⁶². Právě prostřednictvím takových nástrojů, jakými jsou podtitul, předmluva, doslov a texty na přebalu knihy, a druhotně také prostřednictvím údajů v recenzích, studiích a odborných článcích může dílo vysílat nejsilněji signály své „autenticity“, signály o tom, že je „ukotveno v osobním prožitku“ a snaží se jej přímo postihnout, nebo – případně – že je „založeno na bezprostředním, věrohodném svědectví“, a právě je se snaží především vydat.

8.2.1 Soudobé případy „autentického“ románu

Snad nejslavnějším případem soudobého textu, který splňuje shora naznačená kritéria, je **zástupce amerického nefikčního románu, tzv. faction: *Chladnokrevně (1968)***⁵⁶³ **Trumana Capoteho**. Nejen zněním podtitulu (*Pravdivé vyličení čtyřnásobné vraždy a jejích důsledků*), ale především prostřednictvím ostatních paratextů i metatextů se *Chladnokrevně* pokouší překlenout magickou hranici mezi románem a „pravdivou zprávou“, zprávou, zapsanou bedlivým pozorovatelem, který se s popisovanou skutečností osobně a podrobně seznámil⁵⁶⁴.

Capoteho investigativně založený a velmi náročný pokus o vytvoření žánru pohybujiícího se na pomezí reportáže a románu byl několika americkými autory okamžitě převzat jako model a brzy převeden také do (poloironické) podoby „pravdivé zprávy o sobě“. Raný a velmi slavný výskyt takové „zprávy“ představují *Armády noci (1995)*⁵⁶⁵ **Normana Mailera**, vydané jen tři roky po Capotově *Chladnokrevně*. Vyšly v „novinářsky“ černobílém obalu s palcovými verzálami a s podtitulem *Historie jako román, román jako historie. Spolu s nakladatelem využil Mailer skutečnosti, že je člověkem, jehož literární a veřejné působení (autorský emblém*⁵⁶⁶) je dobře známé, a nepostrádá navíc jistou dávkou kontroverznosti.

⁵⁶² Srov. pojetí paratextuality a metatextuality u Genetta (Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997, s. 3–7.).

⁵⁶³ (Truman Capote: *Chladnokrevně*. Odeon, Praha 1968. (1. angl. vydání *In Cold Blood*. 1965))

⁵⁶⁴ Román vznikl jako Capoteho pokus angažovaně prozkoumat pozadí velestručného novinového článku, informujícího o čtyřnásobné vraždě na farmě v Kansasu. Zrod románu *Chladnokrevně* byl tak podložen několikaletým sběrem svědectví a informací od vrahů, vyšetřovatelů i nejbližších osob obětí, který Capote podnikl spolu se svou sestřenicí Harper Leeovou. Příběh o tomto „sběru dat“ byl ve své době velmi známý, a samozřejmě byl od prvopočátku jako metoda příběhové „rekonstrukce“ obdivován i ostře napadán. Stal se později také podkladem filmového zpracování (film *In Cold Blood*...).

⁵⁶⁵ (Norman Mailer: *Armády noci*. Mustang, Plzeň 1995. (1. angl. vydání *The Armies of the Night*. American Library, New York 1968.))

⁵⁶⁶ Pojem autorský emblém užitý v této práci je přejet z interpretačních seminářů Petra A. Bílka. Východiskem pro pojetí emblému jsou přitom *Mytologie* Rolanda Barthesa. (Roland Barthes: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.) U Barthesa je *mytologický emblém* znakem, který takřikajíc předstírá svou bilaterálnost, tj. jednoznačný vztah mezi *označujícím* a *označovaným*, a je *de facto* již redukován pouze na *formu*. Právě tak „veřejně vlastněný obraz autora“, tj. *autorský emblém*, pouze předstírá odkazování k aktuálně existujícímu člověku, písícímu například knihy. Autorské a osobní emblémy přitom samozřejmě neexistují jako „homogenní“ jednotky, které by napříč „veřejným vědomím“ měly vždy stejný obsah a stejné konotace. Naopak, jistě se mohou vyskytovat a vyskytují se ve velmi

Armády noci tak **těžily z „autentizujícího“ rámce, který představovala kontinuita Mailerovy tvorby a jeho politických postojů, ale také obraz skandálu, který spisovatel ve své opilosti vyvolal při slavném pochodu na Pentagon.** Na přebalu a v podtitulu *Armády noci*, i „uvnitř“ románu samotného byl – bezpochyby s určitou dávkou sebehumoru – podtržen dokumentární charakter celé narace. (Hned v úvodu první kapitoly citoval román v plném rozsahu článek, který vyšel v *The New York Times* 27. 10. 1967 a který se Mailerovým „skatologickým sólem“ kriticky zabýval; následující narace byla potom poněkud ironicky představena jako jediný pokus zkoumat blíže „našeho protagonistu“ a spolu s ním i pozadí popisované akce.)

Na poli mnohem bližším, než je americká literatura 60. let, lze objevit velké množství analogických a velmi zajímavých případů, kdy je **román také představen jako „pravdivá zpráva o autorce či autorovi“ nebo jako „pravdivá zpráva (téměř) zúčastněného svědka“.**

V oficiálně publikované **české literatuře po roce 1989** bylo možné zaregistrovat několik významných vln takových děl. První příliv představovaly romány, sepsané a namnoze neoficiálně publikované již před tímto rokem, romány, vydávající osobní svědectví tvorbě a životu „ve stínu“ socialismu. Mezi ně náležel především *Český snář* (1990)⁵⁶⁷ Ludvíka Vaculíka, dále například *Indiánský běh* (1991)⁵⁶⁸ Terezy Boučkové, *Daleko od stromu* (Köln 1987; 1991)⁵⁶⁹ Zuzany Brabcové, *Smolná kniha* (1992)⁵⁷⁰ Lenky Procházkové a řada dalších⁵⁷¹. V průběhu 90. let a během první dekády nového milénia se objevily další vlny, těžící silně z impulsu, který zmiňovaná díla české literatuře přinesla. Ludvík Vaculík navázal na svá předchozí „autentická“ díla románem *Jak se dělá chlapec* (1993)⁵⁷² a později *Loučením k panně* (2002)⁵⁷³, Vlastimil Třešňák vydal *Klíč je pod rohožkou* (1995)⁵⁷⁴ a o deset let později *Melouch* (2005)⁵⁷⁵, Ivan Matoušek publikoval své *Ego* (1997)⁵⁷⁶, objevily se *Pestré vrstvy* (1999)⁵⁷⁷ Ivana Landsmanna, i jeho problematičtější, druhé dílo *Fotr* (2000)⁵⁷⁸, vyšel *Rok perel* (2000)⁵⁷⁹ Zuzany Brabcové, Eva Kantůrková

různorodých a dokonce protikladných podobách; mohou být mnohavrstevné, či naopak zcela „jednorozměrné“. Avšak charakter emblému není v rámci této práce zkoumán z hlediska recipientského, či dokonce sociologického. Je zde komponentem modelu, popisujícího znakové fungování literatury *in abstracto*. Proto je ve vztahu k tak složitému pojmu, jako je „prostor veřejného mínění“, možné se zde spokojit s konstatováním, že charakter emblému je v tomto prostoru heterogenní. Pro pochopení toho, jak emblém jako „produkt“ tohoto veřejného mínění funguje v procesu ustanovování „autentického“ významu, totiž postačuje zcela abstraktní vědomí jeho existence.

⁵⁶⁷ (Ludvík Vaculík: *Český snář*. Atlantis, Brno 1990. (1. vydání Sixty-Eight Publishers, Toronto 1983.)

⁵⁶⁸ (Tereza Boučková: *Indiánský běh*. První část, povídka se stejnojmenným titulem, vyšla samizdatově v Edici Expedice 1988; 1. vydání celé (rozšířené) prózy Fragment, Bratislava 1991 (česky).)

⁵⁶⁹ (Zuzana Brabcová: *Daleko od stromu*. Československý spisovatel, Praha 1991. (1. exilové vydání Index, Köln 1987.))

⁵⁷⁰ (Lenka Procházková: *Smolná kniha*. Atlantis, Brno 1992. (1. vydání Sixty-Eight Publishers, Toronto 1991.))

⁵⁷¹ Souběžně se jmenovanými romány byly v tomto období vydány také Černého *Paměti* (1992), Zábranův *Celý život* (1992), Divišova *Teorie spolehlivosti* (1994) či Hančovy *Události* (1995), díla, která nepatří pod žánrový deštník románu, přesto se však zdvojeným charakterem diskurzu i dalšími rysy autentickému románu blíží.

⁵⁷² (Ludvík Vaculík: *Jak se dělá chlapec*. Atlantis, Brno 1993.)

⁵⁷³ (Ludvík Vaculík: *Loučení k panně*. Atlantis, Brno 2002.)

⁵⁷⁴ (Vlastimil Třešňák: *Klíč je pod rohožkou*. Torst, Praha 1995.)

⁵⁷⁵ (Vlastimil Třešňák: *Melouch*. Torst, Praha 2005.)

⁵⁷⁶ (Ivan Matoušek: *Ego*. Torst, Praha 2001. (1. vydání 1997.))

⁵⁷⁷ (Ivan Landsmann: *Pestré vrstvy*. Torst, Praha 1999.)

⁵⁷⁸ (Ivan Landsmann: *Fotr*. Torst, Praha 2000.)

publikovala *Nečase (2000)*⁵⁸⁰ a *Nečasův román (2002)*⁵⁸¹, Václav Kahuda své *Proudy (2001)*⁵⁸²; Emil Hakl román *O rodičích a dětech (2002)*⁵⁸³, objevil se *Banální příběh (2004)*⁵⁸⁴ Alexandry Berkové a před relativně nedávnou dobou též *Rok kohouta (2008)*⁵⁸⁵ Terezy Boučkové. Uskutečňovala se také teoretická i kritická reflexe toho, co je a co není *autentická literatura*⁵⁸⁶.

8.2.2 Specifická utvářenost diskurzu „autentických“ románů

V oddíle 8.2 bylo naznačeno, že v této práci je za „autentický“ román, respektive za „autentické“ dílo považován takový artefakt, který za prvé svým uspořádáním odkazuje k neliterárním žánrům, který je za druhé věrohodný, a který za třetí a především signalizuje prostřednictvím svých paratextů specifický charakter své *referentiality*. Právě na posledně jmenované oblasti – na (zdánlivě přímém) zrcadlení aktuálního světa – je pak založena podstatná část kouzla takových románů.

Nyní je zapotřebí položit si otázku, zda zmiňované vlastnosti mají nějaký dopad na prostor diskurzu, který je v této práci zvláště zkoumán. Zdá se, že především bližší ohledání *referentiality* těchto děl, respektive efektu onoho „zrcadlení“, může mít svou relevanci pro zkoumanou oblast postav a jejich konstelací.

Zatímco totiž diskurzy i postavy románů, jež jsou přiznaně fikční, odkazují především samy k sobě (případně jsou prohloubeny o určitý rozměr intertextuality, avšak přesto zůstávají „do prostoru literatury uzavřené“), mají **diskurz a postavy v „autentickém“ románu** specificky **podvojný charakter**. Chovají se totiž nejen jako obrazy generované z narace v literárním textu, ale zároveň i jako obrazy „převzaté“ z prostoru aktuálního světa. Schopnost referenciálně odkazovat k aktuálnímu světu přitom – jak bylo shora naznačeno – pouze demonstrují. To, co se v oblasti jejich *referentiality* striktně vzato odehrává, je jakási zvláštní hra se dvěma obrazovými oblastmi.

První oblastí, která „předchází“ fikčnímu textu samotnému a která je stále přítomna na jeho pozadí, je oblast nejrůznějších nefikčních textů a informací, které v aktuálním světě generují obraz autora (tzv. autorský emblém) a které dále vytvářejí obrazy různých veřejných osob a událostí jako **soubor emblémů**, jež jsou fixovány ve všeobecném povědomí.

Druhou oblastí je oblast nacházející se „uvnitř“ fikčního textu, kde postupně narůstají **obrazy postav, fikčních událostí, samotného vypravěče** atd.

⁵⁷⁹ (Zuzana Brabcová: *Rok perel*. Garamond, Praha 2000.)

⁵⁸⁰ (Eva Kantůrková: *Nečas*. Hynek, Praha 2000.)

⁵⁸¹ (Eva Kantůrková: *Nečasův román*. Host, Brno 2002.)

⁵⁸² (Václav Kahuda: *Proudy*. Petrov, Brno 2001.)

⁵⁸³ (Emil Hakl: *O rodičích a dětech*. Argo, Praha 2002.)

⁵⁸⁴ (Alexandra Berková: *Banální příběh*. Motto, Praha 2004.)

⁵⁸⁵ (Tereza Boučková: *Rok kohouta*. Odeon, Praha 2008.)

⁵⁸⁶ Pojmem *autentický* a jeho mylným chápáním se podrobně zabíral například Petr Fidelius ve dvou obsáhlých kritikách: první týkající se Vieweghovy *Výchovy dívek v Čechách* (srov. Petr Fidelius: *K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze*. Kritický sborník 1995, č. 1–2, s. 78–87), druhé analyzující Divišovu *Teorii spolehlivosti* (srov. Petr Fidelius: *Iluze spolehlivosti. Kritický sborník 1995*, č. 3, s. 55–68). Nad čerstvě vydanou *Šifrou lidské existence (1995)* se ve studii *Cesta do Stínadel (Kritická příloha Revolver Revue 1996*, č. 5, s. 92–100) pokusil Martin Hybler najít a systematizovat hlavní rysy Lopatkovy kritické koncepce a zavedl pojem „*originál*“, reprezentující u Lopatky zhruba „autentické dílo“. Růžena Grebeníčková vydala v *Kritickém sborníku 1997*, č. 1, s. 9–10 sumarizující článek nazvaný *RG o tzv. autentické a fiktivní literatuře*, odsunující takový kontrapunkt do oblasti špatně založených literárních tázání. Nad tématem *Autenticita a literatura* zasedali v září 1998 také účastníci konference Bezručova Opava (srov. sborník *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Krivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999.)

„Děni smyslu“ se tedy v „*autentických*“ románech odehrává tak, že se v průběhu celé narace vzájemně doplňují dvě skupiny obrazů a **vedou spolu pomyslný dialog**. Sémantické centrum subjektů, událostí a dějů je tedy v „autentických“ textech zdvojeno a právě tak v nich sekundárně může být zdvojeno i sémantické centrum „zapuštěných“ textů (takovým případem jsou například v těle románu „citované“ novinové články atd.).

Důležitým aspektem tohoto uspořádání je **významový posun**, ke kterému dochází ve chvíli, kdy narace dospěje do svého finále. Zatímco v průběhu vyprávění spolu stále interagují dvě různé skupiny obrazů, po jeho završení **se obraz fikčních postav a dějů, vytvořený v románu, včlení** – s potenciálním indexem „ne zcela zaručená informace“ – **do veřejně vlastněných obrazů osob a událostí, tedy do emblémů**, odkazujících již k aktuálně existujícím lidem a faktům. **V tomto smyslu je „autentický“ román případem románu se zcela zvláštní mocí i statusem**. Na jedné straně jde o román, a literární licence tedy dovoluje autorovi utvářet obraz postav a dějů fakticky libovolným způsobem, na druhé straně jde o „autentické“ dílo, a obraz románového světa se tedy nakonec promítne do světa aktuálního, a může v něm mít zcela reálné dopady.

Případem takového „autentického“ románu se zvláštním mechanismem aktuálního dopadu byl už zmiňovaný *Český snář* Ludvíka Vaculíka. Problematika a problematičnost tohoto díla však byly kriticky, interpretačně i teoreticky již detailně prozkoumány. V poměrně nedávné době vstoupil na českou scénu jiný „autentický“ román, který svou historií do jisté míry upomíná na Mailerovy *Armády noci*, a který zároveň v oblasti interpretačního zpracování skýtá ještě nevytěžený potenciál. Tímto románem je *Rok kohouta* (2008) Terezy Boučkové.

8.3 Tvorba Terezy Boučkové, její paratexty a intertexty jako součást emblematického pozadí *Roku kohouta*

Dříve, než zde bude zkoumán vlastní text románu a oblast emblémů, s nimiž interaguje, je zapotřebí představit kontext autorského díla, do něhož se *Rok kohouta* (2008) včleňuje.

Autorkou tohoto románu je spisovatelka **Tereza Boučková** (1957), která se již svou **prvotinou *Indiánský běh* (1991) explicitně vydala na transtextuální, a zároveň i „autentické“ pole**. (Otevřená polemika s Kohoutovým *Kde je zakopán pes* (1990)⁵⁸⁷, obsažená v této próze, ale také morální demytizace dvou významných figur českého disentu, Pavla Kohouta a Václava Havla, způsobila dokonce váhání prvních potenciálních vydavatelů v listopadovém Česku. Oficiálního vydání se knize nakonec dostalo až v roce 1991 na Slovensku.)

Postava odkazující k emblému autorčina otce, Pavla Kohouta, nese v románu přezdívku Indián, a právě od ní je odvozen i titul díla. Na kriticky laděné vyprávění „dcery svého otce“ v prvním oddílu, odpovídající původní samizdatové povídce a nesoucí název shodný s titulem, navazuje ve druhé části, nazvané *Žena z okolí Týru*, příběh symbolicky spojující touhu počít dítě s marnými pokusy o vykopání studně dost hluboké na to, aby se v ní objevila voda. Třetí část, *Krok, sun, krok*, zobrazuje období adopce dvou nevlastních synů a nečekané početí vlastního dítěte; adoptivní synové jsou v románu označeni „přezdívkami“ Dárek a Párek, postava, zakládající emblém autorčina druhého manžela nese jméno Valčík. Vyznění celého příběhu je díky manželskému smíření a těhotenství nadějeplné; přes kritické a satirické zobrazení rozporné skutečnosti se klene milosrdná duha šťastného závěru.

⁵⁸⁷ (Pavel Kohout: *Kde je zakopán pes*. Index, Atlantis, Brno 1990 (1. exilové vydání Index, Kolín nad Rýnem 1987.)

Následující prózy – *Křepelice (1993)*⁵⁸⁸ a *Když milujete muže (1995)*⁵⁸⁹ – představovaly v kontextu spisovatelčina díla určité intermezzo. Rozměr „*autenticity*“ tak, jak je definován v úvodu této kapitoly, z nich do jisté míry ustoupil. Tereza Boučková v nich přesto na „*autentické*“ ladění své prvotiny navázala, a to v oblasti paratextů. V tomto ohledu je zejména zajímavé povšimnout si zadní záložky souborného vydání obou próz (1995): její obsah je plně citován v poznámce⁵⁹⁰. Uvedený text má v první řadě zcela nepopíratelnou pečeť autorčina stylu. Jsou v něm přítomny všechny prvky, charakteristické pro Boučkově literární i žurnalistickou tvorbu (ironie, cit pro paradoxní protiklady a černý humor, až šokující otevřenost ohledně rodinného privatissima, stručnost, vynechávání přísudku i dalších větných členů, příznačné členění do krátkých odstavců atd.). Těmito rysy navazuje zmiňovaný text mimo jiné i na autorské portréty na zadních deskách prvního i druhého oficiálního vydání *Indiánského běhu*, uvedené zde opět v poznámce⁵⁹¹. Především

⁵⁸⁸ (Tereza Boučková: *Křepelice*. Fragment, Bratislava 1993 (česky).) V románu *Rok kohouta (2008)* se nicméně vyskytuje jednostránkový oddíl naznačující, že také děj *Křepelice (1993)* je založen na příběhu reálných osob. (Srov. Boučková 2008, s. 273.)

⁵⁸⁹ (Tereza Boučková: *Když milujete muže*. (Pod tímto názvem vyšla titulní próza společně s předchozí prózou *Křepelice*.) Středoevropské nakladatelství, Ostrava 1995.)

⁵⁹⁰ (Znak // je v citátu užito jako signálu konce odstavce.) „Tereza Boučková se narodila jako třetí dítě Anny a Pavla Kohoutových 24. 5. 1957. Porod byl spontánní, hlavičkou. // „Radost jsem nepřinesla. Znáte ten vtip? Indián má tři děti. První, syn, se jmenuje Sluneční Paprsek, druhá, dcera, Bílá Luna. A jakpak se jmenuje to třetí? Prasklá Guma.“ // Tereza Boučková: *Indiánský běh*, Grafoprint 1992/ // Po základní škole v Praze na Smíchově navštěvovala šest měsíců dvouletou školu ekonomickou, v pololetí přestoupila na akademické gymnázium ve Štěpánské ulici. Už v průběhu studia zkoušky na DAMU, obor herectví. Pro nedostatek talentu a vhodných kádrových předpokladů /ani jeden partyzán v příbuzenstvu/ pokaždé bez úspěchu. // V roce 1978 byla přijata na místo uklízečky do porodnice v Praze Podolí. V téže roce signovala prohlášení Charty 77 a až do roku 1988 vystřídala mnoho více či méně atraktivních zaměstnání /balička gramofonových desek v Pantonu, uklízečka v Fimosu, pošťačka v Praze 5, správčova tamtéž... // Po krátkém manželství v roce 1985 podruhé šťastně vdána za Jiřího Boučka, inženýra elektro /silnoproud/ a strojvedoucího v záloze. Krátce poté se novomanželé přestěhovali do chaty Tereziňých prarodičů v lese nedaleko Prahy a začali tam kopat studnu. Po několika letech dosáhli za pomoci studnaře Jana Staňka magické hranice 40 /čtyřiceti/ metrů. Voda nikde. // Od Národního výboru hlavního města Prahy dostali v létě toho roku syna Lukáše, kterému dali jméno Dominik. Voda se ve studni objevila. Tereza Boučková napsala první, stejnojmennou část *Indiánského běhu*, za níž později obdržela Cenu Jiřího Ortena za nejlepší prvotinu roku /*Indiánský běh* vyšel poprvé v samizdatovém vydání *Revolver Revue* na jaře roku 1989/. // V létě 89 dostali od Národního výboru hlavního města Prahy syna Františka, kterému dali jméno Marián. // První svobodná léta trávila Tereza Boučková spolu s manželem výchovou až tří synů /r. 1991 se jim narodil Vincenc/ a psaním dalších částí *Indiánského běhu*. Ten vyšel v nakladatelství Fragment v Bratislavě roku 1991, o rok později v pražském nakladatelství Grafoprint, přeložen byl do němčiny, holandštiny, finštiny, jeho části do dalších pěti jazyků. // V roce 1992 vznikla novela *Křepelice* /Fragment, Slovensko 1993/, 93/94 *Romeo na kolečkách, Hana a Marie* /divadelní hry/, 1995 novela *Když milujete muže*. // Tereza Boučková žije s mužem, třemi syny, psem, kocourem, slepicemi a rybičkami na chatě /přestavěli ji na dům/ v osadě Zábranská, spadající do katastru obce Svätý Jan pod Skalou, kde také tvoří. Tereza Boučková žije a tvoří, tvoří a žije. Prozatím.“ (Tereza Boučková: *Když milujete muže*. Středoevropské nakladatelství, Ostrava 1995, text na zadní záložce)

⁵⁹¹ (Znak // je v citátu užito jako signálu konce odstavce.) „Tereza Boučková // (1957), // najmladšia dcéra // obratného // rozprávača// Pavla Kohouta, // je spisovateľkou // veľkého štýlu.// Má dar výstižnej // stručnosti, // dokáže objaviť // humor // v tragike všednosti, // vo dvojích // úprimných // autobiografických // skratkách nešetří // nikoho // predovšetkým // sama seba.“ (Tereza Boučková: *Indiánský běh*. Fragment, Bratislava 1991, text na zadních deskách.)

„Tereza Boučková (1957) // Nejmladší dcera obratného vypravěče Pavla Kohouta je spisovatelkou velkého stylu. Má dar výstižné stručnosti, dokáže objevit humor v tragice všednosti, ve svých třesnutě upřímných autobiografických zkratkách nešetří nikoho, především sebe. Za novelu *Indiánský běh* dostala cenu J. Ortena za nejlepší prvotinu roku 1989. První vydání knížky bylo ihned rozebráno. Na podzim '92 vyjde v Holandsku, chystají se další zahraniční vydání. // Ondřej Kohout (1953) // Nejstarší syn obratného vypravěče Pavla Kohouta je výtvarníkem velkého formátu (obrazy mají více jak metr čtvereční). Má dar výstižné stručnosti, dokáže objevit humor v tragice všednosti, ve svých třesnutě barevných obrazech nešetří ničím, především nápady. Vystavoval v Rakousku, Švýcarsku, Belgii, Německu (Museum Bochum). V Praze se poprvé představí v polovině tohoto roku.“ (Tereza Boučková: *Indiánský běh*. Grafoprint, Praha 1992, text na zadních deskách.)

však tento paratext sumarizuje a „doslovuje“ děj *Indiánského příběhu*, zejména prozrazením konce příběhu o třetím autorčině těhotenství: „r. 1991 se jim narodil Vincenc“, ale také naznačením současné rodinné a společenské situace spisovatelky, respektive jejího emblému: „Tereza Boučková žije s mužem, třemi syny, psem, kocourem, slepicemi a rybičkami na chatě /přestavěli ji na dům/ v osadě Zábranská, spadající do katastru obce Svätý Jan pod Skalou, kde také tvoří. Tereza Boučková žije a tvoří, tvoří a žije. Prozatím.“⁵⁹² Následující prózou *Krákorám (1998)*⁵⁹³ se Tereza Boučková k autobiografické a „autentické“ poloze znovu vrátila, avšak v jiné podobě. Ladění celého textu se předchozím autorčíným prózám vzdaluje, typem použité metaforiky i stylem se nejspíše blíží *Magorii (1991)*⁵⁹⁴ Alexandry Berkové. Boučková svůj text nazvala *Krákorám*, a jednak tímto titulem⁵⁹⁵, jednak vyzněním celého vyprávění vyjádřila **nesouhlas s jakýmsi „zastíněním“ své osoby postavou Pavla Kohouta**. Protagonistka a vypravěčka textu, v metaforickém obraze ztotožněná s obraznou autorkou⁵⁹⁶, o sobě vždy znovu hovoří v souvislosti se svým otcem: „Jmenuji se Manuela a jsem prvorozená dcera klavírního virtuosa a skladatele Oleka Krákory, který je slavný po celém světě.“⁵⁹⁷ Manuela však zároveň k otci vyjadřuje tu méně, tu více ironické výhrady: například předchozí citát pokračuje takto: „a proto o něm smím psát jen dobré. Všechny bohulibé vlastnosti, které běžný jedinec získá polovinou od otce a polovinou od matky, předal mi pouze otec, jehož jméno budiž pochváleno.“⁵⁹⁸ Autorka se prostřednictvím fikčního vyprávění vypořádává s nepochopitelnými **patáliemi s vydáním *Indiánského běhu***, prezentovaného v díle – à clef – jako opera *Indiáni*⁵⁹⁹. Ve vyprávění se krom parodického zobrazení polistopadové skutečnosti opět objevuje **také „pokračování“ příběhu o adoptovaných dětech**. Postavy vypravěččiných synů, označené shodně jako Mariáni, stále výrazněji projevují následky citové deprivace z raného dětství⁶⁰⁰, zároveň se proti nim začínají nepřátelsky stavět obyvatelé vesnice, kde rodina žije, přičemž jádro sporu – podobně jako ve filmových *Smradech* (prem. 2002) – zůstává nevyjasněné, má však zřetelný rasistický podtext⁶⁰¹. V tomto smyslu se v *Krákorám* objevuje nejen **„dějová předjímka“ ke scénáři prvního autorčina filmu, ale též intertextuální předehra k ústřednímu problému řešenému v *Roku kohouta***.

Totální koncentraci na téma adopce a s ní spojenou osobní problematiku pak obsahoval scénář k filmu *Smradi*, režirovaný – za spolupráce s autorkou – Zdeňkem Tycem. Prostřednictvím filmového jazyka odkazují *Smradi* k problému českého rasismu, především však ke komickým i nekomickým těžkostem rodiny, která se adopcí otevřela dvěma „jiným“ dětem. Vyznění filmu i scénáře je kladné a smírné, vzdor všem zádrhelům jsou filmoví rodiče schopni jinakost svých adoptivních dětí přijímat i obhajovat.

⁵⁹² (Boučková 1995, text na zadní záložce přebalu.)

⁵⁹³ (Tereza Boučková: *Krákorám*. Hynek, Praha 1998.)

⁵⁹⁴ (Alexandra Berková: *Magorie*. Horizont, Praha 1991.)

⁵⁹⁵ Titulem odkazujícím mimo jiné v parodickém duchu k titulu Kohoutovy polistopadové prózy *Sněžím* (Český spisovatel, Praha 1993).

⁵⁹⁶ Srov. vymezení tohoto pojmu (odlišného od pojmů autorský emblém i implikovaný autor) v oddíle 6.2.

⁵⁹⁷ (Boučková 1998, s. 23, podobně též s. 30, 42, 55, 75, 76, 80.)

⁵⁹⁸ (Ibid.)

⁵⁹⁹ „Předsedkyně našeho parlamentu si však chvilku našla. Poslala za mnou váženého hudebního kritika se vzkazem, který nesmím nikdy prozradit [...] Vím jen, že mi bylo doporučeno několik málo scén – nejméně jednu – ve jménu demokracie z opery vyškrtnout. [...] opozice s koalicí by mohly mého díla zneužít. Personifikovali se s ním nejvyšší ústavní činitelé – nejméně jeden. Bylo by velmi nebezpečné ohrožovat jeho mravní identitu nějakými milostnými plotkami, když má řádnou manželku, s níž buduje základy kapitalismu!“ (Boučková 1998, s. 54–55.)

⁶⁰⁰ (Srov. Boučková 1998, s. 69–73.)

⁶⁰¹ (Srov. Boučková 1998, s. 66–68.)

8.3.1 Publicistická vystoupení Terezy Boučkové jako součást emblematického pozadí *Roku kohouta*

Souběžně s publikováním svých literárních textů poskytovala Tereza Boučková od roku 1991 **publicistické, rozhlasové a televizní rozhovory**, v nichž postupně spoluutvářela svůj osobní emblém.

Tematické těžiště poskytnutých rozhovorů se zpravidla pohybovalo na pomezí autobiografické a společenské nebo literární problematiky. V první půli 90. let bylo nejsilnějším autobiografickým tématem vyrovnání se s osobností vlastního otce, spisovatele Pavla Kohouta, posléze se Boučková v rozhovorech vyjadřovala také k nejruznějším tématům společenským (vedle kritiky mocenských mechanismů zejména k problematice adopcí a k české xenofobii)⁶⁰²; vyjadřované postoje spisovatelka podporovala otevřenými sděleními o své rodinné situaci⁶⁰³.

Podobně orientované byly při různých příležitostech i její vlastní publicistické texty v *Respektu*, *Literárních novinách*, *MF Dnes*, *Lidových novinách* či v *Právu*.

Tři roky po premiéře filmu *Smradi* oslovila autorku s prosbou o rozhovor publicistka Irena Jirků, již Boučková v roce 1998 poskytla interview pro *MF Dnes*. (Jirků mezitím odešla z redakce *MF Dnes* a stala se šéfredaktorkou *Marianne*, periodika, které v rámci interview usiluje především o úhel pohledu, který je nějak specificky „ženský“, nikoliv o publicistickou vyváženost.) V únoru 2006 pak vyšel v *Marianne* rozhovor⁶⁰⁴, v němž je autorčina zkušenost s adopcí etnicky „jiných“ dětí představena ve velmi nepříznivém světle a v němž novinářka v podstatě jen přikyvuje spisovatelčině rodičovské frustraci. Na interview v *Marianne* reagoval vzápětí týdeník *Respekt*, nejprve snahou získat od Boučkové rozhovor, poté článkem *Prokletí nechtěných dětí*⁶⁰⁵, v němž si Jáchym Topol předsevzal ukázat odlišný úhel pohledu na adopce. Na jedné straně tedy jako by Topolův článek v *Respektu* „suploval“ to, co *Marianne* k subjektivnímu stanovisku Terezy Boučkové nedodala, na straně druhé se Jáchymu Topolovi podařilo perex článku formulovat natolik bulvarizujícím způsobem⁶⁰⁶, že se Tereza Boučková mohla právem cítit poškozená. Souběžně s dohrou, kterou měla celá kauza v podobě dvou stížností u Syndikátu novinářů ČR, vyrovnávala obě periodika svůj pomyslný dluh novinářské profesionalitě v dalších číslech. Týdeník *Respekt* se omluvil Tereze Boučkové prostřednictvím veřejného dopisu Karla Schwarzenberga, časopis *Marianne* uveřejnil „vyvažující“ číslo, věnované problematice adopcí. Etická komise Syndikátu novinářů ČR

⁶⁰² V jistém ohledu se tak osobní emblém Terezy Boučkové stal jakousi veřejnou pobídkou k větší otevřenosti vůči romskému etniku a vůči opuštěným dětem, podobně jako byl v 90. letech se jménem jiné spisovatelky, Alexandry Berkové, jednoznačně spojen impuls k překonání manželské krize, tematizovaný v jejích publicistických a televizních vystoupeních i v její tvorbě. Obě autorky v momentu „ztráty iluzí“ ve vztahu k svému mediálnímu tématu reagovaly podobně – Tereza Boučková prostřednictvím deníkového románu na téma rodičovského vystřízlivění, Alexandra Berková několikavrstevným románem milostné deziluze.

⁶⁰³ Pro ilustraci, jen Databáze české literární vědy <http://isis.ucl.cas.cz> eviduje více než 15 publicistických rozhovorů (například pro *Vlastu*, *Mladý svět*, *Reflex*, *Svobodné slovo*, *Lidové noviny* ad.), které Tereza Boučková v letech 1991–2006 poskytla k této tematice, podobně článková databáze Národní knihovny ANL http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=base-list.

⁶⁰⁴ Tereza Boučková v rozhovoru s Irenou Jirků: *Sedmnáct let s dětmi odjinud*. *Marianne* 2006, č. 2, s. 20–23.

⁶⁰⁵ Jáchym Topol: *Prokletí nechtěných dětí*. *Respekt* 2006, č. 15, s. 6 (10. 4. 2006).

⁶⁰⁶ „Části českých médií prolétla smršť. Vyvolala ji známá spisovatelka Tereza Boučková svým rozhovorem pro ženský časopis *Marianne*. „Zrušila bych adopce,“ prohlásila v něm zdejší proslulá průkopnice osvojení malých Romů a vyjádřila velkou pochybnost, zda vůbec lze „vychovávat děti jiného etnika“. Zklamaná máma zažehla jiskru a vzniklý požár zajímavě ozářil zdejší společnost. **Signál: Černé nebrat!, který bývalá královna adopcí vyslala, totiž mnohé občany velice rozhořčil.** Čtenářky časopis *Marianne* bojkotují, zasílají stížnosti Syndikátu novinářů ČR. Na internetu běží na mezirasové téma hned několik debat. Zajímá nás názor lidí, kteří mají s osvojením, čili adopcí, svoje zkušenosti.“ (*Respekt* 2006, č. 15, s. 6; zvýraznila KK.)

pak označila interview Ireny Jirků za text, který se navzdory své zaujatosti neprotiví novinářské etice, a článek Jáchyma Topola, respektive jeho perex, za zkreslující.

8.4 Rok kohouta: emblémy na pozadí diskurzu a bližší charakteristika románu

Ve chvíli, kdy vyšel *Rok kohouta*, bylo patrné, že tento román pro své významové „ukotvení“ využívá zhruba tři okruhy emblémů (konstituovaných na základě skutečností, rámcově popsanych v oddílech 8.3 a 8.3.1): prvním z těchto emblémů je **autorský emblém spisovatelky**, druhým **obraz mediální kauzy**, vyvolané poskytnutím rozhovoru o adoptovaných synech, třetím pak **obraz textů, jež se na této kauze podílely**, respektive ji stvořily.

Autorský emblém Terezy Boučkové je přitom emblémem zvláštním způsobem „dvoudomým“. Na pozadí spisovatelčiných děl a jejich paratextů, ale též na pozadí nejrůznějších metatextů vztahujících se k autorčině tvorbě i osobnosti, se utvořil obraz složený na jedné straně z aspektů až nečekaně osobních (ambivalentní vztah k veřejně dobře známému otci, dočasná neplodnost, rozhodnutí k rodičovství formou adopcí), na straně druhé z aspektů kulturních, společenských a politických (přináležitost k okruhu Charty 77, záměrná demytizace konkrétních figur tohoto hnutí prostřednictvím umělecké tvorby, boj proti mocenským „zlovykům“ demokratického režimu, veřejná spojenost s tématem adopcí a problematikou české xenofobie, specifický typ spisovatelství a filmové scenáristiky, vystupování se souborem Mišpacha a kytaristou Bedřichem Ludvíkem atd.).

Obraz mediální kauzy, jež se rozhořela po autorčině rozhovoru pro časopis *Marianne*, je obrazem ambivalentním, a oproti předchozímu emblému navíc o poznání složitějším. Názorová polemika byla vedena jednak institucionálně přes Syndikát novinářů ČR, jednak publicisticky (přes týdeník *Respekt*, samotný časopis *Marianne*, ale též další média), a dotýkala se navýsost emotivního tématu. Pro zběžného vnímatele bylo bojiště – stejně jako předmět sporu – poněkud nepřehledné (jádro polemik se smýkalo od otázek týkajících se „necenzurovaného“ vyjádření osobní zkušenosti k boji o jednotlivé formulace, respektive jejich reprodukci, a zpět k tématu adopcí, xenofobie a společenského dopadu spisovatelčina rozhovoru). Obraz celé kauzy **se proto v posledku rozpadá do několika separátních argumentů** (spisovatelka hovořila o negativní zkušenosti s adopcí, rozhovor měl svůj dopad na mínění české veřejnosti, zčásti bylo vystoupení napadáno jako příliš jednostranné, zčásti akceptováno jako otevřené a subjektivně pravdivé), k nimž si znaménka plus či minus lze přičítat jedině v závislosti na osobním pohledu na meritum věci.

V průběhu zmíněné kauzy se – jak už bylo naznačeno – vytvořily také **emblémy klíčových textů**, které celý spor vymezovaly. Vznikl tak určitý obraz sumarizující – pro ty, kdo tyto texty četli i nečetli – těžiště rozhovoru v časopise *Marianne* 2/2006, jádro článku, který publikoval Jáchym Topol v *Respektu* 15/2006, a v neposlední řadě též stanovisko Syndikátu novinářů ČR, shrnující dvojnásobné vyjádření etické komise syndikátu ze 17. 5. 2006.

Rok kohouta vstupoval tedy ve chvíli své publikace do velmi nasyceného sémantického pole a navíc se jako artefakt „hlásil“ k tomu, vést s těmito významy záměrný dialog.

8.4.1 Rok kohouta jako román – bližší charakteristika

V prvním z paratextů na záložce *Roku kohouta* je nejprve zdůrazněna skutečnost, že se čtenáři dostává do rukou „*autobiograficky laděný román Terezy Boučkové*“ jako „*výpověď ženy, které se rozpadne život*“, a dále je v tomto paratextu spisovatelka už

volně zaměřována s protagonistkou románu⁶⁰⁷. Podobně i ukázka na zadní straně přebalu nepřímou zdůrazňuje skutečnost, že román je „autobiografický“ a že reflektuje období, v němž spisovatelka procházela jednak krizí tvůrčí, jednak krizí osobní, zapříčiněnou dospíváním adoptivních synů.

Po formální stránce se potom *Rok kohouta* hlásí k **určitému typu deníkových či osobních záznamů**. Předmětem těchto zápisků je život obrazné autorky v období od 1. srpna 2005 do 1. srpna 2006, v období symbolicky rámovaném na jedné straně smrtí tchána, na straně druhé narozením nechtěné vnučky.

V korpusu „deníkových zápisků“ lze sledovat celou řadu **tematických linek**. Mezi ty nejvýznamnější náleží bezesporu krize ve vztahu ke dvěma adoptovaným synům, nemožnost psát a uplatnit své texty, dále nejruznější psychosomatické obtíže protagonistky, nesnáze manželského vztahu a s nimi související milostný zmatek prožívaný vůči staršímu kolegovi, hledání vhodného režiséra a producenta pro scénář k druhému filmu a konečně také mediální i nemediální reakce vyvolané rozhovorem pro „ženský měsíčník“.

Z postupného prostřídávání těchto tematických linek vzniká **sekvence událostí, jež jsou ve vyprávění klíčové**: první z nich je, jak už bylo uvedeno, smrt tchána, protagonistkou nijak zvlášť emočně nereflektovaná, další z nich je vydělení prvního adoptovaného syna, dále souhlas s poskytnutím interview, prožitek milostné krize a rozhodnutí nepropadnout až k faktické nevěře, publikování časopiseckého interview, předběžné umístění druhého adoptovaného syna do diagnostického ústavu, zjištění, že tento mladistvý syn neplánovaně počal dítě s nezletilou dívkou, soud ohledně nařízení jeho ústavní výchovy, zaujetí zdrženlivého postoje vůči budoucímu vnoučeti, šok z kritického článku „mladého kolegy“ v „týdeníku“, snaha dosáhnout náležité omluvy, nástup menopauzy, vyhození druhého syna z domova, rozhořčení nad negativní reakcí čtenářky na interview v ženském měsíčníku, smrt velmi blízkého přítele, podepsání smlouvy na scénář druhého filmu, narození vnučky.

Vyprávění je psáno v ich-formě, převážně v préteritu, které místy nahrazuje vyprávěcí přezens. Je rozčleněno do dvanácti nenadepsaných a nečíslovaných kapitol, odkazujících zřejmě symbolicky ke dvanácti měsícům roku; tyto kapitoly jsou jako celek doplněny o krátký dvoustránkový úvod, zachycující tchánovu smrt, a o stejně krátký závěr, reflektující narození vnučky Elišky. Kapitoly samotné jsou uvnitř rozčleněny do různých dlouhých oddílů, zpravidla tematicky a časově spjatých a naznačujících jednotlivé „denní zápisky“. Oddělení těchto „denních zápisků“ je provedeno grafickým odsazením, příležitostně je mezi grafické odsazení přidán znak tři hvězdičky. Výběrově jsou „denní zápisky“ opatřeny datací (přesně situujících časových údajů je však v celém románu jen zhruba deset).

⁶⁰⁷ Je nutno zde do závorky poznamenat, že hůře napsaný text na přebalu žádná z knih Terezy Boučkové nikdy neměla. Krom toho, že jsou tu na jediné normostraně vedle sebe koncentrovány případy anakolutu, kontaminace a zeugmatu, krom toho, že autor paratextu neumí používat českou interpunkci a že mu hned na začátku druhé věty zřejmě vypadlo celé slovo, je text, jehož úkolem je román představit, místy trapně „poslepovaný“ z formulací, které už byly o díle TB použity, místy křiklavě hloupý: „Nový, autobiograficky laděný román Terezy Boučkové *Rok kohouta* je drásavě upřímná výpověď ženy, které se rozpadne život a ona hledá sílu, s níž by ho dokázala znovu poskládat dohromady. // Čínská astrologie zná dvanáct zvířecích znamení a kohoutu, v jehož úřadujícím roce se autorka před jednapadesáti lety narodila, nedávno jeho rok skončil. Ačkoli to měl být čas, kdy „po nesnázích uplynulého roku je váš vlastní rok ve znamení výrazného zlepšení,“ Tereze Boučkové se dařilo opačně. Definitivně se v něm rozbila její na osudu vyvzdorovaná, uměle poskládaná rodina, kdy různosti genů, povah a následky citových deprivací přijatých synů nabyly v pubertě vrchu a roztočily nezastavitelný kolotoč akcí a reakcí, které všechny zúčastněné silně zasáhly a proti nimž jako by nebylo úniku. // Rozpad rodiny, do té doby nejdůležitější hodnoty, s sebou přinesl krize další – tvůrčí i tu, které se říká krize středního věku. Tereza Boučková z nich hledá východisko bolestně, ale taky nekompromisně, především k sobě. A dokonce s humorem, často drsným. Mohlo by se zdát, že tu jde o nemilosrdné dokončení příběhu, tak milosrdně započatého ve stěžejní próze *Indiánský běh*. Ale možná je to úplně naopak. *Rok kohouta* je cesta od naprosté beznaděje k osvobodivé odvaze.“

Vedlejším důsledkem takového uspořádání je určitý **nepoměr mezi „časem vyprávění“ a „vyprávěným časem“**. Díky absenci datace, respektive jejímu selektivnímu poskytnutí, se totiž mezi jednotlivými časově „určenými“ zápisky vytváří dojem rovnoměrně plynoucího času, a zároveň s tím i dojem určitého „rozestupu“ jednotlivých událostí. Při pozorném čtení však nemůže pozornosti uniknout skutečnost, že zejména období, které odkazuje k událostem, jež proběhly od konce ledna 2006 do poloviny května 2006, tedy od vydání rozhovoru pro ženský časopis do vyjádření komise Syndikátu novinářů ČR, je ve vyprávění výrazně retardováno. Události těchto tří a půl měsíců jsou rozloženy téměř do celé druhé poloviny textu, jako sekvence se tak „rozvolňují“, a umožňují zároveň vznik jakýchsi „dějových hiátů“.

8.4.2 Rok kohouta: postavy a „zapuštěné“ texty ve významovém dialogu se svými emblematickými protipóly

Jak už bylo uvedeno, pracuje text románu *Rok kohouta* s celou řadou signálů „*autenticity*“. **Konkrétní postavy, jež ve vyprávění vystupují, jsou doplňovány o významy z „vnějšího světa“** – ve smyslu významotvorném je jim přiřazováno jakési „druhé centrum“ či pomyslný protipól. Zdrojem tohoto druhého významového centra jsou – jak uvedl výklad v oddíle 8.2.2 – **emblematické obrazy**, konstituované ve společenském a kulturním povědomí.

Existují samozřejmě i postavy, jejichž emblematické protipóly jsou extrémně redukovány. Nemají totiž jako svůj „doplňek“ emblém veřejně známé osobnosti, nýbrž **emblém osobnosti „neveřejné“**. Přesto však platí, že každá postava „autentického“ románu své „druhé významové centrum“ má. V kontextu tvorby daného spisovatele se tento emblém může například postupně nasycovat z obrazů postav v předchozích dílech. (Tímto způsobem se například postupně „prokreslovaly“ emblémy spisovatelčiných synů, do nichž se promítly obrazy Dárka a Párka z *Indiánského běhu*, Mariánů z *Krákorám*, Lukáše a Františka z filmu *Smradi*, a navíc také obrazy, jež spisovatelka o své rodině vytvářela v jednotlivých mediálních rozhovorech.)

Naprostou redukcí emblému pak samozřejmě představuje situace, kdy recipient vnímá pouze to, že daná postava má svůj „doplňek“ v podobě lidského subjektu, existujícího v aktuálním světě. I tak ovšem platí, že postavy „autentických“ románů mají své významotvorné centrum zdvojené.

V *Roku kohouta* nicméně vystupuje poměrně velké množství postav, které mají svůj emblematický protipól informačně opravdu nasycený, tedy takových postav, které v díle figurují jako subjekty „veřejné“.

Je zajímavé povšimnout si, **jakými způsoby se v *Roku kohouta* odehrává odkazování „veřejných“ postav k emblémům.** Podobně jako v předchozích autorčiných dílech, jde nejčastěji o odkazování *à clef*. Pouze výjimečně jsou postavy označeny vlastním jménem, které bezprostředně indikuje emblém veřejné osobnosti (v *Roku kohouta* je to zejména postava AJL, označená na dvou místech jako Liehm, dále postava „Třešni“, Petrušky Šustrové, a v neposlední řadě také postava otce „Kohouta“ – žádná z takto „přímo odkazujících“ postav však v díle nehraje skutečně významnou roli). Mnohem častější je u veřejných postav odkazování *à clef*. V jednom případě je vodítkem k „rozklíčování“ takového emblému užití „mluvícího“ jména: tak v případě postavy označované v textu jako „kníže“ a vlastníci „názorový týdeník“. Častěji však slouží jako vodítko především jakési „úryvky obrazných příběhů“ spojených s konkrétním emblémem: „*získal letos (2005) za svou druhou knížku Státní cenu za literaturu*“, „*natočil film Štěstí*“ nebo jednoznačné odkazy k rolím a funkcím ve veřejném světě „*dostal se na Hrad*“, „*šéfredaktorka časopisu pro ženy, co pro ně život začíná ve třiceti*“, případně jsou tyto typy odkazů navzájem kombinovány. V případě některých „veřejných“ postav pak samozřejmě záleží na tom, jak

detailně je recipient obeznámen s konkrétním prostředím či oblastí kultury. Platí však, že na „čtení“ románu nemá ani případná neschopnost určit zcela přesně konkrétní emblém zásadní vliv. Emblémy „veřejných“ osobností totiž v románu zároveň vždy odkazují k typu, který ten který subjekt reprezentuje: bývalý člen Charty, emancipovaná filmová režisérka, kultivovaný publicista umírající na rakovinu atd.

Terezka⁶⁰⁸, **vypravěčka *Roku kohouta*, je přítom k těmto postavám, které v románu konstituují „veřejný“ prostor, velmi kritická.** Díky aktivnímu společenskému životu a také díky své vlastní roli ve světě kultury má řadu příležitostí pozorovat je zblízka, a dokonce z prostoru, který náleží vlastně už k „zákulisí“. Se sarkastickým humorem si u těchto postav všímá nedostatků profesionálních⁶⁰⁹ i lidských, nekonformně hodnotí jejich tvorbu i způsob sebe prezentace. Tento vypravěčský rys by představoval silnou stránku díla přinejmenším v tom smyslu, že **vypravěčka stojí jakoby „nad“ veřejnými emblémy, nenechává se ošálit uznáním, které daným osobnostem, respektive obrazům o nich obecně náleží.** Poněkud problematické je však to, že postřehy, o něž se čtenář *Roku kohouta* ve vztahu k emblémům „veřejných“ osobností obohacuje, namnoze postrádají jakousi *noblesse oblige*. V mnoha případech jde o informace vlastně jen skandalizující: režisér Terezčina prvního filmu se chová hystericky a věrolomně, spisovatel Cyril má problémy s alkoholem, státník Monolog, který měl s Terezčinou matkou dlouhodobý milostný poměr, z nějakých důvodů neodpověděl na dopis obsahující prosbu o zásadní pomoc, rodina spisovatele Kohouta spolu stále navzájem nemluví, atd.

Podobně jako románové obrazy „veřejných“ postav, odkazují i **románové obrazy „zapuštěných“ textů zcela explicitně k emblémům, existujícím v aktuálním světě.**

Zatímco u postav se tak děje zpravidla pomocí význačných biografických atributů, v případě textů se odkazy k emblémům vytvářejí jednak uvedením zestručněného bibliografického odkazu („*patnácté číslo názorového týdeníku*“) nebo uvedením názvu, shodného s názvem skutečně publikovaných textů („*Sedmnáct let s dětmi odjinud*“, „*Co si počne kočka s pumou*“), případně kombinací některého z těchto údajů s jednoznačným odkazem k autorovi, v neposlední řadě též za pomoci „citací“. (Jak bude nicméně ještě zdůrazněno, jsou románové „citace“ citacemi spíše fikčními.)

Je zajímavé prozkoumat poněkud blíže **způsob, jakým jsou v románu vytvářeny obrazy textů, jež představují mediální jádro na téma adopce.**

Terezčino interview do „*časopisu pro ženy, co pro ně začíná život ve třiceti*“⁶¹⁰, pomyslný katalyzátor celého případu, je v románu opakovaně tematizováno v období, kdy se na ně Terezka připravuje, kdy vzniká jeho text a doprovodné fotografie. Úhel pohledu, z něhož je toto období nahlíženo, však není úhlem informativním, zaměřeným na věcný obsah interview, ale spíše úhlem emotivním – čtenáři se otevírá především záznam pocitů, které v protagonistce přípravy vyvolávají.

Klíčovou emoci jsou přítom obavy. Terezka se k rozhovoru nechala přemluvit poté, co jí šéfredaktorka ženského časopisu předložila jako důvod „promluvit“ jednak závazek sdělit pravdivý stav věcí, jednak možnost probudit diskusi o celé situaci, a snad dokonce ovlivnit legislativu týkající se opuštěných dětí⁶¹¹. Poté, co souhlasí, začíná však Terezka

⁶⁰⁸ (Srov. Boučková 2008, s. 327.)

⁶⁰⁹ „*Ze zkoušky Mišpachy jsem šla rovnou do divadla. Stálo za starou belu. Štěstí bylo, že (špatný) hlavní představitel před druhým jednáním umřel nebo zkolaboval, odvezla ho sanitka. Mohla jsem zdrhat na metro a na poslední noční autobus dřív.*“ (Boučková 2008, s. 126.)

⁶¹⁰ (Boučková 2008, s. 119.)

⁶¹¹ „*Ale o tom, že to moc ideálně nedopadá, by se už konečně mluvit mělo, přesvědčovala mě nová šéfredaktorka časopisu pro ženy, co pro ně začíná život ve třiceti. [...] Třeba rozhovor s tebou odstartuje širší diskusi. Pomůžeš změnit zákony o opuštěných dětech, dostanou se dřív do rodiny, neprojdou citovou deprivací... Neboj se toho! Neotisknu nic, co bys neautorizovala.*“ (Boučková 2008, s. 119.)

prožívat úzkost a pochybnosti⁶¹²: kolo roztočené jejím prvotním přikývnutím se nicméně už dalo do pohybu, ona je pomalu unášena k momentu rozhovoru, a cítí neschopnost se vzepřít. Vyprávění nepřímo naznačuje, že je Terezka novinářskou mašinerií vlastně manipulována. To zejména ve chvíli, kdy ji přicházejí pro rozhovor foti⁶¹³. Klade fotografovi a vizážistkám bezmála mravní odpor, nechce se podvolit jejich snaze učinit z ní „trendy“ ženu. Zároveň se – poněkud nelogicky – stále vrací k otázce toho, k jaké tematice se rozhovor vlastně bude vztahovat⁶¹⁴ a v různých variantách si opakuje šéfredaktorčin slib: „*Neboj! Neotisknu nic bez tvého souhlasu.*“ Redigování a krácení interview je potom představeno jako náročná a citlivá práce, kterou Terezka musí stihnout dokončit během předvánočního shonu. Zatímco nad první podobou interview cítila spokojenost⁶¹⁵, těsně po finální autorizaci se jakoby zříká zodpovědnosti za jeho podobu: „*Rozhovor je hotový. Musely jsme krátit a krátit – kvůli fotkám přece. Snad nevypadly nějaké fatální souvislosti? Už to ani nepoznám. Už mě to ani tolik neděsí. // Nemůžu přece za to, jak to je? // Anebo za to můžu. // A stejně to tak je.*“⁶¹⁶

Po obsahové stránce interview v románu nijak blíže představeno není, je prezentováno pouze jako sdělení Terezčiny zkušenosti s přijatými syny, neobjevuje se ani v žádné souvislejší „citaci“.

Právě tak, **jako se vyprávění blíže nezabývá rozhovorem v rozměru jeho věcného, informačního obsahu, nevěnuje po sdělné stránce pozornost ani reakcím na něj**. Těsně poté, co byl rozhovor publikován, se čtenář dozvídá pouze to, že Terezčinu manželku Markovi připadá „*temný*“⁶¹⁷ a že Terezce přicházejí do mobilu zprávy o obdržených čtenářských mailech, které jí přeposílají z redakce časopisu. Jsou to však pouze začátky mailů, samy o sobě nesrozumitelné.

Po „mluvící zámlece“ více než třiceti stran se vyprávění k rozhovoru a k reakcím na něj (s jednou velkou výjimkou) vrací už jen v několika zkratkách. Šéfredaktorka nabízí Terezce možnost reagovat na nesouhlasný čtenářský dopis, který bude publikován v dalším čísle ženského měsíčníku, a současně ji chválí za statečnost. Terezka se tímto dopisem a vůbec celým rozhovorem odmítne dále zabývat. Dopis, který je ve skutečnosti jako „protiargumentace“ relevantní, si přečte až před samým závěrem románu, ve chvíli, kdy ztratil své „vřazení do děje“, a kdy se navíc změnila i věcná souvislost⁶¹⁸. Další reakcí na

⁶¹² „*Mně celou noc přepadala úzkost z rozhovoru. Proč jsem se do toho nechala navězt? Proč zase musím řešit své problémy s dětmi s masou neznámých čtenářů (čtenářek)? Proč se mě na to pořád všichni ptají? (Buď se mě všichni ptají na tátu, nebo na adoptované děti.) Je fakt, že vývoj našeho adoptivního rodičovství (a moje postoje k němu) by se dal krásně vystopovat z rozhovorů, co se mnou kdy v časopisech vedli.*“ (Boučková 2008, s. 138.)

⁶¹³ „*Byli tu z ženského časopisu na focení. [...] Paradoxně bylo focení dřív, než bude rozhovor. (To pak nebudu moci odmítnout?)*“ (Boučková 2008, s. 132.)

⁶¹⁴ „*Hele, řekla jsem šéfredaktorce, já stejně tuším, skoro jsem si jistá, že přestože mi tady slibuješ, že bude rozhovor o všem možném, stejně bude jenom o adopci.*“ (Boučková 2008, s. 133.)

⁶¹⁵ „*První náčrt rozhovoru [...]. Šéfredaktorka vytáhla podstatné, má to hlavu a patu. Ale stejně jsem všechno předělávala. Tady je každé neopatrné slovo nebezpečné. Tady se musí měřit a vážit. Tak to dělám, jakože jinak nikdy neměřím ani nevážím. (Všechno od oka – i vánočky tak zítra budu péct.) Věc spěchá. Odeslala jsem opravy ještě večer, docela uklidněná. V noci jsem znervózněla.*“ (Boučková 2008, s. 146.)

⁶¹⁶ (Boučková 2008, s. 169.)

⁶¹⁷ (Boučková 2008, s. 175.)

⁶¹⁸ Terezka tento dopis „čte“, a recipientovi tudíž odhalí teprve poté, co se většina dějových linek už uzavřela, poté, co byla celá kauza vyvolaná jejím interview již „vyřešena“, Terezčino stanovisko podporujícím vyjádřením, vydaným Etickou komisí Syndikátu novinářů ČR. Teprve po tomto finále si Terezka na webových stránkách agentury, která krom korektur a redakčních prací nabízí také copywriting, otevře zmíněnou odezvu mladé magistry na svůj rozhovor (čili ji předtím zřejmě musela vymazat ze své e-mailové schránky). Vůči argumentům z prvního, věcného dopisu, určeného redakci ženského časopisu, kde jsou magistřiny výhrady vyloženy nejsouvisleji, Terezka nezaujme ve svých zápiscích žádné stanovisko. Na druhý, emočně vypjatější a také mnohem civilnější příspěvek do internetové diskuse reaguje nejprve velmi agresivně, poté alespoň rámcovým pokusem o vcítění, „přeškrtnutým“ však v závěru ironií: „*Měla jsem chut' napsat téhle srdečné magistře do její zasrané agentury, která umí napsat celou knihu na objednávku, že ví o*

rozhovor, zmíněnou jen „na okraj“, je pohlednice AJL, který interview hodnotí jako „vynikající, statečný“⁶¹⁹.

Jak už bylo řečeno, románové vyprávění se reakcemi na rozhovor *de facto* nezabývá – s jednou velkou výjimkou. Tu představuje **článek „spisovatele, mladšího kolegy a kamaráda z disentu“**⁶²⁰ v patnáctém čísle „*názorového týdeníku*“. Tento text, uveřejněný v reakci na Terezčino interview, je v románu prezentován jako pseudoreportáž, líčící dramaticky možný dopad spisovatelčiných názorů na postoj české veřejnosti k adopcím. „Znovu a znovu jsem si ten neuvěřitelný text, ten článek, tu reportáž o tom, jak jsem já, bývalá královna adopcí, vyslala do společnosti signál: „Černé nebrat!“, jak jsem řekla, že „Romové jsou nevychovatelní“, jak kvůli mně zůstávají opuštěné (romské) děti v ústavech a kdyby byli všichni stejní, kolik osudů by bylo zmařeno...!“⁶²¹

Jak naznačuje už tato předehra, city nabitá natolik, že v ní vypravěčka dokonce omylem vynechává sloveso, je románový obraz článku „kolegy spisovatele“ i celé mediální kauzy vystavěn z úhlu navýsost subjektivního, emotivního, a dokonce intimního (Terezka si například „zapisuje“ to, že se při telefonátu se šéfredaktorem týdeníku rozkrvácela, vypočítává množství prášků na spaní i počet probdělých nocí, apod.). Ona i její manžel se zaměří na formulace, které byly v předchozím oddílu citovány, a věnují obrovské množství energie snaze se vůči nim vymezit a vyrovnat se s nimi. Bolestný, místy však černým humorem podbarvený zápas⁶²² s těmito několika formulacemi se pak v románu stane centrem celé kauzy, a překryje názorový spor, který se na jeho pozadí odehrává ve „věčné“ rovině.

Protože se Terezčino boj soustředí na neadekvátní formulace ve zmiňovaném článku, nikoliv na jiné, argumentované a méně „napadnutelné“ reakce, Terezka v tomto boji nakonec „vítězí“. (Symbolem onoho vítězství je třetí text, utvářející jádro mediální kauzy. Jde o text vyjádření etické komise, která dá Terezce – bez bližší specifikace a trochu pohádkově – „ve všem za pravdu“⁶²³.) Terezka jako „veřejný člověk“ má tedy před koncem románu stále nereflektovaný pocit, že pravda je na její straně, že zkušenost, kterou učinila, je nepřenositelná, a že má právo o ní mluvit, aniž by její řeč byla posuzována těmi, kdo tuto zkušenost nemají.

Emotivní perspektiva, která tvoří podloží celého případu, se samozřejmě **promítá do způsobu**, jakým mezi sebou **interagují románové obrazy zmíněných tří textů a jejich emblémy**, vyrůstající z věčné podoby textů v aktuálním světě.

V případě **Terezčina interview** a **vyjádření etické komise** je tato interakce naprosto specifická: obrazy obou textů jsou v románu založeny pouze na Terezčino vztahu k nim, po obsahové stránce jsou zcela redukovány. Emblémy aktuálních textů vycházejí oproti tomu zároveň z představení „kontextu“, zároveň však z významové sumarizace. **Interakce těchto dvou skupin obrazů je tedy založena na „míjení“ zdůvodněném specifickou perspektivou, která udává tón celého vyprávění.**

Alespoň v naprosté stručnosti je nutné si ještě povšimnout interakce mezi obrazem článku „**mladého kolegy spisovatele**“, který v románu hraje tak klíčovou roli, a mezi **emblémem textu, který Jáchym Topol publikoval v Respektu 15/2006** a k němuž románový článek

životě kulový. // Kulový hovno! // Ale vydýchala jsem to. Vždyť ona s mužem si museli projít tím, čím my s Markem. Marným přáním mít dítě. A stejně jako my dostali odvahu změnit tu marnost adopcí. Vzali si romskou holčičku, další velká odvaha. A teď se za své odvahy a přesvědčení bijí. // Nemám si u ní objednat knihu, když nemůžu psát?“ (Boučková 2008, s. 294.)

⁶¹⁹ (Boučková 2008, s. 265.)

⁶²⁰ (Boučková 2008, s. 227.)

⁶²¹ (Boučková 2008, s. 228.)

⁶²² „Jestli ty náhodou nejsi rasistka? [...] Jestli ty náhodou nerazíš heslo: „Černé nebrat!“ // Jasně že jo! A na branku si dám nápis: „Schwarze raus!“ // A já se vyfotím s vyceněnejma zubama a pod to přidám: „Tady hlídám já!“ Dodal Marek.“ (Boučková 2008, s. 231.)

⁶²³ (Boučková 2008, s. 264.)

jednoznačně odkazuje. Oproti románovému obrazu je totiž **významové těžiště** Topolova článku zásadně **posunuto**: perex článku je sice skutečně formulován způsobem téměř bulvárovým⁶²⁴, avšak jádro textu je založeno na pokusu nabídnout „jiné příběhy“ o adopci. Cílem aktuálního textu rozhodně není dehonestace spisovatelky, spíše polemika s názorem, který představila jako „veřejná osoba“. (Je přitom příznačné, že také ony tři formulace, jež jsou z článku v románu „citovány“, se v něm v uvedené podobě a v naznačeném kontextu nevyskytují⁶²⁵. Román však nemůže být poměřován mimetickým měřítkem, a na zmíněnou „hru“ má své plné právo.)

Pokud je tedy možno pouze stručně shrnout, **způsob interakce obou textů** – románového článku a emblému článku Topolova – není založen na „významovém zrcadlení“, ale spíše na **principu palimpsestu**. Zatímco emblém Topolova článku, a koneckonců i emblémy ostatních textů, jejichž obrazy se v díle vyskytují,⁶²⁶ mohou být v ideálním případě chápány jako věcná a kontextová sumarizace veřejně dostupného materiálu, obrazy textů v *Roku kohouta* nejsou – vzhledem k vypravěčské perspektivě – ani zdaleka „vystavěny“ jako věcná sumarizace. Jejich konstrukce je založena na snaze zobrazit pohnutky a pocity, ne věcné obsahy, a tudíž se – jak už bylo předesláno – se svými románovými „protipóly“ v jistém smyslu cíleně „míjejí“. **Informační emblémy článků existujících v aktuálním světě** jsou tak – vzhledem ke způsobu, jakým se románový obraz posléze vtiskuje do emblému – **palimpsestně „přepisovány“ emotivními románovými obrazy**.

Pochopitelně i **obraz mediální kauzy** jako takové je v románu založen na silně emočním podloží a nesen „přiznanou“ tendencí. Ačkoliv celá kauza nachází v románu své věcné vyústění v tom, že se majitel týdeníku vypravěče omlouvá veřejně publikovaným dopisem a také „*Etická komise Syndikátu novinářů [jí] [dává] v hodnocení článku kolegy spisovatele ve všem za pravdu*“⁶²⁷, perspektiva centrovaná na subjektivní prožívání vynucuje ještě „osobní“ závěr. Vypravěčka skutečně v závěru celé kapitoly hořce konstatuje, že ačkoliv ji obě tyto skutečnosti potěšily, „*rány byly tak jako tak zasazeny*“⁶²⁸. Citová perspektiva tedy i v tomto smyslu překryje „věcný obsah“ situace, a nejen to: zablokuje také potenciální prostor pro úvahu nad vlastní rolí v celé kauze.

⁶²⁴ „Části českých médií prolétla smrt'. Vyvolala ji známá spisovatelka Tereza Boučková svým rozhovorem pro ženský časopis *Marianne*. „Zrušila bych adopce,“ prohlásila v něm zdejší proslulá průkopnice osvojování malých Romů a vyjádřila velkou pochybnost, zda vůbec lze „vychovávat děti jiného etnika“. Zklamaná máma zažehla jiskru a vzniklý požár zajímavě ozářil zdejší společnost. Signál: Černé nebrat!, který bývalá královna adopcí vyslala, totiž mnohé občany velice rozhořčil. Čtenářky časopis *Marianne* bojkotují, zasílají stížnosti Syndikátu novinářů ČR. Na internetu běží na mezirasové téma hned několik debat. Zajímá nás názor lidí, kteří mají s osvojením, čili adopcí, svoje zkušenosti.“

⁶²⁵ První v románu „citovaný“ úryvek, „bývalá královna adopcí[,] vyslala do společnosti signál: Černé nebrat!“ je z hlediska větosledu prohozenou, a významově tedy mírně posunutou „citací“ zmiňovaného perexu. Článek navíc hovoří o Boučkové v prvé řadě jako o „proslulé průkopnici osvojování malých Romů“ a „zklamané mámě“, teprve v návaznosti na tyto obrazy použije pak metaforu „bývalé královny adopcí“. Druhá uvedená „citace“ „Romové jsou nevychovatelní“, v textu Topolova článku vůbec není. I další „citace“, o tom, že Terežčini synové „[n]ebyli žádní romští sígři, jak kolega v týdeníku psal“ (Boučková 2008, s. 231) je v zásadě nepřesná. Zmíněný obrat se vyskytne v článku jen jednou, a to v dějové synopsi filmu *Smradi*: „Ve filmu si český pár osvojí dva romské sígry.“ Po uvedení těchto rozdílů mezi románovým článkem a obrazem povstávajícím z článku Jáchyma Topola je však nutno zdůraznit, že románový článek je samozřejmě fikční, a licence, které je užito ve vztahu k „citacím“, je legitimní součástí takového druhu vyprávění.

⁶²⁶ Vedle Terežčina rozhovoru a vyjádření etické komise je to kupříkladu článek *Co si počne kočka s pumou*, odkazující ke stejnojmennému článku Dagmar Vrtbovské v *Respektu* a „románovým“ způsobem jej také „citující“, dále dopis „srdečné magistry“, ale i další, kratší texty.

⁶²⁷ (Boučková 2008, s. 264.)

⁶²⁸ (Ibid.)

8.5 Rok kohouta – interpretační charakteristika postav na jednotlivých horizontech

8.5.1 Terezka jako ústřední postava horizontu současníků

Klíčovou postavou horizontu současníků je samozřejmě **vypravěčka celého románu**, respektive románová autorka deníkových záznamů. Tato žena, jejíž jméno je jinak v díle různě obcházeno či nahrazováno třemi tečkami, je na jednom jediném místě textu oslovena, a tudíž pro čtenáře označena vlastním jménem *Terezka*⁶²⁹.

Terezčiny životní okolnosti jsou přítom v samotném textu i v příslušných paratextech explicitně představeny jako **odkaz k autorskému emblému Terezy Boučkové**. Efekt této významové interakce je dvojitý: jednak je Terezka jako postava někým „odehrávajícím se“ v neustálém dialogu s veřejně vlastněným obrazem Terezy Boučkové, a v románovém diskurzu návazně „aktivuje“ soubor emblémů osob, jež jsou s obrazem Terezy Boučkové těsně spjaty. Jednak se do obrazu Terezky „vkládají“ významy, utvořené prostřednictvím předchozích „autobiografických“ postav autorky.

V rámci souboru „autorských obrazů“ generovaných z fikčních děl Terezy Boučkové je přítom Terezka **postavou, která má v určitém ohledu přelomový charakter**. Do relativně návazné linie obrazů Gumy z *Indiánského běhu* (1991), Manuely z *Krákorám* (1998) a také Moniky ze *Smradů* vnáší Terezka určitý zlom, zlom dotýkající se jednak postoje k adoptivnímu rodičovství, jednak spisovatelského sebevědomí a „odvahy do života“ vůbec, zlom místy podrobně explikovaný, místy pouze konstatovaný. „*Vzpomněla jsem si, jak jsem taky bývala docela statečná – a teď je ze mě unavená troska...*“⁶³⁰

Terezka z *Roku kohouta* už není kritickou a sebevědomou zapisovatelkou rodinné historie, ani odvážnou matkou, bijící se za své rozhodnutí k adopci. Je naopak postavou, která na mnoha rovinách pochybuje a na jiných – jako například na rovině rodičovství – dokonce explicitně prohrává.

Nejhlubší krizi prožívá Terezka v soukromé oblasti, utvářené jednak osobními vztahy, jednak snahou o smysluplnou tvorbu.

V jádru této krize stojí přítom **Terezčino mateřství**, jehož příběh se v deníku postupně odhaluje – mnohdy i **prostřednictvím vzdálených retrospektiv**. Do samého počátku tohoto příběhu se bolestným způsobem zapsala marná snaha počít a donosit⁶³¹ vlastní dítě. Když se touha po biologickém rodičovství zdála marná, rozhodli se Terezka a její manžel Marek adoptovat postupně dva syny romského etnika. Děti se k nim však dostaly až téměř v roce života, a byly proto už poškozené ústavní péčí a citovou deprivací⁶³². Kdesi uprostřed náročného a složitého úvodu adoptivního rodičovství pak Terezka znovu otěhotněla a donosila svého třetího, biologického syna. V románu se v retrospektivách vracejí momenty, kdy se rodinný život této smíšené rodiny dařil, a kdy současně už pod jeho obrysy prosvítaly možné budoucí problémy⁶³³.

⁶²⁹ (Srov. Boučková 2008, s. 327, kde manžel osloví protagonistku jménem: „Terezko“.)

⁶³⁰ (Boučková 2008, s. 313.)

⁶³¹ „*Vždyť jsem v těch letech toužila po jediném. / Otěhotnět. / A když se to poprvé podařilo, potratila jsem. / A když se to podruhé podařilo, bylo to mimoděložně. / A když se to podařilo potřetí... / Měli jsme doma dva adoptované kluky.*“ (Boučková 2008, s. 191.)

⁶³² „*A já si dobře pamatuju, jak byli kluci ubozí, když jsme je dostali. Jak nereagovali na lidský hlas – jako by byli hluchí. Jak se za hlasem neotočili. Jak nesledovali člověka, ale jenom láhev se sunarem. Jak šíleli, když viděli láhev a nemohli pít, protože mléko muselo trochu vychladnout. Jak se drásali do krve, jak si chtěli utrhnout uši, když jsem je na minutu opustila, jak jsem s nimi musela chodit i čurat, aby ihned nepropadli sebezničující panice...*“ (Boučková 2008, s. 56.)

⁶³³ „*Dnes nám Marek v televizi pustil přes půjčenou kameru záznam, co tu před pár lety natočil. Jedenáctiletý Patrik cvičí (povinně) na kytaru. Hraje klasiku a moc dobře – každý den jsem s ním u toho seděla. Je soustředěný, ale jen dohraje, honem kytaru odkládá a pryč, rádit se sedmiletým Matějem. Házejí po sobě*

Vyprávěný čas spadá pak do doby, kdy je nejstaršímu adoptovanému Patrikovi osmnáct, mladšímu Lukášovi sedmnáct, a nejmladšímu Matějovi čtrnáct let. Latentní problémy jsou už v tuto chvíli naprosto zjevné, Patrik byl umístěn do diagnostického ústavu, odkud neustále utíká, z Lukáše se stal „domácí zloděj“, Matěj s rodiči vůbec nekomunikuje o svých emocích. V této zoufale rozehrané situaci Tereзка stále znovu hledá únosnou podobu svého mateřství, a současně spolu s manželem opakuje – v románu nijak nerefléktované – chybné tahy. Oba manželé nejsou tváří v tvář pubertě svých (romských) synů a excesům, které ji doprovázejí, schopni vytvořit skutečný řád, ani projevovat rodičovskou lásku. Zejména Tereзка se nechává unášet momentálními emocemi a dopouští se chyb, které jsou až bizarní. Dvěma oblastmi, v nichž jsou tyto chyby nejvíce kumulovány, jsou oblast vymezování hranic⁶³⁴ a oblast formulace rodičovských očekávání. V Terežčině podání jsou to prostory, v nichž se její synové pohybují „na tekutých pískách“. Tereзка není schopna budovat a upevňovat v adoptovaných dětech vědomí hranic, ačkoliv si jasně uvědomuje, že je mají poškozené; pokud se rozhodne sdělovat své požadavky, pak zpravidla přebíhá od výčitek k zadání konkrétního výchovného úkolu, zpět k výčítkám, a opět k zadání dalších výchovných úkolů. Sama při tom má latentní vědomí své neefektivnosti: pro tuto aktivitu používá opakovaně výstižného slovesa „hučet“. Tváří v tvář takto formulovaným nárokům nemají děti samozřejmě šanci uspět, a Tereзка si tak jako rodič vlastně může být předem jista, že bude opět frustrována⁶³⁵.

polštáři, zahrabávají se mezi ně. // Desetiletý Lukáš sedí u stolu v obýváku, já kus od něj vařím. Má kolem sebe rozložené knížky a sešity. Píše úkoly, děláme je spolu, berou v češtině mužské vzory životné a neživotné. Chtěl by taky do polštářů. // Hokejista bez hokejisty – jako... Lukáš přemýšlí. Dělá, že přemýšlí. Strčí tužku do pusy. Pak se s ní drbe za uchem. Ťuká se do hlavy a pořád kouká k pokojíčku, odkud létají polštáře. Opakuje nahlas zadání. Strčí tužku do škvírky na stole [...] a zlomí tuhu, pak celou tužku. Napovídám mu. Snažím se ho přivést logicky ke vzoru. A on na to konečně nadšené přijde: Hokejista bez hokejisty jako stroj bez stroje! // Strih. // Kluci zalézají v pyžamech do postelí, tehdy ještě spali všichni tři v jednom pokoji. Stále nevybouřená energie propuká naplno. Marek je klidní, ale neuklidní. “ (Boučková 2008, s. 128–129.)

⁶³⁴ Např. poté, co Lukáš opakovaně nechodí na tréninky a krade doma rodičům peníze, mu rodiče nabídnou za každý odehraný zápas sto padesát korun, a Tereзка se rozhodne „zkusit, co by to udělalo“, kdyby mu dala peníze za trénink i na jízdenky do učiliště na týden dopředu: „V přízemí jsem připravila na stůl pro Lukáše kapesné. Aby viděl, že odměna čeká – jen vyplnit podmínku: hrát dnes fotbal! // Protože jsem neměla stovky, dala jsem na stůl rovnou i peníze na jeho týdenní vlakovou jízdenku do učňáku. Tentokrát mu zkusím dát peníze na týdenní a uvidím, co to udělá. Když jsem si ve skříni schraňovala padesátikoruny – abych pro něj měla peníze na cestu a svačinu každý den (když dostal peníze na dva dny, všechny je probendil a druhý den jsem mu musela dát znovu) – ukradl mi je. Ukradl mi polovinu bankovek. [...] // Když Lukáš uvidí odměnu, která ho za zápas ve fotbale čeká, když uvidí, že se mu vyplatí jít hrát, dodržet dohody... [...] // Pět stovek ze stolu zmizelo. /Na fotbale nebyl/. // Z města jsem se vrátila pozdě. Dozvěděla jsem se od Marka, že Lukáš večer neměl z pěti stovek ani korunu. A jestli chcete, milí rodiče, abych zejtra do učňáku odjel, dejte mi peníze znovu. A milí rodiče mu je budou muset znovu dát, dají mu je, protože chtějí, aby se synek něčím vyučil, aby z něj něco bylo.“ (Boučková 2008, s. 47–48) nebo další podobná scéna: poté, co se Lukáš při první návštěvě z diagnostického ústavu chová celý víkend zcela protikladně k tomu, co by od něj rodiče očekávali, popisuje Tereзка jeho nedělní odchod na autobus: „Odešel. Jenže se od branky vrátil s nataženou rukou. Utratil všechny peníze, které měl na obě cesty, tak jestli chci, aby se do diagnostáku vrátil, budu si muset dojít pro (schovanou a zamčenou) peněženku. // A já pro ni dojdu. // Chci, aby se do diagnostáku vrátil.“ (Boučková 2008, s. 193.)

⁶³⁵ Například scéna v den Patrikových osmnáctin: „Patrik si přijel pro cestovní pas. Občanský průkaz nechal ve výchovném ústavu a tam pro něj teď nemůže. Proč? Protože nemá čas. Jede na koupák. // Řekla jsem, že mu pas nedám, dokud si občanku v ústavu nevyzvedne. Mluvila jsem telefonicky s vychovatelkou, abych zjistila, jestli nemá před ukončením pobytu dluhy, jestli s nimi nemáme něco vyrovnat. // Jak bych moh mít dluhy, když jsem tam skoro nebyl? // Chtěli ti prodloužit ústavní výchovu do devatenácti – v ústavu s přísným režimem, s mřížema na oknech. Strašně jsi je štvál. // Stejně bych zdrhal! // Požádali jsme u soudu, aby tě nechali. Ať si svobodu užiješ. Ale v ústavu potřebujou, aby sis pro občanku zajel, musej tvůj pobyt uzavřít. Nemůžou to udělat, když tam máš věci a zvlášť doklady. Potřebujou podepsat převzetí. Patriku, každé stát má zákony a ty se musej dodržovat. Najdi si práci, plat' zdravotní pojištění, protože je ze zákona povinný. Jinak ti porostou dluhy. Zkomplikuješ si život a těžko se z toho budeš dostávat... Když nechceš pracovat, aspoň se přihlas na úřad práce. Ten za tebe bude pojištění platit...“ (Boučková 2008, s. 14.) Nebo scéna s Lukášem, který přes zákaz z domova odvezl otcův notebook. „Já nechtl! Řekl mi plačtivě, když jsem vešla. //Co jsi

Ještě před první třetinou vyprávění dospívá – zcela vyčerpaná – ve vztahu k nejstaršímu Patrikovi k bytostnému odmítnutí: „**Já to škrtám! Škrtám tohle mateřství. Končím. Dost,**“⁶³⁶ a po nějaké době toto odmítnutí symbolicky dokoná, když doma definitivně zruší jeho pokoj⁶³⁷. U mladšího Lukáše Terezku chronicky dráždí nedostatek inteligence, takže promrhá i chvíle, kdy se Lukáš vyloženě snaží o spolupráci a kdy by bylo možno začít cosi pozitivního tvořit⁶³⁸. Vzhledem k opakovaným Lukášovým krádežím, ale především vzhledem k tomu, že Lukáš neplní dohody, souvisle chodí za školu a stále více času tráví v místním marihuanovém doupěti, se Terezka s Markem nakonec rozhodnout souhlasit s jeho umístěním do diagnostického ústavu. V době, kdy už tam pobývá, vyjde náhle najevo, že před několika měsíci přivedl do jiného stavu v tu dobu ještě nezletilou dívku z vesnice. **Terezka spolu s Markem Lukáše nedlouho poté během velikonoční „návštěvy“ definitivně vyhodí z domu.**

Zjištění, že se Lukáš stane otcem, však otevírá další kolo Terežčiných mateřských – či spíše už babičkovských – muk. Terezka se stále znovu pokouší zaujmout vůči svému budoucímu vnoučeti a jeho mladistvé matce, ale také vůči jejím rodičům, svým vesnickým přátelům, koherentní a srozumitelný postoj. Až do konce vyprávění se jí to však nepodaří⁶³⁹. Finále románu tvoří právě **rozporný akord Terežčiny „oslavy“ narození této nechtěné vnučky.**

Neposledním aspektem Terežčina mateřství je **vztah s nejmladším Matějem.** Terezka Matěje vnímá jako syna, na kterého jí „nezbývá čas“ a který o řadě témat, respektive většině témat, nechce mluvit. (Matěj v románu „promlouvá“ prakticky jen ve chvílích, kdy prosí o to, aby se doma nekřičelo.) Jako matka si je vědoma toho, že ji s Matějem odcizují scény, které doma dělá Markovi i Lukášovi, křik, hluk a momenty fyzického násilí, které je doprovázejí, avšak nedokáže s nimi přestat. Protože se Matěj stahuje stále více do sebe, Terežčiny vjemy týkající se tohoto dítěte jdou ve vyprávění postupně „do ztracena“. Z textu stále hmatatelněji vysvítá skutečnost, že Terezka ani Marek nedokážou proniknout k otázkám, které Matěj řeší, že je podceňují, a že si ve vztahu k tomuto nejmladšímu synovi možná chystají další, byť od těch předchozích odlišné rodičovské fiasko.

Jako matka je tedy Terezka někým, kdo je připraven vydat pro své děti obrovské množství energie, avšak kdo zároveň není ochoten reflektovat způsoby, jakými tuto energii

nechtěl? Co to kecáš? Ty pořád něco nechceš a pořád to děláš? Ty nechceš, a přitom mi sebereš bez dovození kolo, ty nechceš a sebereš tátovi notebook, přestože víš, že to máte zakázaný – a odjedeš s ním?! Kam vlastně? // Ke Štěpánovi. // Ty s tím feťákem nechceš kamarádit, ale jsi v jeho doupěti dennodenně /v knize denodenně/navezený? Nechceš kouřit a vypaluješ jak zjednaný? Nechceš krást a okrádáš nás, jak jen to jde? Ty nic z toho nechceš, jo? // Vrtěl hlavou a současně kýval, jakože ne, jakože jo, že to nechce. // Tak to nedělej. Nedělej to! // Zaraženě se na mě díval. // Možná ho nikdy nenapadlo nedělat, co nechce. // Kdyby se s tím notebookem něco stalo, kdyby někdo přečetl a rozeslal informace, které v něm jsou, táta by měl šílený průser! Rozumíš tomu? Průser vyhazov z práce, průser kriminál! // Zase jsem křičela, zase jsem se celá třásla a nemohla popadnout dech.“ (Boučková 2008, s. 79.)

⁶³⁶ (Boučková 2008, s. 102.)

⁶³⁷ (Boučková 2008, s. 205.)

⁶³⁸ Příkladem za všechny je scéna, kdy nemocná Terezka leží v posteli a Lukáš se – sám od sebe – snaží sepsat seznam potravin, které chybějí v lednici: „Lukáš dole vstřícně píše, co se má koupit, říká to nahlas: Chleba. A pak vznesl dotaz: Chleba? // Podívej se, kolik ho v piksle je! Odpovím mu shora z postele. // Neni žádný. // No tak chleba. To se snad ani nemusí psát, ne? Chleba se u nás kupuje pořád! Dva bochníky, abychom vydrželi do pondělka. A dvacet až třicet rohlíků. // [...] ... pokračuje v pátrání po věcech, které chybějí, je to úplná detektivka. Volá na mě: Máslo? // Podívej se do lednice, odpovídám a snažím se potlačit podráždění. // Máslo není. Volá čím dál vstřícněji. // Tak máslo, sakra! A sejra, vajíčka, salám, jogurt. // Jugort, opakuje. // ZACPÁVÁM si uši, abych nezačala šilet. On se nikdy nenaučí říkat jogurt! Místo kakao říká kakalo. A není to sranda z dětství. [...] // Lukáš se mě – stále z přízemí – znovu ptá [...] // Tlačím na uši větší silou, abych už nic neslyšela, ale stejně křiknu dolů, protože to nemůžu vydržet: Neptej se pořád tak blbě!“ (Boučková 2008, s. 134–135.)

⁶³⁹ „Ano, jsem napjatá, rozrušená, podrážděná, zničená, hysterická na nejvyšší míru, jsem nesnesitelná, vím to. Ale já už to nemůžu vydržet, nemůžu. Všechno mi vadí. A nejvíc, že se k problému s Evou /matka Terežčiny vnučky/ neumím postavit čelem!“ (Boučková 2008, s. 325.)

vydává. Své rodičovské chyby nedokáže analyzovat, a tudíž ani „zužítkovat“; nechává se jakoby fascinovat a vyčerpávat tím, čeho jsou její synové schopni, nebo čeho naopak schopni nejsou. Má přitom silný pocit, že pro množství investované energie by zkrátka měla přijít „odměna“. Jako náhradní rodič zpodobený v současné próze stojí přitom Terežka v jednom velmi významném sousedství: postavou doslova vyzývající ke komparativní interpretaci je vypravěčka „autentické“ prózy *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (2006) Dagmar Zezulové, Maceška⁶⁴⁰.

Terežčina soukromá krize, jak bylo uvedeno shora, se odehrává především na rovině vztahů, přičemž krize rodičovství je **doplněna o krizi partnerskou**, zachycenou alespoň ve zkratce v oddíle 8.5.2, kde jsou blíže představeny Terežčiny vztahy s manželem Markem, ale také s postavou, kterou román nazývá pouze zájmenem „on“ a která je v této interpretaci označena souslovím „platonický milenec“. Druhým rozměrem, v němž se pak Terežčina soukromá krize odehrává, je **rozměr tvorby, respektive momentální (ne)schopnosti tvořit**. Jako spisovatelka a dramatická umělkyně stále znovu tápe, ustavičně se pokouší psát, ale často skončí u konstatování, že to, co přes den napíše, v noci opět smaže. Terežka si doplňuje – soukromě a jako samouk – vzdělání ve věcech filmové režie, píše fejetony, pokouší se o dramatické texty (mimo jiné přepracovává svůj divadelní scénář – adaptaci Felliniho *Silnice*), prožívá však opakované mučivé pochyby a propady. Přítel a tvůrčí „guru“ v jedné osobě, označovaný v knize AJL, Terežce poradí, aby si uprostřed této krize systematicky psala deník⁶⁴¹ a aby se nechala inspirovat četbou kvalitních románů, konkrétně slovenského spisovatele Rudolfa Slobody. Terežka uposlechne a snaží se ve všemožné četbě odhalit nový impuls pro vlastní tvorbu, pokouší se také – bez skutečného úspěchu – o dramatizaci Slobodových textů... tím jediným, co však skutečně a soustavně píše, je deník, identický s románovým textem.

Posledním ze „**soukromých rozměrů**“ vypravěčky jako literární postavy je **oblast fyzická**. Deníkové záznamy zachycují obrovské množství detailů, konstituujících oblast Terežčina těla.

Jedním z aspektů je pozornost věnovaná **zevnějšku tohoto těla**: Terežka často komentuje to, jak právě vypadají její – lépe či hůře obarvené – vlasy, zaznamenává, co si oblékla, že se právě líčí, ačkoliv má alergické oči, že se parfémuje atd. Implicitně se srovnává se svou matkou, která je i ve třiasedmdesáti letech stále ještě přitažlivá a navzdory věku krásná. Vyprávění často tematizuje také **Terežčino erotické sebevědomí**: vypravěčka si je jistá svou přitažlivostí, během předmilostného čekání na Marka spokojeně registruje kvality svého těla, neváhá vnést do přípravy na manželské milování určitou rafinovanost⁶⁴², říct si o lásku atd. Zažívá ovšem také chvíle propadu, například když se dívá na záznam televizního pořadu, kde vystupovala, a pozoruje u sebe stopy únavy a stárnutí⁶⁴³. Dalším z aspektů „záznamu těla“ jsou **zápisky o fyzické práci**. Vyprávění se často vrací k námaze a uspokojení z hrabání trávy, ze sekání kosou, ze sázení květin, zalévání stromků atd. Další významnou a stále znovu se vynořující rovinu konstituují sdělení o **fyzické bolesti** a o „determinaci tělem“ jako takové. Opakují se zápisky o bolestech kostrče a svalových

⁶⁴⁰ Podobně jako Terežka je i Maceška vzdělaná žena, která žije na vesnici, a s manželem přijme do rodiny několik dětí, mimo jiné i dcerku, která soustavně podvádí, lže a „*krade, i když nechce*“, atd. (Dagmar Zezulová. *Domov je místo, odkud tě nevyhodí*. V.U.G., Olomouc 2006.)

⁶⁴¹ „*Ale AJL zavelel, abych psala deník a já píšu a nemůžu jinak...*“ (Boučková 2008, s.)

⁶⁴² „*A leccos dalšího jsem si sundala. A oblékla si černěpunčoškyčerněšatičkyčernělodičky. Navoněla jsem se vůní s názvem Happy. A?*“ (Boučková 2008, s. 167.)

⁶⁴³ „*Když jsem se viděla na monitoru televize, lekla jsem se. Stará, strhaná. Můžu se donekonečna přesvědčovat o tom, že jsem s životem srovnaná. Stačí se na mě podívat. Všechno mám vepsané v obličejí.*“ (Boučková 2008, s. 237.)

křečích, s nimiž Terezka dochází na neurologii, o nemožnosti usnout a spát, o pocitech intenzivního chladu nebo naopak vedra, o krvácení, které přichází „mimo program“, o příznacích menopauzy, o pláči, třasu, sevřeném žaludku, koktání atd. Text zobrazuje zátěž předělového období, jímž spolu s ženským tělem prochází i *psýché*. Tělo si na jedné straně ještě stále zachovává milostnou pružnost a fyzickou kondici, na straně druhé se objevují první známky stárnutí, klinická bolest, a první významné důsledky psychosomatického napětí⁶⁴⁴. Dalším rozměrem záznamů, souvisejících s Terezčiným tělem, jsou právě zápisy o užívání analgetik, antidepresiv, hypnotik, antibiotik atd. Už jen z frekvence užívání prvních tří skupin léků by bylo možné usuzovat, že vyprávění zobrazuje příběh člověka laborujícího pod intenzivní zátěží.

Další významnou rovinou, která konstituuje Terezku jako postavu a která vedle vztahové oblasti dominuje jejím deníkovým zápiskům, je **oblast společenského uplatnění a veřejné prezentace**. Terezka v této oblasti podstupuje stále znovu pracný a vyčerpávající boj: ztěžka hledá vhodného režiséra a producenta pro scénář ke druhému filmu, opakovaně se pokouší uplatnit svůj scénář v soutěži, je zaskočena nečekaným ukončením spolupráce s periodikem, do něhož zasílala fejetony, atd. Zároveň však právě zde, více než v privátní oblasti, dochází i dílčích úspěchů, a ty jí dávají jakoby vydechnout z marnosti ostatního snažení. Děje se tak díky hudebně-literárním vystoupením s písničkářem Olinem a se souborem Mišpacha, dále prostřednictvím uznání její tvorby od uměleckého „guru“, označeného jako AJL, díky příslibu, že bude realizována její adaptace Felliniho *Silnice*. Terezka přitom není jen člověkem, „marně“ se snažícím o podpis smlouvy na scénář, jako spisovatelka má také svou úspěšnou minulost⁶⁴⁵, a na jejím základě se jí příležitostně dostává výrazů uznání.

Právě **touha po uznání** funguje současně jako impetus řady Terezčiných tvůrčích pokusů, jako zřídlo její frustrace⁶⁴⁶ i jako zdroj paradoxních situací. (Terezka v jistém smyslu „závidí“ nejlepšímu kamarádovi Státní cenu za literaturu, dokonce komentuje s hořkostí i úspěch spjatý s oblastí pop-kultury...⁶⁴⁷) Terezka také bolestně prožívá každou návštěvu filmu či představení, které se jí jeví jako slabé, a stále znovu si klade otázku – jak to, že toto bylo uvedeno, a můj druhý scénář nikoliv?⁶⁴⁸ (Pokud se jejích hotových literárních i scénaristických děl týče, je totiž pevně přesvědčena o tom, že má co nabídnout.)

⁶⁴⁴ „Proč mám bolesti? // Protože jste v křeči. Celá. // Poslední dva roky mám těžký, přiznávám, ale... // Přečetl jsem váš Indiánský běh. Vy jste v křeči nejmíň od dvaceti! Snad byste se měla obrátit na psychologa nebo psychiatra, nevím, ale jediná možnost, jak se můžete zbavit bolesti, o nichž sama říkáte, že jsou nelogické, je uvolnit se. Zrušit napětí. Rád bych vám pomohl, ale jako neurolog nemohu. Bohužel.“ (Boučková 2008, s. 315.)

⁶⁴⁵ Přes tento momentální neúspěch je Terezka jako spisovatelka také někým, kdo má svou úspěšnou minulost, je autorkou *Indiánského běhu* (Boučková 2008, s. 315), scenáristkou filmu *Smradi*, příležitostně se jí pro tyto skutečnosti dostane soukromého výrazu uznání, díky němuž si Terezka udržuje alespoň část svého tvůrčího sebevědomí.

⁶⁴⁶ „Proč píšu, co nikoho nezajímá? Proč ode mě nikdo nic nechce? [...] A pak mě deptá nezám. Tolik bych potřebovala úspěch, ocenění. Proč nemůžu jen tak, levou zadní, napsat nějakou věcíčku a někam ji dodat (prodat)? Už toho mít víc v šupliku nechci!“ (Boučková 2008, s. 63.)

⁶⁴⁷ Hned na počátku románu nachází Terezka v tchánově pozůstalosti desku *Karel Gott zpívá Lásku bláznivou a další hity* (deska z roku 1969) a komentuje tento nálezkou takto „Gott je nejlepší celý můj život. Od doby, kdy jsem začala vnímat. Čtyřicet let! Pořád na vrcholu popularity, za všech okolností. V době Pražského jara, za normalizace, při Antichartě, v sametové revoluci, i teď, čtyřicet let.“ (Boučková 2008, s. 51.) Touha být populární jako Karel Gott se může ještě v tomto kontextu jevit jako ironie, ale jak text „přibývá“, stále více se ukazuje, že v Terezčině podání ironická není.

⁶⁴⁸ „Jak to, že mi producenti netrhají můj scénář z ruky? A nemyslím si o sobě moc? Ale jestliže na takové hovadiny lidé chodí, přijde, přijde by někdo na můj film? Asi ne. [...] // Potřebovala bych vzpruhu. Nějaký, třeba malý úspěch, něco konkrétního. Už dlouho žiju bez úspěchu. // Už dlouho žiju.“ (Boučková 2008, s. 27–28.)

V textech Rudolfa Slobody, který jí byl doporučen k četbě, nachází odstavec, v němž je řešeno právě téma úspěchu, a s nímž osobně zcela souzní: „*A tobě taky něco chybí a vš co? Pochvala. Ale odvykej si. Vůbec ti nebude zle. Pochvala je vlastně droga jako nikotin. Když ji nemá, člověk ji hledá po celém domě, ale když už kouří, řekne si: Tak kvůli tomuhle jsem nemohl usnout? Dej si povědět, nečekej pochvalu.* // **Jano podotkl: Ale všechno si člověk nemůže odvyknout... Když někdo touží po pochvale, je to to nejmenší, co můžeme očekávat od lidí za dobrou práci...**“⁶⁴⁹ Přesně ve smyslu zvýrazněné poznámky je Terezka bytostí bolestně závislou na jednání (respektive ocenění) ostatních lidí. V některých momentech si uvědomuje (tragi)komickou stránku tohoto svého nastavení⁶⁵⁰, v jiných dospívá až k existenciálnímu pocitu⁶⁵¹, a život bez uznání a bez pochvaly pro ni téměř ztrácí smysl.

Právě v tomto aspektu je pro Terezku citlivé **téma jejího románového „emblému“**. Jestliže reaguje velmi zranitelně tam, kde je hodnocena její tvorba, ještě o stupeň citlivější je vůči tomu, jak je na veřejnosti přijímána a prezentována ona samotná jako osobnost. Ve chvíli, kdy publikuje rozhovor pro ženský časopis a kdy „kolega spisovatel“ reaguje svým nesouhlasným, a formulačně nepřesným článkem „v týdeníku“, je Terezčín svět jakoby uvržen do zcela černobílého světa. Postavy se rozdělí na „přátelské“ a „nepřátelské“ a Terezčín zápas – jak bylo naznačeno v oddíle 8.4.2 – směřuje k obraně onoho „vnějšího obrazu“ o sobě a k odzbrojení „nepřátel“, kteří ho (možná jen domněle) poškodili; v tomto boji zaměřeném navenek není samozřejmě ponechán žádný prostor pro introspekci, pro pohled „pod povrch“ onoho obrazu, či pro zvážení možnosti vlastních chyb.

8.5.2 Další postavy na horizontu současníků *Roku kohouta* – oblast postav „synergických“

Další významnou postavou na horizontu přítomnosti je **Terezčín druhý manžel, Marek**, postava „navazující“ na Valčíka z *Indiánského běhu* (1991), na Marka Šíru z filmu *Smradi* (2002), ale v jistém smyslu též na Mojmiru z *Krákorám* (1998).

Marek je Terezčíným manželem už dvacet let. Ve vyprávěném čase prochází, podobně jako Terezka, vnitřní krizí, způsobenou stavem rodiny, kterou s Terezkou založili. Ve své frustraci má velmi silnou – a nevědomou – tendenci od rodinných problémů „unikat“ (jeho vášní je cyklistika, která ho odvádí z domova podobně jako zaměstnání v technickém oboru).

Podobně jako převážná většina postav v *Roku kohouta* je i Marek **postavou bez tělesných atributů**. Pouze při jedné příležitosti ho Terezka přirovnává ke koštěti, ale pak eufemizuje své připodobnění tím, že mluví o vlasech, které má Marek „*žluté jako koště metení*“.

Celé vyprávění *Roku kohouta* začíná úmrtím Markova otce. Terezka obdivuje statečnost, s níž Marek nese tento zásah – navzdory tomu, jak těsný měl s otcem vztah (perspektiva

⁶⁴⁹ (Boučková 2008, s. 74–75, zvýraznila KK.)

⁶⁵⁰ „*Sedli jsme si na terasu. Přišel mladý číšník, kterého jsme neznali, a když jsme si u něho objednávali pivo, podíval se na mě a zeptal se: Nejste vy paní...? // Zatetelila jsem se představou, že jsem přece jenom slavná. Tenhle kluk určitě nečte ženské časopisy a názorové týdeníky... (Stalo se mi před lety, že mě na záchodcích hlavního nádraží v městečku oslovila toaletářka a zeptal se: Paní spisovatelko, co nám chystáte nového?) // Jak víte, že se tak jmenuju? Reagovala jsem skromně, ale v příjemném očekávání pochvaly. // Já jsem totiž Huml. // A? // A chodil jsem s Patrikem do třídy.*“ (Boučková 2008, s. 318.)

⁶⁵¹ Často právě v jakési široké identifikaci se Slobodou, také však v úvahách nad zoufalým gestem jeho sebevraždy. „*[Sloboda] [n]epíše na první pohled líbivě, nepodbízí se, nekamarádí se na správných místech, odrazuje a kazí si naděje a možnosti sebevražednou upřímností, většinou nevhodnou. Vždy nevhodnou! Sám sebe vyčleňuje ze společnosti úspěšných, plně vytižených umělců v rozletu, kteří pracují – na své prezentaci. Sám sebe přesvědčuje, že mu to nevadí, že jde svou cestou rád. Ale stejně chce být uznáván, hýčkán... [...]* Kruh // *Sloboda z něj vykročil sebevraždou.*“ (Boučková 2008, s. 124.)

Terezčiny deníkových zápisků ovšem pochopitelně neumožňuje nahlédnout „pod povrch“ Marka jako postavy). Z jiných částí narace je však patrné, že zároveň **je Marek poměrně citový**: dokáže být k Terezce skutečně pozorný, umí ji utěšovat, při poslechu Hradišťanu dodatečně a neudržitelně pláče nad smrtí svého otce, dokáže hovořit o svých emocích, například v reakci na smrt Matějova fotbalového trenéra posílá Terezce zprávu o tom, že mu „tečou slzy“, atd.

Markova citovost představuje impetus nejen pro jeho manželství s Terezkou, ale také pro vazby celé rodiny navenek. Je to právě Marek, kdo Terezku upozorňuje na to, že jeho pocit ze vztahů, které mají s Petrou a Alešem, rodiči nastávající matky Lukášova dítěte, je nedobrý. Když se těhotná Eva dostane se zdravotními komplikacemi předčasně do porodnice, snaží se Marek Terezku přesvědčit o tom, aby za Evinými rodiči zašli alespoň jednou.⁶⁵² V tomto případě, ale též na jiných místech textu se zdá, že se ve vztahu mezi Terezkou a Markem příležitostně převrací párové role. Markova citovost a schopnost vcítění vnáší do vztahu ženskou složku, Terezčina racionalita a její hněv či chlad naopak složku mužskou. Krom citovosti a silné intuice dovede být Marek v nekonfliktním prostředí, tj. mezi přáteli (jak hořce konstatuje Terezka), velmi zábavný, komunikativní a přátelský. Na silvestrovskou oslavu připravuje celý večer pro všechny sousedy a kamarády „klíčky ke štěstí“, jeho největší hobby – cyklistika – je pro něj na jedné straně zdrojem potřebné samoty, zároveň však i zámkou k posilování vazeb: jezdí na vyjížďky s přáteli a jejich dětmi, staví kamarádům kola nebo jim je pomáhá vybrat a koupit atd. Především je však holdování cyklistice prostorem, v němž se Marek může alespoň na chvíli vzdálit od frustrace nad stavem celé rodiny.

Vyčerpaný rodinnou situací, chrání si také doma určité **prostory „vnitřního exodu“** (k nim náleží téměř obřadné večerní stahování mailů, deklarovaná zásada neodcházet od nedokončené práce a z ní plynoucí výmluva pro absenci u rodinných jídel ve chvílích napětí apod.) Zmíněné Markovy „jeskyně“ jsou ovšem do jisté míry kontraproduktivní, protože zároveň vnáší do jeho vztahu s Terezkou napětí, posilují její zklamání a pocity osamělosti, a tím samozřejmě celou situaci ještě víc zhoršují.

Podobně jako Terezka, je i Marek člověkem, který pod tlakem frustrace dovede – i zcela nekorektně a nečekaně – útočit. **Jeho jednání s prostředním synem se v průběhu vyprávění několikrát přesmykává do fyzické agrese**⁶⁵³. Z momentů, kdy Marek Lukáše fyzicky napadá, je přítom citit – podobně jako u Terezky – především nepřijetí toho, na jaké úrovni je Lukáš schopen myslet a jednat⁶⁵⁴.

Vzhledem k tomu, že Terezka je, pokud se agrese týče, podobně laděná, dochází těsně před závěrem románu k ničivému výbuchu slovní a fyzické agrese také v jejich vzájemném

⁶⁵² „Odpověděl mi, že bychom měli za Alešem a Petrou zajít. // Proč prosím tě? Vyhrkla jsem. // Abychom se projevíli lidsky. // Dovedeš si představit, jak by to asi proběhlo? Obzvlášť s Alešem. // Marek pokrčil rameny. Po chvíli dodal: Abychom nestrkali hlavu do písku. // Ale my ji do písku nestrkáme! Eva s Lukášem od léta souložila, až z toho otěhotněla, a my se za to máme jít kát? // Já nemyslím kát. Myslím projevít se jako lidi. // Ale jak? Jak by to lidský projevování mělo vypadat? // Marek mlčel. // My se k tomu miminku musíme přihlásit buď se vši odpovědností, anebo se stáhnout a nedělat nic. Jít si tam poklábosit, to nejde! Oni čekají jasnou řeč. Ale já jim nejsem schopná říct nic. [...] Dusím se strachem, že mě zavalí povinnost předstírat vztah, kterej v sobě nemám! // Marek mlčel. // A ty? Chceš se o to miminko starat jako dědeček? Chceš tam chodit, chceš si ho brát, chceš mu ze sebe dávat, co jsi dával klukům? Máš v sobě tuhle touhu? // Ne. // Tak vidíš. // Ale stejně si myslím, že bysme tam měli zajít. // Proč? // Aby sme se nebáli je potkat. // Já se je nebojím potkat. // Já je potkat nechci.“ (Boučková 2008, s. 242.)

⁶⁵³ „Marek křičel, pak se na Lukáše vrhl a chtěl ho zbit, já se vrhla na Marka, hlavně neproбудit Matěje, ať neslyší, že řveme, že se pereme.“ (Boučková 2008, s. 73.)

⁶⁵⁴ „Marek ho začal bít. Lukáš začal kvílet. [...] Ani nevím, co dělám, řekl Marek. On mě strašně dráždí. Tím, jak se chová, jak kvílí, jaký je z něho zvíře. Jsem ze sebe zničený, jsem zničený z toho, co se ve mně probouzí za zlost, za neovladatelnou zlost. Taky jsem jako zvíře.“ (Boučková 2008, s. 81.)

vztahu⁶⁵⁵; po smíření, vyvolaném, podobně jako tento exces, především (pře)tlakem vnějších okolností, se Marek z románové scény definitivně ztrácí. Přes všechny rozporné aspekty zůstávají asi nejsilnějším poselstvím ve vztahu k této postavě uznaná Terezčina slova: „*Znovu jsem si uvědomovala, jak dobrého mám muže. Přes všechny rozpory a hádky, které se mi, abych pravdu řekla, někdy skoro hodí. Abych si nepřipadala tak špatná.*“⁶⁵⁶

Postavy Marka a Terezky jako životních partnerů jsou na horizontu současníků bezpochyby centrální. Zároveň však na tomto horizontu ve stejné rovině figuruje ještě další postava, která působí v pomyslném zákrytu vůči Markovi, a která má v určitém období vůči Terezce zcela zásadní vztahovou pozici. Podobně jako je Terezka většinu vyprávění zastoupena pouze zájmenem „já“ a její jméno je záměrně vynecháváno (srov. úvod oddílu 8.5.1), nemá ani tato postava v textu (nejspíše) jméno, a v částech, které k ní explicitně odkazují, je označován pouze jako „on“. Postavou, k níž tento složitý úvod odkazuje, je **postava Terezčina platonického milence**. Ačkoliv postrádá řadu určujících znaků, je platonický milenec – v souladu se svou rolí – fyzicky charakterizován. Je o kus starší než (bezmála padesátiletá) Terezka a velmi podobný kytaristovi skupiny Krausberry: „*Stejně kulatý obličej, vousy a dokonce černé brýle. Stejně stoický výraz, aby na sebe nic neprozradil.*“⁶⁵⁷ Od první chvíle, kdy se Terezka zamiluje, ví, že se zamilovala „*naštěstí rovnou odmítnutě*“⁶⁵⁸. Podobně jako Terezka, je i platonický milenec zadáný⁶⁵⁹, a navíc očividně rozhodnutý své závazky nerušit.

Zároveň však platonický milenec není ve svém odmítnutí důsledný. Poté, co se mu Terezka „vyzná“, má s ní i nadále kontakty, pomáhá jí se psaním technického scénáře k připravovanému filmu, navíc je nejpravděpodobnějším autorem textové zprávy zasláné na Terezčinu pevnou linku a čtené téměř nesrozumitelně automatem, zprávy, z níž jsou rozumět pouze slova: „... *myslím na tebe víc než tušíš... Objímám tě, líbám tě...*“⁶⁶⁰ Ve vztahu k Terezce platonický milenec v jistém smyslu nedodržuje hranici, kterou sám původně stanovil. Ačkoliv ji zprvu odmítá a žádá, aby se jejich vztahy vrátily do normálu, během společné procházky ji pak bere za ruku, objímá, a rozmlží tak opět pozice, které vůči sobě mají. Vůbec je pro tuto postavu charakteristické určité kolísání: při jednom z nejsouvislejších rozhovorů, které s Terezkou vede, se zprvu snaží mluvit čistě racionálně (klade Terezce otázky po tom, co od své zamilovanosti vlastně očekává), avšak pak se náhle „nechá unést city“, a také on se jí vyznává – vzápětí však opět zdůrazňuje, že si nechce zamilovaností pokazit vzájemný vztah⁶⁶¹. Jako postava mizí platonický milenec z děje poté, co se Terezka od své náklonnosti k nevěře alespoň částečně osvobodila díky zážitku z divadelního představení Artura Schnitzlera *Duše – krajina širá*⁶⁶². Jako zadání

⁶⁵⁵ „*Tohle je poslední oběd, kterou jsem ti uvařila, hajzle! // Jdi už do prdele! Jsi nesnášenlivá, věčně podrážděná, hysterická kráva! Zařval na mě Marek. // Vrhla jsem se k němu a začala do něho bušit: Hajzle hnusnej !!! Chytil mi ruce: Přestaň dělat tyjátr! // Drž hubu! // Ty drž hubu!!! Porvali jsme se. // Všechno lítalo. Talíře, přístroje, hrnce, knedlíky, židle, bratrův obraz. Honili jsme se domem. Hodila jsem po Markovi (svůj) mobil. Rozkřápli jsme ho mezi dveřmi, které jsem před ním chtěla zavřít. Prokopl je. Kdybych se k němu nevrhla a nedržela ho a neprosila, aby toho nechal, aby se uklidnil, aby mi to odpustil... // Rozmetal by na kusy celý dům.*“ (Boučková 2008, s. 325.)

⁶⁵⁶ (Boučková 2008, s. 125.)

⁶⁵⁷ (Boučková 2008, s. 134.)

⁶⁵⁸ (Boučková 2008, s. 60.)

⁶⁵⁹ Když se Terezka náhodně setkává ženou „platonického milence“ a pozoruje ji, je najednou naplněna pochybami o tom, zda je „tato paní šťastná...“.

⁶⁶⁰ (Boučková 2008, s. 65.)

⁶⁶¹ (Boučková 2008, s. 96–97.)

⁶⁶² „*Budila jsem se. // Ze všeho. I z úleku, jak blízko jsem měla k tomu, abych s Markem hrála hru. (Vliv Duše – krajiny širé, tam je téma manželství a nevěry na dřevě.) Jsem ráda, že se to nestalo, je mi líto, že jsem pořád rozpolcená, i když to zvládám. // Vysvobodilo mě ráno.*“ (Boučková 2008, s. 139.)

k nejistému luštění zůstává ovšem i možnost, že by platonický milenec byl zároveň jednou z postav, které jména mají a v románu i nadále vystupují⁶⁶³.

Čtvrtou nejvýznamnější postavou díla na horizontu současníků je **postava Terežčina nejbližšího kamaráda Cyrila**. Vedle „platonického milence“ je Cyril jednou z postav, jejichž přítomnost ve vyprávění doprovází i fyzický popis: „...*veliká radost, že ho zase vidím, toho břichatého chlapíka s jedním okem zavřeným a jedním uchem hluchým*“⁶⁶⁴. Cyril je o patnáct let starší než Terežka, a má – podobně jako ona – svou bolestnou zkušenost s komunistickým režimem. Zároveň je to zkušenost v podstatných rysech odlišná od té Terežčiny. Cyrilova matka byla v 50. letech zavřená, a krom obrovské citové újmy měla skutečnost jejího věznění svůj dopad také na кадровý profil celé rodiny. Cyril je postavou velmi zaujatou, má obrovské výhrady vůči minulým i současným komunistům, během hospodské hádky se šmahem vymezuje také vůči chartistům. Vyučuje na filmové fakultě a v roce 2005 obdrží za svou „druhou“ knihu Státní cenu za literaturu. (Ačkoliv učí na fakultě už řadu let, sděluje Cyril Terežce, že svou nejlepší žačku potkal právě v ní.) Přátelství mezi Cyrilem a Terežkou je na jedné straně prostorem spolupráce – Cyril Terežce pomáhá na její cestě k realizaci druhého scénáře – na straně druhé je také záležitostí „osobní“, danou podobným lidským laděním, ale také podobnými pocity deziluze ze současné (filmové) kultury. To, co Cyril s Terežkou sdílí, je mimo jiné smysl pro paradox a černý humor: když mu Terežka pošle svou synopsi pro film podle Slobodovy *Uršuly*, odpoví jí Cyril humorně dvojnásobným vzkazem, týkajícím se stavu po neurologické operaci, kterou absolvoval, i Terežčiny synopse: „... *Řekli mi, žes volala první, nemělas to dělat. Přečetl jsem Uršulu [...]. Bolí mě ještě lebka a dělají se mi mžítka před očima...*“⁶⁶⁵

V pořadí významu je další postavou na horizontu přítomnosti nejspíše **Olin**, který „*pracuje v televizi jako dramaturg*“⁶⁶⁶ a s nímž má Terežka „*literárně písničkový pořad*“. Jako postava je Olin spíše kometou, která se tu a tam zjevuje. Nemá však ve vyprávění žádný přímý dialog s Terežkou, postrádá fyzické rysy atd. V Terežčině deníku se příležitostně objevují zápisky o tom, že spolu s Olinem vystupovali či že se spolu se svou partnerkou objevil na oslavě Markových narozenin. Zatímco Terežka bere své vystupování vždy velmi vážně, projevuje Olin nádherně karnevalový přístup k vlastní umělecké produkci: například tehdy, když zpívá pro hlučené brigádníky v hospodě U Krobiánky, a doslova si lebedí: „*To je krása ten rambajz. Miluju, když mi někdo do písni o umírání zařve: Držková!*“⁶⁶⁷ Ačkoliv mezi Terežkou a Olinem neproběhne v textu prakticky žádný dialog, kóduje se zde prostřednictvím rozsáhlé „ukázky“ existence mailové korespondence. Olin se jejím prostřednictvím vztahuje k jádru jedné z velkých Terežčiných bolestí – k Terežčinu vztahu k očekávané vnučce⁶⁶⁸.

⁶⁶³ O něco starších postav mužů, kteří jsou s Terežkou v pravidelném kontaktu, komunikují s ní e-mailem, mají profesně něco společného s filmem a jsou tak či onak zadáni, vystupuje totiž v díle několik. Jako určitá nápoředa může – ale nemusí – v tomto ohledu fungovat věta líčící nečekaně idylickou domácí situaci po Terežčině návratu ze setkání s platonickým milencem. „*Tohle se mi ještě nestalo. [...] A to se vracím hladová a žízňivá z pěveckých zkoušek každou neděli.*“ (Boučková 2008, s. 98; zvýraznila KK.) Pokud se Terežčino „milostné“ setkání odehrálo v návaznosti na „pěveckou zkoušku“, může text tímto způsobem odkazovat jednak k Olinovi, s nímž Terežka tvoří umělecké duo, nebo také i ke kamarádu Ondrášovi ze souboru Mišpacha, o němž však jinde říká, že je „*přibližně stejně starý jako já*“.

⁶⁶⁴ (Boučková 2008, s. 48.)

⁶⁶⁵ (Boučková 2008, s. 305.)

⁶⁶⁶ (Boučková 2008, s. 91.)

⁶⁶⁷ (Boučková 2008, s. 110.)

⁶⁶⁸ (Boučková 2008, s. 195–197.)

Další významnou postavou je česky mluvící německý publicista **Rainer**, dávný přítel Terezky a Marka. V úvodu vyprávění za ním Terezka míří do Drážďan, kde má mít autorské čtení. Ačkoliv má Rainer s Terezkou společný především zájem o literaturu, témata jejich mailových vzkazů a telefonátů se stále více stácejí na rakovinu, kterou Rainer trpí, na náročnost léčby a schopnost uchovat si naději. Ještě před závěrem vyprávění však Rainer umírá⁶⁶⁹.

Další postavou z horizontu současníků je **Dušan**, slovenský filmař a autor scénáře k filmu *Ja milujem, ty miluješ*. Dušan Terezku už řadu let „na dálku“ podporuje v její tvorbě i v osobních těžkostech.

K dalším postavám na horizontu přítomnosti náleží pak **Ondráš**, zpěvák z Mišpachy a Terezčín kamarád, bývalý chartista **Jirka**, o pár let starší⁶⁷⁰ kamarádka **Klára**, rozhlasová redaktorka, obklopená neustále mladšími milenci, a dále několik manželských párů, spřízněných s Terezkou a Markem buďto volbou žít s „dětmi odjinud“ (**Michal s Lucií**), nebo životem na vesnici (podnikatel Martin se ženou Lenkou, cyklista Mírek s manželkou Jarkou, Pavla s Danielem a další).

8.5.3 Další postavy na horizontu současníků *Roku kohouta* – oblast postav antagonistických

Na poli současníků neobklopují postavy Terezky a Marka pouze „spřízněné duše“, jsou tu – především ve vztahu k Terezce také postavy, které by bylo možno označit jako antagonistické, či dokonce zneprátené. Jako první z této skupiny se ve vyprávění objevuje **postava režiséra Terezčina prvního filmu**. Režisér se pokouší Terezku donutit k tomu, aby ve svém scénáři udělala změny, a posunula profil svých hrdinek za poslední hranici vnitřní integrity⁶⁷¹.

Když Terezka spolupráci s ním (poprvé) odmítne, zahrne ji režisér sekvencí manipulativních zpráv a vzkazů. Když se k němu – po neúspěšných jednáních s jinými režiséry – po nějakém čase vrátí, nejprve jí téměř celé setkání káže o slušném a čestném jednání, ale pak jí sdělí, že přihlásil do scénaristické soutěže scénář s jejím původním titulem. Terezka se pak rozhodne, že se pokusí režírovat svůj film sama a že setrvá u svého původního producenta, s nímž tento režisér není ochoten spolupracovat.

V tragikomické logice celého románu se však z tohoto **producenta** vzápětí vyklube figura, která s mírnou obměnou přebírá štafetu režisérova nečestného jednání. Ačkoliv se s Terezkou dohodne na postupu konkrétních kroků, jež je třeba realizovat pro budoucí natočení filmu, nenabídne jí „za odevzdaný (a přijatý!) scénář vůbec nic. Přece ho nekoupí, když neví, jestli na realizaci sežene peníze! Nemůže si dovolit riskovat! Riskuje dost jako majitel dostihové stáje.“⁶⁷² S odvoláním na to, že se filmaři v Čechách, vzhledem k neustálené legislativě, pohybují na pískovém podloží, a vzdor tomu, že se uřekne, že ho provoz dostihové stáje stojí ročně patnáct milionů korun, odmítá producent Terezce zaplatit, dokud nebude finančně zajištěna realizace celého filmu. Terezka od něj nakonec – po vyhlášení jakéhosi ultimáta – přece jen dostane smlouvu a také finanční zálohu, ta je však *de facto* jen půjčkou, alespoň do doby, než se sežene suma nutná pro natočení filmu. Poslední vzkaz od producenta, který se v románu objevuje, vypadá jako další odsunutí všech nadějí.

⁶⁶⁹ (Boučková 2008, s. 267.)

⁶⁷⁰ „Klára, o patnáct let starší kamarádka, mi dala za patnáct let kamarádění spoustu dobrých (a pár špatných) rad.“ (Boučková 2008, s. 22.)

⁶⁷¹ „... Nebraň se hrdinkám, z kterých se stanou kurvy, byla to zkurvená doba a je to silné. Na hraně. Možná za hranou, ale fakt dobré...“ (Boučková 2008, s. 21.)

⁶⁷² (Boučková 2008, s. 111.)

Zatímco režisér prvního filmu a posledně jmenovaný producent představují antagonisty v pracovní rovině, má Terežka své antagonisty také na rovině osobní. Jsou jimi **Aleš s Petrou, rodiče dívky Evy**, budoucí matky Terežčina vnoučete. Ještě dříve, než na scénu vyprávění vstoupí očekávané děťátko, jsou Aleš, Petra a Eva ve vyprávění charakterizováni ne právě lichotivým způsobem jako rodina, jejíž členové jsou především obézní, a kde je otec navíc rasista⁶⁷³. Když vyjde najevo, že je Eva těhotná s Lukášem, žádají Aleš s Petrou, aby Marek a Terežka jasně formulovali, jak se ke svému nadcházejícímu prarodičovství hodlají postavit⁶⁷⁴. Petra pak ve vyprávění vystupuje jako někdo, kdo Terežku stále upomíná, nutí ji zaujmout vůči nenarozenému dítěti nějaký vztah, připomíná jí povinnost přispívat na dítě. Není schopna pochopit Terežčiny důvody, proč tak dobrovolně neučiní, a stále se snaží Terežku a Marka „*vmanipulovat do pocitů viny*“⁶⁷⁵.

Její manžel Aleš je zobrazen jako primitivní venkovský agresor. Když se dozví o dceřině těhotenství, chce si nejprve s Terežkou a Markem vše „vyřídit“ (nakonec se však pouze opije). Později se dává ve vsi slyšet o tom, že si s Lukášem srovná účty, jakmile ho potká. Přes všechny sentence o tom, s kým si co vyřídí, a přes ultimativní výrok, že se má Petra rozhodnout mezi ním a Evou, je Aleš nakonec jako dědeček přítomen u porodu a spolu s Petrou se stává garantem rodinných jistot pro novorozenou holčičku Elišku.

Kdesi na pomezí antagonismu pracovního, osobního a názorového figuruje dále **postava mladého kolegy, spisovatele z deníku**. (Jak už bylo popsáno v předchozích oddílech, cítí se Terežka spisovatelovým článkem „v týdeníku“ poškozena a snaží se získat zadostiučinění a omluvu.) V komunikaci s Terežkou vystupuje mladý spisovatel jako úhybná postava, měnící své výpovědi. Když Terežce jeho osobní omluva nestačí, odehraje celou věc na šéfredaktora, který je však ve věci veřejné omluvy podobně neústupný. Ve chvíli, kdy se ukáže, že si Terežka šla stěžovat majiteli týdeníku, projeví se mladý spisovatel téměř paranoidně: prohlašuje, že může z časopisu samozřejmě také odejít, pokud si to „Oni“ budou přát.

Poslední antagonisticou postavou je postava označená Terežkou v konkrétním kontextu jako „**srdečná magistra**“. Tato postava se pohybuje na samé hranici skutečného existování „jako postava“. Jedinými jejími stopami v celém vyprávění jsou totiž dopis a příspěvek do diskuse, které odešle v reakci na Terežčino interview, a stížnost u Syndikátu novinářů ČR, na niž Terežku upozorňuje šéfredaktorka ženského časopisu. Jak vysvítá z těchto „nepřímých“ aktů, je obraz této postavy něčím velmi zajímavý. Je totiž jasné, že se v osobě „srdečné magistry“ Terežka v jistém smyslu setkává se sebou samotnou jako o patnáct či šestnáct let mladší ženou. Podobně jako Terežka, je i srdečná magistra schopná velmi kritického a analytického myšlení, podobně jako ona je zároveň velmi emotivní (rozdíl mezi dikcí dopisu a reakce na internetových stránkách). Stejně jako Terežka je i „srdečná magistra“ aktivním typem člověka, schopného bojovat za svou pravdu, představit svůj názor veřejnosti. Zásadním rozdílem je věk adoptivních dětí obou žen, absence možné negativní zkušenosti u „srdečné magistry“, ale také to, že „srdečná magistra“ – jak vyplývá z dopisu – patří již k nové generaci adoptivních rodičů (odkazuje na web *adopce.com*), ví o

⁶⁷³ „... Eva, jediná dcera Aleše a Petry. // Páni, pomyslela jsem si, když jsem Evu spatřila. Ta je ale obrovská. A tlustá. Jak to může dopustit? Přitom by z ní byla krásná holka, má [...] i teď pěkný obličej madony. Ta hora tuku pod ním! (Má to po kom dědit, Petra váží určitě sto třicet kilo a Aleš má jen o něco méně.) Kolik jí je let, že se nechala takhle vykrmit, že to připustila? // [...] Lukáš se Evě odmalička líbil. Aleš z toho byl zoufalý: Ale jo, vy jste s Markem slušní lidi a Lukáš je hezkej a celkem milej kluk. // Ale když on je Cikán a já je nesnáším.“ (Boučková 2008, s. 189.)

⁶⁷⁴ Především Terežka stále trvá na tom, že se k němu nehodlají postavit „nijak“: ačkoliv je seznámena s tím, že až do Lukášova vyučení – zhruba první rok života miminka – ze zákona není takové stanovisko možné. Krom toho, že se Terežka k očekávanému dítěti nechce chovat jako babička, nechce především, aby s Markem na jeho výživu jakkoliv přispívali.

⁶⁷⁵ (Boučková 2008, s. 281.)

organizací, zabývajících se náhradním rodičovstvím, neodmítá šmahem psychology a „pomoc zvnějšku“, je o problematice adopce skutečně informována. Terezka skutečnost toho, že je „srdečná magistra“ v jistém smyslu její „mladší já“, dokonce do určité míry reflektuje: „*Vždyť ona s mužem si museli projít tím čím my s Markem. Marným přáním mít dítě. A stejně jako my dostali odvahu změnit tu marnost adopci. [...] A teď se za své odvahy a přesvědčení bijí.*“⁶⁷⁶

Právě natolik, nakolik je Terezka (ne)schopna otevřít se zkušenosti druhých, je v jejím nitru (ne)přítomna také kapacita konstruktivně sdílet vlastní situaci s ostatními, vnímat, že v ní není osamocená. Míra Terezčina nepřátelství k „srdečné magistře“ je úměrná míře, jíž je Terezka skrytě nepřátelská vůči svému vlastnímu „já“.

8.5.4 Rok kohouta – postavy na horizontu autorit

Horizont autorit *Roku kohouta* by z jistého úhlu pohledu bylo možné rozdělit na oblast kulturní, respektive literární, a na oblast osobní či vlastně rodinnou.

Mezi postavami „kulturních“ autorit hraje bezesporu klíčovou roli **Terezčín spisovatelský guru, AJL**, jemuž je román na předsádce věnován (další aspekt hry s emblémem v rámci „autentické“ tvorby: věnovat román čistě fikční postavě by nedávalo smysl). Příležitostně je AJL v románu označen také plným jménem jako Liehm⁶⁷⁷. Z vyprávění vyplývá, že je autorem knihy *Ostře sledované filmy*⁶⁷⁸, že žije v Paříži a jezdí pravidelně do Prahy. V románu je významný především jako postava, která poskytuje Terezce duchovní oporu a zpětnou vazbu na umělecké rovině. Je to AJL, kdo Terezce doporučí, aby si psala deník, aby hodně četla a pokoušela se o adaptace, když jí nejde vlastní tvorba, je to také on, kdo ji přivede k četbě Slobody. Myšlenku vlastní režie jí – kvůli ní samotné – nedoporučuje. Chválí naopak Terezčinu scenáristickou práci, její nerealizovaný scénář. Její interview pro ženský časopis označí za „ *vynikající, statečný*“⁶⁷⁹. Terezka, která v románu stále opakuje, že se nemůže nikomu svěřit se svou úzkostí a samotou, si pouze u AJL uvědomuje, že jemu se svěřit může⁶⁸⁰. (Ve vyprávění se však ve skutečnosti svěřuje velmi osobně i dalším postavám.)

Jakousi nepřítomnou postavu literární a filozofické autority představuje ve vyprávění také spisovatel **Rudolf Sloboda**. Terezka se s ním v mnoha ohledech identifikuje, sdílí jeho náhled na svět, a ve svém (románovém) deníku se *de facto* snaží napodobit jeho „metodu“ (AJL totiž Terezce doporučí „slobodovský“ postup při psaní: „*Silné dílo vzniká z potřeby vypsát se ze svých tísní, ze svých myšlenek, které by vás jinak zahubily. Pište! Očistíte se tím. A jednou uvidíte, co z toho bude. Pište jako Rudolf Sloboda.*“⁶⁸¹) Krom toho, že Sloboda stojí jako explicitní model na pozadí Terezčina psaní i řady jejích úvah, je také beze vší pochyby v textu nejvíce citovaným autorem (vedle Václava Bělohorského, Federica Felliniho, J. H. Krchovského, Víta Kremličky a Jana Skácela). V určitém aspektu je však Slobodova přítomnost na pozadí deníkového textu děsivá, Terezka několikrát připomíná skutečnost, že spáchal sebevraždu, a tím „vykročil z kruhu“. Fascinující aspekt Slobodovy sebevraždy je však relativizován svědectvím přítele Dušana, který Terezku upozorňuje na to, že Sloboda páchal sebevraždu „demonstrativně“, a že možná i jeho poslední sebevražda byla původně jen dalším demonstrativním pokusem.

⁶⁷⁶ (Boučková 2008, s. 294.)

⁶⁷⁷ (Boučková 2008, s. 45.)

⁶⁷⁸ (Ibid.)

⁶⁷⁹ (Boučková 2008, s. 265.)

⁶⁸⁰ „...pak jsem na něj vybalila svoji tíseň, která už je zase depresí, hlubokou jako loni. AJL ví, jak jsem na tom byla loni. (Jak to, že se svěřuju zrovna jemu, když jinak nikomu?)“ (Boučková 2008, s. 63.)

⁶⁸¹ (Boučková 2008, s. 63.)

Mezi postavami osobních autorit zaujímá jednoznačně centrální místo **Terezčina matka**. Jako postava má jen několik atributů, které ji „vřazují“ do vnějšího světa: svou fenku, bývalé zaměstnání v televizi⁶⁸². Jinak však žije v jakémsi prostoru mimo čas, v textu představuje (ne)stárnoucí krásku, ženu, která byla celou svou bytostí především milenka. Tato definice na ni platí navzdory přibývajícím létům i všem nepříznivým okolnostem (*ablace mamy*): „...*máma, která svojí oduševnělou krásou, co nikdy nezestárne, zas všechny okouzila*.“⁶⁸³ Vedle role „milanky“ naplňuje Terezčina matka v textu také svou mateřskou roli vůči Terezce – a poněkud upozaděně – i babičkovskou roli vůči Terezčiny a Markovým dětem, a naplňuje ji zjevně dobře. Obě ženy jsou v intenzivním kontaktu, Terezka se se svou matkou opakovaně setkává ve městě, kde její matka bydlí, přespává u ní, radí se s ní, navštěvuje s ní kulturní akce, hodnotí i lituje ji. Na jedné straně si velmi silně uvědomuje žertovně formulovanou skutečnost, že „*se má, že mámu má*“, na straně druhé se s ní opakovaně dostává do konfliktů, aniž by byla schopna rozluštit, co je jejich příčinou. Vazba mezi oběma ženami je vzdor tomu výjimečně silná a zejména pro Terezku také nosná. Ve své křehkosti a zranitelnosti je „matka-strážkyně minulých lásek“ skutečným opakem své rázné a sardonické dcery. Liší se od ní ovšem také v pohledu na řadu důležitých témat, jako je výchova dospívajících dětí, postoj k realizaci vlastních uměleckých děl nebo manželská etika. (Když Terezka prožívá pokušení ve vztahu ke svému platonickému milenci, matka jí radí přijmout tuto podobu lásky vzdor kontextu a možným důsledkům: „*To neodmítej, lásku nikdy neodmítej*.“⁶⁸⁴)

Pokud byla Terezčina matka označena jako strážkyně (milostné) minulosti, je nutno ještě uvést, jakým způsobem se v jejím životě tato role realizuje. Na jedné straně je tu vztah k bývalému manželovi, Terezčinu otci. Jak naznačuje řada okrajových zmínek v textu, ale především scéna promítání filmu *Play Macbeth*, i po více než čtyřiceti letech od rozchodu je ve vztahu k tomuto muži stále citlivá, nebo přesněji řečeno zraněná. Ještě mnohem víc se však vrací do minulosti ke svému vztahu s osudovým milencem, disidentem Monologem, kterého kdysi všemožně podporovala. Až na hranici paranoie dospěje v momentu, kdy si uvědomí, že Monologa seznámila s jeho druhou ženou. Když jí Monolog – na Terezčin popud – napíše dopis „pro uzdravení“, nosí ho Terezčina matka u sebe celý rok a stále z něj cituje⁶⁸⁵. Jako „věčná milenka“ je však nejen postavou melancholickou a chvílemi tragickou, dokáže sebe samu vnímat také téměř karnevalově, jako nástroj i objekt životního paradoxu a komiky⁶⁸⁶.

Poněkud upozaděnou postavou z horizontu autorit je pak **Terezčin otec, Kohout**. Ve vyprávění se spíše jen mihne, vstupuje na scénu pouze při několika příležitostech.

Například první z těchto scén představuje telefonický rozhovor v úvodní části románu. Otec Terezce volá a ptá se jí, jak se má, ona se mu rozpláče do telefonu a prožívá svůj nechtěný pláč jako doklad toho, „*jak hluboko [...] klesla*“⁶⁸⁷. Otec se jí snaží nějak povzbudit, říká jí vlastně totéž, co AJL, totiž aby dále psala. Avšak vzhledem k tomu, že Terezčin vztah k otci je nesen skrytou výčitkou, je Terezka tímto povzbuzením naopak podrážděna, sama pro sebe konstatuje, že jí opět nenabídl žádnou praktickou pomoc, „*[a]le říkal jen: PIŠPIŠ*“⁶⁸⁸. Postava Terezčina otce je skrze takto předpojatou optiku nahlížena i při dalších příležitostech, kdy se ve vyprávění objeví. Když se Terezka účastní kulturního festivalu, který její otec kdysi spoluzakládal, podtrhuje, že jí až do poslední chvíle nebyl schopen říct, zda pro ni bude mít lístek. Při projekci filmu *Play Macbeth* se otec jde přivítat

⁶⁸² (Srov. Boučková 2008, s. 144.)

⁶⁸³ (Boučková 2008, s. 220.)

⁶⁸⁴ (Boučková 2008, s. 60.)

⁶⁸⁵ (Srov. Boučková 2008, s. 258.)

⁶⁸⁶ Srov. scénku s bulharským umělcem (Boučková 2008, s. 221).

⁶⁸⁷ (Boučková 2008, s. 57.)

⁶⁸⁸ (Boučková 2008, s. 58.)

a „*vlastně znovu seznámit*“⁶⁸⁹ s Terezčíným manželem Markem. Terezka komentuje vliv otcovy třetí ženy: „*Nescházíme se, nesmíme.*“⁶⁹⁰ Jinde se sarkastickým smíchem sděluje nejstaršímu synu Patrikovi, že ho policie byla hledat i u jejího otce, který by Patrika sám ani nepoznal⁶⁹¹, nebo konstatuje, že díky televiznímu dokumentu zjistila, jak vypadá otcův domov. Zároveň však konstatuje, že si je vědoma své „kohoutí“ identity, a to nejen ve smyslu fyzickém („*Jsem Kohout a kohoutem zůstanu.*“⁶⁹²), ale také ve smyslu svého osudu. (V románu se objevuje motiv čínského horoskopu, kde Terezka zjišťuje, že se narodila jako „*Osamělý kohout*“, jehož „*symbolem je včelí žihadlo*“, a který tedy „*jako včela, která bodne, musí zemřít*“⁶⁹³.)

8.5.5 Rok kohouta – postavy na horizontu dědiců

Horizontu dědiců *Roku kohouta* jednoznačně dominuje **postava Lukáše**, druhého adoptivního syna Terezky a Marka.

Během roku, líčeného v Terezčíně „deníku“, je Lukášovi sedmnáct, a Terezka s Markem se stávají svědky všech úhybů a kotrmelců, jichž je schopen romský teenager.

Asi nejvýraznějším problémem je skutečnost, že Lukáš doma krade. Jeho blízcí se tak stávají pomyslnými rukojmími opatření, která je od Lukášových krádeží mají alespoň částečně ochránit (zamykání dveří do rodičovské ložnice, schovávání peněz, kabelky, notebooku atd.). Lukáš ovšem nekrade jen peníze, ale také různé předměty, které jsou doma volně dostupné (bratrův hakisak, walkman, boty, otcův notebook, matčino kolo). Ze snah o domluvu s ním vyplývá především to, že krást vlastně nechce⁶⁹⁴, a že své krádeže zároveň nepovažuje za problém, který by měl narušit vzájemné vztahy. Ve snaze zakrýt skutečnost, že opět něco ukradl, dokáže přesvědčivě lhát, plakat nebo jednat nečekaně lživě⁶⁹⁵.

Dalším problémem je to, že Lukáš během zimy systematicky chodí za školu, zřejmě k Patrikovi, který je ve vesnici hlavou „feťáckého“ doupěte. V konfrontaci s Terezkou Lukáš dává najevo určitou bezradnost, chce se vyučit, ale zároveň neví, jak se donutit ke školní docházce. Právě při debatě o školní docházce Terezka na Lukáše poprvé i fyzicky zaútočí (vytrhne mu náušnici z ucha) a Lukáš se v náznaku pokusí jí ránu oplatit. (Při předchozích konfrontacích ventiloval svůj hněv pouze tak, že roztrhal své tričko, rozlomil postel⁶⁹⁶, nebo se, omámený, nechal od otce bít.) Vzhledem ke své obrovské síle nažene Lukáš náznakem fyzické odplaty Terezce opravdový strach, a *de facto* si tím zpečetí svůj odchod do diagnostického ústavu.

Vzdor této scéně je však stejně významná jiná Lukášova charakteristika, jeho dobrosrdečnost, sociální citlivost. Když nemocná Terezka zůstane ležet v posteli, pustí se Lukáš s naivní ochotou do zjišťování toho, co všechno se má zapsat na nákupní seznam, a nedá se odradit Terezčínou podrážděností a její neochotou⁶⁹⁷; v den, kdy se Terezka má

⁶⁸⁹ (Boučková 2008, s. 218.)

⁶⁹⁰ (Ibid.)

⁶⁹¹ (Boučková 2008, s. 13.)

⁶⁹² (Boučková 2008, s. 314.)

⁶⁹³ (Boučková 2008, s. 112.)

⁶⁹⁴ „*Já nechtěl! Řekl mi plačtivě, když jsem vešla. // Co jsi nechtěl? Co to kecáš? Ty pořád něco nechceš a pořád to děláš? [...] Nechceš kouřit a vypaluješ jak zjednaněj? Nechceš krást a okrádáš nás, jak jen to jde? Ty nic z toho nechceš, jo? // Vrtěl hlavou a současně kýval, jakože ne, jakože jo, že to nechce. // Tak to nedělej. Nedělej to! // Zaraženě se na mě díval. // Možná ho nikdy nenapadlo nedělat, co nechce.*“ (Boučková 2008, s. 79.)

⁶⁹⁵ Srov. například velmi silnou a výborně napsanou scénu s ukradeným, nebo přinejmenším neprávem vypůjčeným notebookem (Boučková 2008, s. 77–78).

⁶⁹⁶ (Srov. Boučková 2008, s. 139–141.)

⁶⁹⁷ (Boučková 2008, s. 134.)

vracet z města až pozdě večer, připraví pro celou rodinu večeři⁶⁹⁸; poté, co ho rodiče nechají odvézt do diagnostického ústavu, jim píše dopisy, v nichž se vždy na prvním místě zajímá o to, jak se jim daří, opravdově myslí na svého mladšího bratra a babičku atd.⁶⁹⁹

Ve chvíli, kdy se odhalí, že Lukáš počal dítě s nezletilou Evou, s níž dokonce ani nechodil, ale „jen“ souložil, projeví se Lukáš jako bezradné – a do jisté míry sobecké – dítě⁷⁰⁰. Je souzen za něco, co dělal stejně dobrovolně jako Eva, ve vesnici se proti němu vzedne vlna emocí, rodiče mu dávají za úkol, aby v diagnostickém ústavu chodil na brigády a přispěl na výživné svého dítěte. Lukáš je chvílemi povolný, souhlasí se svou advokátkou, omluví se u soudu, přihlásí se k prodloužení ústavní výchovy, chce chodit na fotbalové tréninky, slíbí rodičům, že na brigády chodit bude. Pak už ale nedokáže dotáhnout svá předsevzetí do konce, na trénink nedorazí, o prázdninách tráví veškerý čas „na koupáku“. Tím, koho Lukáš skutečně poškodil, je přitom především Eva, dívka, která ho zjevně má ráda, a která do sexuálního poměru s ním vstoupila navzdory tomu, že Lukášův vztah k ní není rozhodně nijak silný. Lukáš nedokáže tváří v tvář Evě jakkoliv reagovat, skutečnost, že bude otcem jejího dítěte, ho „přesahuje“. Jakmile se s ní opět dostane do abstraktnějšího kontaktu na chatu, píše jí jen o tom, jak spolu budou znovu souložit.

Lukášova schopnost spolupracovat se společností, ve které žije, integrovat se do ní, je – navzdory jeho dobré vůli – do určité míry omezena. V kontextu vyprávění se však ukazuje, že v tomto aspektu není Lukáš ve vesnici, kde žije, žádnou zvláštní výjimkou. Do Štěpánova doupu, kde se kouří marihuana, a kde se zřejmě dá dostat i pervitin a další drogy, chodí nejen Lukáš, ale také jeho vesnický kamarád Karel a celá řada dalších teenagerů z vesnice. Když vypravěčka popisuje situaci ve vesnici, konstatuje: „*Nuda je ve vsi velká a spousta holek má dítě v sedmnácti. Aspoň AŽ v sedmnácti! Dvacet minut autobusem do města za kulturou je moc daleko, ještě dál je odjet někam do ciziny poznávat svět...// Svět je tak úžasně otevřený, ale většina kluků a holek tu trčí v boudě autobusové stanice a nehnou se – kromě pár kroků, při kterých se buď omámi nebo oplodní nebo obojí.*“⁷⁰¹ Pokud se spolužáků ve zvláštní škole týče, dokázal se Lukáš ve skutečnosti přinutit k výkonu, který je vlastně nadprůměrný: „*...byl jediný Rom, který vyšel AŽ Z DEVÁTÉ třídy! [...] Většina spolužáků jeho národnosti už na povinnou školní docházku nedocházela, potkávala jsem kluky, jak jezdí s naloženou kárkou do sběrných surovin, holky tlačily kočárek s novorozenětem...*“⁷⁰² Lukáš, mladý Rom, který se nejspíš nevyučí, a který se v den svých osmnáctých narozenin stává otcem dítěte, o něž se (zatím) není schopen zajímat nebo starat, tak představuje tragický symbol jedné části své generace. Jako smutné konstatování *statu quo* pak zaznívá výrok ředitele diagnostického ústavu na závěr porady o Lukášově budoucnosti: „*Třeba po Lukášovi všichni chceme nemožné.*“⁷⁰³

Další významnou postavou horizontu dědiců *Roku kohouta* je **Matěj**, jediný biologický syn Terezky a Marka. Zatímco Lukáše lze poměrně přesně charakterizovat⁷⁰⁴, je Matěj postavou, která má navzdory své časté „přítomnosti“ v textu jen málo definovaných rysů.

⁶⁹⁸ (Boučková 2008, s. 98.)

⁶⁹⁹ (Srov. Boučková 2008, s. 180.)

⁷⁰⁰ (Srov. Boučková 2008, s. 201.)

⁷⁰¹ (Boučková 2008, s. 198.)

⁷⁰² (Boučková 2008, s. 145.)

⁷⁰³ Srov. rozšířenou citaci: „*Odhadli ho [Lukáše] tu přesně. Je milý, má dobré sociální jednání, pokud je před ním umeteno a pokud se po něm nic nechce. Vypadá, jako když neumí do pěti počítat, ale jen se člověk otočí zády, je jako štika v rybníku. Umí se přizpůsobit okolnostem a najít cestičky, jak se dobře orientovat, jak se absolutně nenamáhat, jak proplout, aby měl klid a mohl si dělat své... [...] Třeba po Lukášovi všichni chceme nemožné, řekl ředitel v následné diskusi.*“ (Boučková 2008, s. 239.)

⁷⁰⁴ Vyprávění nabízí místy velmi přesné průhledy do jeho vnitřního života, ale také například časté popisy toho, co má na sobě, konstatování, že mu určité věci sluší atd.

Podobně jako jeho otec, je i on „*košťatový blondák*“, a na počátku vyprávění, 11. září 2005, je mu čtrnáct let. Namísto pubertálních ústřelů se ale v rozhárané rodině chová – téměř jako jediný – „bezproblémově“. Sám se připravuje do školy a soustavně do ní chodí, účastní se všech fotbalových tréninků i zápasů, pokud je mu doma uložena nějaká práce, udělá ji, vrací se v dohodnutou dobu. Bez reptání snáší skutečnost, že má ve srovnání se starším bratrem – zcela nepochopitelně – naprosto minimální kapesné⁷⁰⁵. O Vánocích je to on, kdo se rozhodne, že chce mít „normální“ svátky a zadělá těsto na vanilkové rohlíčky⁷⁰⁶. Nejčastější slova, která zaznívají z jeho úst, jsou prosby, aby se doma přestalo s křikem⁷⁰⁷. Jinak Matěj žádnou hlubší komunikaci (zejména s Terezkou) nepřipouští. Kdykoliv se ho matka ptá, jak se doma cítí, jak vnímá své bratry, atd. opakuje jí, že o tom nechce mluvit, nebo se omezí na jedinou větu, signalizující, že se neztotožňuje s rodičovským úhlem pohledu⁷⁰⁸. Když se ho matka pokouší ke komunikaci nabádat, dává najevo pouze to, že ho takové řeči obtěžují⁷⁰⁹ – zároveň však zbystří ve chvílích, kdy se domácí situace vyhroťí. Např. když se ukáže, že Lukáš bude otcem, vnímá Terežka, že Matěj „*nastraženě poslouchá každý rozhovor, ale sám o ničem mluvit nechce*“⁷¹⁰. Podobně nechce tento teenager se svou matkou (vůbec) mluvit ve chvíli, kdy nečekaně zemře jeho oblíbený fotbalový trenér⁷¹¹. Obraz pubertálního Matěje, který prožívá peklo domácích potyček, rodičům se neotevřívá, a sahá nejvýš k obraně pomocí „pasivní agresivity“⁷¹², je poněkud hrozivý. Otázka toho, jak se za těchto okolností vyrovná s dospíváním, respektive, jakou autoritu zvolí, aby od ní odvodil své dospělé hodnoty, zůstává ve vyprávění varovně otevřená. Na sebejistotu Terežčiných výčitek životu a světu, na její pocit vlastní nevinné ukřivdnosti vrhá právě postava Matěje sice nejasně ohraničený, přesto však zcela zřetelný stín.

Z hlediska významu je zřejmě třetím nejvýznamnějším „dědicem“ v románu nejstarší adoptivní syn Marka a Terežky, **Patrik**. Podobně jako Lukáš, je i Patrik (poloviční) Rom, nemá však s Lukášem společné biologické rodiče, a tudíž ani povahu. Zatímco Lukáš není zjevně příliš inteligentní, Patrik je v tomto ohledu naopak velmi obdařený – postrádá ovšem Lukášovu empatii a schopnost silné citové vazby, je jakýmsi vnitřním solitérem, skutečným citovým deprivantem.

V úvodní části vyprávění Patrik už několik měsíců nebydlí doma, ale v diagnostickém ústavu, odkud je však stále na útěku. Nečekaně se objeví doma v den svých osmnáctých narozenin, aby od rodičů získal svůj pas. Rodiče s ním nepočítali, ale snaží se mu alespoň připít na zdraví a poskytnout několik rad do života, bohužel ovšem ve stylu „hučení“. Patrik si však očividně užívá (svébytně pojaté) svobody, a nehodlá svůj život nijak

⁷⁰⁵ Srov. k tomu Terežčino konstatování o Lukášově krádeži: „*Vyšlo najevo, že Lukáš ukradl Matějovi míček, hakisák, který si Matěj koupil za našetřené peníze. A to má kapesné proti Lukášovi minimální.*“ (Boučková 2008, s. 102.)

⁷⁰⁶ „*Matěj dělal těsto na cukroví, na vanilkové rohlíčky. Sice blbě, ale. Řekl, že chce mít Vánoce takové jako vždycky. Přidali jsme se. // Všichni. // Chceme mít Vánoce. // Pečeme.*“ (Boučková 2008, s. 144.)

⁷⁰⁷ Jeden z nejsouvislejších dialogů Matěje s matkou je obsažen v následující scéně: „*Nechte toho! Buďte ticho! Ticho! Křičí Matěj, který zatím sešel dolů mazat si chleba k snídani. Křičeli, řvali jsme dál. (Nedá se to zastavit.) [...] Šla jsem pro Matěje. Usilovně si četl. // Pojď snídat. A jestli máš nějakou špinu... // Pořád řvete! Pořád tady jenom řvete! Ráno řvete, v noci řvete... // V noci jsme byli zticha, tak nekecej. // A dneska budete zase celý den rvát! // Nejlepší bude, když budeš rvát i ty! To bude úplně nejlepší. Jestli myslíš, že nás to baví... // Tak proč furt něco řešíte? // Já to taky nechci. Pojď jíst. Už rvát nebudeme. // Mlčel. Potom řekl: Dočtu stránku.*“ (Boučková 2008, s. 140–141.)

⁷⁰⁸ „*Někdy bych si s Patrikem pokecat chtěl.*“ (Boučková 2008, s. 206.)

⁷⁰⁹ „*Matěji, pamatuj si, že si mají lidi občas říct... // Mami, nestihnu autobus. // ... že se maj rádi. // Bude to ještě dlouhý? // Nikdy nevíš, kolik příležitostí k tomu budeš mít. // Nechceš mi rovnou napsat do žákovský omluvenku?*“ (Boučková 2008, s. 263.)

⁷¹⁰ (Boučková 2008, s. 200.)

⁷¹¹ (Srov. Boučková 2008, s. 221.)

⁷¹² (Srov. „autobusovou“ scénu mezi Terezkou a Matějem – Boučková 2008, s. 118.)

legalizovat – nenosí u sebe občanský průkaz, neplatí zdravotní pojištění, není přihlášen na úřadu práce.

Ze zmíněné návštěvy u rodičů se Patrik vypraví za svými kamarády, a připlete se k vloupání do nočního klubu. Začíná mašinerie vyšetřování, s nímž Patrik v úvodu spolupracuje, pak se však nedostavuje na výslechy a pouze se chodí včas omluvit, takže není možné ho nijak postihnout. Jeho setkání s matkou jsou pak nesena už jen v duchu vzájemného odcizení a napětí. Patrik chce od rodičů získat pas a peníze, které mu naspořili, rodiče po něm stále znovu žádají, aby se alespoň formálně vřadil do společnosti.

Patrik se ve vyprávění zjevuje ve stále odlišných podobách, jednou jako smradlavý a špinavý bezdomovec, podruhé jako značkově oblečený švihák s podivně olezlými botami, potřetí jako čistě oblečený mladík, který nicméně chodí v dámské bundě. Tyto jeho převleky vyjadřují stálou přeměnu okolností, v nichž Patrik žije. Je očividně rozhodnut proplovat, jak se dá, necítí potřebu spolupracovat se svou rodinou a společností; je si jist, že pravidelnost a řád jsou pro hlupáky a že on společnost snadno přechytračí. Zatímco v úvodní třetině vyprávění dospívá jeho matka k postoji shrnutému slovy: „Škrtám tohle mateřství,“⁷¹³ a později dokonce vyklidí jeho pokoj a nastěhuje do něj mladšího Matěje, Patrik svoje synovství očividně neškrtá, byť ho žije ve velmi specifickém rámci. Přichází domů strávit Vánoce, jako jediný ze tří bratrů popřeje matce k narozeninám, příležitostně o sobě dává vědět. V textu jsou z hlediska této postavy, ale také z hlediska určité „duplikace“ vztahů na jednotlivých horizontech velmi zajímavá dvě místa. Prvním z nich je pasáž, ze které vyplývá, že Patrik hledá svou biologickou matku proto, aby od ní žádal odškodnění za to, že ho opustila⁷¹⁴. Druhým je místo, kde se ukazuje, že „píše“ nejen Terežka, ale také Patrik. Při likvidaci Patrikova pokoje najde Terežka sešit, v němž popsal více než čtrnáct stran vlastními texty, které si nazval „*Rep attack*“⁷¹⁵. V rozsáhlé ukázce z jednoho z těchto textů se na pozadí chystá „bitva gangů“, to, co tu však především zaznívá, je výraz konfliktu s autoritou: „*Myslíš si, že si můj šéf, že tě mám // poslouchat.*“⁷¹⁶ Autorita je vzápětí obviněna: „*Zedral jsi mi život, nechals mě // do sraček nasoukat. Teď kvůli tobě musím // chránit kůži svou proti těm sviním // co proti nám jdou.*“⁷¹⁷ Mluvčí „*Rep attack*“ vyjadřuje i dál pocit, že to, že se ocitl v problémech, je právě vinou autority; ve slovech „*chránit kůži svou*“ potenciálně zaznívá i rasové téma. Je tu současně i jakési pohrdnutí, vědomí, že existuje zásadní diskrepance mezi výroky, které autorita pronáší, a její schopností jednat⁷¹⁸. Ti, proti nimž se mluvčí – zřejmě spolu s autoritou – chystá bojovat, jsou obviněni z toho, že „*svobodu nám berou*“, a také na jiném místě textu se říká: „*přece si od těch invalidů nenecháme // svobodu brát.*“⁷¹⁹ Samozřejmě, že „*Rep attack*“ je právě tak jako všechny další „ukázky textů“ v díle zasazen do rámce literární licence, a to dokonce dvojnásobného. „Uvnitř“ románu je však možné ho číst také jako vyjádření Patrikových pocitů vůči rodičovským a pedagogickým autoritám. Dojem, že právě „*autority*“ jsou vinny životními těžkostmi mluvčího, že jsou nedůsledné, respektive si ve svém jednání a slovech protirečí, právě jako představa, že existují „nepřátelé“, kteří mluvčímu upírají svobodu, totiž vlastně doplňují nebo „dovyjadřují“ to, co z Patrikova postoje ke světu a k rodičům beztak vyplývá.

⁷¹³ (Boučková 2008, s. 102.)

⁷¹⁴ (Srov. Boučková 2008, s. 36, 38.)

⁷¹⁵ „... *Myslíš si, že si můj šéf, že tě mám // poslouchat. Zedral jsi mi život, nechals mě // do sraček nasoukat. Teď kvůli tobě musím // chránit kůži svou proti těm sviním // co proti nám jdou. Ale teď neřeším // sebe a tebe zavání to průserem a to mně // fakt jebe. [...] Slišíš teď se budem na život a na/ smrt prát, přece si od těch invalidů nenecháme/ svobodu brát.*“ (Boučková 2008, s. 205.)

⁷¹⁶ (Ibid.)

⁷¹⁷ (Ibid.)

⁷¹⁸ „*Pořád meleš jak se chceš rvát a když na // to přijde umíš si jen do kalhot srát.*“ (Ibid.)

⁷¹⁹ (Ibid.)

Je přitom hodno povšimnutí, že Patrik není ve svých postojích k „autoritám“ vlastně tak docela originální. Poněkud primitivněji a schematictěji vlastně jen duplikuje vztahy, které má k autoritám jeho adoptivní matka. Také ona ve své dospělosti očekává, že by pro ni otec konečně měl něco praktického udělat, a dát jí k dispozici byt ve městě, také ona se diví tomu, že má vůči státu zákonné závazky (konkrétně, že se má s manželem finančně podílet na výživě a soudních výlohách nezletilého syna, který byl z jejich rozhodnutí umístěn v diagnostickém ústavu⁷²⁰, že by měli přispívat na výživu vnoučete, které jejich nezletilý syn počal). Podobně jako Patrikův „*Rep attack*“, i Terezčín „deník“ na řadě míst připomíná, že jí byla (za minulého režimu) upřena svoboda se naplno rozvinout. (Terezka se proto cítí determinována také ve své současné schopnosti sebeuplatnění.) Postoje nepřijetí a neodpuštění se tak vlastně jen přenáší – byť ve zkarikované podobě – z jednoho horizontu na další.

Z hlediska významu je poslední postavou horizontu dědiců Terezčina vnoučka, **Eliška**. Holčička se narodí až na poslední stránce knihy, dlouhou dobu před tím k ní však celá skupina postav zaujímá nejrůznější postoje. Eliška, neplánované dítě patnáctileté matky, se tak stává jakýmsi lakmusovým papírkem, odhalujícím nitro jednotlivých postav. To, co se jejím prostřednictvím ukazuje, je Evina a Lukášova nezralost, Petřin silný mateřský instinkt, Alešovo humpoláctví, ale i jeho citovost a otcovský potenciál, laskavost a moudrost Terezčiny matky, Markova emocionalita a pocit vnitřního závazku, a konečně Terezčina vyhořelost a její sobectví. Když Terezka na předposlední stránce knihy znovu zdůvodňuje, proč se o Elišku nebude starat jako babička a proč na její výživu nehodlá dobrovolně přispět, používá stejně jako v předchozích případech velmi nejasné argumenty, „podpořené“ jednoznačným citovým postojem: „... *my jsme se už o dvě děti odjinud starali. A já přese všechno tvrdím, že jsme se starali dobře, jak nejlíp jsme uměli. Nechce se nám do dalšího vztahu na takovém principu. Ať se to někomu líbí, nebo ne, ať je to tvrdé, sobecké, nespravedlivé, kdovíjaké, nemůžu si pomoci.*“⁷²¹ Přirovnávání principu, respektive principů, na nichž byl založen Terezčín vztah k adoptivním synům, k „principu“, na němž by měl být založen její vztah k Elišce, je přitom docela nelogické. Eliška je (byla by) pro Terezku a Marka zcela jiným zadáním, než byli Patrik s Lukášem. Je totiž dítětem, které si jeho náctiletá matka – navzdory okolnostem – rozhodla ponechat, a které tudíž nebude poškozeno citovou deprivací, o níž Terezka na několika místech ve vyprávění mluví. Holčička má navíc být vychována v rodinném prostředí, do něhož biologicky patří, nedojde zde tedy ke střetu kódovanému v emocionální a sociální odlišnosti, proti němuž se Terezka také často vyhraňuje. Pro Marka a Terezku nemá být Eliška vlastním (ani adoptivním) dítětem, ale pouze vnoučetem, vychovávaným jinými mimo Terezčín a Markův dům. Také míra Eliščiny „genetické“ odlišnosti (fenoménu, proti němuž má Terezka jako rodič zásadní výhrady⁷²²), je – oproti odlišnosti Lukášově i Patrikově – opět o polovinu zmenšena. Přesto zůstane Eliška ve vztahu k Terezce dítětem *a priori* odmítnutým. Stává se tak jakýmsi mementem dluhů, které bude jednoho dne zapotřebí splatit.

⁷²⁰ „*Tak to je tedy gól! // Vzali jsem si Lukáše z (kojeneckého) ústavu, sedmnáct let jsme o něho pečovali na vlastní náklady, on nás za odměnu skoro zničil, posíláme ho zpátky do (výchovného) ústavu a musíme tomu ústavu platit výživné!*“ (Boučková 2008, s. 198–199.)

⁷²¹ (Boučková 2008, s. 331.)

⁷²² „*Uměle vybudovaný vztah lidí, kteří jsou z úplně jiných sociálních skupin, z odlišných emocí, ze zcela rozdílných inteligencí a genetických kódů...*“ (Boučková 2008, s. 139.)

8.6 Vzájemné konstelace postav na jednotlivých horizontech Roku kohouta

Při pokusu o vytvoření obrazného schématu, které by odhalovalo „rozvržení“ postav na jednotlivých časově-symbolických horizontech románu, zůstává jakousi konstantou nabízejících se řešení položení důrazu na **silné antagonistické, či naopak synergické rozvržení jednotlivých skupin postav**.

V textu díla se opakovaně objevují výrazy, které toto přátelsko-nepřátelské rozložení jednotlivých subjektů podtrhují: „*stejná krevní skupina jako my*“, „*rozuměli jsme si beze slov*“, „*nepřekvapeně nerozumím*“, apod. **Centrem, vůči němuž se jednotlivé skupiny postav polarizují, respektive, vůči němuž jsou polarizovány, je přitom postava Terezky, nebo dvojice postav Tereška a Marek.**

Na jednotlivých horizontech pak poměry mezi skupinami antagonistických a synergických postav kolísají: **na horizontu autorit** hrají svou roli dvě, případně tři významné synergické postavy. Jsou to Terežčina matka, AJL a eventuálně Rudolf Sloboda, v románu „zprítomněný“ prostřednictvím svých textů. Další významná postava na horizontu autorit – Terežčin otec – je naopak chápána spíše antagonisticky, právě tak jako většina dalších autorit v diskurzu plnicích povětšinou „pomocné“ role: mezi ně náleží zejména politik Monolog, vůbec politici jako takoví (modří a oranžoví „ptáci“), dále místní zastupitelé, psychologové *en gros*, Pán (Bůh) atd.

Na horizontu současníků, který je v diskurzu díla jednoznačně nejvíce „zalidněn“, se vyskytují dvě velká uskupení, rozsáhlá skupina synergických postav – Terežčini přátelé Cyril, Rainer, Olin, Dušan, Jirka, Ondráš, přítelkyně Klára, ale také přátelé Terezky a Marka, Michal a Lucie, Martin a Lenka, Mirek a Jarka, Daniel a Pavla – a dále rozsáhlá skupina antagonistů – režisér Terežčina prvního filmu, producent jejího druhého filmu, rodiče Evy, Aleš a Petra, mladý spisovatel z týdeníku, šéfredaktor téhož týdeníku, případně opět i „srdečná magistra“ (podobně jako Rudolf Sloboda reprezentovaná jen svými „texty“). Tento horizont je tedy z hlediska poměru synergiků a antagonistů vyvážený.

Horizont dědiců je v románovém diskurzu, podobně jako horizont autorit, jen velmi málo zalidněn; zároveň však se zde vyskytují postavy Terežčiny synů, ve vyprávění celkově jedny z nejvýznamnějších. Rozvržení tohoto horizontu odhaluje podobnou nerovnováhu jako rozvržení horizontu autorit: na tři, respektive čtyři antagonistické postavy – Lukáš, Patrik, Eliška, eventuálně i Eva – zde připadá pouze jediná postava synergická: Terežčin biologický syn Matěj. Také ostatní, významově okrajové postavy dědiců spadají z většiny do kategorie těch negativně pojiňaných (jsou to: Patrik z „feťáckého“ doupěte, Lukášův spolužák Karel, vesnická mládež a adoptivní i biologické děti Terežčiny přátel); společensky integrované, a tudíž kladně pojaté postavy jsou mezi „dědici“ komentovanou vzácností.

Jak bylo naznačeno v závěru předchozího oddílu, **je zřejmě možné uvažovat o tom, že se princip odmítnutí jakoby „roznáší“ po jednotlivých horizontech**. Odmítnutí postav symbolicky reprezentujících minulost může být spojeno s určitým ustrnutím „na dětské rovině“. To pak paradoxně vyvolává neschopnost zastávat náročnou roli autority vůči vlastnímu horizontu dědiců, z níž vyplývá odmítnutí postav reprezentujících dědicův horizont.

Zatímco důvod odmítnutí postav na horizontu autorit není v díle nijak tematizován, je kořen odmítnutí postav na horizontu dědiců prezentován především jako záležitost jejich schopnosti či neschopnosti sociálně se integrovat, a tudíž v dobrém světle zastupovat rodiče. (Matěj je například vyzdvihován především proto, že se sám připravuje do školy, sám chodí na tréninky, je zodpovědný; to, že téměř vůbec nekomunikuje, je překvapivě pasivní, nepopřeje matce k narozeninám, atd., není až takový problém. Naopak Lukáš a

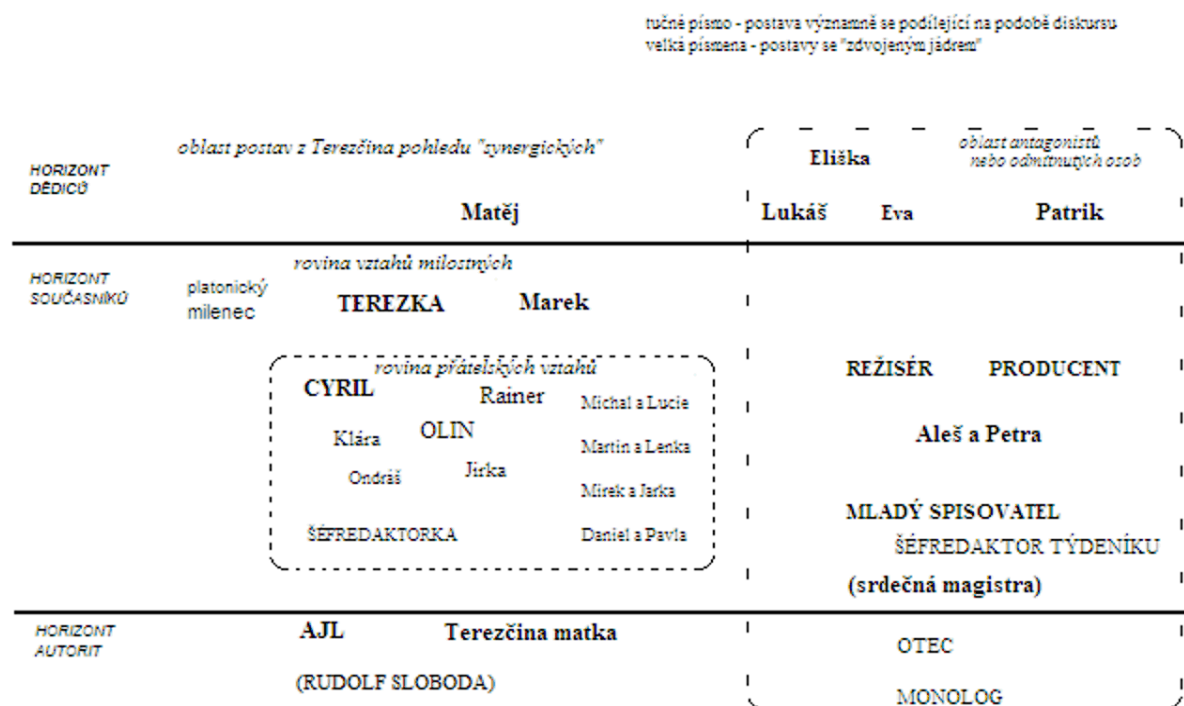
Patrik jsou neakceptovatelní, protože se míjejí se společností, jejíž oceňovanou součástí Terežka touží být: „*Co vlastně chci? Být na Patrika hrdá.*“⁷²³)

Odmítnutí horizontu autorit se pak – jakoby zákonitě – duplikuje. Už bylo ukázáno, že Terežčiny nároky na vlastního otce a její ironický poměr k veřejným autoritám mají karikovanou paralelu v Patrikovu postoji k jeho biologické matce a ke společnosti jako takové.

Pokud bylo řečeno, že jsou postavy na horizontu dědiců odmítány jaksi na pozadí své úlohy ve věcech společenské prestiže, platí to o postavách **na horizontu současníků** téměř stoprocentně. Postavy, které Terežku přijímají a chválí, jsou prezentovány kladně, postavy, které s Terežkou nesouhlasí, nepodporují ji, případně jí nedělají „čest“, jsou prezentovány negativně. Často se tak děje už v jakési „předehře“ k jejich zásadnímu jednání, v „předehře“, která vlastně „kóduje“ jejich budoucí negativitu: první zmínka o Alešovi, Petře a Evě konstatuje, že jsou obézní, o Patrikovi, že má svrab, o Lukášovi, že páchne, první úvahy o mladém spisovateli, autorovi článku v týdeníku, přinášejí otázky, zda byl opilý, zfetovaný, první zmínka o „srdečné magistře“ ji prezentuje jako „*paní [která si] na nás chce stěžovat úplně všude*“, apod.

Toto rozvržení, které má Terežka jako postava „okolo sebe“, je přítom v určitém smyslu také zrcadlením toho, co má „uvnitř sebe“. Touha po pochvale a zákonitá frustrace jsou, jak už bylo ukázáno, hlavními faktory, které Terežku existenciálně vyprazdňují, jsou základem její vnitřní rozdělenosti, její neschopnosti přijmout sebe samu, a potažmo i okolí.

Modelové rozvržení postav v diskurzu románu *Rok kohouta*



8.7 Rok kohouta jako hypertextuální román

V oddílu 8.2.1 byla naznačena existence určité analogie mezi románem Normana Mailera *Armády noci* (1968) a románem Terezy Boučkové *Rok kohouta* (2008). Jako základ této

⁷²³ (Boučková 2008, s. 155.)

analogie může být vnímáno jednak „autentické“ ladění obou románů, jednak skutečnost, že se oba texty vztahují k mediálním kauzám svých tvůrců a v jistém smyslu je „doslovují“.

V závěru této kapitoly se tak ještě otevírá malý prostor pro srovnání způsobu, jakým se oba texty vztahují k emblémům vstupujícím „zvenku“ do jejich diskurzu, ale též pro porovnání principu, jenž utváří celkovou podobu obou diskurzů.

Pokud se románu *Rok kohouta* týče, podoba diskurzivního vztahu k emblémům „zapuštěných“ textů, ale též veřejných osob byla již podrobně zkoumána v oddíle 8.4.2. Zde se ukázalo, že se tento „autentický“ román chová zároveň jako román „přepisující“, palimpsestní. Kriticky, ale také velmi osobně doplňuje emblémy postav, které náležejí do „veřejného“ okruhu; emblémy textů, jež jsou ve své aktuální podobě k veřejné dispozici, „přepisuje“ – a to jaksí v souladu se subjektivním a citovým patosem, který určuje ráz celého vyprávění. Dalo by se tedy – spolu s Genettem – říci, že jde o román „hypertextuální“.

Pokud se podržíme genetovského členění transtextuálních vztahů, pak se *Armády noci* Normana Mailera jeví – ve vztahu k emblémům veřejných osob i veřejně dostupných textů – spíše jako román „intertextuální“: totiž jako román plně „objektivně“, a dokonce až příliš podrobně citující. Tento ráz je v jistém smyslu zakódován už ve skutečnosti, že román v samotném úvodu první kapitoly cituje článek z *The New York Times*, a cituje ho – ve vztahu k textovému emblému na pozadí – doslovně a v plném rozsahu. Právě tak románové vyprávění „naplno“ uvádí vulgární a především nezdařený proslov svého protagonisty v divadle Ambassador, a to jaksí navzdory faktu, že je tento proslov ve vztahu k „autorskému emblému“ Normana Mailera zásadním způsobem nelichotivý⁷²⁴. Se stejnou intertextuální „nezáludností“, místy ovšem švejkovsky zbytnělou, jsou zde „citovány“ také nejrůznější veřejné promluvy aktérů historického pochodu na Pentagon i ostatní (soukromé či poloveřejné) promluvy protagonisty.

Je přitom zajímavé, že rozvržení jednotlivých časově-symbolických horizontů v *Armádách noci* v jistém smyslu zrcadlí zmiňovanou „intertextuálnost“. Jakkoliv je ve vyprávění silně přítomno vědomí, že válka ve Vietnamu je zásadně špatná a obudná záležitost, není tu – přísně vzato – kódováno žádné rozvržení „my“ a „oni“. Zdá se naopak, že většina postav, jsou-li pozorovány z opravdové blízkosti, vykazuje vlastně tytéž kladně-záporné rysy obyčejného lidství (výjimku v kladném smyslu tvoří postava básníka Roberta Lowella, výjimku ve smyslu záporném pak postava nacisty).

Román *Rok kohouta* má oproti tomu – na rovině svého vztahu k emblémům – spíše hypertextuální rysy; určité „hypertextuální ladění“ lze přitom vysledovat i v rozvržení časově-symbolických horizontů (jak naznačily už oddíly 8.3 a 8.6). Samotný „autorský emblém“ spisovatelky je totiž částečně založen na „přepisování“ či „překrývání“ děl vlastního otce, navíc se analogie takového „přepisování“, škrtání a „překrývání“ objevuje také ve vztazích mezi postavami z jednotlivých horizontů „uvnitř“ románu. Nositelkou této „hypertextuální“ aktivity je jednak samotná protagonistka – krom toho, že má zjevnou tendenci „přepisovat“ svým pohledem konkrétní postavy z rodinné historie, čili postavy z vlastního horizontu autorit, „škrtá“ také konkrétní postavy na horizontu dědiců. Tento „hypertextuální“ princip se v díle potom osamostatňuje a začíná žít vlastním životem, tuto skutečnost symbolicky reprezentuje především část, kde se prostřednictvím „rappového“ textu staršího adoptovaného syna ukazuje, že také protagonistka sama je z horizontu dědiců „přepisována“, a to opět za použití „literárního“ či textuálního nástroje.

⁷²⁴ Vyprávění přitom pomyslně „sází“ na skutečnost, že šokující míra sebekritické reflexe může mít vlastně odzbrojující účinek (toho, kdo se – byť ve fikci – upřímně a téměř přehorlivě obviňuje sám, nemá už smysl dále vinit či kritizovat).

Prameny ke kapitole 8:

- Alexandra Berková: *Magorie*. Horizont, Praha 1991.
- Alexandra Berková: *Banální příběh*. Motto, Praha 2004.
- Tereza Boučková: *Indiánský běh*. První část, povídka se stejnojmenným titulem, vyšla samizdatově v Edici Expedice 1988; 1. vydání celé (rozšířené) prózy Fragment, Bratislava 1991 (česky).
- Tereza Boučková: *Křepelice*. Fragment, Bratislava 1993 (česky).
- Tereza Boučková: *Když milujete muže*. (Pod tímto názvem vyšla titulní próza společně s předchozí prózou *Křepelice*.) Středoevropské nakladatelství, Ostrava 1995.
- Tereza Boučková: *Krákorám*. Hynek, Praha 1998.
- Tereza Boučková: *Rok kohouta*. Odeon, Praha 2008.
- Zuzana Brabcová: *Daleko od stromu*. Československý spisovatel, Praha 1991. (1. exilové vydání Index, Köln 1987.)
- Zuzana Brabcová: *Rok perel*. Garamond, Praha 2000.
- Truman Capote: *Chladnokrevně*. Odeon, Praha 1968. (1. angl. vydání. *In Cold Blood*. 1965.)
- Emil Hakl: *O rodičích a dětech*. Argo, Praha 2002.
- Martin Heidegger: *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 2002. (1. něm. vydání *Sein und Zeit*. Niemeyer, Halle a. d. Saale 1927.)
- Martin Heidegger: *Co je metafyzika?* Oikoymenh, Praha 2006. (1. něm. vydání *Was ist Metaphysik?* F. Cohen, Bonn 1929.)
- Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.
- Irena Jirků: *Tereza Boučková v rozhovoru s Irenou Jirků: Sedmnáct let s dětmi odjinud*. Marianne 2006, č. 2, s. 20-23.
- Václav Kahuda: *Proudy*. Petrov, Brno 2001.
- Eva Kantůrková: *Nečas*. Hynek, Praha 2000.
- Eva Kantůrková: *Nečasův román*. Host, Brno 2002.
- Søren Kierkegaard: *Bázeň a chvění*. Svoboda-Libertas, Praha 1993.
- Pavel Kohout: *Kde je zakopán pes*. Index a Atlantis, Brno 1990 (1. exilové vydání Index, Kolín nad Rýnem 1987.)
- Pavel Kohout: *Sněžím*. Český spisovatel, Praha 1993.
- Ivan Landsmann: *Pestré vrstvy*. Torst, Praha 1999.
- Ivan Landsmann: *Fotr*. Torst, Praha 2000.
- Norman Mailer: *Armády noci*. Mustang, Plzeň 1995. (1. angl. vydání *The Armies of the Night*. American Library, New York 1968.)
- Ivan Matoušek: *Ego*. Torst, Praha 2001. (1. vydání 1997.)
- Friedrich Nietzsche: *Ranní červánky*. Aurora, Praha 2004.
- Lenka Procházková: *Smolná kniha*. Atlantis, Brno 1992. (1. vydání Sixty-Eight Publishers, Toronto 1991.)
- Jean-Paul Sartre: *Notebooks for an Ethics*. The University of Chicago Press, Chicago, London 1992. (Fr. vydání *Cahiers pour une morale*. Gallimard, Paris 1983.)
- Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota*. Oikoymenh, Praha 2006. (1. fr. vydání *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, Paris 1943.)
- Jáchym Topol: *Prokletí nechtěných dětí*. Respekt 2006, č. 15, s. 6.
- Vlastimil Třešňák: *Klíč je pod rohožkou*. Torst, Praha 1995.
- Vlastimil Třešňák: *Melouch*. Torst, Praha 2005.
- Ludvík Vaculík: *Český snář*. Brno, Atlantis 1990. (1. exilové vydání Sixty-Eight Publishers, Toronto 1983.)
- Ludvík Vaculík: *Jak se dělá chlapec*. Atlantis, Brno 1993.
- Ludvík Vaculík: *Loučení k panně*. Atlantis, Brno 2002.

Dagmar Zezulová. *Domov je místo, odkud tě nevyhodí*. V.U.G., Olomouc 2006.

Literatura ke kapitole 8:

Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999.

Roland Barthes: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.

Petr Fidelius: *K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze*. Kritický sborník 1995, č. 1–2, s. 78–87.

Petr Fidelius: *Iluze spolehlivost*. Kritický sborník 1995, č. 3, s. 55–68.

Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005.

Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997.

Jacob Golomb: *In Search of Authenticity*. Routledge, London, New York 1995.

Růžena Grebeníčková: *RG o tzv. autentické a fiktivní literatuře*. Kritický sborník 1997, č. 1, s. 9–10.

Martin Hybler: *Cesta do stínadel*. Kritická příloha *Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 92–100.

Karel Kosík: *Dialektika konkrétního*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1963.

Pavel Kouba: *Nietzsche: filosofická interpretace*. Oikoymenh, Praha 2006.

Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1991 (1. exilové vydání Edice Expedice 1978 a 1983).

Jan Lopatka: *Šifra lidské existence*. Torst, Praha 1995.

Kristina Vacková: *K problematice tzv. authenticity v kritické koncepci Jana Lopatky*. In: *Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999, s. 83–90.

Závěr:

V úvodu této práce byl jako jeden z jejích cílů stanoven pokus najít typologii románových postav, která by vycházela ze samotné podstaty žánru, ve čtvrté kapitole, respektive v Intermezzu, pak cíl druhý: prověřit nosnost této typologie a návazných konstelací postav v konkrétních interpretacích.

Je možné konstatovat, že první cíl byl splněn, a to alespoň relativně (v tom smyslu, že typologie zde navrhovaná vychází zároveň ze samostatného, a tudíž diskutovatelného pojetí románového žánru).

Druhý cíl, prověření nosnosti navrhované typologie v konkrétních interpretacích, byl bezpochyby splněn v tom smyslu, že takové interpretace byly zde podniknuty. Otázka jejich „nosnosti“ je nicméně ponechána v gesci čtenáře.

Anotace:

Prvotním cílem předkládané práce bylo pokusit se navrhnout typologii románových postav, která by byla založena na povaze tohoto žánru jako takového. Za tímto účelem byla nejprve podniknuta hlubší analýza distinktivních rysů románového žánru; tato analýza se přitom soustředila zvláštním způsobem na románový diskurs. Takto se odhalila možnost rozvrhovat diskurs – v souladu s časovými a symbolickými principy – do konkrétního modelu, díky němuž dochází k rozlišení tří elementárních “horizontů” postav. Toto rozlišení je pak základem navrhované diskurzivní typologie. Ta umožňuje nahlížet postavy jako komplexní soubor, přičemž zároveň otevírá možnost popisu jejich vztahů a interakce (nebo také jejich “konstelací”). Konečně pomáhá při určování funkce a postavení, které postavy naplňují v konkrétním světě románu.

Druhotným cílem této disertace bylo prověření nosnosti navrhované typologie v jejím “aplikovaném užití”. Toto prověření se uskutečnilo prostřednictvím interpretací čtyř skupin současných českých románů, spojených různými diskurzivními koncepty. Těmito koncepty konkrétně byly: teze “nového, blížícího se transcendentalismu” v pracích Zdeňka Mathausera, autonomní pojetí “ženského románu”, představa “proudu existenciálních fenoménů” přítomných v české literatuře 20. století, obhajovaná Vladimírem Papouškem, a konečně koncept “autentického psaní” intenzivně diskutovaný především ve vztahu k české literatuře 90. let minulého století.

Annotation:

The primary aim of the present work was to design a typology of the novel characters based on the distinctive features of the genre itself. For this purpose, a close analysis of the characteristics of the genre was performed, concentrating especially on the attributes of the discourse in novel. The possibility to model the discourse on the base of symbolic and temporal principles provided the fundament for distinguishing three elementary “horizons” of characters in the discourse, thus creating a simple discursive typology. The suggested discursive typology allows viewing the characters as a complex set. Moreover, it opens way to the description of their relations and interaction (or their “constellations”). Finally, it helps to indicate their function and role with regard to the world of the novel as such.

The secondary aim of the dissertation was examining the possibility of actual application of the suggested typology. This was carried out by concrete interpretation of contemporary Czech novels related by four discursive concepts. The concrete concepts were the hypothesis of “*the new coming transcendentalism*” within contemporary culture, authored by Zdeněk Mathauser, an autonomous concept of “*the female novel*”, the notion of “*stream of existentialist phenomena*” present in the 20th century Czech literature, authored by Vladimír Papoušek, and finally the concept of “authentic writing” much discussed especially with regard to the Czech literature of the 1990es.

Celkový seznam pramenů:

Alexandra Berková: *Magorie*. Horizont, Praha 1991.

Alexandra Berková: *Temná láska*. Petrov, Brno 2000.

Alexandra Berková: *Banální příběh*. Motto, Praha 2004.

Tereza Boučková: *Indiánský běh*. První část, povídka se stejnojmenným titulem, vyšla samizdatově v Edici Expedice 1988; 1. vydání celé (rozšířené) prózy Fragment, Bratislava 1991 (česky).

Tereza Boučková: *Křepelice*. Fragment, Bratislava 1993 (česky).

Tereza Boučková: *Když milujete muže*. (Pod tímto názvem vyšla titulní próza společně s předchozí prózou *Křepelice*.) Středoevropské nakladatelství, Ostrava 1995.

Tereza Boučková: *Krákorám*. Hynek, Praha 1998.

Tereza Boučková: *Rok kohouta*. Odeon, Praha 2008.

Zuzana Brabcová: *Daleko od stromu*. Československý spisovatel, Praha 1991. [*1. exilové vydání Index, Köln 1987.*]

Zuzana Brabcová: *Rok perel*. Garamond, Praha 2000.

Truman Capote: *Chladnokrevně*. Odeon, Praha 1968. [*In Cold Blood, 1965.*]

Český ekumenický překlad Bible. Česká biblická společnost, Praha 2001.

Dante Alighieri: *Božská komedie*. Odeon, Praha 1989.

John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. Little Brown and Company, Boston, Toronto 1969.

Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Odeon, Praha 1982.

Emil Hakl: *O rodičích a dětech*. Argo, Praha 2002.

Ernest Hemingway: *The Killers*. *Scribner's Magazine* 1927, č. 3, s. 227–233.

Daniela Hodrová: *Kukly*. Práce, Praha 1991.

Daniela Hodrová: *Podobojí*. Severočeské nakladatelství: Ústí nad Labem 1991.

Daniela Hodrová: *Théta*. Československý spisovatel, Praha 1992.

Daniela Hodrová: *Ztracené děti*. Hynek, Praha 1997.

Daniela Hodrová: *Trýznivé město*. Hynek, Praha, 1999.

Egon Hostovský: *Všeobecné spiknutí*. Melantrich, Praha 1969.

Petra Hůlová: *Paměť mojí babičce*. Torst, Praha 2002.

James Joyce: *Ulysses*. Shakespeare and Company, Paris 1922.

Franz Kafka: *Proměna*. SNKLU, Praha 1963. [1915]

Václav Kahuda: *Proudy*. Petrov, Brno 2001.

Eva Kantůrková: *Nečas*. Hynek, Praha 2000.

- Eva Kantůrková: *Nečasův román*. Host, Brno 2002.
- Pavel Kohout: *Kde je zakopán pes*. Index a Atlantis, Brno 1990 [1. exilové vyd. Index, 1987.]
- Pavel Kohout: *Sněžím*. Český spisovatel, Praha 1993.
- Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*. Triáda, Praha 2006.
- Jan Amos Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce*. Odeon, Praha 1970. [1631]
- Karel Václav Kukla: *Podzemní Praha*. Jan Kotík, Praha 1920.
- Ivan Landsmann: *Pestré vrstvy*. Torst, Praha 1999.
- Ivan Landsmann: *Fotr*. Torst, Praha 2000.
- Květa Legátová: *Jozova Hanule*. Paseka, Praha 2002.
- Norman Mailer: *Armády noci*. Mustang, Plzeň 1995. [*The Armies of the Night*, 1968.]
- Ivan Matoušek: *Ego*. Torst, Praha 2001. [1997]
- Publius Ovidius Naso: *Proměny*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
- Karel Pecka: *Motáky nezvěstnému*. Atlantis, Brno 1990. [Toronto 1980]
- Charles Péguy: *Ta jediná je paní – Chudoba*. Vyšehrad, Praha 1971.
- Magdaléna Platzová: *Aaronův skok*. Torst, Praha 2006.
- Lenka Procházková: *Smolná kniha*. Atlantis, Brno 1992. [1991]
- Alain Robbe-Grillet: *Žárlivost*. Československý spisovatel, Praha 1965. [*La jalousie*. Les Éditions de Minuit, 1957.]
- Zdeněk Rotrekl: *Světlo přichází potmě*. Atlantis, Brno 2001.
- William Shakespeare: *Hamlet, the Prince of Denmark, Hamlet, dánský princ*. Torst, Praha 2001.
- Jáchym Topol: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.
- Jáchym Topol: *Anděl*. Torst, Praha 2006. [1995]
- Vlastimil Třešňák: *Klíč je pod rohožkou*. Torst, Praha 1995.
- Vlastimil Třešňák: *Melouch*. Torst, Praha 2005.
- Tristan Tzara: *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Collection Dada, Zürich 1916.
- Ludvík Vaculík: *Český snář*. Brno, Atlantis 1990. [1. exilové vydání Sixty-Eight Publishers, Toronto 1983.]
- Ludvík Vaculík: *Jak se dělá chlapec*. Atlantis, Brno 1993.
- Ludvík Vaculík: *Loučení k panně*. Atlantis, Brno 2002.
- Jan Weiss: *Barák smrti*. Volná myšlenka československá, Praha 1927.

- Jan Weiss: *Dům o tisíci patrech*. Československý spisovatel, Praha 1990. [1929]
- Virginia Woolf: *The Mark on the Wall*. In: *Publication No. I. Two Stories*. Hogarth Press, Richmond 1917.
- Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Hogarth Press, London 1925.
- Virginia Woolf: *To the Lighthouse*. Hogarth Press, London 1927.
- Jan Zahradníček: *Rouška Veroničina, La Saletta, Znamení moci*. Vyšehrad, Praha 1990.
- Dagmar Zezulová. *Domov je místo, odkud tě nevyhodí*. V.U.G., Olomouc 2006.

Celkový seznam literatury:

- Edwin Ardener: *Belief and the Problem of Women; The 'Problem' Revisited*. Obojí in: Shirley Ardener: *Perceiving Women*. Malaby Press, London 1975, s. 1–27.
- Aristoteles: *Poetika*. Svoboda, Praha 1996. [*Peri poiétikés, 335 př. Kr.*]
- Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1998. [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literatur, 1946.*]
- Autenticita a literatura*. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (red. Vladimír Křivánek). ÚČL AV ČR, FPF Slezské univerzity, Slezské zemské muzeum; Praha, Opava 1999.
- Gaston Bachelard: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009. [*Poétique de l'espace, 1957.*]
- Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980. [*Voprosy literatury i estetiki, 1975.*]
- Roland Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kyloušek). Host, Brno 2002, s. 9–43. [*Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications 1966, č. 8, s. 1–27.*]
- Roland Barthes: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.
- Roland Barthes: *S/Z*. Garamond, České Budějovice 2007. [*S/Z, 1970.*]
- Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host, Brno 2003.
- Christian Friedrich von Blankenburg: *Versuch über den Roman* (ed. Eberhard Lämmert). Metzler, Stuttgart 1965. [1774]
- Claude Bremond: *Logika narativních možností*. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kyloušek). Host, Brno 2002, s. 118–141. [*La logique des possibles narratifs, Communications 1966, č. 8, s. 60–76.*]

Hélène Cixous: *Smích medúzy*. In: *Aspekt III* 1995, č. 2–3, s. 12–19. [*Le rire de la méduse*. In: *L'Arc* 1975, č. 61, s. 39–54.]

Rosalind Coward: *Jsou ženské romány feministické romány?* In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 51–74.

Jonathan Culler: *Toward a Theory of Non-Genre Literature*. In: *Surfiction* (ed. Raymond Federman, 2. vyd.). Ohio University Press, Athens, Ohio 1981, s. 255–262.

Jonathan Culpeper: *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Longman, Harlow 2001.

Václav Černý: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992.

Lubomír Doležel: *Heterocosmica*. Karolinum, Praha 2003. [*Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998*.]

Encyklopedie literárních žánrů (ed. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.). Paseka, Praha, Litomyšl 2004.

Petr Fidelius: *K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze*. *Kritický sborník* 1995, č. 1–2, s. 78–87.

Petr Fidelius: *Iluze spolehlivost*. *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 55–68.

Edward M. Forster: *Aspects of the Novel*. Penguin Books, Harmondsworth 1976. [1927]

Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005.

Bohumil Fořt: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. ÚČL AV ČR, Praha 2008.

Northrop Frye: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003. [*Anatomy of Criticism, 1957*.]

Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca 1979. [*Discours du récit*. In: Gérard Genette: *Figures III*, 1972, s. 71–273.]

Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1997.

Jacob Golomb: *In Search of Authenticity*. Routledge, London, New York 1995.

Růžena Grebeníčková: *RG o tzv. autentické a fiktivní literatuře*. *Kritický sborník* 1997, č. 1, s. 9–10.

Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés: *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington 1983. [*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 1979*.]

Algirdas J. Greimas: *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Frances Pinter, London 1987. [*Du sens, 1970, II. sv. 1983*.]

- Elizabeth Grosz: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Routledge, London 1990.
- Karel Hausenblas: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Univerzita Karlova, Praha 1971.
- Georg W. F. Hegel: *Estetika. Svazek druhý*. Odeon, Praha 1966.
- Martin Heidegger: *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 2002. [*Sein und Zeit, 1927.*]
- Martin Heidegger: *Co je metafyzika?* Oikoymenh, Praha 2006. [*Was ist Metaphysik? 1929.*]
- David Herman: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln 2002.
- Daniela Hodrová: *Hledání románu*. Československý spisovatel, Praha 1989.
- Daniela Hodrová: *Román zasvěcení*. H&H, Jinočany 1993.
- Daniela Hodrová: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In: *Proměny subjektu 1. sv.* (red. Daniela Hodrová). Mlejnek, Pardubice 1994.
- Daniela Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu...* Torst, Praha 2001.
- Pierre-Daniel Huet: *Traité de l'origine des romans*. Nizet, Paris 1971. [1670]
- Martin Hybler: *Cesta do stínadel. Kritická příloha Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 92–100.
- Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca 1978.
- Henry James: *Umění prózy*. *Aluze* 2008, č. 1, s. 112–121. [*The Art of Fiction, 1884.*]
- Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. De Gruyter, Berlin, New York 2004.
- Fotis Jannidis: *Character*. In: *Handbook of Narratology* (ed. Peter Huehn, John Pier, Wolf Schoenert). De Gruyter, Berlin 2009, s. 18–19.
- Søren Kierkegaard: *Bázeň a chvění*. Svoboda-Libertas, Praha 1993.
- Karel Kosík: *Dialektika konkrétního*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1963.
- Pavel Kouba: *Nietzsche: filosofická interpretace*. Oikoymenh, Praha 2006.
- Milan Kundera: *The Art of the Novel*. Harper&Row Publisher, New York 1988. [*L'Art du roman, 1986.*]
- Milan Kundera: *Interview s Milanem Kunderou*. Votobia, Olomouc 1996.
- Milan Kundera: *Kastrující stín svatého Garty*. Atlantis, Brno 2006.
- Milan Kundera: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Atlantis, Brno 2006.
- Milan Kundera: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Československý spisovatel, Praha 1960.
- Milan Kundera: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005.

- George Lakoff, Mark Johnson: *Metafory, kterými žijeme*. Host, Brno 2002.
- Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. Ansgar Nünning, Jiří Trávníček, Jiří Holý). Host, Brno 2006. [*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 1998*]
- Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1991. [1. exilové vydání Edice Expedice, 1978]
- Jan Lopatka: *Šifra lidské existence*. Torst, Praha 1995.
- Jurij Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990.
- Georg Lukács: *Teorie románu*. In: *Metafyzika tragédie* (ed. Růžena Grebeníčková). Československý spisovatel, Praha 1967, s. 95–187. [*Die Theorie des Romans, 1916.*]
- Uri Margolin: *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena*. In: *Neophilologus* 1983, č. 67, s. 1–14.
- Uri Margolin: *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological perspective*. In: *Poetics Today* 1990, č. 11, s. 843–871.
- Uri Margolin: *Characters and Their Versions*. In: *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* (ed. Calin-Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh). University of Toronto Press, Toronto, Buffalo 1990, s. 113–132.
- Uri Margolin: *Character*. In: *The Cambridge Companion to Narrative* (ed. David Herman). Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 66–79.
- Uri Margolin: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.
- Zdeněk Mathauser: *Fenomenologie světnice*. In: Zdeněk Mathauser: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, s. 25–28.
- Zdeněk Mathauser: *K postavení a funkci literatury za posledních 13 let. Odpověď na anketu časopisu Host*. In: Zdeněk Mathauser: *Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2005, s. 321–323.
- Zdeněk Mathauser: *Umění zrající svými přesahy*. *Česká literatura* 2006, č. 2-3, s. 59-73.
- Michael McKeon: *The Origins of the English Novel 1600–1740*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- Michael McKeon: *Theory of the Novel. A Historical Approach*. John Hopkins University Press, Baltimore, London 2000.
- Günther Müller: *Morphologische Poetik*. Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.

José Ortega y Gasset: *Notes on the Novel*. In: *Theory of the Novel* (ed. Michael McKeon). The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London 2000. [*Ideas sobre la novela, 1925.*]

José Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Host, Brno 2007. [*Meditaciones del Quijote, 1914.*]

Friedrich Nietzsche: *Ranní červánky*. Aurora, Praha 2004.

Alan Palmer: *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, Lincoln 2004. ;

Jan Patočka: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. ISE, Praha 1995.

Vladimír Papoušek: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.

Vladimir J. Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Praha 1999. [*Morfologia skazki, 1928.*]

Janice A. Radway: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1991 [1984]. Česky in: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 172–221.

Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Oikoymenh, Praha 2002. [*Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction, 1984.*]

Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*. Host, Brno 2001. [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983.*]

Alain Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970. [*Pour un nouveau roman, 1963.*]

Jean-Paul Sartre: *Notebooks for an Ethics*. The University of Chicago Press, Chicago, London 1992. [*Cahiers pour une morale, 1983.*]

Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota*. Oikoymenh, Praha 2006. [*L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique, 1943.*]

Elaine Showalter: *Towards a Feminist Poetics*. In: *Women Writing and Writing about Women* (ed. Mary Jacobus). Croom Helm, London, Sydney 1979, s. 22-41. Česky: *Pokus o feministickou poetiku*. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 1998, s. 209–234.

Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, Princeton 1999. [1977]

Elaine Showalter: *Feminist Criticism in the Wilderness*. The University of Chicago Press, Chicago 1981. Česky: *Feministická kritika v divočině*. In: *Ženská literární tradice a*

hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie (ed. Libora Oates-Indruchová). Sociologické nakladatelství, Praha 2007, s. 125–168.

Ralf Schneider: *Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction*. *Style* 2001, č. 35, s. 607–639.

Valerie Solanas: *Šlem manifest*. Votobia, Olomouc 1998.

Patricia Meyer Spacks: *The Female Imagination*. Knopf, New York 1975.

Tzvetan Todorov: *Poetika prózy*. Triáda, Praha 2000. [*La Poétique de la prose, 1971.*]

Tzvetan Todorov: Kategorie literárního vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění* (ed. Petr Kylaoušek). Host, Brno 2002, s. 142–179. [*Les catégories du récit littéraire, Communications* 1966, č. 8, s. 125–151.]

Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Hogart Press, London 1987. [1957]

Alena Zachová: *Modelovost v současné literatuře psané ženami*. In: *Žena v současné české a slovenské literatuře* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 200–204.

Viera Žemberová: *Štatút a stratégia ženy v (slovenskej) próze*. In: *Žena v české a slovenské literatuře* (eds. Jiří J. K. Nebeský, Libor Pavera). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006, s. 141–157.