

Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

Jan Dvořák

Bakalářská práce:

Pojetí postavy v soudobé naratologické teorii

Concepts of a Fictional Character in Contemporary Narratology

Praha, 2011

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc

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

V Plzni dne

podpis

Anotace

Práce si klade za cíl srozumitelně prezentovat nejzásadnější poznatky o literární postavě v narativu učiněné na poli literární teorie a kritiky především v druhé polovině dvacátého století. Nabízí komparaci a reflexi jednotlivých pojetí a z nich vyvozuje důsledky pro konceptualizaci postavy v narativu. Ty následně dojdou zužitkování v praktické ukázce analýzy konkrétního narativu: krátké povídky *Smrt pana Baltisbergra* z pera Bohumila Hrabala.

The goal of this thesis is to present essential concepts of literary character in fiction as they were produced by literary theory and criticism mainly in the second half of the twentieth century. The thesis offers comprehensible comparison and reflections of individual concepts and then attempts to offer some relevant implications for conceptualization of literary character. The implications are considered in practical interpretation of a particular narrative: the short story *The Death of Mr. Baltisberger* by Bohumil Hrabal.

Klíčová slova: mimé시스; neúplné světy; fikční světy; perspektivismus; postava; charakter; funkce; indicie; postava plochá / plastická; postava statická / dynamická; postava-člověk; postava-symbol; postava-definice; postava-hypotéza; typ; rys.

Obsah

Úvod	4
1. Kapitola	
(Problémy s mimésis: na jakých základech začínáme stavět teorii postavy?)	5
Mimésis a „poslání literatury“	5
Neúplné světy	8
2. Kapitola	
(Postava ze dvou stran: od strukturalismu až po teorii fikčních světů)	12
Dva přístupy k postavě	13
Postavy ploché a plastické	21
Typy	23
Rysy	25
Tělo	27
Změna	28
Fikční světy (jiný popis postavy)	29
3. Kapitola	
(Praktické cvičení: úrovně kontrastů v <i>Smrti pana Baltisbergra</i>)	33
Úroveň 1 – jména	33
Úroveň 2 – postavy	35
Úroveň 3 – repliky	38
Úroveň 4 – umírání pana Baltisbergra	43
Úroveň 5 – Pepinovy historcky	48
Shrnutí a závěr	51
Prameny	53
Odborná literatura	54

Úvod

Tato práce se snaží zmapovat všechna dostupná zásadnější díla popisující fungování postavy v narativu. Jsem si vědom faktu, že nemohu sledovat nejaktuálnější bádání na tomto poli (zejména nové poznatky z oblasti teorie fikčních světů), jehož výsledky se objevují většinou v u nás těžko dostupných zahraničních odborných periodikách. Pokouším se tedy alespoň sám vyhranit proti starším představám a občas nabídnout i představy vlastní.

První kapitola (Problémy s mimésis: na jakých základech začínáme stavět teorii postavy?) se nezaobírá přímo postavou; jejím úkolem je spíše ukázat můj směr myšlení. Potřeboval jsem si utřídit několik základních tezí. Bylo pro mě zásadní si zodpovědět několik klíčových otázek (Co je *posláním* literatury? Jakou *povahu* má fikční svět a osoby v něm existující?), než jsem se měl začít zaobírat samotnou postavou. První kapitola je zde také proto, že jsem chtěl v práci zaznamenat proud svých myšlenek, chtěl jsem práci ukázat v procesu vznikání, v postupném promýšlení. Poznatky nabyté v této kapitole nebudou zbytečné. Dojdou zúročení v kapitole následující.

Druhá kapitola (Postava ze dvou stran: od strukturalismu až po teorii fikčních světů.) se věnuje už samotné teorii postavy. Nechávám víceméně stranou „klasické“ dělení postav na hlavní a vedlejší, kladné a záporné apod. Stejně tak nechci nabízet výčet všeho, co text může o postavě říkat – nechci se zaobírat možnostmi popisu a charakterizace postav. Soustředíuji se na obecně teoretické podloží, z něhož zkoumání postavy vyvstává; na různé úhly pohledu na postavu v závislosti na zastávaném stanovisku.

Třetí kapitola (Praktické cvičení: úrovně kontrastů v *Smrti pana Baltisbergra*) má pak předvést, jak by mohl nebo měl vypadat rozbor narativu a popis jeho postav. Shrnutí všech tří kapitol a další možné směry bádání nabídnu v závěru práce.

1. Kapitola

(Problémy s mimésis: na jakých základech začínáme stavět teorii postavy?)

Mimésis a „poslání literatury“

Různé koncepty mimésis a snahy jejího začleňování do chápání umění shrnuje Lubomír Doležel v *Heterocosmica. Fikce a možné světy*¹; jejím aspektům se pak věnuje i Thomas Pavel v útlé, ale vydatné knížce *Román: morálka a svoboda*². Není proto potřeba všechnu tuto obsáhlou problematiku po třetí reprodukovat a pro všechny informace o mimésis odkazují primárně k těmto dvěma dílům. Pro řešení naší teorie postavy postačí jenom několik částí teorie mimésis. Pro následující kapitolu především rozlišení „dvojího stupně“ mimésis, jak ho zmiňuje Pavel. Nejdříve však musíme obrátit pozornost k otázce nejvyšší, kterou si v souvislosti s fikčními světy překvapivě často kladou teoretici, a to je otázka *co je posláním literatury?*:

V souvislosti s mimésis mluví Pavel o „poslání literatury“; píše, že „Literatura nám slouží jako odrazový můstek pro zamyšlení nad situací člověka jako takovou, a proto není zdaleka tak důležité posuzovat úspěšnost mimetické nápodoby, jako spíše využít příležitostí, které nám literatura nabízí: klást si otázky, formulovat hypotézy a bavit se o tom, co je pro nás jako lidské bytosti důležité“ (Pavel 2009: 7). Zároveň přisuzuje fikci jedinečné poslání, jímž je „zobrazit procesy probíhající v mysli jiných lidí právě v jejich jinakosti, to znamená ukázat nám jako lidem vnitřní život jiných lidských bytostí, aniž by se přitom rozmyly hranice mezi naším vlastním a jejich já“ (Tamtéž: 12n.). Fikce má tak za úkol imitovat (*sic*) vnitřní život lidí, ale zároveň zůrazňovat jeho nepřístupnost. Pavel v tomto směru patří k žákům Aristotela, proto také odkazuje na myšlenky Jeana-Marie Schaeffera, když považuje imitaci za „strategii vědomého či instinktivního učení se novým typům chování“ (Pavel 2009: 14). Takovéto chápání poslání literatury by se mohlo zdát silně omezující. Zaprvé nám do hry vrací (kladně chápaný) pojem mimésis, i když v jiné podobě – mimésis jako imitace vnitřního života lidí (stojí za povšimnutí, že se zde nerozlišuje mezi *postavou* jako literárním konstruktem a *člověkem*, coby entitou skutečnou) – a zadruhé nám tento druh mimésis z literatury vylučuje některá díla

¹ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003.

² Pavel, T.: *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009.

pracující s postavami symbolickými nebo idealizovanými. Pavel má však na mysli něco jiného: posláním literatury je prezentovat fikční svět z hlediska jeho *norem a hodnot*. Ty se samozřejmě zračí jedině v jednání a smýšlení literárních postav. Postavy, do jejichž myslí nahlížíme, tedy nemusí být nutně „mimetické“ ve smyslu „realistické“. Nejvyšší hodnoty společnosti přece nejlépe vyjádří postava přímočará, jednoduchá, idealizovaná.

Základní tezí mimésis je, že fikční entity jsou odvozené ze skutečnosti; postavám, místům, událostem v textu tak odpovídají skutečné žijící osoby, skutečná existující místa a děje opravdu se událé. Už v předchozím odstavci se však ukázalo, že pojem mimésis získává různé podoby. V souvislosti s mimésis jako imitací vnitřního života postav (lidí) u Pavela musíme zmínit ještě další její „druh“. Úkolem této mimésis je napodobovat skutečné fungování světa, jeho řád a pravidla. Odlišit zcela fungování fikčních světů a fungování světa aktuálního a jejich styčné body označit jako „mimetické“ je věc dosti problematická. Chápání fungování aktuálního světa člověkem je filozofický problém a už perspektivismus jej značně komplikuje. V této chvíli by stál za zmínku Goodmanův pohled na fikční světy rozpracovaný ve *Způsobech světatvorby*³. Z Goodmanova textu vyplývá, že za fikční světy lze považovat i lidská vidění světa aktuálního; v návaznosti na kvantovou mechaniku bychom je měli spíše označit za „světy hypotetické“. Člověk není schopen uzřít svět ve své celistvosti, a proto si z něj pomocí metod *vylučování, doplňování a deformace* (Goodmanovy pojmy) tvoří svět vlastní, jednodušší, svou interpretaci aktuálního světa. Rozdíl hypotetického světa oproti fikčním světům v umění, kde si je čtenář vědom fikčnosti, je ten, že člověk „doufá“ v existenci svého hypotetického světa, pracuje s tím, že tento svět je aktuální, popřípadě se aktuálnímu světu maximálně blíží.

Abychom se zas vrátili k Pavelovi: Z Pavelových esejů je jasně cítit nechuť chápat fikční světy jen jako mimetické konstrukty a Pavel proti tomuto chápání dostatečně argumentuje. V druhém eseji, *Svoboda od románců k románu. Tři antiutopistické americké literární vědy*⁴, však prezentuje teorie tří současných amerických literárních badatelů, Michaela Andrého Bernsteina, Caryl Emmersonové a Gary Saula Morsona, kteří dávají, v návaznosti na myšlenky Bachtinovy, „dobré“ literatuře za cíl znázornit postavu ve své svobodě a nepředvídatelnosti. Jakkoli vratký takovýto požadavek je (Jak se svoboda postavy pozná? – Stačí pouze, že v textu není přítomno předjímání /foreshadowing/?), záhadnější je mi jeho vztah k mimésis: vždyť takovýto požadavek je

³ Goodman, N.: *Způsoby světatvorby*, Bratislava, Archa, 1996.

⁴ In: Pavel, T.: *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 46 – 80.

vrcholnou snahou považovat díla za hlavně mimetická (napodobující postmoderní chápání světa; jeho chaotičnost, hodnotovou neuchopitelnost atd. – Pavel je nazývá *existenciálním liberalismem*, Eco⁵ podobně píše o *otevřených dílech*⁶). Literatuře a fikčním světům jsou vytýkány ty jejich výsostné prostředky a nástroje, které se nepodobají realitě. Princip determinace přece nemusí mít okamžitě negativní konotaci a omezování postav na ideály taktéž neznamena zařazení takového díla mezi myšlenkově chudá. Zdá se však, že Pavel tyto tři vědce úplně neobhajuje. Sám říká, že „Aby mohla vylíčit neurčitý, zamlžený vztah mezi sférou mravních cílů a pozorovatelného světa, ustanovuje fikce imaginární univerza, která právě tím, že se odlišují od světů pozorovatelných, zdůrazňují poselství obsahující určité normy“ (Pavel 2009: 28). Sám tedy přiznává nutnost fikčních světů lišit se svým řádem od světa aktuálního. Jako téměř u každého literárního vědce je i u těchto tří zmíněných přítomná očividná touha vidět v literatuře *vývoj*: od determinismu literatury devatenáctého století jsme se přes Dostojevského dostali k „svobodným postavám“ postmoderního románu. Shrnuto Pavelovými slovy: „Bernstein, Emersonová i Morson mlčky souhlasí s prastarou domněnkou, že úkolem umění je nápodoba přírody, a dobré umění je proto její zdařilou nápodobou. Z toho plyne, že pokud je lidské jednání specifickou doménou vyprávění, pak nejlepší jsou vyprávění, která toto jednání ličí dobře“ (Tamtéž, 68).

Pavelův *existenciální liberalismus* („svoboda starat se o svou vlastní existenci a měnit její směr podle libosti“, jak píše v doslovu Bohumil Fořt⁷) je jedním z možných názorů formujících fikční svět díla. Pavel totiž tvrdí, že jednotlivým historickým obdobím literárního vývoje a jednotlivým žánrům narativní literatury odpovídají konkrétní politické a sociální názory reálného světa, což se odráží ve vlastním fungování a řádu fikčního světa.

Rozšíření mimésis o imitaci řádu aktuálního světa nám dává možnost rozdělit světy na *přirozené a nadpřirozené*, jak to dělá Doležel v *Heterocosmice*:

Nyní jsme schopni vymezit pojem fikčního světa určitěji: je to malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců. Globální omezení vložená na fikční svět Paní Bovariové ho tvarují jako

⁵ Eco, U.: *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*, Olomouc, Votobia, 1997.

⁶ Lze toto „vidění“ aktuálního světa ještě považovat za mimésis? Spíše se dostáváme znovu ke Goodmanovi. Jak si později ukážeme, tento druh mimésis je přítomen v každém díle.

⁷ Fořt, B.: Podněty Thomase Pavela: román, morálka a svoboda, in Pavel, T., *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 99.

„přirozený svět“; proto je Ema Bovariová spolumožná s Rodolphem Boulangerem, ale není spolumožná se začarovaným princem. Podobně v historickém románu Vojny a míru, který respektuje „řád“ historie skutečného světa, je Napoleon spolumožný s Kutuzovem, avšak nikoli s Eisenhowerem. Jestliže je tento řád porušen, jak je tomu v některých postmoderních románech, může autor svést dohromady šokující společenství. Takové anomálie však jen potvrzují, že spolumožnost je závislá na globálním řádu fikčního světa (Doležel 2003, 33n.).

Tím se už pomalu posouváme k dvojímu stupni mimésis. Předtím je ještě potřeba udělat si malou odbočku k jednomu specifickému fenoménu fikčních světů:

Neúplné světy

Ukázali jsme si, že fikční světy se od světa aktuálního často liší svou vnitřní strukturou, svými zákony. Technikami předjímání (*foreshadowing*) a „zpětného předjímání“ (*backshadowing*), jak o nich mluví Pavel⁸, se do světa knihy vnáší umělá kauzalita a determinismus. Protože jsou fikční světy lidské výtvořiny, jsou nutně neúplné. Úplný text by pro spisovatele znamenal nekonečné psaní. Fikční světy se tedy od světa aktuálního liší svou neúplností.

K neúplnosti lze přistupovat několika způsoby. Ruth Ronenová vyděluje celkem čtyři přístupy.⁹ Pro nás není důležité je přesně rozdělovat; důležitých je jen několik tezí, od nichž se odrazíme k dalším myšlenkám:

1. O neúplnosti se hovoří v protikladu narativu k reálnému světu. Zdá se mi mnohem nosnější hovořit o neúplnosti v případě protikladu narativu a recepce (ne však jeho interpretace) reality pozorovatelem (*participantem*). Narativ můžeme totiž do jisté míry chápat jako recepci fikčního světa ve vlastním „vědomí“, neboli recepci fantazie¹⁰; a zároveň recepce reality osobou je narativizací skutečnosti (zde se opět dotýkáme Goodmana). Člověk má tendenci ukládat si události života, zážitky, jako *ohraničené* příběhy, má „sklon budovat život jako román“ (Eco 1997: 172), a osoby, přátele, popisuje pomocí jazyka a jemu dostupného slovníku, jenž je společný realitě i literatuře.

⁸ Pavel, T.: *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 54 – 56.

⁹ Ronenová, R.: *Možné světy v teorii literatury*, Host, Brno, 2006.

¹⁰ Předpokládáme zde, na rozdíl od Doležela, že fikční svět nevzniká až textotvornou činností. Za „zrození světa“ můžeme označit už samotnou spisovatelovu myšlenku na něj a jeho postupné rozmyšlení, rozpracování.

Slova, denotující např. psychologické vlastnosti, zjednodušují realitu, kategorizují, typologizují ji. Existuje nespočet druhů zloby (v radikálním případě můžeme tvrdit, že každá zloba je originální), slovník však reflektuje jen několik odstínů – pro popis osob i postav používáme *týž* redukující slovník. Koneckonců sama Ronenová o „epistemické nepřístupnosti reality“ hovoří, v kontextu relativistického přístupu, kde jsou „existující a neexistující entity prezentovány jako souměřitelné. V takovém kontextu se neúplnost interpretuje jako sémantické kritérium, přičemž typy existujících entit povolují různé stupně sémantické přístupnosti a poznávání“ (Ronenová 2006: 130).

Kam tím mířím? Neúplnost fikčního světa se v mnohém neliší od neúplnosti naší recepce světa aktuálního. Pravá realita aktuálního světa slouží jen jako logický konstrukt. Přesto je v teorii fikčních světů neustále s neúplnými světy srovnávána. Pro teorii literatury, a fikční světy obzvlášť, by bylo jistě přínosné zohlednit poznatky francouzského strukturalismu na poli antropologie, konkrétně Claude Lévi-Strausse, který předpokládá, že „narativní struktury jsou primární vůči všem ostatním strukturám, včetně myšlení a komunikace – svět je podle nich percipován jakožto narativní struktura a jako takový je i zobrazován.“¹¹

2. V jakém smyslu je fikční svět na rozdíl od aktuálního neúplný? To, co není ve fikčním světě „vyřčeno“, neexistuje, kdežto v aktuálním světě to, co není vyřčeno (viděno) přesto existuje. Tento postulát, jakkoli logicky pravdivý, není pro literární teorii důležitý bez postulátu druhého, jež přivádí do středu pozornosti *akt čtení*. Čtenář je ten, kdo fikční svět vidí; vidí i jeho mezery, protože „to, co se příběh rozhodl zamlčet, je právě tak významné jako to, co vypráví“ (Ronenová 2006: 143). Umberto Eco si v *Šesti procházkách literárními lesy* všimá drožky v Nervalově *Sylvii*, jež hrdinu veze do Loisy. V celém popisu cesty není ani jedna zmínka o koni, jenž by drožku táhl. „Znamená to snad, že v *Sylvii* kůň není, když se o něm text nezmiňuje?“ (Eco 1997: 111). Od Eca se dostáváme k Doleželovi a jeho pojmu *fikční encyklopedie*. Fikční encyklopedie je „jedinou zásobárnou znalostí fikčních postav“ (Doležel 2003: 179). Postavy k encyklopedii aktuálního světa přístup nemají, čtenář ano. Aby pochopil pravidla fikčního světa, musí čtenář při čtení pracovat s příslušnou fikční encyklopedií. Zároveň zaplňuje mezery v neúplném světě, a to hlavně pomocí znalostí ze světa

¹¹ Fořt, B.: Doslov: Fikční světy Thomase Pavela, in Pavel, T., *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 90. Poznatek o strukturní antropologii Claude Lévi-Strausse přebírám od Bohumila Fořta. V češtině vyšly Straussovy studie poměrně nedávno: Lévi-Strauss, C.: *Strukturální antropologie*, Praha, Argo, 2006. a Lévi-Strauss, C.: *Strukturální antropologie - dvě*, Praha, Argo, 2007

aktuálního (při zaplňování mezer se však nadále musí držet fikční encyklopedie, pravidel fikčního světa). Kůň tedy v příběhu jistě je, jen se o něm nemluví.

Podobná neúplnost je nutná i u každé jedné postavy, jakkoli ústřední. Popis postavy (ať už vnitřní nebo vnější) nikdy nemůže být komplexní (hyperrealistický). Postava se tedy jeví jako segmentární, *rozsekaná*¹²: u krásky sedící na baru nám vypravěč popíše její smyslné temné oči, lesklé blond vlasy, dlouhé hladké nohy, pevná vzdouvající se ňadra, ruku držící cigaretu atd., nikdy ale nevyčerpá postavu celou. Tyto konkrétní části postavy mají mnohdy funkci atributu – symbolu, mohou být konvencionalizované (jako u zmíněné krásky na baru), mohou být důležité pro pokračování příběhu, nebo mohou nést nějaký jiný, skrytý význam. Komplexní zaštit'ující funkci pro postavu má, možná paradoxně, její jméno. Jméno postavy je jediným celistvým zástupcem jejího těla i jejího charakteru. Když vypravěč poprvé zmíní Vinnetoua, jsme schopni si představit celého člověka (jakkoli abstraktního, nemusí to být ani indián) lépe, než když začne popisovat jeho vzhled – pak už jsme odsouzeni vnímat jen jeho explicitně popsané části.

Lubomír Doležel na svých přednáškách často zmiňuje psychologii. Jak si později ukážeme, v *Heterocosmice* pracuje při definování postav s termíny z psychologie převzatými. Myšlenka zaplňování mezer vnukuje zajímavou teorii: Psychologická struktura charakteru dané postavy nebývá v textu explicitně vyřčena. Postava je z velké části tvořená z mezer, které, jak už víme, zaplňuje čtenář pomocí své encyklopedie aktuálního světa, jinými slovy pomocí svých znalostí a zkušeností s lidmi z aktuálního světa. S tím souvisí i to, co říká Pavel – že abstraktní pojmy, hodnoty, musí mít pro úspěšné rozluštění textu čtenářem, společný denotát pro fikční i aktuální svět: „[...] ačkoli mají tvůrci fikce absolutní svobodu ve vymyšlení *jednotlivých objektů a událostí* (imaginárních individuí a akcí), velmi často považují *vlastnosti a abstraktní pojmy* svého světa za dané, a to zvláště abstraktní pojmy s normativním obsahem” (Pavel 2009: 35). Při popisování postav pracuje autor s abstraktními pojmy, které (aby komunikace mezi autorem a čtenářem vůbec mohla být úspěšná) musí mít též denotát k abstraktním vlastnostem a hodnotám jako ve světě aktuálním (schválně nemluví o vnějším popisu vzhledu postavy, byť princip je zcela stejný). Znovu se dostáváme k problému, že pro popis osob i postav, jedněch reálných, druhých fikčních, užíváme též jazyk, též slovník. Jak píše Doležel, „Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (Doležel 2003:

¹² Roland Barthes mluví o *složeném těle* (viz Barthes, R.: *S/Z*, Praha, Garamond 2007, s. 189.)

173). Shrnuto podtrženo: byť postavy románů neexistují ve smyslu existence v aktuálním světě, jejich vlastnosti jsou naprosto reálné.

3. Čím se pak liší neúplnost fikčního světa od (goodmanovské) „reflektované reality“? Například tím, že ve fikčním světě je neúplnost (v mnohem větší míře) zamýšleným konstruktem – zamlčení závažných událostí, vlastností atd. je účelovou a konstruktivní hrou autora se čtenářem; ve fikčním světě autor s neúplností pracuje. V obou případech, ve fikčním světě i v „reflektované realitě“, je redukce světa zároveň vitální pro přehlednost – nepodstatné je vymazané. „Konstruktivní zamlčení“ je to, čím by se teorie fikčních světů měla v souvislosti s neúplností obzvlášť zabývat.

4. Poslední drobná poznámka platí výroku Ronenové, že „se fikční entity jeví v základě jako velice podobné entitám reálným, s tou výjimkou, že v případě fikčních entit o nich náhodou víme méně“ (Ronenová 2006: 142). Můžeme něco takového s jistotou tvrdit? „Juliána Sorela (hlavní postavu Stendhalova románu *Červený a černý*) známe lépe než vlastního otce. Mnoho vlastností našeho otce nám bude vždy unikat (myšlenky, které si nechal pro sebe, zdánlivě nevysvětlitelné činy, nevyřčené city, tajemství, která skrýval, vzpomínky a příhody z dětství), zatímco o Juliánovi víme vše, co se vědět dá.“, píše Eco (Eco 1997: 114). Zase se nám objevuje jeden rozdíl mezi fikčním a aktuálním světem, jeden výsostný nástroj literatury, na který mimésis nedosáhne, totiž schopnost vypravěče nahlédnout do mysli postavy. Nebylo by nakonec lepší se zeptat, jestli tvrzení Ronenové ze začátku odstavce je vůbec potřeba?

Ještě na okraj neúplnosti fikčních světů bych rád znovu zmínil Umberta Eca. Eco rozpracovává neúplnost světů v souvislosti se svým stěžejním pojmem *modelového čtenáře*. Ukazuje, že vznikají různě neúplné světy v závislosti na druhu čtenářů, kterým jsou určeny. „Začíná-li text frází ‚Bylo nebylo‘, vysílá tím signál, který okamžitě umožňuje výběr modelového čtenáře. Tím musí být dítě či alespoň někdo, kdo je ochoten přijmout něco, co sahá mimo zdravý rozum a střízlivé chápání“ (Tamtéž: 17). Předpokládáme-li tuto závislost na modelovém čtenáři, neměl by být problém alespoň matně načrtnout míry neúplnosti fikčních světů v různých žánrech literatury; to by se koneckonců mohlo odrazit i v „nasycenosti“ postav těchto světů.

2. Kapitola

(Postava ze dvou stran: od strukturalismu až po teorii fikčních světů)

Přístup k literární postavě osciluje mezi dvěma stanovisky: buď je postava pouhým textovým fenoménem, nebo je od narativu oddělena a její existence závisí i na fantazii čtenáře; buď je postava souborem textových znaků, nebo je *Homo fictus*¹³. První stanovisko usiluje o teoretické uchopení strukturace narativu, druhé o jeho ontologické zkoumání. Zbývá ještě třetí přístup k postavě, který s oběma stanovisky úzce souvisí a dotváří opozici teorie – praxe, a to je přístup komparativní. Ten zakládá typologizaci postav.

Postava coby textový fenomén je blízká formalismu a strukturalismu (o něco méně i z něj vycházející moderní sémiotice), k jejímu zkoumání se užívají poznatky z lingvistiky a logiky.¹⁴ Druhý přístup nelze dobře přiřadit žádné škole či směru. Bohumil Fořt jej „pracovně“ označuje za *mimetický*¹⁵, aby mu vznikla čistá opozice *sémiotický* x *mimetický*. Takový přístup podle něj pohlíží na postavu jako na entitu podobnou člověku a k její analýze si bere na pomoc nástroje z jiných společenských disciplín, především z oblasti estetiky, filozofie a psychologie.¹⁶ Fořt víceméně vychází z Chatmanova rozlišení postav na konstrukty (interpretaci) *uzavřené* nebo *otevřené*.

Moc bych si přál, abych s předchozími řádkami mohl souhlasit. Každý podvědomě cítí, že mezi princem Bajajou, Dykovým Krysařem a třeba Potokem z Topolovy *Sestry* je rozdíl, že jsou to postavy různě složité, uložené v odlišných textech. Každý ze dvou zmíněných přístupů by pohlížel na tyto tři postavy jiným, opačným způsobem. Moderní typologie, dědic obou přístupů (zde bude reprezentovaná především dílem E. M. Forstera a Daniely Hodrové), by pak každou z nich zařadila pod jednu ze dvou hlaviček. Ukazuje se, že pro logické popsání postav na dostatečné vědecké úrovni jsou dva

¹³ E. M. Forster používá tento termín analogicky k *Homo erectus* ve své knize *Aspekty románu*, (viz: Forster, E. M.: *Aspekty románu*, Bratislava, Tatran, 1971, s. 62.).

¹⁴ Strukturalismus si libuje ve vytváření různých narativních gramatik. Přehled základních narativních gramatik lze nalézt ve Fořtově příručce (Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 20 – 35.).

¹⁵ Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 57.

¹⁶ Historicko-teoretické rozlišení obou přístupů k postavě, tedy „sémiotického“ a „mimetického“, bylo zpracováno v různých dílech: například v zde již zmiňované knížce Bohumila Fořta (Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 15 – 52.); odkaz formalistů a strukturalistů a především prací Tzvetana Todorova a Rolanda Barthesa podrobuje kritice Seymour Chatman (Chatman, S.: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2007, s. 116 – 122.); své názory při reflexi předchozích přístupů pak vyjadřuje i Shlomith Rimmon-Kenanová (Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*, Brno, Host, 2001, s. 37 – 44.).

přístupy, dvě kategorie pro celou obrovskou škálu postav prostě nedostatečné. Cílem příštích stránek bude vyvrácení předsudku takové striktní polarizace dualistického přístupu k postavě.

Dva přístupy k postavě

Thomas Pavel nabízí dvojí (úroveň) mimesis: postavy jsou „produktem imitace ve dvojnásobném smyslu: buď jako literární převody skutečných prototypů, nebo jako literární ztělesnění skutečných vlastností či predikátů“ (Pavel 2009: 8). Postavu, jež je literárním ztělesněním jedné nebo více vlastností, můžeme označit za symbolickou: Haškova Švejka můžeme brát jako prototyp skutečného žijícího vojáka, nebo jako ztělesnění některých specifických vlastností, predikátů (dodal bych i ideálů, byť toto slovo postuluje především pozitivní konotaci), jež mají určitý význam pro interpretaci postavy a mívají význam hlavně pro interpretaci celého díla. Haškův hrdina bývá populárně interpretován jako typický „čecháček“ (respektive česká nátura je často označována jako „švejkovská“). Tím se myslí, že Švejk je „vychytralý hlupák“, předstírající svou hloupost, když se mu to hodí. Takto vzniká archetyp, *funkční postava* (postava, která plní určitou funkci), *postava-symbol*.

Termín *funkce* v souvislosti s postavou zmiňuje už Vladimír Propp v *Morfologii pohádky*¹⁷, kde pohádku zkoumá „podle funkcí jednajících osob“¹⁸ (Propp 2008, 25), protože „pro studium pohádky je důležitá otázka *co* dělají pohádkové postavy; otázka *kdo* to dělá a *jak* to dělá je záležitostí pobočného výzkumu“ (Tamtéž: 26). Pojmem funkce rozumí „akci jednající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje“¹⁹ (Tamtéž: 26); všímá si totiž, že funkce jednajících osob zůstává stabilní nezávisle na tom, kdo a jak jí plní („Baba Jaga, Mrazík, medvěd, lesní muž i kobylí hlava podrobují zkoušce a odměňují nevlastní dceru.“ /Tamtéž: 25/). Propp dochází k názoru, že počet funkcí musí být omezený a podle jednajících osob jich nakonec vyčleňuje sedm: škůdce, dárce, pomocník, carova dcera (hledaná osoba) a její otec, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina. Kromě nich existují ještě „speciální postavy pro uskutečnění kontaktu“ (Tamtéž: 67) – žalobníci, udavači a pomlouvači. Dále se už

¹⁷ Propp, V. J.: Morfologie pohádky, in *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, Nakladatelství H & H Vyšehradská, s. r. o., 2008.

¹⁸ Kurzíva V. Propp.

¹⁹ Kurzíva V. Propp.

Proppovým dělením nemusíme zabývat – důležitý pro nás je způsob, jakým se vůči Proppovi začaly vymezovat následující generace badatelů:

Seymour Chatman píše: „Pro Vladimíra Proppa jsou postavy jednoduše výsledkem toho, co po nich daná ruská pohádka požaduje, aby dělaly. Jako by rozdíly ve vzhledu, věku, pohlaví, zájmech, postavení atd. byly nepodstatné a záleželo na podobnosti funkce“ (Chatman 2007: 116) a v názvu další své kapitoly se ptá „Jsou postavy otevřené, nebo uzavřené konstrukty?“ (Tamtéž: 122), tedy přesahují postavy mimo text do sféry fantazie čtenáře, nebo jsou na textu závislé? Stejnou otázku si, jak si dále ukážeme, pokládá i Daniela Hodrová. Ta ale oba názory považuje za sobě rovné a na tomto základě rozvíjí vlastní zajímavé dělení postav. Chatman chápe uzavřenou postavu jako překonanou tezi: „Životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje“ (Tamtéž: 125) a tím eliminuje funkci postavy v díle. Chatman také přesahuje Proppův badatelský zájem o narativ, když píše: „Nedokážu dost dobře pochopit, jak lze specifika určitých rolí vysvětlit coby příklady či dokonce komplexy základních kategorií typu ‚pomocník‘, ‚mstitel‘, ‚soudce‘. Jak lze například postihnout celou ironii role ‚vyslance‘ Lamberta Strethera, jenž je vyslán, aby zachránil marnotratného syna Nové Anglie, a nádvkem se sám stane ‚marnotratným‘? Jakou ‚rolí‘ má paní Ramsayová v románu *K majáku* nebo Eduard v *Penězokazech*? Jaká je role kterékoliv z postav u Samuela Becketta?“ (Tamtéž: 117). Nutno hned podotknout, že Chatmanovo řečnické ptaní se není neoprávněné, protože se Proppovi následovníci (například Tomaševskij, Bremond, Greimas, Todorov) dělení na funkce opravdu snažili naroubovat i na moderní román. Proppovi však nemůže nic vytýkat; ten nijak nechtěl své dělení aplikovat na jinou literaturu než pohádku, která je žánrově specifická právě svou symboličností a kanoničností. Předmětem pohádky je předávat mytologické vidění světa (a pohádka má zároveň funkci výchovnou).

Jiný přístup k funkci nabízí Roland Barthes ve svém slavném *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění*.²⁰ Barthes už nenabízí konkrétní interpretace funkcí, jako to dělal Propp – nehledá v textu hrdinu, pomocníka nebo škůdce, ale rozděluje text na řadu *jednotek*, které, každá zvlášť, mají svůj význam, plní v narativu svou funkci. Za (vyprávěcí) jednotky můžeme považovat „každý segment příběhu, který je krajním

²⁰ Barthes, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Kysloušek, Brno, Host, 2002.

členem relace“ (Barthes 2002: 16). Když v Nerudově povídce *U tří lilií* osvítlí blesk hromady lidských kostí, není to jen proto, aby se dokreslila temná atmosféra letní bouřlivé noci, je to také ozvěna a zároveň symbol budoucího dění. Každá jednotka je nositelem informace, která může nebo bude mít na poli příběhu svůj význam. Funkce kauzálně propojují jednotky.

Z dosavadního popisu funkce plyne jediné to, že každý text je „božským konstruktem“, který sám v sobě neomylně propojuje jednotky, že každý text je úplný, dokonalý, nic v něm není navíc, zbytečné, nefunkční: „[...] i kdyby některý detail vypadal jako naprosto bezvýznamný a vzpouzel se jakékoliv funkci, zůstane mu nakonec význam absurdna nebo neužitečnosti: buď má všechno svůj význam, nebo ho nemá vůbec nic. Jinými slovy bychom mohli říci, že umění nezná šum“ (Tamtéž: 17). Z toho pro Barthese plyne zásadní rozdíl mezi uměním a „životem“. Život zná pouze komunikace „neprůhledné“; neprůhlednost v literatuře znamená pouze zakódovanost. Kód ke „zprůhlednění“ ovládá každý: je jím jazyk. Jak Barthes v poznámce pod čarou píše: „Písmo je osudově jasné“ (Tamtéž: 17).

Barthes, lépe než Propp, ukazuje, že funkce má podobu znaku: „Z hlediska lingvistického je funkce zřejmě jednotkou obsahovou: právě ‚to, co chce říci‘, činí z výpovědi funkční jednotku, nikoliv způsob, jakým je to řečeno“ (Tamtéž: 17). Jeden signifikát tedy může mít různé signifikanty. Ve světě pohádky může princovi stejně tak pomoci unést princeznu mluvící kůň, kouzelný dědeček nebo třeba straka.

Kromě funkcí, které víceméně přebírá od Proppa (a dále Bremonda a Tomaševského), vyděluje Barthes ještě *indicie*. Indicie mají povahu náznaků, nenápadných informací. Jejich úkolem je přiblížit a zvýraznit určité vlastnosti postavy (ale i předmětu, instituce apod.), které jsou pro příběh důležité. Příklad můžeme zase najít u Nerudy: Když vypravěč říká, že seděl „pod arkádami u stolu poblíž okna sám a sám“²¹, dává nám hned dvě spolu související indicie: něco nám o postavě vypovídá její osamocenost; postava zároveň sedí pod arkádami – není tedy jen sama u stolu, ale také stranou společnosti v hostinci. To, že postava sedí u okna, je navíc funkce: text dává postavě možnost vyhlédnout z okna a popsat čtenáři dění na zahrádce.

Zde se dostáváme podruhé (a ne naposled) k problematice žánrů. Barthesovy dvě třídy jednotek, funkce a indicie, podle něj umožňují jistou klasifikaci vyprávění. Lidové pohádky budou především „funkční“, psychologické romány naopak silně indiciální.

²¹ Neruda, J.: *U tří lilií*, in *Povídky malostranské*, Praha, Československý spisovatel, 1978, s. 245.

Pojmy funkce a především indicie jsou také důležité z hlediska charakterizace postavy; právě v nich se ukazuje její jednání. Pokud pracujeme s tím, že každá jednotka textu je funkčně propojena s jednotkami dalšími a tvoří tak kauzální „funkční svět“, neznamená to snad, že je potřeba pro každý čin postavy hledat nějakou motivaci?²² Klíč k pochopení motivací postavy nám pak dávají jednotlivé indicie.

Barthes ještě dále dělí funkce na *funkce základní (jádra)* a *katalyzátory* a indicie na vlastní *indicie* a na *informace*.²³ Do definic těchto pojmů a dalšího rozepisování Barthesových teorií však už zabíhat nebudeme.

*Poetika prózy*²⁴ Tzvetana Todorova nám poslouží trochu jako přechodový můstek zpět k mimésis. V této více jak deset let vznikající práci se Todorov postupně odklání od strukturalismu, zůstává ale nadále sémiotikem. Na stránkách *Poetiky prózy* prosvítá dvojí dělení postavy: postavy „více funkce“ a postavy „více člověka“. Děje se tak, možná paradoxně, v kapitolách věnovaných dílům krajně symbolickým, zvláště *Tisíci a jedné noci* a Boccacciovu *Dekameronu*, kde se Todorov snaží rozkrýt mechanismus fungování postav závislých na ději a vůči postavě „psychologické“ se vyhraňuje. Právě díky tomuto vyhranění nám ale nabízí i teoretický náčrt postavy druhého druhu. Jen škoda, že v kapitolách věnovaných dílům patřičným, „více mimetickým“, hlavně u Dostojevského *Zápisů z podzemí* a Conradova *Srdce temnoty*, se už definování této postavy v zásadě nevěnuje. K dvojímu dělení postavy se Todorov dostává přes teoretický konstrukt, který bychom mohli nazvat „dvojí žánrové dělení“, protože púli literaturu na dva protilehlé tábory podle přístupu k postavě.

Celé myšlení o postavě zakládá ve strukturalismu teze, že postava je *účastníkem* děje, slovy Barthesovými: „Strukturní analýza, které velmi záleží na tom, aby nedefinovala postavu v pojmech postavy psychologické, dosud usilovala o definování postavy ne jako ‚bytosti‘, ale jako ‚účastníka‘, [...]“ (Barthes 2002: 29). Todorov je první, kdo postupně opouští snahu svých předchůdců popsat moderní román jen pomocí jednoduchých funkcí.²⁵ Už nemá potřebu hledat všeobsahující pravidla, univerzální poetiku pro celou literární tvorbu. Ukazuje, jak si každé popisované dílo říká o vlastní

²² Termín zmiňovaný už Vladimírem Proppem. Viz Propp, V. J.: *Morfologie pohádky*, in *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, Nakladatelství H & H Vyšehradská, s. r. o., 2008, s. 63.

²³ Viz Barthes, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Křloušek, Brno, Host, 2002, s. 20 – 23.

²⁴ Todorov, T.: *Poetika prózy*, Praha, Triáda, 2000.

²⁵ Opouští to, co u strukturalistů kritizoval Seymour Chatman, jak jsem jej citoval výše (viz zde s. 15; cit. dílo: Chatman, S.: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2007).

uchopení, o odlišné teoretické nástroje popisu (v *Poetice prózy* se snoubí autorovy poetologické snahy s jeho zájmem kritickým). Todorov si všímá, že pro každý literární žánr²⁶ platí jiná pravidla a díla „vysoká“ stojí úplně mimo žánry: „Mistrovské dílo umělecké literatury v jistém smyslu nepatří k žádnému žánru, jedině ke svému vlastnímu; naproti tomu mistrovské dílo triviální literatury je to, jež svému žánru nejlépe odpovídá. Detektivní román má své normy, a proto psát ‚lépe‘, než to příslušné normy vyžadují, znamená vlastně psát ‚hůře‘. Ten, kdo chce ‚vylepšit‘ detektivní román, píše ‚literaturu‘, nikoli detektivku. Detektivní román *par excellence* není ten, který překračuje pravidla žánru, nýbrž ten, který se jim podřizuje; [...]. V dnešní době jsme svědky roztržky mezi jejich dvěma základními podobami: v naší společnosti místo jedné estetické normy existují dvě, a tak nelze měřit stejným metrem ‚velké‘ umění a umění ‚populární‘“ (Todorov 2000: 101). Hezky se nám zde rýsuje opozice *vysoké* a *triviální* literatury. Bylo by však potřeba říci, co všechno může být považováno za triviální literaturu, definovat pravidla – ty nám Todorov totiž nenabízí. Mluví sice o detektivním románu, ale ve svých jednotlivých studiích vytváří samostatné žánry i pro *Odysseu*, *Tisíc a jednu noc* nebo *Dekameron*. Řadí je snad pod triviální literaturu? A je potřeba se také ptát: chápe triviální literaturu jako něco pokleslého, nekvalitního, primitivního? S rozpúlením literatury se dostáváme na velice tenký led. Dvojití rozdělení literatury, z jedné strany vysoké, z druhé triviální, můžeme samozřejmě učinit jen pomocí nějakého rozlišovacího znaku. Tím je pro Todorova „strukturovanost fikčního světa“ (byť Todorov pojem *fikční svět* ještě neznal). Je načase se přesunout k dvěma důležitým párům jeho termínů:

Strukturalistického *účastníka děje*, postavu „ilustrující děj“, doplňuje Todorov o postavu, která je naopak dějem ilustrována, jejíž činy v ději zobrazené mají za úkol ukázat její charakter (stále zde zůstává strukturalistická dichotomie postava x děj). Pro tyto dva druhy postavy nabízí termíny *postava* a *charakter*. Postava je nespecifikovaná entita, skoro analogická k předmětu: „Postava je segmentem zobrazovaného prostorově-časového univerza, nic víc“ (Tamtéž: 294). Postava se objeví, kdykoli ji text vytvoří, ať už pomocí vlastního jména, osobního zájmena, nebo pomocí jiných nominálních

²⁶ Stále zde zmiňuji pojem žánru; musím okamžitě dodat, že se nechci nijak zabývat žánrovým dělením literárních děl, ani typologií žánrů, byť by to bylo jisté v souvislosti s typologií postav přínosné. Spokojím se prozatím jen s tvrzením, že pro každý žánr jsou typická určitá pravidla struktury narativu, a tedy i postavy. Ani Todorov sám nenabízí celistvé rozdělení: mluví hodně o detektivce, používá Šklovského termíny *román s tajemstvím* a *novela s tajemstvím* (viz Šklovskij, V.: *Teorie prózy*, Praha, Akropolis, 2003.) a vytváří pracovní názvy jako *primitivní vyprávění pro Dekameron* nebo *putování za vyprávěním* v souvislosti s *Putováním za svatým grálem*, které by za žánrové typy považovány být mohly.

spojení: „Postava jako taková nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán“ (Tamtéž: 294). Zdálo by se, že se Todorov pokouší vytvořit takovou typologii postav, ve které proti sobě stojí „příběhový *komparz*“²⁷, nspecifikované postavy v pozadí, a postavy „živé“, jednající. Charakter ale definuje pomocí psychologického determinismu: „Jakmile se však objeví psychologický determinismus, transformuje se postava na charakter, tj. jedná jistým způsobem, *protože* je nesmělá, slabá, odvážná atd.“ (Tamtéž: 294n.). Jako by jen charakteru příslušela motivovanost a intencionalita.

Nesmíme ztrácet ze zřetele, že postava je definována ve svém vztahu k ději. K lepšímu pochopení nám pomůže Todorovovo rozlišení dějů na *transitivní* (dynamické) a *intransitivní* (statické) a následné rozdělení vyprávění na *psychologické* a *apsychologické*: „Psychologické vyprávění pokládá každý děj za cestu otevírající přístup k osobnosti toho, kdo jedná; děj je chápán jako výraz, ne-li symptom. Děj není uvažován sám o sobě, je vůči svému subjektu *transitivní*. Apsychologické vyprávění je naopak charakterizováno intransitivními ději: děj je důležitý jako takový, a nikoli jako index nějakého charakterového rysu“ (Tamtéž: 128). Postava má také charakterové rysy; ty však nemají za úkol osvětlit nám vlastní charakter postavy, ale především otevírají cestu pro pokračování děje: „Všechny charakterové rysy jsou bezprostředně kauzální; jakmile se objeví, vyvolávají děj“ (Tamtéž: 129). Když Jeníček s Mařenkou objeví perníkovou chaloupku, musí z její střechy ukusovat perníčky proto, aby pohádka mohla pokračovat. Jeníček s Mařenkou jsou mlsní; jejich mlsnost není znakem povahy; jsou mlsní, protože si to příběh vyžaduje, aby splnil svou vyprávěcí funkci.

Vraťme se teď zpět k dvojímu dělení literatury: Rozlišit postavy (ilustrující děj) a charakter (dějem ilustrované) znamená rozlišit dva proudy v literatuře, potažmo v umění vůbec: *symbolismus* (nejen ve významu literárního směru) a *psychologismus*. Postavy jsou symboly, jejich funkcí je nést význam důležitý pro interpretaci díla, jsou to postavy-funkce; charakter má za úkol imitovat složitost lidského ducha, jsou to postavy-lidé. Postava může být tedy definovaná skrze svou primární funkci v narativu.

Nyní konečně zúročíme to, co jsme si pověděli v první kapitole o poslání literatury: řekli jsme si, že Pavel vidí v literatuře pole prezentace lidských *norem* a *hodnot*, které jsou viditelné především v jednání a smýšlení literárních postav. Smyslem literatury je podávat subjektivní pravdu o světě, „perspektivu druhého“ (postavy, vypravěče, autora, implikovaného autora...), se kterou je čtenářova mysl konfrontována, o kterou je

²⁷ Chatman užívá termín *statisté*. Statisty nepovažuje za postavy, ale za součást *prostředí* (viz Chatman, S.: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2007, s. 145).

obohacována, vůči níž se vyhraňuje. Každá perspektiva je nejlépe symbolizována daným dílem – daným příběhem – celkovou strukturou, fungováním fikčního světa narativu. Obecně řečeno bude dívčí román nabízet fikční svět, ve kterém se hlavní hrdinka nutně musí zamilovat do silně idealizovaného muže sestaveného z typizovaných atributů dokonalosti a přes všechny překážky příběh vždy dopadne dobře. Existenciální román naopak nabídne hrdinu osamocенého, ve fatálním střetu s celým univerzem. Pro existenciální perspektivu světa je příznačná bezmoc hlavního hrdiny, jeho odcizení nepřátelskému světu atd. Oba příklady ukazují různý pohled na svět, odlišnou perspektivu; banálně řečeno: jsou odrazem autorova vidění světa. Je vidět, že se tato perspektiva do jisté míry kryje s tím, čemu se běžně říká žánr. Dílo ve své celistvosti tvoří ontologický znak, jehož signifikátem je určitá „životní filozofie“ – pohled na svět. Pokud takto chápeme literaturu, stává se každá postava nutně symbolickou; každá postava má základní poslání předem dané: prezentuje fungování svého fikčního světa, „filozofii“ svého díla; každá postava má za úkol ukázat, jak je narativ konstruován tak, aby vyšel na světlo jeho význam (vágně řečeno: poslání knihy). Postava mimetická, imitující složitost, chaotičnost člověka, tak prezentuje složitý, chaotický fikční svět, symbolizuje „realistický“ pohled na svět (viz již zmiňovaný Pavelův *existenciální liberalismus* a Ecova *otevřená díla*). Tím je s konečnou platností setřen rozdíl mezi postavou-funkcí (symbolem) a postavou-člověkem. Neexistují postavy bez funkce, protože neexistují postavy náhodné, autorem nezamýšlené. Barthesova představa funkcí není tedy úplně mylná. Každá vlastnost postavy posouvá děj o kousek dál, otevírá cestu pro nové chápání příběhu.

Nesmíme ušetřit kritiky ani Fořtův druhý („mimetický“) přístup k postavě. Za prvé je důležité ohradit se vůbec vůči nazvání tohoto přístupu mimetickým. Ukázali jsme si už v první kapitole, že mimésis může nabývat různých významů; stále však zůstává jejím primárním významem *imitace* aktuálního světa. Mimésis u postavy znamená imitaci člověka, jeho vzhledu, jednotlivých vlastností i celkového charakteru. Měli bychom se podívat na to, jak vůbec bývá postava definovaná: Slovník nám řekne, že postava je „v epice a dramatu všeobecně každý fiktivní subjekt, vystupující v literárním díle, jenž je v tematickém plánu díla realizován v motivech, které představují jeho vnější podobu a pojmenování jeho vlastností (→charakteristika přímá), nebo prostřednictvím motivů, které zaznamenávají nebo předvádějí jednání p. v konkrétních situacích, její promluvy

(→pásmo postav), popř. motivace jednání (charakteristika nepřímá).“²⁸; lépe nám poslouží Hodrová: „O postavě můžeme mluvit jako o určitém typu subjektu (dalšími subjekty jsou autor a čtenář), který je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného (a to i tehdy, když je postavou zvíře, ožívající stroj aj.). Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno) (*sic*), konstituujícího se ve vztahu k druhým, ke světu, k objektu“ (Hodrová 2001: 544) a Chatman: „Lze si představit alespoň tři možná kritéria, z nichž žádné samo o sobě nepostačuje: (1) biologie, (2) totožnost (tj. pojmenování), (3) důležitost“ (Chatman 2007: 145), nebo i Doležel (který mluví rovnou o osobě): „Osoba je entita, která vedle vlastností fyzických má také duševní život (duševní stavy a vlastnosti, duševní události a akty)“ (Doležel 2003: 46). Vidíme, jak existence postavy absolutně není myslitelná bez analogie k člověku, k „lidskému“ – mimetičnost (každé) postavy je obsažena už v její vlastní definici! I tu „nejfunkčnější“ postavu si vždy představíme jako člověka. Bez člověka by jednoduše nebylo ani postavy.

Už jsme si ukázali, že mimésis můžeme také chápat tak, že se úkolem postavy stává imitace člověka v jeho chaotičnosti, neuzavřenosti, nesmyslnosti. Na to, zdá se, myslí Fořt, když vytváří k sémiotickému protipól mimetického – k uzavřenému otevřeného (neboli neuzavřeného) – k postavě uzavřené v textu protipól postavy otevřené čtenáři a jeho fantazii. Pokud už jednou dáme prostor čtenáři, aby svou fantazií *vyplnil* postavu, není důvod mu tuto svobodu nedávat u každé jedné postavy. Přejít od postavy jako textového činitele k postavě z velké části vystavěné na základě doplnění a interpretace čtenářem do jisté míry odpovídá tendencím v moderní lingvistice – pragmatickému obratu. Centrem pozornosti literárních vědců se místo samotného textu stává spíše proces jeho čtení; centrem pozornosti u postavy se stává proces její rekonstrukce a interpretace čtenářem. „Zpragmatictění“ naratologie skrze čtení a čtenáře otevírá postavu zpět mimésis. Čtenář si postavu *polidšťuje*, zaplňuje její mezery díky zkušenostem s osobami a jejich psychikou v aktuálním světě. Shlomith Rimmon-Kenanová má k rozlišení dvou druhů postav jednu důležitou, pragmaticky orientovanou poznámku: „Postavy mohou tedy být podřízeny ději tehdy, když je děj středem čtenářovy pozornosti, avšak děj se může podřídit postavě, jakmile se k ní přikloní čtenářův zájem“ (Rimmon-Kenan 2001: 44).

²⁸ *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha, Československý spisovatel, 1984.

Ukázali jsme, že nelze dostatečně profilovat žánry a jejich pravidla tak, abychom je s jistotou mohli spojit s určitým druhem postavy. Řešením se zdá být jedině zrušení pevného žánrového dělení. Musíme se spokojit s tvrzením, že postava je bipolární – je jak symbolická, tak i psychologická – každá v sobě v různé míře obsahuje oba proudy. Orientace na perspektivu čtenáře nás osvobozuje od potřeby jakkoli typologizovat narativy.

Postavy ploché a plastické

I přes všechnu argumentaci proti dualistickému dělení postavy cítí většina moderních naratologů potřebu vytvořit fungující duální typologii postav. První, kdo takto s postavou pracoval, byl Edward Morgan Forster.²⁹ Na jeho esejích se však podepsal fakt, že byl především spisovatel-novelist (zvláště na jeho prezentaci rozdílů mezi postavami a lidmi), přesto se jeho rozdělení postav na *ploché* a *plastické* stalo zásadním pro všechnu následující typologizaci. Analogicky k postavám plochým a plastickým vytváří Daniela Hodrová svou dichotomii *postavy-definice* a *postavy-hypotézy*, Chatman pak mluví o postavách *uzavřených* a *otevřených*. Chatman ale, na rozdíl od Hodrové, nestaví oba termíny na roveň, neužívá je k typologizaci. Chápe uzavřenost postavy jako překonanou tezi („Životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje.“ /Chatman 2007: 125/). Ostatně i Forster, duší spisovatel, tíhne k postavě plastické: „Ale musíme připustit, že ploché postavy nie sú samy od seba takým veľkým výdobytkom ako platické. Najlepšie sú vtedy, keď sú komické. Vážne alebo tragické ploché postavy sú na nevystátie. Vždy, keď taká postava vstúpi a kričí ‚Pomstu!‘ alebo ‚Srdce mi krváca nad ľudstvom!‘ alebo nejakú inú frázu, strácame záujem. [...] Len plastické postavy sú schopné akokoľvek dlho predstavovať tragickosť a pohnúť nás ku každému inému citu než pobaviť sa“ (Forster 1971: 73).

Oba páry termínů jsou k sobě protikladné skrze svou ukončenost / neukončenost; jsou tedy výsledkem dvou přístupů k postavě rozebíraných v minulé podkapitole: postavy ploché, postavy-definice, jsou plně vyjádřené v textu, postavy plastické, postavy-hypotézy, text přesahují, dávají prostor čtenářskému doplnění. Forster mluví o

²⁹ Jeho práce, *Aspects of the novel*, vychází poprvé v roce 1927, U nás vyšla ve slovenštině o více jak čtyřicet let později (Forster, E. M.: *Aspekty románu*, Bratislava, Tatran, 1971.), v jazyce snad ještě nezapomenutém. Přijde mi zbytečné překládat následující citace z této knihy do češtiny.

schopnosti plastické postavy *překvapit*: „Plastickou postavu můžeme vyskušat, či je schopná překvapit presvedčivým způsobem. Ak nikdy neprekvapí, je plochá. Ak nepresvedčuje, je plochá a iba predstiera, že je plastická. Má v sebe nevypočítateľnosť života – života v rámci knižných stránok“ (Tamtéž: 76). Hodrová u postavy-hypotézy nazývá schopnost překvapit *tajemstvím* postavy. Postava-hypotéza je nepředvídatelná, její chování „se ocitá v rozporu s psychologickými a tradičně literárními předpoklady, je plné zvrátů, neočekávané“ (Hodrová 2001: 557). Tak se ale postavou-hypotézou mohou stát i postavy ze starých indiánských pověstí a pohádek pocházející z jiného kulturního úzu, které se západnímu čtenáři nutně musí jevit jako chaotické, nevyzpytatelné, protože není schopen rozluštit symboliku situace:

Pět bratrů lovilo. Po čase k nim přišel neznámý muž. Chodil k nim často. Jednou, když u nich zrovna byl, dítě nejstaršího z bratrů se rozplakalo. Pořád plakalo. Bratři se ho pokoušeli ukonejšit, ale nepovedlo se jim to. Cizinec řekl, že to zkusí, a když mu dítě podali, tajně mu z hlavičky vysál mozek. Pak jim dal dítě zpátky, oni uviděli, co udělal, popadli klacky z ohniště a vrhli se na něj. Cizinec se rozzuřil a zabil všechny bratry, až na toho nejmladšího, kterého honil po domě až do rána.³⁰

Postava cizince má i v naší kultuře atribut nebezpečí (strachu z neznáma), přesto je jeho čin pro západního čtenáře nevysvětlitelný, nemotivovaný; nikdo by také nepředpokládal, že cizinci stačí se rozzuřit, aby dokázal přemoci čtyři z bratrů. Jen čtenář znalý narativních postupů a zvyklostí kultury, ve které dílo vzniklo, dokáže text správně přečíst. Pro správné rozluštění symboliky cizince, pro správné zařazení každé postavy do kategorie postavy-definice nebo postavy-hypotézy je nutno přizvat Ecoovský pojem *implikovaného čtenáře*.

Postava-definice je uvnitř prázdná, nemá žádné „nitro“, je pouhou *funkcí*. U Hodrové je silně vázána na vševědoucího či skrytého vypravěče, jenž jí plně ovládá, kompletně jí zná – to on zveřejňuje její nitro. Postava-hypotéza je naopak schopna se od vypravěče osamostatnit, může se sama stát vypravěčem a individualizovat se svou vlastní řečí.³¹ Hodrová vytváří v souvislosti se vztahem k vypravěči podružné dělení postavy na *subjekt* a *objekt*: „[...] tam, kde vypravěč splývá s postavou, uplatňuje se postava plně

³⁰ Trnová dívka. Příběhy severoamerických indiánů, ed. J. Topol, Praha, Torst, 2008, s. 15.

³¹ Postava, která je zároveň vypravěčem, neboli vypravěč účastnící se příběhu, je už mimo rámec našeho zájmu. Problematice vypravěče se výborně věnuje Tomáš Kubíček (Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host, 2007.).

jako subjekt, tam, kde se vytváří distance, vystupuje postava naopak jako objekt závislý na vypravěči.” okamžitě ale dodává, že se na problém můžeme dívat i z druhé strany: „[...] postava, jejíž hledisko je ztotožněno s hlediskem autora, svou samostatnost a individuálnost de facto ztrácí; tam, kde je mu nejvíc vzdálena, může si naopak počínat jako samostatný, na autorovi nezávislý (pravda jen zdánlivě nezávislý – závislost prostě zůstává nevyjádřena) subjekt” (Hodrová 2001: 582).

Typy

V souvislosti s (plochou) postavou-definicí se objevuje ještě jeden typ postavy, nazvaný prostě *typ*. Typ je produktem literární tradice. Někdy s postavou-definicí terminologicky splývá (například u Forstera; o „typových postavách“ mluví i Rimmon-Kenanová³²), někdy je spíše jejím speciálním poddruhem – Hodrová píše, že typ je „variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů, její osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby (pojem ‚hrdina naší doby‘). Reprezentativní funkce je u typu vyzdvížena na úkor momentu individualizačního“ (Tamtéž: 533). Typy jsou obzvláště oblíbené třeba v dívčích románech (stejně tak v romantických filmech) nebo v politicky angažovaném románu – celý socialistický realismus je prochnut typy, mytologickými hrdiny a padouchy. Řezáčův *Nástup* je na postavách-typech založen, charaktery jsou rozdány hned v úvodní kapitole románu:

*Bagár býval zámečníkem. Z Hodonína, kde se vyučil v otcově dílničce, se dostal do Prahy, odnášeje si v srdci jinou touhu než po samostatné živnosti. Četba mu popletla hlavu, říkali jeho starší, ale on věděl, že ho naučila, aby viděl život jinak, než jak jej vídali oni. Byl to dobrý dělník, ale špatný zaměstnanec. Na jeho práci bylo radost pohledět, jeho řeči však nevedly k ničemu dobrému. Jedním slovem štváč. Zprvu odborář a později komunista.*³³

Kdybyste se zeptali Trnce, co soudí o komunismu, odpověděl by vám, že je to nesmysl. Podlamuje soukromou iniciativu, řekl by. [...] Trnec se počítal k inteligenci, protože

³² Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, s. 49.

³³ Řezáč, V.: *Nástup*, Praha, Československý spisovatel, 1951, s. 11.

*před válkou zastupoval velkou textilku a nabízel její zboží obchodníkům. [...] Trncův bratr, sazeč, byl komunista, a v té víře se oba bratři, kteří se jinak velmi milovali, ostře rozcházel.*³⁴

*Antoš pracoval v Českomoravské jako automechanik, a když se Němci vrhli na východ, zahnali ho v houfu jiných, aby ve frontovém pásmu opravoval vozy a tanky, které jim rozbila Rudá armáda. [...] Toužil po vlastní autodílně hlavně proto, aby se mohl vrtat v motorech od rána do noci, aby dostával pod ruku stále nové a nové typy.*³⁵

*Z osazenstva vozu jediný Rejzek znal kraj, do něhož pronikali stále hlouběji. Narodil se v něm před dvaceti pěti lety, přímo tam před nimi, v rozsedle hor, nyní už jakoby na dosah ruky blízkých. Přemýšlel, zda najde matku v tom čistém, úhledném hotýlku, který jeho otec postavil v dvacátém pátém roce, kdy se zdálo, že nastává období věčného míru a blahobytu.*³⁶

Představují se nám zde čtyři postavy: Bagár, Trnec, Antoš a Rejzek. Typologizace každé z nich je založena na jejím vztahu ke komunismu. Bagár je tak jediný opravdu kladný hrdina, komunista od mládí.³⁷ Trnec se počítá k inteligenci, považuje komunismus za nesmysl, ale na druhou stranu měl bratra komunistu, což ho otevírá případné konverzi. Antoš se chce stát automechanikem-soukromníkem, touží po vlastní autodílně. Nechce ale vydělávat peníze; rád by se jen vrtal v motorech. Rejzek je buržoazním synkem, jeho otec vlastnil hotel ve městě, kam celá skupina míří. Rejzek se vrací, aby si nárokoval hotel, který mu podle něj právoplatně patří. U něj nejvíce hrozí, že se stane buržoou. Máme zde tedy čtyři dobové typy: Bagára, kovaného, moudrého komunistu, Trnce, příslušníka inteligence, Antoše, dělníka milujícího svojí práci, a Rejzka, představitele buržoazie. To samozřejmě neznamená, že jsou tyto typy odsouzeny sehrát jedinou předurčenou roli – že Antoš, Trnec a Rejzek, přežitky první republiky, jsou odsouzeni nepochopit nový řád světa. Řezáč naopak mistrně využívá vedlejších rysů (charakterových vlastností většinou nepřímo objasňovaných výjevy

³⁴ Tamtéž, s. 12.

³⁵ Tamtéž, s. 13.

³⁶ Tamtéž, s. 13.

³⁷ Je zajímavé, jak vypravěč podtrhuje Bagárův vlídný vztah ke komunismu tím, že přijímá prakticky opačnou perspektivu jeho nadřízených z dílny, kteří Bagárův komunismus vnímali negativně.

z minulosti postavy), podobných atributům světců, které dávají postavě naději obrátit se na „správnou víru“.

V první kapitole, u popisu neúplných světů jsme zmínili Ecoův výrok, že člověk má „sklon budovat život jako román“ (Eco 1997: 172), a dále jsme mluvili o tom, jak slova typologizují realitu. Každý jazyk má omezený slovník pro popis a charakterizaci člověka. Omezení člověka na typ jej nepochybně „zploští“; nikdo není jen „bručoun“, „podvodník“, „sirotek“, „rebel“ apod. Ani u postavy si však s typem nevystačíme, jak ukazuje H. Porter Abbott: „Homérův Achilles v *Iliadě* je typem válečného hrdiny, ale je také zároveň složeninou profesionálního vojáka, tvrdohlavého člověka, primadona, vášnivého muže a oddaného přítele. Role hraná Tomem Hanksem ve filmu *Zachraňte vojína Ryana* (1999) je také typem válečného hrdiny, ale je složena i z čestného muže, učitele, váhavého vojáka a svědomitého člověka. Máme zde dva charaktery ve dvou příbězích o válce, z nichž oba odpovídají typu válečného hrdiny. Máme ale také dvě dosti odlišná individua.“³⁸ Typy jsou moc jednoznačné na to, aby obsáhly celou postavu.

Rysy

Seymour Chatman se kromě utřídění postav pokouší i o jejich identifikaci či, chcete-li, popis. Podle něj jsou postavy definovatelné pomocí *rysů*; každá postava je paradigmatickým jiným počtem různých rysů, které primárně slouží k pochopení motivace postavy, vysvětlení jejího chování. Tuto myšlenku přebírá od svého předchůdce, Rolanda Barthesa, který ve své analýze Balzakovy *Sarassina*, práci nazvané *S/Z*³⁹, nabízí pro popis postavy teorii sémů⁴⁰ (analogicky k sémantice slov). Barthes mluví o postavě (osobě) jako „pouhém“ rozboru sémů; Sarrasine je „místem soustoku následujících sémů: *bouřlivost, umělecký talent, nezávislost, násilnost, excès, feminita,*

³⁸ Abbott, H. Porter: Character and Self in Narrative, in *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, s. 131.

Citace je přeložená z angličtiny. V originále zní: „Homer’s Achilles in *The Iliad* may be the type of the military hero, but he is also a compound of the professional soldier, the stubborn man, the prima donna, the passionate man, and the devoted friend. The part played by Tom Hanks in *Saving Private Ryan* (1999) is also the type of the military hero, but compounded of the honest man, the school teacher, the reluctant soldier, and the dutiful man. We have here two characters in two stories of war who each conform to the type of the military hero. Yet we also have two very different individuals.”

³⁹ Barthes, R.: *S/Z*, Praha, Garamond, 2007.

⁴⁰ Stejně tak můžeme za předchůdce rysů považovat Barthesovy *indicie*.

ošklivost, složená povaha, bezbožnost, záliba v drásání, silná vůle atd” (Barthes 2007: 321). Iluzi individuality dává každé osobě *vlastní Jméno*: „Vlastní jméno umožňuje osobě existovat mimo sémy, jejichž součtem je nicméně beze zbytku tvořena. Jakmile existuje nějaké Jméno (byť by to bylo zájmeno), k němuž se sémy mohou sbíhat a na něž se mohou fixovat, stávají se z nich predikáty, induktory pravdy, a ze jména se stává subjekt” (Tamtéž: 321).

Sémy známe z lingvistiky jako nejmenší jednotky nesoucí význam. Slovo štěně lze minimálně rozložit na dva sémy: *mladý* a *psí*. Pomocí sému *mladý* jsme pak schopni identifikovat příbuznost s jinými slovy podobnými (kotě, hříbě, kuře). Sémy pomáhají rozklíčovat strukturu jazyka. Mohou něčemu takovému pomoci i u postavy? Každé slovo je tvořeno z konečného počtu sémů, které z něj činí sémantém. Lze i postavu považovat za sémantém? Už tím, že Barthes vedle sémů dává postavě jako základní rys „Vlastní jméno“, postava roli sémantému překračuje. To vytýká Barthesovi i Chatman. Chatman nachází nejvhodnější definici rysu u J. P. Guilforda: rys je „jakýkoli rozlišitelný, relativně stálý způsob, jímž se jeden jednotlivec liší od druhého.“⁴¹ Zatímco sémy slouží k hledání společných vlastností, rysy mají primárně za úkol odlišit jednoho člověka od druhého.

Rysy mohou být zjeveny v textu buď přímo (*přímá definice*), jako adjektiva, část řeči apod., nebo nepřímo (*nepřímá reprezentace*).⁴² K nepřímé reprezentaci rysů přispívají hlavně *zvyky*, jak je popisuje Chatman: narativy mohou „vyžadovat od publika schopnost rozpoznat v jistých zvycích příznaky nějakého rysu. Jestliže si postava neustále umývá ruce, drhne už čistou podlahu, sbírá z nábytku zrnka prachu, publikum je nuceno přečíst to jako „kompulzivní““ (Chatman 2007: 128).

Rysy jsou rozloženy v celém textu. Rozpoznání charakterových vlastností postavy má tedy povahu procesu; je závislé na čtenářově schopnosti nalézt a „přečíst“ (interpretovat) dané rysy (zde mám na mysli především rysy znázorněné nepřímou reprezentací). Charakter postavy se vytváří postupným čtením, roste a mění se s každým nově objeveným rysem. Rimmon-Kenanová mluví o *stádiích*, kterými si čtenář musí při poznávání charakteru postavy projít.⁴³ Některá stádia lze přeskočit pomocí intuice, nebo pokud čtenář v postavě rozpozná existenci nějakého kulturního schématu (například

⁴¹ Chatman, S.: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2007, s. 126n. Cit. podle Guilford, J. P.: *Personality*, New York, McGraw-Hill, 1959.

⁴² Přímá definice a nepřímá reprezentace jsou pojmy Rimmon-Kenanové (viz Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, s. 66n.).

⁴³ Viz Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, s. 46.

bude u pohádkového prince očekávat, že bude čestný⁴⁴). Rimmon-Kenanová se zároveň snaží vyhranit proti Chatmanově představě postavy jako *paradigmatu rysů*; pokouší se vytvořit dynamičtější teorii rysů. Rysy jsou výsledkem určitého zobecnění. Čtenáři se může stát, že narazí na prvek, který nemůže zařadit do žádné kategorie. Z toho vyplývá, že buď jeho zobecnění bylo chybné, nebo že se postava změnila. U postavy je Rimmon-Kenanovou přímo podporován její *vývoj*.

Rysy se mohou překrývat či vzájemně vylučovat. Znakem každé „moderní“ (plastické) postavy je podle Chatmana její vnitřní rozporuplnost, velké množství navzájem konfliktních rysů. Postavě ploché naopak přikládá jen jeden, nebo alespoň jeden silně dominující, rys. Chování ploché postavy je tak vysoce předvídatelné, kdežto jednání postavy plastické „nelze předvídat – dokáží se měnit, překvapovat nás atd.“ (Tamtéž: 138).

Rysy se zdají být použitelnější než typy. S typy mnohdy splývají; liší se jen užitým slovním druhem: typy jsou substantiva, kdežto rysy jsou adjektiva (Chatman mluví o *narativních adjektivech*⁴⁵) – Achilles může tedy být primadon, nebo může být (jen) „namyšlený“, „sebestředný, může být tvrdohlavý člověk, nebo jen „tvrdohlavý“. Adjektivní forma má tu výhodu, že není považovaná za všepostihující, konečnou. Když označíme Achilla za primadona, omezíme tím jeho charakter mnohem víc, než když mu přičteme jen patřičný rys, patřičnou vlastnost. V podstatě ale můžeme označit rys, typ a i postavu-definici za podobně definovatelnou; rozdíly jsou mizivé.

Tělo

Za krátké povšimnutí stojí ještě Hodrové rozlišování druhů těla, které by bylo možno označit za svéráznou typologizaci postav. Hodrová se pokouší sjednotit a předvést několik základních „těl“ tak, jak se vyvíjely v závislosti na dobových dispozicích, ideálech závislých na dobové společenské „filozofii“. Ukazuje, jak jsou těla postav podmíněná žánrem. Mluví o těle *tragickém* („těle osudově hřešícím a trestaném – zmrzačeném, slepotou, smrtí“ /Hodrová 2001: 639/), *idylickém*, *erotickém* a *dobrodružném* („takové tělo zažívá milostné rozkoše, je vystavováno různým zkouškám, v nichž obstává, například zneuctění, jemuž uniká zásahem prozřetelnosti

⁴⁴ Obecně lze tvrdit, že *typy*, tedy ploché postavy, které jsou archetypální, kulturně-společensky fixované symboly (především postavy pohádkové, postavy detektivek, dívčích románů, hororů atd.) mají pevně daný soubor závazných rysů.

⁴⁵ Viz Chatman, S.: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2007, s. 130.

v poslední chvíli“ /Tamtéž: 639/), *mystickém* a *iniciačním* („které podstupuje symbolickou smrt a proměnu“ /Tamtéž: 639/), *fantastickém* (s nadpřirozenými vlastnostmi, objevujícím se v mytologii, pohádkách i v moderním románu, v magickém realismu), *každodenním* (jež je nejbližší tělu lidskému), *komickém* či *karnevalovém*. Typy těl nejsou samozřejmě absolutní; zařazení do jedné z kategorií záleží na převažujících aspektech těla.

Sama Hodrová zároveň okamžitě dodává, že vázanost těla s žánrem je iluzivní; v jednom textu se většinou mísí několik typů těl. Lepší by bylo říci, že typy těla mají svůj historický původ v různých žánrech, že v určitém, specifickém žánru kdysi vznikla.

Změna

Jako jediné dostatečně fungující dělení postavy (zůstává však otázka jeho využitelnosti pro kategorizaci postav) se mi zdá rozlišování postavy podle *změny* (v čase narativu) Uri Margolina ve studii *Individuals in Narrative Worlds*⁴⁶. Margolin píše: „Osoby v narativu lze považovat za sérii dočasných na sebe připojených stavů (*person-stages*).“⁴⁷ Na základě toho proti sobě staví postavu, která se nemění, a postavu, která podléhá změně, a to ne ledajaké: změnou rozumí naprostý charakterový převrat, tedy, zjednodušeně řečeno, od dobrého k zlému, od pesimistického k optimistickému, od rozvážného k ukvapenému apod. (budiž však řečeno, že změna se neděje na poli jednoho, jakkoli dominantního rysu – je plošná, zasahuje celý charakter).⁴⁸ Změna je buď *postupná* (*progressive*), nebo *prudká* (*abrupt*). Postupná změna, jak už její označení napovídá, je rozprostřena po celé časové ose, trvá dlouho, stupňuje se; prudká změna je náhlá a může způsobovat inkoherentnost postavy. Pro udržení koherentní postavy je nutno rozpoznat motivaci její změny. Motivace může být různá: charakter postavy může změnit traumatický zážitek, šok, vnuknutí, spirituální zážitek, konverze k víře a třeba i posednutí d'áblem. Představitelem prudké charakterové změny v moderních narativech jsou i postavy změnivší se v upíry nebo zombie. Zombie (v tradičním modelu) navíc ztrácí původní osobnost a stává se bezmyšlenkovitým

⁴⁶ Margolin, U.: *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, in *Poetics Today* 11/4, Winter, Duke University Press, 1990, s. 843 – 871.

⁴⁷ Tamtéž, s. 857. Citace je přeložena z angličtiny. V originále zní: „INDS in narrative may consequently be viewed as a series of temporal person-stages, each associated with one state.“

⁴⁸ I tato typologie je samozřejmě dost zjednodušující. Žádná postava není úplně beze změny a mění se postava nemusí zrovna prodělat naprostý charakterový převrat. Pro typologizaci postavy jednoduše nestačí dvě extrémní (dualistická) stanoviska.

monstrem s jediným zbylým pudem, pudem hladu. Je otázka, do jaké míry lze zombie považovat za „pokračování“ původní postavy, přestože známe motivaci k charakterové změně.

Podobné rozlišení postavy můžeme najít i u Hodrové, v její postavě *statické* a *dynamické*. Tyto typy jsou také vázané na stálost versus změnu charakteru. Hodrová je ale nerozlučně váže ke svým dvěma ústředním termínům, postavě-definici a postavě-hypotéze. Postavy statické tak patří k postavě-definici, nemění se, protože jsou uzavřené, a postavy dynamické spadají pod postavu-hypotézu – jejich otevřenost, jejich tajemství je dáno schopností podléhat změně.

Fikční světy (jiný popis postavy)

Místo termínu postava používá Doležel termín *osoba*. Činí tak pravděpodobně kvůli potřebě přiblížit postavu člověku: základním postulátem teorie fikční světů je, že postava je entita se specifickým druhem existence, *fikční existencí*. Termín *postava* by tedy připadl postavě – textovému konstrukt, jak ho viděli strukturalisté⁴⁹, modernější termín *osoba* by zpřístupnil postavu psychologizujícím pohledům na ni. Teorie fikčních světů si ještě bohužel neujasnila, co přesně fikční existencí myslí. Je postava svým chováním blízka člověku, a můžeme proto pro ni používat psychologických termínů? Doležel i Ronenová tento problém potichu obchází. Doležel na jednu stranu odkazuje k psychologii a nabízí pojmy jako *motivace*, *intencionalita*, *racionalita*, *iracionalita* atd., na druhou stranu píše: „Sémantika možných světů trvá na tom, že fikční svět je zkonstruován autorem a že úlohou čtenáře je tento svět rekonstruovat“ (Doležel 2003: 35). Odkazuje zde na Isera⁵⁰, ale sám se v následujících oddílech snaží načrtnout rozdíly mezi fikčními světy literatury a možnými světy logické sémantiky, o kterých mluví Iser, a vrátit se tak k postavě přesahující text. Přesto říká, že Iserův model možných světů bude „i nadále skýtat nepostradatelnou službu“ (Tamtéž: 35). Já osobně zastávám názor, že cestou z této rozkolísanosti je neúplnost postavy, zmiňovaná v první kapitole (mezery v postavě čtenář doplňuje na základě své zkušenosti s lidmi z aktuálního světa).

⁴⁹ Barthes mluví dokonce o *činitelích*: „[...] ‚osoba‘ je vždy jen kritickou racionalizací, kterou naše doba vnucuje čistým narativním ‚činitelům‘“, když se snaží vyvázat postavu z psychologizujících hledisek (Barthes, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Kylvoušek, Brno, Host, 2002, s. 29.).

⁵⁰ Konkrétně Iser, W.: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, s. 65.

Teorie fikčních světů ztrácí zájem o dualistickou typologizaci postav; dokonce se ani nesoustředí na postavu jako samotnou, nejdůležitější entitu. Osoba je popisována ve svém *konání (akci)*⁵¹, centrem vědeckého zájmu jsou *změny*, které osoba svou *intencí* ve fikčním světě provádí. Každý příběh je zápisem těchto změn, tedy vyžaduje přítomnost alespoň jedné osoby. V závislosti na osobě vyděluje Doležel dva druhy světů: *svět s jednou osobou* a *svět s více osobami*, kde se objevuje nový druh změny – *interakce*.

Doležel vytváří v *Heterocosmice* rozsáhlý aparát pojmů, které slouží pro definici každé osoby. Nebude na škodu, když si je tu alespoň stručně vypíšeme:

Transitivní akce jsou ty akce, kterými konatel způsobuje ve světě změny. Za nejsilnější transitivity akce můžeme považovat akce *tvůrčivé* a *ničivé*. Ve světě s více osobami vytváří akce směřovaná k druhé postavě dichotomii *konatel x trpitel*.

Intencionalita. Ke každé akci je potřeba intence konatele. Akci činí z události právě intence. Intencionální jsou i podvědomé, rutinní akce.

Přírodní událost. Osoby fikčního světa jsou vystaveny dění okolí, se kterým se musí vyrovnávat. Přírodním zákonům působícím na osoby říká Doležel *přírodní síla* (P-síla). Ve světě s jednou osobou je přírodní síla dynamickým partnerem pro osobu. Příběh *Robinsona Crusoe* je vystavěn na neustálém vyrovnávání se osoby s nepřející přírodou.

Akcident je výsledek nezamýšleného výsledku konání – kdykoli je nějaká akce neúspěšná, nebo i naopak úspěšnější, než se původně očekávalo, udál se akcident. Akcidenty tedy mohou být *šťastné* a *nešťastné*.

Motivaci jsme tu už zmiňovali několikrát. Motivace jsou faktory, které určují „volbu, intenzitu a naléhavost činností“ (Tamtéž: 74).

Akční způsoby. Konání každé osoby je podmíněno jejími psychickými dispozicemi – její povahou. U každé akce nás především zajímá, proč se dělá; každá akce nám ukazuje povahu osoby. Doležel nabízí čtyři akční způsoby, které uspořádává do kruhového schématu:

⁵¹ Konání zahrnuje i mluvní a jiné znakové akty.

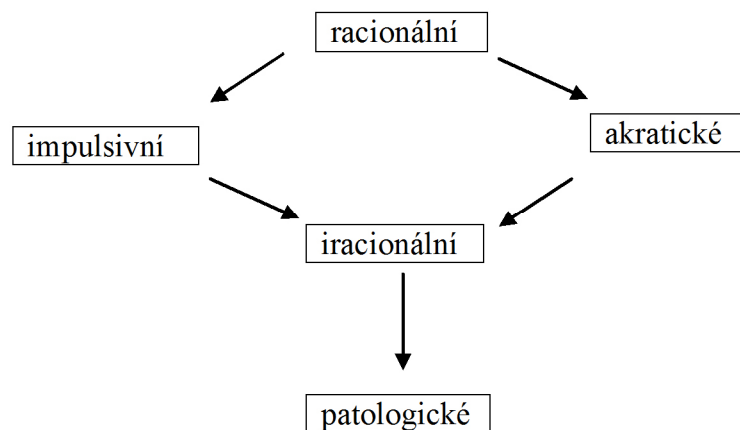


Schéma 1: Taxonomie čtyř akčních způsobů⁵²

Racionální konání je podmínkou svobodného konatele: „osoba má kontrolu nad svým konáním, jestliže má kontrolu její rozum (*ratio*) [...]“ (Tamtéž: 80). *Impulsivní* konání je pudové, spontánní, nepromyšlené a lze je považovat za pravý opak konání racionálního. *Akratické* konání se vymyká racionalitě. Je výsledkem míšení racionálního a impulsivního konání: „Osoba si je vědoma racionální cesty, avšak je z ní svedena tlakem pudu nebo vášně“ (Tamtéž: 81). Přes impulsivní a akratické konání vede cesta ke konání iracionálnímu. *Iracionální* konání je „způsob, v němž je dosah kognitivních faktorů a praktického uvažování minimální“ (Tamtéž: 82), ne však nulový, protože je nutno počítat s nějakou, byť jen minimální, intencionalitou. Konání iracionální je poslední hrází před konáním *patologickým*, sebedestruktivním chováním šílenců. Právě patologické konání úplně postrádá intencionalitu a je tak bližší spíše přírodním událostem.

Interakce je základním kamenem světa s více osobami. Akce se mění v interakci, jakmile se střetává s akcemi jiných osob. Interakce může být buď *symetrická*, když si osoby vymění týž transitivní akt (potřesou si rukama), nebo *asymetrická*, když osoby provádějí různé akty (jeden druhého uhodí). K interakci také nerozlučně patří *komunikace*; ta může být stejně tak symetrická, nebo asymetrická.

Moc je nejsilnějším hybatelem (motivačním faktorem) většiny, ne-li přímo všech světů s více osobami. Může být fyzická, duševní, nebo společenská (institucionální).

⁵² In: Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003, s. 81.

Kromě těchto termínů spojených přímo s osobou vytváří Doležel i aparát pojmů (*narativních operátorů*) potřebných pro konstrukci celého fikčního světa. Ty se samozřejmě také dotýkají osoby, proto si je ještě v krátkosti představíme:

Aletické vybavení (modalitní operátory – M-operátory) každého světa obsahuje všechna omezení na tento svět kladená. Svět může být konstruován jako přirozený, nebo nadpřirozený – pro každý svět je typický jiný soubor omezení. V Praze Herrmanova *U snědeného krámu* se kupec Žemla s mimozemšťany nesetká, v Praze Tmy Ondřeje Neffa by se mu to možná poštěstilo. Aletické modalitní operátory jsou ale i subjektivní, specifické pro každou osobu. Subjektivní M-operátor udává, jaké akce může osoba vykonat. Jedná se tedy o určitý soubor (kompetenci) dovedností. Jestliže je v oboru možností Martina Žemly schopnost plést svetry, pak je umí plést, ať už má, nebo nemá příležitost svou dovednost uplatnit. Subjektivní M-operátor reguluje tři druhy schopností: *fyzické* (tělesné dispozice), *nástrojové* (schopnost vyrobit a používat nějaké nástroje) a *duševní* (citlivost smyslů apod.).

Deontická omezení (deontické normy – D-normy) jsou normy předepsané samotnými obyvateli fikčního světa, tedy v prvé řadě zákony, pravidla, směrnice, které určují, jaké akce budou zakázané, dovolené nebo povinné. Existence deontických omezení předpokládá držitele moci, institucionalizovanou autoritu. Různé D-normy v různých světech způsobují, že táž akce může mít v každém světě jiné důsledky. Doležel si všímá, jak populární stanovování deontických omezení je. Zákazy jsou často vydávány jen proto, aby mohly být porušeny. Porušení zákazu bývá oblíbenou zápletkou příběhů.

Axiologická omezení (axiologické operátory – A-operátory) transformují entity světa (předměty, stavy, věci, události, akce, osoby) v hodnoty a nehodnoty. Axiologická omezení jsou opět silně závislá na dominantní společenské skupině; zároveň má každá osoba světa vlastní, subjektivní, soubor axiologických modalit – pro každého je hodnotné něco jiného.

Epistemická omezení (epistemické operátory – E-operátory) jsou souborem vědění, nevědění a věření společnosti. Epistemický soubor vědění, mínění každého jedince o sobě a o světě je výsledkem (výsekem z) dosaženého vědeckého poznání, ideologie, náboženství a mytologie (tedy zkráceně kultury) dané společnosti.

3. Kapitola

(Praktické cvičení: úrovně kontrastů v *Smrti pana Baltisbergra*)

Fikční svět Hrabalovy *Smrti pana Baltisbergra* je konstruován jako svět s více osobami, přičemž jejich interakce je hlavním nositelem děje a i významu povídky. Vypravěč se prakticky neobírá popisem vzhledu ani charakterizací postav; postavy se charakterizují svými promluvami. Hrabal vytváří mezi postavami několik úrovní kontrastů – ty zde postupně rozebereme:

Úroveň 1 – jména

Daniela Hodrová nabízí poučné schéma ukazující posun v pojmenovávání postav, který se děje s příchodem moderní literatury (Hodrová má pravděpodobně na mysli hlavně příchod filozofující literatury zaměřující se na ontologické otázky, hledající smysl existence člověka). Schéma znázorňuje proces „odreálnění“ postavy, její *literarizace*⁵³:

Jméno

historické → neutrální → mluvící → redukce jména → bezejmenost⁵⁴

Redukované jméno pozbývá své identifikační funkce, anonymizuje postavu, ne (jen) za účelem vytvoření obecně platného symbolu, anonymizuje ji ve vztahu k okolnímu světu: anonymní postava se stává jednotkou, položkou, ne-li věcí, se kterou smýká celé univerzum. Nejnápadnějším příkladem je samozřejmě postava Josefa K. v Kafkově *Procesu*. Kafka užívá necelé jméno; příjmení, které je mnohem důležitější specifikátor než jméno křestní, je omezeno na iniciálu. V Kafkových povídkách můžeme dále najít postavy „bezejmenné“⁵⁵, s nekonkrétními vlastními jmény, jako jsou umělec, muž,

⁵³ jak říká Hodrová, viz Hodrová, D.: *Poetika postavy*, in ...*na okraji chaosu...* Praha, Torst, 2001, s. 559.

⁵⁴ Tamtéž, s. 559.

⁵⁵ Bezejmená postava je zavádějící termín. Každá postava musí mít nějaký, jakkoli abstraktní, referent, který ji zceluje, spojuje množinu popisů v jednu entitu. Jinak řečeno: koherenci postavy zajišťuje její jméno. Bezejmená postava je taková, která postrádá jméno ve smyslu přísného designátoru, ale stále nese „jméno popisné“, určující ji na základě nějaké její vlastnosti: postava pojmenovaná „doktor“ bude pravděpodobně pracovat jako doktor, postava, označená jako „malá paní“ bude pravděpodobně žena malého vzrůstu, postava, označená jen jako „on“ stále poukazuje alespoň na své pohlaví (nic však samozřejmě nebrání vypravěči čtenáře mást a užívat těchto pojmenování obrazně nebo ironicky).

doktor, důstojník, cestovatel apod. Vlastní jména mohou být občas blíže, avšak se stejnou nekonkrétností, specifikována (malá paní). Takto označené postavy se v literárních dílech vyskytovaly odjakživa, vždy však šlo o postavy vedlejší, postavy v pozadí.

S redukcí jména hojně pracuje i Hrabal. Ve *Smrti pana Baltisbergra* se setkáme se strýcem Pepinem, otcem, matkou a mužem na kolečkové židli. Hrabal posouvá funkci těchto jmen ještě na jinou úroveň, než o jaké píše Hodrová. „Redukovaný“ strýc Pepin a bezejmenní otec a matka nejsou postavy „kafkovské“, které by se měly prát s nechápajícím, nehostinným světem. Naopak, jsou to postavy vypravěči blízké, jsou vypravěčova rodina; jsou anonymní, protože je vypravěč dobře zná a nemá potřebu o nich nic říkat. Anonymita těchto postav je skrytá za jejich známost. Díky této trojici, Hrabalově „literární rodině“, může autor vytvořit první polohu kontrastu jmen v textu: proti nim může postavit postavu ještě anonymnější (a tajemnější), muže na kolečkové židli.

Zároveň se setkáváme se strýcem Pepinem, otcem, matkou a mužem na kolečkové židli na jedné straně a motocyklovými závodníky Františkem Bartošem, Hansem Baltisbergrem, Mandolinim, Františkem Šťastným, Klingerem, Petrem Kneesem, Cambellem, Georgem Geoffrey Dukem, Ubbialim, Billem Lomasem, Johnem Surteesem, Armstrongem, Hintonem, Hermannem Langem, Taziem Nuvolarim, Achillem Varzim, Horstem Kassnerem a ještě dalšími!⁵⁶ – jmenovanými vždy celým jménem, nebo alespoň příjmením – na straně druhé. Tato všechna jména tvoří druhou

Problematice pojmenovávání a definování entit fikčních světů obecně se věnuje Ruth Ronenová (Ronenová, R.: *Možné světy v teorii literatury*, Brno, Host, 2006.).

⁵⁶ Hrabal užívá jména skutečných závodníků; jen namátkou: František Bartoš (nar. 1926) je český motocyklový závodník závodící hlavně v kategorii do 125cc, František Šťastný (1927 – 2000), také Čech, jezdil na silnějších strojích, především v kategorii do 350cc; dále Hrabal jmenuje třeba Němce Hermanna Langa (1909 – 1987) a Horsta Kassnera (nar. 1937), Brity Billa Lomase (1928 – 2007) a Johna Surteese (nar. 1934) a Italy Tazia Nuvolariho (1892 – 1953) a Achilla Varziho (1904 – 1948). I Hans Baltisberger (1924 – 1956) je reálná osoba. Jeho rok úmrtí nám může pomoci určit i přesný závod, o kterém Hrabal píše. Je jím Velká cena Československa z roku 1956 konající se na brněnském Masarykově okruhu. Tehdy vyhrál kategorii do 125cc František Bartoš, kategorii do 350cc František Šťastný; kromě Hanse Baltisbergra ten den zemřel i další závodník, Michel Mouty.

Tyto informace nemusí být úplně zbytečné. Hrabal vtahuje do fikčního světa postavy ze světa aktuálního; pro čtenáře, který má o těchto jménech nějaké povědomí, to znamená silné mísení dvou entit: reálné osoby závodníka a jejího fikčního alterega – postavy. Čtenář bude automaticky očekávat, dokonce vyžadovat od textu faktografickou reálnost. Tvrzení o postavě ve fikčním světě bude hodnotit jako pravdivá, nebo nepravdivá podle ověření s osobou ve světě aktuálním. S problematikou totožnosti jmen žijících a fikčních osob se ve svých pracích potýká snad každý, kdo popisuje fikční světy. Více se jí věnuje v souvislosti s mimésis například Thomas Pavel (Pavel, T.: *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009.), Ruth Ronenová (Ronenová, R.: *Možné světy v teorii literatury*, Brno, Host, 2006.) nebo Umberto Eco (Eco, U.: *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*, Olomouc, Votobia, 1997.).

polohu kontrastu jmen v textu. Anonymita strýce Pepina, otce, matky a muže na kolečkové židli vyniká v kontrastu se jmény závodníků (ke jmenování závodníků skvěle slouží sportovní komentátor, ozývající se s ampliíonu). Kromě tohoto jednoduchého kontrastu ve jménech zaráží i kontrast v charakteristice postav. To už se přesouváme na druhou úroveň:

Úroveň 2 – postavy

Když v krásné krajině snědli řízky, otec usnul a matka se strýcem si lehli na okraj lesíčku, hned u Farinových zatáček. Sem tam si cvakli z té láhve od maggi a dívali se na závody. Už se jelo poslední kolo stopětadvacítek a jako první si to vytruboval Franta Bartoš, jistý, klidný, docela zalehlý do své čízy OHC. Tak si to hřměl tratí, a kudy jel, dvě stě padesát tisíc diváků postupně propukalo v jásot a František to viděl, viděl všechny ty dlaně, ty šátky a kapesníky, celou tu slávu a nebál se, to tedy Franta Bartoš, ten se nikdy nebál, a když, tak jedině aby mu nefixlovalo zapalování nebo se nazadřel píst. Ted' vjel do poslední Farinovy zatáčky a už ani neubral plyn, jen zalehl do mašiny a už to zase rauboval.⁵⁷

Na jiné straně nacházíme další skvělý odstavec:

A František vjel do Farinových zatáček ještě přesněji, odvázněji, už nejel pro lidi, ale pro sebe, jel skoro ve stopách té představy, jak se vůbec má jezdit, jen pro tu rozkoš, hvízdát si to po hranici života. A Osud mu taky dneska přál. Cítil to ve všech pohybech. Také diváci se vzpamatovávali a už se tak nebáli, když viděli tu jistotu. Poslední kolo jel František Šťastný takovým tunelem, údolím vystlaným z jásotu hrdel, rukou, kapesníků a všeho ostatního, čím jen se dá vyjádřit nadšení. A tak místa k sezení, jakmile se přiblížila, měnila se v místa k stání.⁵⁸

Zatímco vypravěč se většinou zdržuje komentářů k strýci Pepinovi, matce a otci (za ně mluví především jejich promluvy-monology), závodníkům věnuje obrovsky citlivou, až familierní charakteristiku. Dva výše zmiňované odstavce obsahují hovorové výrazy, které nás přibližují k závodníkovi a jemu blízkému slangu: Franta Bartoš jede na „číze“,

⁵⁷ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 25.

⁵⁸ Tamtéž, s. 30.

vlastně nejede, ale „vytrubuje si to“, „hřmí si to“, „hvízdá si to po hranici života“, „zalehne do mašiny“; když už se bojí, tak jedine, aby mu „nefixlovalo“ zapalování, „Osud“ mu však přeje. I syntax má hovorovou povahu, což je u Hrabala obvyklé. Jednotný „hrabalovský“ jazyk společný vypravěči i všem postavám v Hrabalových textech často smývá kontury postav a vytváří jakéhosi jednotícího ducha nad všemi osobami. Všimněme si však, že v této povídce autor svou typickou syntax nechává především pro promluvy postav (stále jde především o strýce Pepina). Vypravěč mluví v rozvitých souvětích, ale nijak atypicky; jen pro charakteristiku Františka Bartoše se objevuje například ukazovací zájmeno na začátku hlavní věty („[...]“, to tedy Franta Bartoš, ten se nikdy nebál, [...].“) nebo začínání věty parataktickou spojkou „a“ („A František vjel do Farinových zatáček,[...]“; „A Osud mu taky dneska přál.“; „A tak místa k sezení,[...]“). Jen pro tyto příležitosti sklouzne vypravěč do typické „hrabalovské mluvy“.⁵⁹

Proč si ale Hrabal dává práci s popisem závodníků, místo aby se soustředil na popis otce, matky, strýce Pepina a muže na kolečkové židli? Zde se vynořuje první poloha kontrastu mezi postavami, mezi dvěma skupinami postav: postavami *mluvícími* (otcem, matkou, strýcem Pepinem a mužem v kolečkové židli)⁶⁰, které se charakterizují svými promluvami, a postavami *konajícími* (závodícími), které musí popisovat vypravěč, potažmo sportovní komentátor, ozývající se z amplionu. V souvislosti s tímto se ještě vrátíme ke jménům: Především řečeným a redukcí jmen mluvících postav v kontrastu s plnými jmény konajících postav Hrabal boří titul hlavní postavy. Kdo jsou v příběhu hlavní postavy? Pepin, otec, muž a ještě matka, nebo závodníci Franta Bartoš, František Šťastný a Hans Baltisberger, o kterých se nejvíce mluví? Především tyto tři závodníci plní v textu větší funkci než jen funkci komparzu, pozadí, dokreslující atmosféry závodů.

Mezi dvěma skupinami v příběhu, Hrabalovou rodinou s mužem na kolečkové židli a motocyklovými závodníky vzniká ještě další poloha kontrastu: proti úloze *závodníků* stojí úloha *diváků*. Otec, matka, strýc Pepin a muž v kolečkové židli jsou „stojící“⁶¹ (*statičtí*) diváci, kdežto závodníci jsou dynamičtí, rychle se pohybující, míhající se ve

⁵⁹ O Hrabalově práci s jazykem píše např. Ilona Štorchová: viz Štorchová, I.: K problematice koherence jednoho Hrabalova textu, *SaŠ* 50, 1989, s. 278 – 287.

⁶⁰ Toto pojmenování není úplně šťastné – v textu mluví i jiné postavy. Promluvy těchto čtyř postav jsou ale specifické, jak si ukážeme v podkapitole 3. *úroveň – repliky*.

⁶¹ Do uvozovek dávám s ohledem na muže sedícího v kolečkové židli.

Farinových zatačkách. Vyjíždí z lesa a zase v něm mizí (o dalším pohybu informuje jen komentátor z amplionu). Závodníci tvoří (paradoxní) dynamickou kulisu ke statické akci.

Za povšimnutí stojí Hrabalova záměrná volba postavy muže v kolečkové židli. Naposled se zde vrátíme ke jménům: jeho pojmenování je různě obměňováno (muž sedící na kolečkové židli / muž sedící v kolečkové židli / mrzák / muž / beznohý / beznohý, který před léty, ještě s jednou nohou, jezdil na harleyce), rozlišovacím znakem ale stále zůstává jeho invalidita, která ho má především zastavit, udělat z něj statickou postavu (ne ve smyslu Hodrové rozlišení postav statických a dynamických, ale ve smyslu *nepohyblivé* postavy).⁶²

Tento kontrast statických diváků a dynamických závodníků je v přímém rozporu s předchozím kontrastem v charakteristice postav – mluvící postavy se charakterizují dynamicky, v komunikaci, konající postavy jsou charakterizovány staticky, vypravěčem.

Když už jsme načali postavu muže v kolečkové židli, snad nejdůležitější postavu příběhu, můžeme se rovnou podívat na jeho charakteristiku. Jak se poprvé o této postavě dovídáme?:

*Matka se bavila s mužem sedícím v kolečkové židli, kterého sem dostrkali příbuzní už v sobotu navečer, protože se trať uzavírala před půlnocí.*⁶³

Muž je nepřírozně přes svůj hendikep ponechán na závodišti sám, přes noc, a na konci povídky není ani zmínka o někom, kdo by jej měl vyzvednout. Nepřírozenost tohoto výjevu ještě zvýrazňuje srovnání s filmovou adaptací *Smrti pana Baltisbergra* – *Smrt pana Baltazara* v souboru filmových povídek *Perličky na dně*⁶⁴, kde se Jiří Menzel nedokázal s touto představou smířit a zaměnil muži kolečkové křeslo za tříkolý motocykl. Muž na kolečkové židli je výsostně anonymní, je nejvíce osamocenou postavou díla. Tak osamocené jsou postavy z Kafkova souboru povídek *Rozjímání*.⁶⁵ Hrabal (na rozdíl od Kafky) místo, aby tento motiv rozvíjel, staví muže na kolečkové

⁶² Kdykoli v této kapitole budu zmiňovat statičnost těchto čtyř postav, otce, matky, strýce Pepina a muže na kolečkové židli, budu mít na mysli jejich nepohyblivost a ne Hodrové termín statické (nerozvíjející se) postavy.

⁶³ Hrabal, B.: *Smrt pana Baltisbergra*, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 25.

⁶⁴ *Smrt pana Baltazara*, in *Perličky na dně*, rež. Jiří Menzel, 1965.

⁶⁵ Kafka, F.: *Rozjímání*, in *Povídky*, Praha, 1964.

židli do konfrontace s ostatními postavami a nechává je s nimi mluvit. Jeho promluvy nejsou monology člověka toužícího po lidském kontaktu; tuto funkci zde zastává, jako obvykle, strýc Pepin. Kafkovský „osamocený člověk“ je u Hrabala rozprášen mezi několika postav.

Úroveň 3 – repliky

Většina příběhu se odehrává v mluvení čtyř postav: otce, matky, strýce Pepina a muže na kolečkové židli. Jejich promluvy mají určitou povahu, kterou zde za chvíli podrobně rozeberu. Promluvová povaha povídky *Smrt pana Baltisbergra* napomáhá jejímu srovnání s dramatem, vyznění povídky pak konkrétně s dramatem absurdním.

V Havlově *Audenci*⁶⁶ je konfrontace dvou postav konfrontací Vaňka, intelektuálně vysokého, vznešeného prvku, se sládkem, obyčejným, lépe řečeno vulgárním, nekulturním člověkem; tedy, z pohledu interpreta, konfrontací „nadřazeného“ Vaňka s „podřazeným“ sládkem (což kontrastuje s jejich pracovním vztahem). Vaňkova nadřazenost v rozmluvě spočívá v převážně krátkých, i jen jednoslovných, odpovědích na sládkovy nevhodné (absurdní) otázky („Co vy jste to vlastně psal, jestli se můžu zeptat?“ / „Divadelní hry – ?“ / „Divadelní hry? A to se hrálo někde na divadle?“ / „Ano –“⁶⁷). Vaněk se vyjadřuje spisovně, sládek hovorově; sládek se Vaňkovi nezdráhá tykat, tedy sám smývá hierarchii vedoucí – zaměstnanec, a tím podtrhuje Vaňkovu kulturní převahu. Ve *Smrti pana Baltisbergra* je konfrontace muže na kolečkové židli a strýce Pepina jiná. Na první pohled se zde nejedná o nějakou převahu, nadřazenost. Promluvy mají monologickou povahu a nijak obzvlášť na sebe nenavazují, avšak převahu má muž na kolečkové židli tím, že je, co se týče tématu povídky, relevantní. Jeho historky se týkají závodů, historky strýce Pepina jsou absurdní; jsou to doslova výkřiky člověka zajatého ve vlastní minulosti, člověka vynucujícího si pozornost. To je to, čeho se Pepin nejvíce bojí; že bez mluvení bude nedůležitý:

Strýc se postavil⁶⁸ před kolečkovou židli a řekl: „Zrovna takovou krajinou, jako je tady tato, jsem jednou doprovázel jednu inteligentní krasavici. [...]“⁶⁹

⁶⁶ Havel, V.: *Audience*, in *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, Praha, Academia, 2006.

⁶⁷ Tamtéž, s. 11.

⁶⁸ Podtrhl Jan Dvořák.

⁶⁹ Hrabal, B.: *Smrt pana Baltisbergra*, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 25.

Strýc nekřičí jen obrazně, opravdu řve:

„Ten Baltisberger, to je Němec?“ optal se strýc.

„Němec,“ pravil tiše muž a upravoval si pod sebou deku.

„To teda vyhraje, protože Němci jsou prevíti!“ vykřikl⁷⁰ strýc.⁷¹

Pepin se snaží překřičet svět, upozornit na sebe jako malé štěně. Jeho promluvy znehodnocují jazyk; jazyk už neslouží komunikaci, ale existenci: „Vyprávění, pohybující se v rozmezí od tlachání k básnění (jako hrabalovské *pábení*), se ukazuje být cestou marginální postavy ke smyslu života, specifickou formou jejího zápasu se smrtí i se světem, který tyto bytosti – ‚blázný řeči‘ – odsuzuje jen ke každodennímu prožívání a mění je takřka ve věci bez příběhu (bez onoho velkého Příběhu)“ (Hodrová 2001: 689). Pro děj není podstatné, co Pepin říká, což ale neznamená, že mikropříběhy jeho historek nelze k hlavnímu příběhu vztahovat a tento vztah nějak interpretovat.

Bylo by nesprávné tvrdit, že Pepinovy historky jsou pro příběh úplně irelevantní. Pepin v příběhu plní roli surrealisty nacházejícího pomocí volných asociací na promluvy ostatních krásné nové světy, historky ze své minulosti, jistě příkrášlené:

„Kdo říká, že nemá? Má, ale když pan Šťastný jede, tak to rve jakoby zlostí. Až vlasy vstávají.“

„Ano pane, zlost, ta na nic není,“ přikývl strýc. „Ferdinand, ten, co měl bejt císařem, ten byl taky samá zlost.⁷² [...]“⁷³

„[...] Ale s panem Šťastným je to obráceně. A odvahu má takovou jako nikdo, Nikdo, paní, to povídám.”

„Zrovna takovou odvahu⁷⁴ měli Přemyšláci!“ zaradoval se strýc. „Ti, když šli k odvodu, tak pořezali všechny Němce i se starostou. Zahnali je do pivovaru a panu starostovi vrazili na památku do tejlá kudlu.“⁷⁵

⁷⁰ Podtrhl Jan Dvořák.

⁷¹ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 26.

⁷² Podtrhl Jan Dvořák.

⁷³ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 26n.

⁷⁴ Podtrhl Jan Dvořák.

⁷⁵ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 27.

Kromě surrealisty je strýc Pepin právě tou komickou figurkou, známou z absurdních dramát. „S takovými osobami se lze sotva ztotožnit a čím záhadnější je jejich počínání a jejich existence, tím méně lidsky působí a tím nesnadnější je vidět svět jejich očima. Postavy, s nimiž se publikum nemůže ztotožnit, jsou nutně směšné.“ píše v souvislosti s absurdním dramatem Martin Esslin⁷⁶ a já nemám problém tuto citaci vztáhnout i na osobu Pepina. Jeho konání a promluvy (i v ostatních Hrabalových dílech) jsou přinejmenším podivné, ne-li přímo nesmyslné. Jeho role je ambivalentní, na jedné straně je z jeho historek, stejně jako z historek Haškova Švejka, cítit jakási hlubší filozofická podstata, na druhé straně je jeho tlachání směšné.

Později přichází do konfrontace s mužem na kolečkové židli otec (paralelně však dále pokračují Pepinovy repliky, čímž se podtrhuje jejich monologický charakter a naprostá nesmyslnost). Otec se probudí, vstane a hned spustí svůj „znalecký posudek“:

V přestávce, než začal závod dvěstěpadesátek, matka vzbudila otce, který pořád spal v dekách.

„Vstávej a pojď se taky na to podívat. Mě to baví. Je to docela hezký.“

Otec se napil žaludeční hořké a pravil: „Jaképak bavení? Motocykly? Kdyby tak jezdila auta! Hermann Lang, Rudolf Caraciola, Tazio Nuvolari, pane, pět litrů obsah, tři kompresory! [...]“⁷⁷

Dialog otce s mužem na kolečkové židli je regulérním soupeřením: muž na kolečkové židli získává nad Pepinem převahu tím, že vypráví historky ze závodů, závodům rozumí, zná jména závodníků. Právě jména závodníků hrají potom, v konfrontaci muže na kolečkové židli s otcem, zásadní roli – přehršel vlastních jmen slouží coby faktografická munice. Otec zprvu má nad mužem převahu. Jde opravdu, alespoň ze strany otce, o souboj vědomostí, o snahu získat nadvládu (*moc*) nad soupeřem. Jak se však později ukazuje, otcovy znalosti, historky, které, jak říká, sám zažil, jsou vyčtené z motoristických časopisů:

Muž v kolečkové židli zpokorněl. „Pane, vy znáte Caraciolu?“

⁷⁶ Esslin, M.: *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1966, s. 57.

⁷⁷ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 30n.

„Ano,“ řekl otec. „Stál jsem vedle něj při pohřbu jeho paní. Zasykala ji lavina v Alpách. Ohromnou životosprávu vedl ten šampion. Skleničku šampusu jedině po vyhraném závodě.“

„Vy jste viděl nějaký velký závod?“

„Ano,“ pravil otec. „Ani mi na to nevzpomínejte! Velká cena Tripolisu a tam výbornému jezdci Varzimu vběhl hafan do dráhy, a bylo to. Achilles Varzi se zabil!“ pověděl otec, tak jak to vyčetl z knížek od Rudolfa Caracioly a Hanse von Stucka. „Taky jsem viděl tragický trénink na Velkou cenu Monzy. [...]“⁷⁸

Není to muž v kolečkové židli, kdo odhalil otcův podvod. O otcově předstírání informuje čtenáře vypravěč, tedy „syn“, „literární Hrabal“! V očích čtenáře (ne však muže na kolečkové židli; ten touto informací nedisponuje) otec upadá. Naprostou převahu získává muž a děje se tak posvěcujícím slovem vypravěče. Muž na kolečkové židli v povídce funguje jako pevný bod, „opravdový člověk“, který svou přirozenou inteligencí zesměšňuje strýce Pepina i otce, kteří inteligenci a sečtělou jen předstírají. Hrabal ukazuje svého strýce a otce snad jako ubožáky.

Ukázali jsme si, že nejzásadnějším kontrastem díla je konfrontace tří postav povídky: otce, strýce Pepina a muže v kolečkové židli. Tato konfrontace má povahu slovního souboje, boje o duševní moc: otec a strýc Pepin bojují s mužem na kolečkové židli o nejasný, nehmatatelný post, o slovní nadvládu ve fikčním světě. Pepin bojuje o svou řeč, otec bojuje o své vědění.

Strýc Pepin čerpá jedině ze své zajímavé minulosti, nic nového nezažívá. Pepin není statický (nepohyblivý) jen v prostoru, ale i v čase. Vladimír Papoušek si všímá obecných zákonitostí členění času v existenciální próze. O minulosti píše: „S minulostí bývají spojeny obrazy hledání vlastní identity, rekonstrukce paměti jako úniku z aktuální nejistoty subjektu. Obraz minulosti je buď panoramatizován prostřednictvím rozvíjeného vypravování, nebo má podobu izolovaných obrazů, které indikují nejistotu subjektu, [...]“⁷⁹ Nejsm si jist, jestli toto pravidlo jde úspěšně naroubovat i konkrétně na minulost u strýce Pepina, něco pravdy na tom však bude.

⁷⁸ tamtéž, s. 31.

⁷⁹ Papoušek, V.: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, Praha, Torst, 2004, s. 12.

Za soubojem této ústřední trojice se schovává ještě malá konfrontace mezi mužem na kolečkové židli a námi dosud opomíjenou postavou matky. Předtím, než matka vzbudí otce, vede s mužem v kolečkové židli diskuzi o závodě ona:

Muž v kolečkové židli ale hleděl matce do očí a rozčiloval se: „Škoda paní, že se Mandolini zranil v tréninku na obličej. Ten by Bartošovi ukázal, jak se má jezdit.“

„I jděte!“ nedala se matka. „Pan Bartoš, tak jak se na to dívám, by toho Mandoliniho porazil stejně.“

„Všecko, jenom mi, paní, nevypravujte tohle! Jen kdyby se byl Mandolini nezranil!“ volal muž.

„Takto je!“ cvakla si matka z láhve od maggi.

„Uvidíme,“ zavrtěl se mrzák. „Povíme si to teďka v třístapadesátkách. To uvidíte, paní, to grando tóčo, jak pan Baltisberger vytrestá všechny. I s panem Šťastným!“⁸⁰

Zdá se, že převahu má opět muž na kolečkové židli. Nejen proto, že má přehled o závodnících – ví o Mandoliniho zranění, ale i proto, že vidí za těch pár českých jmen. Matka jakoby, spíše z principu, fandila „našim“, Frantovi Bartošovi a Františku Šťastnému, kdežto zkušený muž v kolečkové židli fandí spíš cizím, zvučným jménům, zejména Hansi Baltisbergrovi:

„Baltisberger má veliký srdce,“ přerušil strýce mrzák a udeřil holí do deky.

„Tak vy myslíte, že Šťastný to veliký srdce nemá?“ zdvihla oči matka.

„Kdo říká, že nemá? Má, ale když pan Šťastný jede, tak to rve jakoby zlostí. Až vlasy vstávají.“⁸¹

„Jakej má František posaz!“ řekla.

„To tedy zase má,“ díval se jinam mrzák. „Vůbec se nedivím, že v prvních kolech Zandworthu se Holand’ané divili, cože to pustili na štreku za šílence. Ale když se uvidělo, že František v tom má pořádek a styl, šíleli nadšením diváci sami. Ten Baltisberger jako závodník se mi ale líbí víc.“⁸²

⁸⁰ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 26.

⁸¹ Tamtéž, s. 26.

⁸² Tamtéž, s. 29.

Souboj mezi matkou a mužem na kolečkové židli je přenesen na souboj dvou závodníků, Františka Šťastného, kterému fandí matka, a Hanse Baltisbergra, kterému fandí muž. Nejde jen o souboj dvou závodníků, ale především o kontrast dvou stylů jízdy: Baltisberger je eso, je profesionál, kdežto František Šťastný jede závod agresivně; diváci trnou, jak „bláznivě a mstivě“⁸³ jede František. František Šťastný „nemá pořád ještě takovou mašinu, která by odpovídala jeho zlosti.“⁸⁴ Problém nastává, když Baltisberger přebírá Františkův styl jízdy. Muž v kolečkové židli si všímá, že jeho favorit jede moc jistě, zdá se mu moc pyšný:

„Hans vede, ale mně se to nelíbí! Jede tak zlostně, tak vabank!“ pravil mrzák a ťukal holí o protězu.⁸⁵

To se děje až po závodě s Františkem Šťastným, jehož výsledek nám vypravěč ani sportovní komentátor neřeknou (my jej však známe aktuálního světa: závod vyhrál František Šťastný; v konfrontaci s mužem na kolečkové židli tak přeneseně vítězí matka!). Závod vyznívá do vytracena a po přestávce už začíná jízda dvěstěpadesátek. V tu chvíli už pan Šťastný mizí ze scény a možná právě proto přebírá jeho styl jízdy Hans Baltisberger. Jeho zlostná jízda předznamenává budoucí konec.

Úroveň 4 – umírání pana Baltisbergra

Sylvie Richterová ve své studii *Hrabalova nebesa (Poznámky na okraj mystických aspektů Hrabalova díla)*⁸⁶ upozorňuje na určité mystické a barokní ladění (některých) Hrabalových děl. Nejde jen o druhotnou interpretaci, Richterová hojně cituje i myšlenky samotného Hrabala, jeho teoreticky laděné prózy a samovýklady. Barokností má na mysli střídání světla a tmy – radosti a bolesti, reality a snovosti. Píše přesně: „Hrabal je barokní tam, kde jsou jeho obrazy závratné a tón vzrušený, je barokní v radosti i v bolesti a také v ustavičném střídání vizionářského pohledu s realistickým. Jeho vášnivé zaujetí přetváří každou věc, každý jev, každou postavu v cosi zvláštního,

⁸³ Tamtéž, s. 30.

⁸⁴ Tamtéž, s. 27.

⁸⁵ Tamtéž, s. 32.

⁸⁶ Richterová, S.: *Hrabalova nebesa (Poznámky na okraj mystických aspektů Hrabalova díla)*, in *Místo domova*, Brno, Host, 2004.

nevídaného, něčím poznamenaného.“⁸⁷ Dále píše, že „Dalším příznakem mystického zaujetí by mohla být neustálá přítomnost smrti v Hrabalově vyprávění; smrt je strůjcem příběhů nebo rámcem vyprávění [...]“⁸⁸ Richterová se zaměřuje především na text *Příliš hlučné samoty* a srovnává jej i s Demlovým *Zapomenutým světlem*. I ve *Smrti pana Baltisbergra* tyto tendence lze vysledovat. Neustálá přítomnost smrti je přeci tematizovaná explicitně už v názvu povídky, smrt tvoří její hlavní téma. Zaměřme se ale spíše konkrétně na kontrasty přímo při umírání pana Baltisbergra.

Stojí nejdřív za povšimnutí, jak je Baltisbergrova smrt postupně připravována (technikou předjímání /foreshadowing/): Hans Baltisberger přebírá agresivní styl jízdy Františka Šťastného, jede zlostně a vabank, nato komentátor upozorňuje, že ve Farinových zatáčkách zesílil boční vítr a sprchlo. První, kdo o Baltisbergrově smrti mluví, je vypravěč, a to prostřednictvím matky:

*Matka viděla, jak se závodník ohlídl, kde jsou ti za ním. A dostal na mokré silnici smyk, přední kolo mu ustřelilo a stříbrná, kapotová mašina NSU Sport-Max urazila telegrafní štangli a všechno to zmizelo v příkopě.*⁸⁹

Sportovní komentátor jeho smrt divákům nikdy neoznámí. Jedině závodník Horst Kassner tuší, že je Baltisberger mrtev, když se dostane do vedení. Kassner „na počest kamaráda“ přebírá po Baltisbergrovi Šťastného riskantní styl jízdy, vjíždí do Farinových zatáček, „jakoby do nich vjížděl mrtvý.“⁹⁰ Jeho jízda je oslavou kamaráda, ale je také (stejně jako předtím jízda Šťastného⁹¹) zároveň oslavou života, plného, riskantního žití. Kassner jede „odvážně, přesně a s nejvyšší rychlostí, jakou mu dovoloval stroj, jeho srdce a chladný mozek.“⁹²

Baltisbergrova skonu se účastní jen malá hrstka lidí, mezi nimi i otec:

*„Nechod' tam,“ pravila matka, ale otec běžel lesíkem až k vlhkému úvozu. Prošel propustkem pod silnicí a tam, na druhé straně, převraceli naznak pana Baltisbergra.*⁹³

⁸⁷ Tamtéž, s. 161.

⁸⁸ Tamtéž, s. 161.

⁸⁹ Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 33.

⁹⁰ Tamtéž, s. 34.

⁹¹ Ne však Baltisbergra, který jede pyšně a taky na to doplatí (jako by tu zasáhla vyšší moc!).

⁹² Hrabal, B.: Smrt pana Baltisbergra, in *Automat Svět*, Praha, Mladá fronta, 1966, s. 34.

⁹³ Tamtéž, s. 34.

Otec je jediný ze čtyř statických postav (otce, matky, strýce Pepina, muže na kolečkové židli), kdo za celou dobu vykoná pohyb. Na místo nehody ho nežene ani tak zvědavost, jako potřeba hrát další (divadelní) roli. Ve střetu s mužem na kolečkové židli již hrál roli znalce závodů a závodníků, zde hraje roli zdravotníka: pomáhá sestřičce stáhnout Baltisbergrovi přilbu, dívá se na hodinky, aby určil přesný čas úmrtí. Zároveň (si jen pro sebe) pronáší teatrální (divadelní) gesto:

„Je to něčí syn,“ řekl si a vzal helmu a položil ji na rozbitou mašinu.⁹⁴

Baltisbergrova smrt není nečekaná, ani náhodná, působí jako osud. „Já to věděl, já tohle zrovna tak tušil!“⁹⁵ říká muž v kolečkové židli.

Smrt Hanse Baltisbergra graduje. Přestože je nehoda rychlá, nenechává jej Hrabal zemřít okamžitě. Místo toho vytváří surreální, téměř mystický obraz – čtvrtou polohu kontrastu v díle: Baltisbergrovo umírání konfrontuje s pokračujícím závodem, ba co víc, s helikoptérou! Realistický obraz umírání se prolíná s vizionářským stoupáním helikoptéry k nebesům. Mezitím, co otec přihlíží Baltisbergrovi poslednímu výdechu, se vzduchem nese hlas komentátora, který s entusiasmem vyslovuje jména závodníků řítících se do cílové rovinky; komentátor plynule přechází od závodníků k velice poetickému líčení:

Traťový rozhlas hlásil z mokrého listí: „Veselkou právě projel Horst Kassner a za ním Heck, oba na strojích NSU. A dopředu se propracovávají naši. Kvěch a Košťýř na čízách! A milí diváci, naskýtá se nám krásná podívaná. Pomalu se snáší helikoptéra, lehká a elegantní jako vodní vážka. Taková škoda, že není možno ten pohled shora přenášet televizí. Prosíme diváky, aby se nepřibližovali. Helikoptéra, dříve než přistane, rozhodí letáčky, abyste nezapomněli, že příští neděli je letecký den.“⁹⁶

Rozhlas chrčel: „Každou chvíli očekáváme vítěze dvěstěpadesátek. Bude to Kassner nebo Heck? Už projeli Lískovcem... a tady u nás se zdvíhá helikoptéra kolmým startem,

⁹⁴ Tamtéž, s. 34.

⁹⁵ Tamtéž, s. 33.

⁹⁶ Tamtéž, s. 34.

už je padesát, už sto metrů nad námi a pořád sype letáčky. A ano! Je to Kassner! A druhý? Je to Heck! Oba dva závodníci na elegantních strojích, které díky svému kapotování se podobají stříbrným labutím.“⁹⁷

Na úplném závěru se helikoptéra ještě jednou, naposledy objeví:

*Rozhlas slavnostně hlásil: „Na stupeň vítězů vystupuje Horst Kassner, po jeho pravici Heck, po levici Košťář, a pionýrky jim uvazují ty svoje půvabné šátečky. Nad nimi je helikoptéra už tak vysoko, až se ztrácí ve slunci. [...]”*⁹⁸

Jako by helikoptéra měla odnášet Baltisbergrovu duši do nebe. Poslední slova, která umírající Baltisberger šeptá jsou „Ich bitte... ich grüsse...“⁹⁹ („Prosím... zdravím...“) – koho závodník okamžik před smrtí zdraví, nebo s kým se loučí?

Smrt Řehoře Samsy v Kafkově *Proměně* přichází naprosto nečekaně, avšak samozřejmě, přirozeně, klidně. Děj pokračuje dál. Soustředěný pohled vypravěče se prostě jen přenesl na zbytek rodiny. Stejně se perspektiva mění i v *Smrti pana Baltisbergra*. Existenciální bezvýchodnost situace je u Hrabala zlehčována, je komická (komický prvek představuje po celou dobu příběhu strýc Pepin). Na konci povídky je Baltisbergrova smrt zlehčena a oddálena perspektivou učňů, nových, naprosto vedlejších (irelevantních) postav:

*„To už je pan Baltisberger docela mrtvej?“ spráskl ruce učedníci pracovních záloh.*¹⁰⁰

Když matka oznámí strýci Pepinovi, že se Baltisberger zabil, strýc reaguje jako obvykle, další historkou. Muž v kolečkové židli má skloněnou hlavu a slzy mu kapou na deku. Učedníci pracovních záloh představují jakýsi nezainteresovaný, snad objektivní závěr pro povídku. Jejich nezainteresovanost je reprezentována probuzením: učedníci si v přestávce lehli pod kabáty a usnuli, nyní se na konci závodu probírají a s „čistou myslí“ vstupují do děje. Jejich rozhovor s divákem, kterého se ptají na výsledek závodu,

⁹⁷ Tamtéž, s. 34.

⁹⁸ Tamtéž, s. 36.

⁹⁹ Tamtéž, s. 34.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 36.

je jen strohou sumarizací. Pak se běží podívat na místo úmrtí pana Baltisbergra a už jen přihlížejí naturalistickému výjevu:

Prodrali se propustkem pod silnicí a pak to viděli. Pod celtou ležel kdosi a kus dál, taky pod celtou, vyčnívala NSU Sport-Max. Tiše přijela běžová mercedeska, ta, kterou ráno obdivovali před hotelem Morava, vyklouzl z ní mechanik, seběhl do příkopu a dvěma prsty se dotkl celty, kde asi byla hlava. Pak zdvihl helmu a o pařízek z ní vyklepával sedlou krev.¹⁰¹

Muž na kolečkové židli je ten, kdo celou povídku opakuje, že jedině Baltisberger může závod dvěstěpadesátek vyhrát. Baltisberger je pro něj idol. Proč zrovna toho, koho muž na kolečkové židli tolik obdivoval (ten muž, který je nejcharakternější, nejkladnější postavou povídky), nechává Hrabal zemřít? Baltisbergrova smrt je zhroucením nadějí, potažmo celého světa, pro jedinou „nadějnou“ postavu povídky. Zdá se, že muž v kolečkové židli smrt přitahuje. V prvních chvílích havárie říká:

„Já musím bejt u všeho. Farina se přizabil támhle přede mnou. Princ Biro vletěl do diváků hned vedle mne. Jak říkám, já musím bejt u všeho.“¹⁰²

Ted' přichází čas zmínit jedinou historku z mužovy vlastní minulosti:

„[...] Ale něco veselýho. Vezl jsem bratra v sajdkáře. Levou nohu jsem už měl pryč a místo ní železnou protézu. Jak tak jedeme, utrl se vozík, a jak jsem měl protézu opřenou o tu tyč spojující sajdkár s motocyklem, tak ta síla mi vytrhla protézu i s koženým kalhotama. Bratr sjel do příkopu, já spadl, ale ta moje protéza letěla vzduchem a padla na silnici, zrovna před dvě ženské, které šly z trhu. Ta jedna, když to uviděla, omdlela. A já, že se mi nic nestalo, hopkal jsem si pro svoji protézu, ale když jsem ji zvedal, tak i ta statečnější ženská šla k zemi. S jednou nohou to ještě šlo... ale teďka? Jsem spíš mrzutej a nepříjemnej...“¹⁰³

¹⁰¹ Tamtéž, s. 36.

¹⁰² Tamtéž, s. 33.

¹⁰³ Tamtéž, s. 27.

To je přeci vrcholně surreální výjev spíše jako z dílny strýce Pepina! Muž v kolečkové židli se mu touto historkou přibližuje; mužova minulost je stejná jako Pepinova, je absurdní. Hrabal nenechává nic náhodě a i jediný „neproblematický“ symbol povídky komplikuje, i jedinou trochu kladnější postavu *Smrti pana Baltisbergra* zesměšňuje. Je otázka, jestli mužovo konstatování o vlastní mrzutosti brát v tomto směru také jako zesměšnění, nebo naopak jako „moudrou upřímnost.“

Úroveň 5 – Pepinovy historky

Trochu stranou a nedořešené tu zůstaly „mikronarativy“ – úniky z hlavního příběhu, Pepinovy historky. V souvislosti s poslední zmínkou v předchozí podkapitole, historkou o ztracené noze muže na kolečkové židli, by bylo záhodno prozkoumat kontrasty i v nich:

„Kvůli mně se trávily dvě slečny z baru. Jedna se jmenovala Vlasta, a ta mi řekla: ‚Pojď se mnou z lásky!‘ A já jí řekl, že mě bolí na prsou. Ona se rozzlobila: ‚Ty bejku, mám tě vrznout lahví?‘ [...]”

„A ta druhá slečna?“

„Ta se zase kvůli mně trávila slivovicí. To byla dobráčka a jmenovala se Zdena Malíková. [...]”¹⁰⁴

Téměř výhradně jsou v každé Pepinově historce přítomny dva motivy: smrt (u Pepina to není ani tak její absolutní podoba, jako spíš jen její blízkost) a žena (milostné výjevy Pepinovy nebo jím zmiňovaných postav). Pro odkrytí přesné povahy tohoto kontrastu bude lepší citovat ještě několik pasáží:

„[...] To tak vidět nebožtík arcibiskup Khon! Ten by na babu vletěl a nakopal jí, proč nezametá. Ten vám bejval nervózní, kór když byl mladší a postřelil ho nadlesní, že mu chodil za ženou. Nakonec se arcibiskup odstěhoval s kuchařkou do Tyrol, aby byl Bohu blíž.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 33.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 25.

„[...] Ale ten zatím troubil na plecháč, a tak hasiči do mě žďuchli a já se zapomněl pustit toho koše a sletěl jsem do rybníka a hasiči mě museli lovit bidlama, protože jsem neuměl plavat. Já byl u hasičů proto, že to chtěla jedna krasavice, ta mi řekla, že mi musí slušet sekyrka a žebřík. A pak jsme museli lovit hákama z rybníka ten koš. To už půl mlejna shořelo. Když jsme dali stříkačku dohromady, tak hasiči začali pumpovat a já unavenej tím pádem do vody jsem se jim připletl pod ty železný háky a hasiči mě tím ramenem pumpy praštili do hlavy, až jsem omdlel. [...]“¹⁰⁶

„[...] To mi jeden kadet půjčil uniformu, ten lakovanéj pás, měl jsem nakulmovaný vlasy a tak mě vyfotografoval v Prostějově fotograf Klíč. [...] A já jsem visel na náměstí v Prostějově a před tou skříní bylo plno holek a jedna povídala druhý: ‚Kterej se ti nejvíc líbí?‘ A ta ukázala do skříně na moji fotografii. Já jsem stál za ní a potom jsem se nesl domů jak za tři zeli.“¹⁰⁷

„[...] A já jí řekl, že mě bolí na prsou, aby si myslela, že píšu básničky. Tak ona položila sonenširm na balvan, lehla si naznak, dívala se na nebe a po mně lezli mravenci. Povídala: ‚Víte, moje maminka vás má ráda, nešel byste k nám na večeri?‘ A já jsem mlčel, protože její bratr měl syfilis. Tak Heda mi pak řekla: ‚Mně se nějak špatně dejchá, už abych byla na hřbitově...‘ A já jí to schvaloval a těšil jsem ji, že podle básníků ta nejkrásnější věc na světě je mrtvá krasavice.“¹⁰⁸

Tento kontrast smrti a erotiky není nic nového. Jen se tím dokazuje Hrabalova znalost a alespoň částečná příslušnost k surrealismu, který celý prakticky stojí „mezi Erotem a Thanatem.“¹⁰⁹ Pepinovy historky by tedy šlo vykládat i psychoanalyticky, to už je ale nad rámec této práce, a hlavně nad mé síly.¹¹⁰ Zároveň se zdá, že Hrabal tento

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 29n.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 35. Zde je motiv smrti přítomen v podobě uniformy, symbolu války.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 25n.

¹⁰⁹ *Erotem*, řeckým bohem lásky, a *Thanatem*, řeckým bohem smrti. Tato dichotomie Erota a Thanata je povýšena v surrealismu na terminologii. Surrealisté zde vychází z Freudova rozpoznání základních pudů, v tomto případě pudu života (*erós*) a pudu smrti (termín *thanatos* Freud nepoužíval). „A pak se nám pudy, s jejichž existencí počítáme, rozpadají ve dvě skupiny, v pudy erotické, které chtějí stále více živé substance spojit ve větší jednotky, a v pudy smrti, jež se této snaze stavějí na odpor a všechno živé se snaží vrátit v anorganický stav. Ze společného a protichůdného působení obou vznikají pak životní jevy, které ukončuje smrt.“ píše Freud (Freud, S.: *Vybrané spisy I*, Praha, Avicium, zdravotnické nakladatelství, 1991, s. 394.).

¹¹⁰ Rád bych alespoň pro představu takového druhu rozboru zmínil práci Františka Šmejkal o kontrastu prvků Erota a Thanata v díle Jidřicha Štyrského (Šmejkal se věnuje paralelně Štyrského próze *Emilie přichází ke mně ve snu* a i jeho výtvarné tvorbě, poezii a hlavně jeho záznamům snů): Šmejkal, F.:

surrealistický dvojmotiv trochu shazuje; nejen tím, že jej používá v humorných promluvách „bláznivého“¹¹¹ strýce Pepina, ale i tím, že jej zeslabuje – sex a smrt (alespoň co se týče *Smrti pana Baltisbergra*) u něj nejsou přítomné explicitně.¹¹²

Štyrský mezi Erotem a Thanatem, in Jindřich Štyrský: *Sny (1925 – 1940)*, Praha, Argo, 2003, s. 133 – 140.

¹¹¹ Surrealisté ale přeci z tvorby bláznů vycházeli – na počátku moderny stojí slavné dílo heidelberského psychiatra dr. Hanse Prinzhorna, *Bildneri der Geisteskranken* (česky Prinzhorn, H.: *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, Řevnice, Arbor vitae, 2009) – a Freud svou práci založil především na svých psychiatrických pozorováních.

¹¹² ...když se zaměříme jen na Pepinovy historky a nebudeme počítat *smrt* pana Baltisbergra.

Shrnutí a závěr

Už v první kapitole jsem se pokusil ukázat, že středem zájmu badatelů stále zůstává (a musí zůstávat) *poslání literatury*; naznačil jsem (na základě čtení Pavela¹¹³), že každé dílo zobrazuje určitou *perspektivu* („filozofii“) autora. Dále jsem zaměřil pozornost na neúplnost fikčních světů a neúplnost postav v nich zobrazených, což pomohlo vysvětlit možnost pojímat postavy jako „podobné lidem“ svou složitostí a chaotičností. Tyto poznatky pomohly v druhé kapitole zrušit dosud převládající dualistické dělení postavy: *všechny* postavy bez výjimky prezentují (reflektují) „filozofii“ díla (jsou *symbolické*) a zároveň jsou neúplné, čímž je dán čtenáři prostor k jejich *psychologizaci*, k zaplnění mezer pomocí čtenářovy zkušenosti s reálnými osobami.

Třetí kapitola ukázala, jak by mohl vypadat případný rozbor narativu a jeho postav bez dualistického dělení. Jako východisko posloužila teorie fikčních světů, především Doleželovy praktické ukázky uvedené v knize *Heterocosmica. Fikce a možné světy*.¹¹⁴ Pokusil jsem se popisovat postavy v jejich *konání*, v interakci mezi sebou samými (především v komunikaci) i v interakci s okolním světem. Ukázalo se, že praktický rozbor narativu se nemůže zastavit jen na pouhém popisu postav a jejich konání, ale že toto konání musí být i nějak interpretováno. To koneckonců souhlasí s výše zmíněnou tezí – že každá postava je symbolická.

Nejnáslednějším směrem, kterým by se současné bádání nejen o postavě mělo nyní vydat, se zdají být fikční světy. Teorie fikčních světů opomíjí dosavadní snahy o dualistickou kategorizaci postavy a soustředí se na *činy* postavy, na její konání ve fikčním světě.

Teorie fikčních světů ale zatím stále stojí v počátcích své práce. Dosud si především ujasňovala definice pro vlastní pojem fikčního světa, přesto je řada termínů ještě nejasná (například *fikční existence*); je to možná také tím, že se při ustalování těchto termínů pohybujeme více na poli filozofie než na poli (dosud mladé) literární teorie (nebo také kvantové mechaniky a psychologie), kde bývá terminologie přeci jen o

¹¹³ Pavel, T.: *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009.

¹¹⁴ Viz Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003. Doležel analyzuje jako fikční svět s jednou osobou Defoeova *Robinsona Crusoe*, Hemingwayovu „Velkou řeku s dvěma srdci“ a Huysmansovo *Naruby*. Pro povahu mnou rozebírané povídky jsou však důležitější díla použitá k prezentaci pravidel světa s více osobami: Dostojevského *Idiot*, Dickensova *Malá Dorritka*, a především Kunderova *Knih smíchu a zapomnění* a *Směšné lásky* od téhož autora.

trochu jasnější, méně rozmělněná ve staletích přemýšlení. Pro další zkoumání postavy v narativu by bylo velice přínosné, kdyby teorie fikčních světů konečně přesunula pozornost k fungování jednotlivých fikčních světů a vytvořila aparát pojmů a pravidel pro jejich popis a kategorizaci. Jediný takový adekvátní pokus učinil zatím jen Lubomír Doležel ve své práci *Heterocosmica. Fikce a možné světy*.¹¹⁵

V první kapitole jsem se také okrajově zmínil o strukturní antropologii Claude Lévi-Strausse (jehož práci se teprve chystám vstřebet). V návaznosti na jeho práci by bylo zajímavé i vytvoření druhotného, pragmatického zkoumání postavy na základě antropologicky orientovaných literárních disciplín, které by soustředilo pozornost ne na přímý vztah člověka a postavy, tedy na tradičně chápanou mimésis, ale spíše na mimésis „druhotnou“ (*druhého stupně*) – na to, jak se odráží smýšlení, „filozofie“ člověka ve vizualizaci a konceptualizaci postav. O to se do jisté míry pokouší Hodrová, když se snaží ukázat například dobové proměny v symbolice vzhledu a oblečení postav.¹¹⁶

Toto zkoumání je obousměrné. Nemusí hledat jen vztah postavy k člověku v podobě mimésis, ale i vztah člověka k postavě. Může sledovat provázanost fikčního a aktuálního světa. Jinými slovy: může sledovat, jak „četba postavy“ zpětně ovlivňuje čtenářovo vnímání aktuálního světa a osob v něm.¹¹⁷ Nejen, že je aktuální svět narativizován, že máme tendenci porcovat svou minulost (i přítomnost, a dokonce i budoucnost) na řadu příběhů – epizod (historek), ale také se mnohdy stává, že od ostatních osob očekáváme určitá gesta, mustrové chování vyčtené z knih; máme sklon reálné osoby „romantizovat“. Nejvíce je tato snaha vidět na osobách nepřítomných, zasazených do minulosti. „Mrtví, vyříznutí ze života, jsou trvalejší než ti, kdo stále ještě žijí, a proto zůstávají sami pro sebe neprůhlední, kdo dělí svůj život mezi mnoho veřejných, ale též osobních až intimních rolí, které je třeba hrát.“¹¹⁸

¹¹⁵ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003.

¹¹⁶ Viz Hodrová, D.: Poetika postavy, in *...na okraji chaosu...* Praha, Torst, 2001.

¹¹⁷ Pro lepší pochopení stojí za to znovu odcitovat slova opsaná z Fořtova doslovu k Pavelově příručce v první kapitole této práce: „narativní struktury jsou primární vůči všem ostatním strukturám, včetně myšlení a komunikace – svět je podle nich percipován jakožto narativní struktura a jako takový je i zobrazován.“ (Fořt, B.: Doslov: Fikční světy Thomase Pavela, in Pavel, T., *Román: Morálka a svoboda*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 90.)

¹¹⁸ Thein, K.: Hrst drobných a tvář (Krátký esej o dvou částech), in *Václav Stratil: I'm history*, ed. J. Skála, Praha, tranzit, 2005, s. 173n.

Prameny

- Dyk, Viktor (1997): *Krysař* (Liberec: Dauphin), 95 stran.
- Hašek, Jaroslav (2008): *Osudy dobrého vojáka Švejka. 1. – 4.* (Praha: XYZ), 656 stran.
- Havel, Václav (2006): Audience, in Lenka Jungmannová (ed.): *V hlavní roli Ferdinand Vaněk* (Praha: Academia), s. 9 – 36.
- Herrman, Ignát (1941): *U snědeného krámu: Líčení z pražského života* (Praha: F. Topič), 324 stran.
- Hrabal, Bohumil (1989): *Příliš hlučná samota* (Praha: Odeon), 134 stran.
- Hrabal, Bohumil (1990): *Schizofrenické evangelium* (Praha: Melantrich), 205 stran.
- Hrabal, Bohumil (1966): Smrt pana Baltisbergra, in týž: *Automat svět* (Praha: Mladá fronta), 332 stran.
- Kafka, Franz (1997): *Proces* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), 287 stran.
- Kafka, Franz (1964): Rozjímání, in týž: *Povídky* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění), s. 9 – 37.
- Kafka, Franz (1964): Proměna, in týž: *Povídky* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění), s. 57 – 113.
- May, Karel (1967): *Vinnetou. 1. díl.* (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy), 322 stran.
- Menzel, Jiří (rež.) (1965): Smrt pana Baltazara, in kol. autorů: *Perličky na dně* (Praha: Ústřední půjčovna filmů), 20 minut.
- Neff, Ondřej (1998): *Tma* (Chomutov: Milenium Publishing), 259 stran.
- Němcová, Božena (1939): Princ Bajaja, in táž: *Pohádky* (Praha: Nakladatelství L. Mazáč), 220 stran.
- Neruda, Jan (1978): U tří lilií, in týž: *Povídky malostranské* (Praha: Československý spisovatel), s. 243 – 248.
- Řezáč, Václav (1951): *Nástup* (Praha: Československý spisovatel), 417 stran.
- Štyrský, Jindřich (2001): *Emilie přichází ke mně ve snu* (Praha: Torst), 47 stran.
- Topol, Jáchym (ed.) (2008): *Trnová dívka. Příběhy severoamerických indiánů* (Praha: Torst), 163 stran.

Odborná literatura

- Abbott, H. Porter (2002): *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press), 203 stran.
- Barthes, Roland (2007): *S/Z* (Praha: Garamond), 431 stran.
- Barthes, Roland (2002): Úvod do strukturální analýzy vyprávění, in Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), 324 stran.
- Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica* (Praha: Karolinum), 311 stran.
- Eco, Umberto (1997): *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě* (Olomouc: Votobia), 196 stran.
- Esslin, Martin (1966): *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), 81 stran.
- Freud, Sigmund (1991): *Vybrané spisy I* (Praha: Avicem, zdravotnické nakladatelství), 464 stran.
- Forster, Edward Morgan (1971): *Aspekty románu* (Bratislava: Tatran), 136 stran.
- Fořt, Bohumil (2008): *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), 111 stran.
- Fořt, Bohumil (2009): Podněty Thomase Pavela: román, morálka a svoboda, in Thomas Pavel: *Román: Morálka a svoboda* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 85 – 104.
- Goodman, Nelson (1996): *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa), 152 stran.
- Hodrová, Daniela (2001): Poetika postavy, in Daniela Hodrová (ed.): *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst), s. 519 – 695.
- Chatman, Seymour (2007): *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host), 326 stran.
- Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), 239 stran.
- Kubíček, Tomáš (2007): *Vypravěč: kategorie narativní analýzy* (Brno: Host), 240 stran.
- Lévi-Strauss, Claude (2006): *Strukturální antropologie* (Praha: Argo), 374 stran.
- Lévi-Strauss, Claude (2007): *Strukturální antropologie – dvě* (Praha: Argo), 357 stran.
- Margolin, Uri (1990): Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective, in *Poetics Today* 11/4 (Winter: Duke University Press), s. 843 – 871.

- Papoušek, Vladimír (2004): *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha: Torst), 465 stran.
- Pavel, Thomas (2009): *Román: Morálka a svoboda* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), 104 stran.
- Prinzhorn, Hans (2009): *Výtvarná tvorba duševně nemocných* (Řevnice: Arbor vitae), 391 stran.
- Propp, Vladimír Jakovlevič (2008): *Morfologie pohádky a jiné studie* (Jinočany: Nakladatelství H & H Vyšehradská, s.r.o.), 343 stran.
- Richterová, Sylvie (2004): Hrabalova nebesa (Poznámky na okraj mystických aspektů Hrabalova díla), in táž: *Místo domova* (Brno: Host), 229 stran.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění* (Brno: Host), 174 stran.
- Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host), 296 stran.
- Šklovskij, Viktor (2003): *Teorie prózy* (Praha: Akropolis), 287 stran.
- Šmejkal, František (2003): Štyrský mezi Erotem a Thanatem, in Jindřich Štyrský: *Sny (1925 – 1940)* (Praha: Argo), s. 133 – 140.
- Štorchová, Ilona (1989): K problematice koherence jednoho Hrabalova textu, in *Slovo a Slovesnost* 50 (Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR), s. 278 – 287.
- Thein, Karel (2005): Hrst drobných a tvář (Krátký esej o dvou částech), in Jiří Skála (ed.): *Václav Stratil: I'm history* (Praha: tranzit), s. 169 – 185.
- Todorov, Tzvetan (2000): *Poetika prózy* (Praha: Triáda), 333 stran.
- Traillová, Nancy H. (2011): *Možné světy fantastiky* (Praha: Academia), 232 stran.