

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

**Románové portréty beletristů (I. Dousková: Medvědí tanec -
Jaroslav Hašek, J. Kamen: Hugo - Hugo Sonka, M. Reiner: Básník –
Ivan Blatný)**

Belletristic authors and their novelistic portraits (I. Dousková: Medvědí
tanec - J. Hašek, J. Kamen: Hugo - Hugo Sonka, M. Reiner: Básník -
Ivan Blatný)

Magisterská diplomová práce

Marcela Hrubanová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Ve Stínavě 11. 12. 2018

Děkuji prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc. za vedení diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	5
Polistopadový vývoj biografické prózy	7
Obecná charakteristika biografického románu.....	10
Přístupy ke vztahu fikce a reality	12
Rozdíly a podobnosti mezi historiografií a fikcí, problematika žánrového zařazení.....	14
Kategorie postavy – mimetický a sémiotický přístup.....	18
Teorie fikčních světů.....	21
Medailony autorů	25
Informace o dílech v paratextech	31
Kategorie vypravěče.....	38
Dva režimy osoby.....	38
Kategorie postavy - charakterizace	46
Portrét – Jaroslav Hašek (Medvědí tanec).....	54
Portrét – Hugo Sonka (Hugo).....	59
Portrét – Ivan Blatný (Básník).....	62
Shrnutí.....	67
Závěr	72
Anotace	74
Seznam literatury	75

Úvod

Cílem této práce bude srovnat, jak s fakty a fikcí nakládají autoři třech rozdílných děl (Irena Dousková v díle *Medvědí tanec*, Jiří Kamen v díle *Hugo* a Martin Reiner v díle *Básník*), která mají jedno společné – jako postava (ať už hlavní nebo vedlejší) se v díle objevuje reálný beletrista, konkrétně Jaroslav Hašek, Hugo Sonka a Ivan Blatný. Analýzou právě těchto postav budeme sledovat, jak autoři postavy (re)konstruuji ve fikci a jaké strategie při charakterizaci používají, aby vytvořili dojem reálné osobnosti. Zaměříme se také na žánrové zařazení děl na ose mezi beletrií a literaturou faktu.

Na úvod diplomové práce nastíníme polistopadový vývoj a současný stav biografické prózy. Po roce 1989 převažovala autenticitní próza (memoáry, deníky, paměti), která se snažila zachytit život výrazných osobností v opozici s komunistickým režimem. Na tuto linii navázaly autobiografické memoáromány, v nichž osobnosti svůj život více komentovali. S příchodem nového tisíciletí začali autoři v dílech vyšší měrou využívat i historické mezníky, nezaměřovali se pouze na konkrétní osobnosti. Vedle toho se však také objevovala i díla biografická. Po roce 2010 se objevuje výrazný trend uměleckých biografických próz, které pojednávají o významných osobnostech, liší se však mírou autorské fabulace.

V další části se budeme věnovat obecné žánrové charakteristické biografického románu, především problematice pomezí beletrie a literatury faktu. Navazovat budou kapitoly o vztahu fikce a skutečnosti, o hranici mezi uměleckou literaturou a historiografií (především s využitím teorie fikčních světů Lubomíra Doležela). V této souvislosti se poté zaměříme na mimetický a sémiotický přístup ke zkoumání postavy.

Před samotnou analýzou uvedeme medailony autorů.

Analyzovat budeme nejprve paratexty - co se z nich dozvídáme o žánrovém zařazení díla, o vztahu historie a fikce. Zde využijeme teoretický základ Lenky Müllerové a Daniely Hodrové. Poté analyzujeme kategorii vypravěče, použijeme schéma Dorrit Cohnové a terminologii Gérarda Genetta, ze které dané schéma vychází. Zabývat se budeme také nespolehlivostí vypravěče. Při analýze postav

využijeme všeobecných kategorií pro charakteristiku postavy (jméno, vzhled, promluva a vnitřní svět, jednání, prostředí) a pokusíme se je vztáhnout na vztah fikční a reálné osobnosti. Při analýze postavy se budeme opírat o teoretické práce Bohumila Fořta, Daniely Hodrové a Shlomith Rimmon-Kenanové.

Na závěr proběhne srovnání společných a rozdílných rysů a zařazení děl k žánru, reflektovat v dílech budeme i rozdíly mezi fikčním a historickým světem, jak je uvedl Lubomír Doležel.

Polistopadový vývoj biografické prózy

V současnosti je trend biografických románů viditelnější i proto, že v polistopadové české literatuře se téměř nevyskytoval, resp. biografická tendence se objevovala v jiných podobách. Jako výjimku lze uvést *Gubernantku* Vladimíra Macury, která byla součástí jeho obrozenské tetralogie *Ten, který bude*.¹

Jeden z nejvýraznějších proudů polistopadové literatury, který se věnoval životům výrazných uměleckých osobností, byl proud autenticitních, zhusta autobiografických próz, které byly reprezentovány především žánrem memoárů, respektive deníků a pamětí. Tyto prózy byly vydávány jak zcela premiérově, tak v reedici po prvotním publikování v exilu či samizdatu. Šlo tedy o díla, jejichž autor byl v opozici vůči panujícímu režimu, svoji tvorbu nepodřídil požadavkům vládnoucí moci a nejvyšší hodnotou pro něj byla pravdivost a autentičnost vlastního života.² Mezi nejzásadnější díla lze v dané souvislosti zařadit *Paměti 1 -3* Václava Černého, deníkové zápisky Jana Zábrany *Celý život 1, 2*, *Teorii spolehlivosti* Ivana Diviše a díla autorů jako byli Jan Hanč, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová nebo Sergej Machonin.³

Během 90. let se tento proud však poněkud vyčerpal a začaly se objevovat autobiografické memoáromány starší generace autorů, kteří svůj život ve větší míře komentovali a rozebírali. Autoři tak mohli zhodnotit a vysvětlit jednak vlastní jednání a tvorbu, jednak také širší dějinné souvislosti.⁴ Tato díla byla obohacena i o úvahové prvky, psychologizaci protagonistů, objevovala se také volnější fabulace. Jako příklady mohou být uvedeni Pavel Kohout (*To byl můj život??*) nebo Ota Filip (*Osmý čili nedokončený životopis*).⁵

¹ FIALOVÁ, Alena: *Biografický román – nový trend současné literatury?* In: MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015, s. 61.

² Tamtéž, s. 62.

³ FIALOVÁ, Alena: *Česká próza po roce 2000* [online]. [cit.: 24. 9. 2018] Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-proza-po-roce-2000/>

⁴ FIALOVÁ, Alena: *Biografický román – nový trend současné literatury?* In: MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015, s. 62.

⁵ FIALOVÁ, Alena: *Česká próza po roce 2000* [online]. [cit.: 24. 9. 2018] Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-proza-po-roce-2000/>

V 90. letech se objevuje také komerční memoárová produkce, z uměleckých profesí se v popředí tržního zájmu ocitli především herci a zpěváci.⁶ Tato produkce však patřila ke čtenářsky oblíbeným už před rokem 1989, ať už šlo o nakladatele oficiálně povoleného nebo exilového.⁷

Od počátku nového tisíciletí začala vznikat próza zaměřující se na historické mezníky českých dějin, s důrazem zejména na 40. a 50. léta 20. století. Na rozdíl od starších próz s touto tematikou (např. židovské téma reflektované v 60. letech) se tato díla držela faktů, dokumentů a svědectví konkrétních lidí, nebyla však zaměřena na jednu reálnou osobnost.⁸

Mezi zástupce biografického románu prvního desetiletí nového tisíciletí patří román Lenky Procházkové *Slunce v úplňku* o Janu Palachovi a román *Zatím dobrý* Jana Nováka, věnovaný rodině bratří Mašinů a také román *Hugo*, jehož autorem je Jiří Kamen, který se snaží přiblížit osud židovského básníka Huga Sonnenscheina.⁹

Zobrazení výrazné osobnosti, důraz na fakta, ale i možnost svobodné autorské fabulace stojí i v pozadí trendu uměleckých biografických próz, které začaly vycházet po roce 2010. Tyto prózy se od sebe však liší obdobím, ze kterého autoři těchto děl čerpají. Autoři tematicky zůstávají ve 20. století, ale hojně využívají i meziválečnou dobu, v některých případech i přelom století. Toto období například využil Jan Němec ve svém románu *Dějiny světla* pojednávajícím o fotografovi Františku Drtikolovi, který začíná už na konci 19. století a je doveden pouze před druhou světovou válku, ačkoliv Drtikol zemřel v roce 1961. *Básník* Martina Reinera obsáhne celý život Ivana Blatného, román začíná už před narozením Ivana Blatného rokem 1912, kdy jeho otec Lev Blatný posílá první dopisy pozdější matce Ivana Zdeně Klíčnickové. Román *Medvědí tanec* Ireny Douskové popisuje konec života Jaroslava Haška, tedy především rok 1922. Lucie Tučková ve své próze *Suzanne Renaud. Petrkov 13* čerpala z předválečné i poválečné doby.¹⁰

⁶ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka: Praha 2004, s. 66–67.

⁷ MACHALA, Lubomír: *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Brána: Praha 2001, s. 41.

⁸ FIALOVÁ, Alena: *Biografický román – nový trend současné literatury?* In: MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015, s. 63.

⁹ Tamtéž, s. 63.

¹⁰ Tamtéž, s. 63–64.

Všechna tato díla se liší poměrem využití faktů a fikce, přesto je trend vydávání biografických románů nepřehlédnutelný a úspěšnými díly se tak mnohdy stanou díla věnovaná autorům, jejichž dílo samotné tak velmi reflektováno není.¹¹

Pavel Janoušek oblibu próz, které balancují na hranici mezi beletrií a dokumentem vidí v tom, že „*naplňují potřebu prozaiků najít závažné téma a současně vycházejí vstříc čtenářské oblibě literatury faktu.*“¹²

Současný trend biografické prózy můžeme ještě srovnat s produkcí v meziválečném a válečném období, kdy životopisné romány vydávali autoři jako František Kožík, Jan Václav Rosůlek (pod pseudonymem Vladimír Drnák) nebo Sonja Špálová. Tyto romány se těšily velké čtenářské oblibě, avšak kritikou příliš oceňovány nebyly. Karel Polák o soudobých biografických románech kriticky prohlásil: „*Románový životopis je vskutku typem úpadkového realismu resp. naturalismu, kterému se v honbě za skrývanou „pravdou“ nedostává už dostatek přímého poznání života samého a tím látky, a proto si obé získává odvozeně, literátsky. Životopisný román dnešního typu poznáme podle toho, že si volí za námět sice vynikající postavu, obyčejně básnickou nebo uměleckou, ale zabývá se skoro výlučně jenom jejími příběhy, životními, hlavně intimními, milostnými, co možná trapnými, ponechávaje celkem dílo stranou. [...] Pravého umění životopisného, jímž prosluly některé velké literatury světové, u nás dosud není.*“¹³

¹¹ FIALOVÁ, Alena: *Biografický román – nový trend současné literatury?* In: MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014.* Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015, s. 70.

¹² JANOUŠEK, Pavel: *969 slov o próze.* Irena Dousková: *Medvědí tanec.* In: Tvar, 2014, roč. 25, č. 10, s. 2.

¹³ POLÁK, Karel: *O životopisném románě.* Nakladatel Václav Petr: Praha 1941, s. 10–11.

Obecná charakteristika biografického románu

Encyklopedie literárních žánrů zařazuje biografický román na pomezí beletrie a literatury faktu a charakterizuje ho jako „románový typ utvářející vývojový portrét historické osobnosti“.¹⁴ Jeho východiskem je biografie, využívá dochované prameny a odbornou literaturu, avšak na rozdíl od vědecky zaměřené biografie využívá esteticky účinnějších postupů románové stavby. Lze jej považovat za subžánr historického románu, protože životní příběhy osobností začleňuje do dobových kulturně společenských souvislostí.¹⁵

Podle poměru mezi dokumentárním materiálem a autorskou fikcí rozlišují autoři hesla dvě základní žánrové modalitty: románovou biografii a román-dokument. Románová biografie má výrazné rysy románové fabulace, vykreslený obraz doby, v níž osobnost žila, má blízko k románu historickému, dominance postavy tento typ přibližuje také k románům osobnosti (zejména vývojovým a psychologickým). Román-dokument spadá do literatury faktu a má blízko k odborné životopisné monografii, technika montáže faktů a dokumentaristické postupy jej přibližují k reportáži.¹⁶

Polská literární teoretička Maria Jasińska rozdělila sféru beletristické biografie do tří typů podle toho, jaké je jejich postavení na ose od autentičnosti k fikci. Nejblíže k populárně vědecké biografii stojí „*biografické vyprávění*“, které je nejméně zbeletrizované, vyhýbá se fikci a románovým formám narace. Převládá v něm metoda výkladu a role vypravěče je zdůrazněna esejistickými prvky nebo přímými vstupy do vyprávění. Druhým typem je „*zrománovělý životopis*“, ve kterém dochází ke spojení co možná největší věrnosti faktům s románovou technikou kompozice a narace. Posledním typem je vlastní „*biografický román*“, ve kterém převažuje estetická funkce nad informační, umělecké prostředky nad faktografií a je mu vlastní vytváření fiktivních postav a svobodné zaplňování mezer v biografickém materiálu.¹⁷

¹⁴ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka: Praha 2004, s. 62.

¹⁵ Tamtéž, s. 62.

¹⁶ Tamtéž, s. 63.

¹⁷ JASIŃSKA, Maria.: *Zagadnienia biografii literackiej*. Państwowa Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1970, s. 43–45.

Alena Fialová definuje současný biografický román jako „*díla, která se pohybují na hranici mezi dokumentem a fikcí, faktografickou a krásnou literaturou, ovšem ta nejúspěšnější z nich jsou přijímána jako beletrie. [...] V centru zájmu stojí velký umělec, který je průměrně vzdělanému čtenáři známý, avšak zároveň je také tak trochu pozapomenutý a obestřený tajemstvím. Z jeho tvorby lze citovat či ji parafrázovat a jejím prostřednictvím tak rozehrávat tu část umělcova života, která není podepřena fakty. Autor románu se tak s větší či menší dávkou fabulace snaží na základě jeho uměleckého naturelu a díla zrekonstruovat také vnitřní, osobní život. [...] Příznačné je zároveň užití reálných dokumentů a dobových pramenů, ať už deníků, vzpomínek vlastních či lidí z blízkého okolí, anebo libovolných dobových materiálů, které v díle dokreslují atmosféru zobrazovaného času a prostoru.*“¹⁸

Libor Pavera ve své definici akcentuje rozsah autorského záměru při využívání faktografického materiálu a vyděluje na jedné straně životopisnou monografii a na straně druhé biografický román: „*Biografický román je specifický typ románu, který tematizuje životní osudy některé významné osobnosti (umělec, vědec, státník, myslitel atd.). Autoři biografických románů vycházejí ze studia dobových (historických) dokumentů, ale rovněž z deníků, memoárů a jiných materiálů o pojednávané osobě v rozsahu, jaký dovoluje autorský záměr: buď je potlačena „literárnost“ a důraz je položen na fakta (vzniká tak životopisná monografie), nebo převládne snaha vytvořit osobité beletristické zpracování životních osudů (biografický román).*“¹⁹

¹⁸ FIALOVÁ, Alena: *Biografický román – nový trend současné literatury?* In: MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015, s. 64.

¹⁹ PAVERA, Libor, VŠETIČKA, František: *Lexikon literárních pojmů*. Nakl. Olomouc: Olomouc 2002, s. 52.

Přístupy ke vztahu fikce a reality

„Vztah mezi fikcí a non-fikcí je jednou z otázek, které provázejí literární vědu či estetiku od jejich počátků.“²⁰

Jedna z prvních formulací tohoto vztahu pochází od Aristotela (z díla *Poetika*), kvůli němuž je tato otázka už napořád spojena s tématem mimesis a se způsoby zobrazení. Po dlouhou dobu byla autenticita literárního díla odvozována z věrnosti realitě, tedy schopnosti zobrazovat skutečnost, která stojí vně literárního díla.²¹

Aristoteles reaguje na Platona, v jehož *Ústavě* se objevuje rozdíl mezi dvěma způsoby řeči, a to diegesis a mimesis. Charakteristickým rysem mimesis je to, že se básník snaží vytvořit iluzi, že to není on, kdo mluví, naopak charakteristickým rysem diegese je to, že mluví básník sám a o tuto iluzi se nesnaží.²²

V roce 1946 vychází kniha Ericha Auerbacha *Mimesis*, ve které se autor pokusil o obranu pojmu mimesis jako věrného obrazu reality v díle. Vůči tomuto pojetí mimesis jako imitace reality se však v dalších letech zvedla vlna kritiky.²³

V 50. letech Käte Hamburgerová ve své práci *Die Logik der Dichtung* zkoumá otázku vztahu reality a fikce – na jedné straně je literatura něco zcela odlišného než skutečnost, na druhé straně je však realita předmětem literárního zpracování. Pro autorku není mimesis imitací reality, ale zdůrazňuje její tvořivou funkci: skutečnost nemá kopírovat, ale reformulovat či dokonce produkovat. Hamburgerová navrhuje, aby se o fikci mluvilo jako o struktuře, která nereferuje zpětně k realitě, k aktuální skutečnosti, ale k iluzi reality.²⁴

Další koncepce, které zastávají názor, že umělecké literární dílo nezobrazuje skutečnost, ale že je pouze kombinací různých technik, které umožňují vyvolat dojem

²⁰ KUBÍČEK, Tomáš: *Zdroje fikční skutečnosti*. In: COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Academia: Praha 2009. s. 220.

²¹ Tamtéž, s. 220.

²² RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 113.

²³ SLÁDEK, Ondřej: *Tři typy mimesis* [online]. [cit.: 16. 11. 2018] Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104851/V_BohemicaLitteraria_10-2007-1_4.pdf?sequence=1

²⁴ SLÁDEK, Ondřej: *Naratologie a teorie fikce*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky: Praha 2008, s. 46–47.

zobrazení reality, pocházejí například od Gérarda Genetta, Rolanda Barthesa nebo Paula Ricoeura.²⁵

Podle literárních teoretiků Roberta Scholese a Roberta Kellogga může být vztah mezi fiktivním a reálným světem buď reprezentační, nebo ilustrativní: „*obrazy ve vyprávění na nás mohou okamžitě zapůsobit jako pokus o vytvoření repliky skutečnosti – stejně jako některé malby nebo sochařská díla, anebo mohou být pouze pokusem připomenout nám určité aspekty reality, aniž by bylo snahou vyjadřovat celkový a přesvědčivý dojem skutečnosti. [...] Ilustrativní je symbolické – reprezentační je mimetické.*“²⁶

Přístupy k pojmu mimesis jsou tedy velmi různorodé, jak shrnuje Aneta Wysztygiel: „*Mimesis jako jednoduchý a zdánlivě všem srozumitelný výraz má totiž tolik významů, kolik badatelů se zabývá široce pojatou uměleckou praxí. Vznikají tak teorie, které mluví jak o napodobení, zobrazení, reprezentaci skutečnosti v umění, tak současně o textovém konstruování entit, o odlišném ontologickém statusu. Mimesis se v nich objevuje s různou intenzitou a v různých funkcích, občas dokonce vůbec.*“²⁷

²⁵ SLÁDEK, Ondřej: *Tři typy mimesis* [online]. [cit.: 16. 11. 2018] Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104851/V_BohemicaLitteraria_10-2007-1_4.pdf?sequence=1

²⁶ SCHOLESE, Robert, KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Host: Brno 2002, s. 86–87.

²⁷ WYSZTYGIEL, Aneta: *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...* [online]. [cit.: 2. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/3.pdf>

Rozdíly a podobnosti mezi historiografií a fikcí, problematika žánrového zařazení

Vztah mezi literární fikcí a historií se problematizuje od poloviny 20. století s lingvistickým obratem ve společenských vědách, kdy svá díla vydávají dvě osobnosti – sémiotik a literární vědec Roland Barthes (dílo *Diskurz historie* z roku 1967) a kulturní historik Hayden White (díla *Metahistorie* z roku 1973 a *Tropika diskurzu* z roku 1978). Oba zpochybnili rozdíl mezi narativem historickým a narativem fikčním.²⁸

*„Historické jevy, procesy, události a osobnosti dějepisec vždy nějakým způsobem seřazuje, hierarchizuje a vykládá, chtě nechtě z nich vytváří příběh a pro prezentaci svých zjištění používá vlastně týchž vyprávěcích postupů jako beletristické texty.“*²⁹

Naopak Lubomír Doležel, podobně jako někteří jiní teoretikové, zdůrazňuje, že narativní podání samo o sobě historii ve fikci nemění. Tato skupina teoretiků je přesvědčena, že události z minulosti lze vědeckým způsobem poznat a vyložit a nesouhlasí se stíráním rozdílu mezi historiografickými díly a historickými fikcemi.³⁰

Aleš Haman vidí jako specifickou vlastnost beletristického textu jeho názornost, resp. sugestivnost, jakou na nás působí fikční svět evokovaný spisovatelem. Na rozdíl od suché poznámky historografa, v beletrii se více čtenář setkává s drobnými popisnými detaily, ze kterých vyvstává obraz reprezentující (fiktivně zpřítomňující).³¹

Naproti tomu historograf se snaží na základě archivních stop a dalších památek historii rekonstruovat, to znamená vytvořit model toho, jak historické události probíhaly. Ve výkladu různé poznatky konfrontuje, a tím konstruuje svou představu

²⁸ DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Karolinum: Praha 2014, s. 120.

²⁹ GILK, Erik: *Kontrafaktuální historická fikce v současné české próze*. [online]. [cit.: 16. 11. 2018] Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_2_14/WLS2_2014_Gilk.pdf

³⁰ Tamtéž. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_2_14/WLS2_2014_Gilk.pdf

³¹ HAMAN, Aleš: *Několik postřehů ke vztahu umělecké fikce a historiografické reprezentace*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky: Praha 2008, s. 244.

příběhu historických událostí. Touto „metodickou objektivací“ se tak historiografie liší od umělecké obraznosti.³²

Při vzájemném prolínání beletristické fikcionalizace a historické dokumentace, kdy historické dokumentární motivy vstupují do fiktivního světa románu, se mění jejich funkční povaha – vstupují do sféry, kde převládá poetická funkce, která těmto prvkům dodává estetický význam, a tak se referenční vazba historických prvků oslabuje. To může být využito i k jejich dotvoření.³³

Co se týče žánrového zařazení, blíže se vztahu fikce a historie věnuje Pavel Šidák: „hranice mezi uměleckou literaturou (fikcí) a historiografií není jasně dána, není to linie, ale oblast, jejíž žánry míří buď k modu fikce (např. román, kde jsou historické reálie spíše jen kulisou k napínavému ději), nebo k modu historiografie (kroniky, historiografické studie). Pól fikce bývá spjat s estetizací, psychologizací a názorností, naopak pól historiografie je založen na explicitním dělení pravdy a dohadů, tedy odlišení doložených a nedoložených jevů. Zdůrazněné je také čerpání z pramenů.“³⁴

„Fikce je cele říší smyšleného, neaktuálního, a tedy neverifikovatelného; historie je skutečnosti podřízena, musí respektovat fakta, byť celkový příběh, který vypráví, není se skutečností nikdy totožný, je to jen snaha o její rekonstrukci.“³⁵

Sám autor však tuto definici vzápětí sám relativizuje odkazem na teorii Haydena Whitea: „i sebeobjektivnější historický text je vždy budován na půdorysu určitých narativních a tedy i žánrových – pravidel, jak je známe z beletrie; jak fikce, tak historie jsou primárně vyprávění, obě podléhají jazykovým a literárním pravidlům a konvencím.“³⁶

„Jakákoliv fikce může být ‚historizována‘ a historie ‚fikcionalizována‘.“³⁷

³² HAMAN, Aleš: *Několik postřehů ke vztahu umělecké fikce a historiografické reprezentace*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky: Praha 2008, s. 245.

³³ Tamtéž, s. 246.

³⁴ ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie : teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Akropolis: Praha 2013, s. 136.

³⁵ Tamtéž, s. 136.

³⁶ Tamtéž, s. 136.

³⁷ Tamtéž, s. 136.

K tomuto Aleš Haman podotýká, že i když může být fikce historizována a historie fikcionalizována, nemízí rozdíl mezi uměleckou stylizací a historiografickým zpracováním materiálu. „Historiografe může o hodnotách minulosti hovořit, historická beletrie nám umožňuje je (fiktivně) prožít.“³⁸

„Každý historický svět je subjektivní konstrukt, protože jeho autor je osoba s individuálním přesvědčením, s určitým rozsahem znalostí, s určitou ideologickou pozicí a myslící v určitém teoretickém rámci a v určité dějinné situaci. Avšak historik profesionál je připravován k tomu, aby podrobil své osobní postoje nadosobním poznávacím úkolům.“³⁹

„Historie se mnohem častěji než jedincem a událostmi zabývá lidstvem jako celkem a událostmi a změnami, které ovlivňují celé společnosti. Biografie je z tohoto důvodu v historii chápána jako minoritní žánr. Naproti tomu v rámci fikce tvoří děje, které se zaměřují na životy jednotlivých, tak či onak výjimečných osob, dominantní žánrové mody. Jedním z rozdílů mezi historickými a fikčními narativy je ve skutečnosti fakt, že fikční narativ má schopnost zachytit život jako jednotný celek na malé ploše příběhu. Historické a románové narativy zaměřující se na životní příběh představují žánrovou sféru, kde se faktuální a fikční narativy vzájemně nejvíc přibližují, tedy představují oblast s největším potenciálem k jejich překrývání.“⁴⁰

E. M. Forster jednoduše charakterizuje vztah historika a spisovatele následovně: „*Historik zaznamenává, zatímco spisovatel tvoří.*“⁴¹

Nejzajímavějším případem setkání historiografie a fikce je tzv. protifaktová imaginace (též kontrafaktuální historie). Jde o zvažování jiných, možných způsobů, jak by se mohly vyvíjet reálné dějiny. V určitém bodě však reálné události opouští a mění je.⁴²

Z výše uvedených definic vyplývá, že biografický román jako žánr nelze striktně zařadit k literatuře faktu nebo beletrii: k tomu odkazují výrazy jako „pomezí“

³⁸ HAMAN, Aleš: *Několik postřehů ke vztahu umělecké fikce a historiografické reprezentace*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky: Praha 2008, s. 247.

³⁹ DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia: Praha 2008, s. 41.

⁴⁰ COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Academia: Praha 2009, s. 32–33.

⁴¹ FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Tatran: Bratislava 1971, s. 56.

⁴² ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Akropolis: Praha 2013, s. 137.

nebo „hranice“. Záleží jednak na autorovi díla, do jaké míry bude čerpat ze skutečnosti nebo skutečnost použije pouze jako základ pro vlastní fiktivní vyprávění, jednak na vlastní interpretaci čtenáře, jestli bude dané dílo vnímat jako beletrii nebo jako literaturu faktu.

Kategorie postavy – mimetický a sémiotický přístup

V následující kapitole se zaměříme na kategorii postavy. Uvedeme dva základní přístupy k analýze narativní postavy – mimetický a sémiotický. Blíže se budeme věnovat srovnání postav fikčních a historických, resp. vztahu mezi fikčními postavami a postavami z aktuálního světa, který je pro naši práci relevantní.

Teorie popisuje dva základní přístupy pro analýzu narativní postavy. První přístup akcentuje mimetický aspekt konstrukce a vnímání postavy, tento přístup pojímá text jako napodobení (mimesis) skutečného světa – postavy jsou tak posuzovány podle chování a jednání skutečných osob reálného světa. Druhý přístup je sémiotický (či strukturalistický): v tomto případě je postava pojímána jako sémiotický konstrukt, tedy určením být znakem. Text je zde uzavřeným systémem, který má vlastní pravidla. Postavy jako znaky nereferují k něčemu, co je mimo hranice textu.⁴³ „*Přestože postavy často vnímáme jako reálné bytosti, které myslí, cítí, vnímají a reagují podobně jako lidé, s nimiž máme zkušenost z reálného světa, skutečností zůstává, že jsou pouhým výrazem jazyka, a tedy specifickým znakem literární komunikace.*“⁴⁴

Zastánci strukturalistického přístupu ke zkoumání postavy argumentují tím, že fikční bytosti jsou „*nutně neúplné, jsou jen souborem rysů či znaků, [...] jsou výsledkem konstrukčního aktu a jejich funkcí není reprezentovat skutečnost, ale plnit svou úlohu v rámci narativního světa. [...] Skuteční lidé jsou naproti tomu komplexní bytosti a je možné kdykoliv doplnit nějaký rys jejich povahy či přiblížit se k motivaci jejich jednání tím, že je budeme studovat.*“⁴⁵

E. M. Forster klade důraz na zobrazení vnitřního života fikčních postav, které se tímto odlišují od skutečných: „V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, poznáme se pouze přibližně, podle vnějších znaků. Ale lidem v románě může čtenář dokonale porozumět, pokud si to spisovatel přeje. A tak se stává, že postavy v románě se zdají často skutečnější než postavy v historii, dokonce

⁴³ KUBÍČEK, Tomáš: *Postava*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 58–59.

⁴⁴ Tamtéž, s. 59.

⁴⁵ Tamtéž, s. 59–61.

skutečnější než naši přátelé. Dozvídáme se o nich všechno, co je možné se dozvědět.⁴⁶

Tuto svoji teorii shrnuje hyperbolou: „*Kdyby mohl Bůh vyprávět příběh světa, stal by se svět fiktivním.*“⁴⁷

Seymour Chatman akcentuje čtenářskou aktivitu: „*Narativy evokují nějaký svět, a právě proto, že jde jen o evokaci, je nám ponechána svoboda obohatit je jakoukoli reálnou či literární zkušeností, kterou jsme nabyli. Přesto jaksi víme, kde se při uvažování zastavit.*“⁴⁸

Petr A. Bílek v návaznosti na mimetický a sémiotický přístup uvádí škálu pro funkci postavy ve vyprávění od zcela přímočarého odkazování do sféry aktuálního světa („reálná“ postava, která je charakterizována vlastním jménem i atributy, které k ní máme přiřazeny na základě našich kulturních nebo historických znalostí) po zcela intratextové odkazování, kdy jsou zrušeny všechny potenciální vztahy k aktuálnímu světu (např. postava ve sci-fi). Na jedné straně škály je tak postava mimetickým obrazem, tj. portrétem, na straně druhé textovým konstruktem. Takřka všechny postavy ve vyprávění se tak pohybují mezi oběma těmito póly. Oba krajní póly jsou většinou nenaplnitelné, protože ani využití vlastního jména neoznačuje jedinečnou bytost bezproblémově, stejně je složité dosáhnout druhého pólu, protože čtenář má tendenci přisuzovat i textovému konstruktu rysy na základě principu dourčování míst nedourčenosti.⁴⁹

Obě protichůdné pozice se snaží komplexně sloučit rétoricky zaměřená naratologie. James Phelan přichází s návrhem komplexního pojetí postavy, která je podle něj vždy složena ze tří dimenzí: mimetické, syntetické a tematické. V rámci mimetické dimenze se postava dovolává naší zkušenosti z reálného světa, spoléhá na naše konkretizační praktiky. V syntetické dimenzi analyzujeme postavu s vědomím, že jde o konstrukt a textové znaky nereferují ke skutečné osobě. V tematické dimenzi

⁴⁶ FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Tatran: Bratislava 1971, s. 56.

⁴⁷ Tamtéž, s. 62.

⁴⁸ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host: Brno 2008, s. 125.

⁴⁹ BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Host: Brno 2003, s. 160.

sledujeme jednání postavy, které slouží ve prospěch vyprávění. Autor může některou z dimenzí zvýraznit.⁵⁰

U biografického románu můžeme mluvit o menší či větší míře zvýraznění dimenze mimetické v tom smyslu, že čerpá ze skutečného světa, resp. dovolává se čtenářské zkušenosti ze skutečného světa. Postavy odkazují k osobnostem ze skutečného světa, navíc odkazují k osobnostem zcela konkrétním. Toto využívají zvláště realistické či psychologické texty, které chtějí vytvořit iluzi skutečného světa a umožnit čtenáři, aby se s postavou identifikoval.⁵¹ „Ať už spatřujeme literární postavu v jakkoli silném mimetickém svazku s reálnými lidmi, musíme se vždy ptát, jaké textové atributy vůbec umožňují čtenáři postavu mentálně charakterizovat.“⁵²

⁵⁰ KUBÍČEK, Tomáš: *Postava*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 62–63.

⁵¹ Tamtéž, s. 63.

⁵² FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 63.

Teorie fikčních světů

Kritikou mimetického přístupu k fikci se zabývá teorie fikčních světů, nepopírá však svazky mezi fikcí a realitou, ale předpokládá obousměrnou výměnu mezi nimi, pronikání fikčního do světů historických a naopak (na jedné straně básnická představivost pracuje s materiálem čerpaným ze skutečnosti, na druhé straně fikční výtvořky ovlivňují naše chápání skutečnosti).⁵³ Chce však určit pevné hranice mezi fikcí a realitou a dbát na rozlišování mezi skutečným a fikčním. Lubomír Doležal kritizuje mimetický přístup k fikci jako nápodoby nebo zobrazení aktuálního světa jako „základ populárního způsobu čtení, jenž přeměňuje fikční osoby v živé lidi, imaginární prostředí ve skutečná místa, vymyšlené příběhy v události skutečného života.“⁵⁴

Teorie fikčních světů odmítá jakékoliv snahy přiřadit postavám fikčních světů (tzv. fikčním jednotlivinám) skutečný prototyp existující v aktuálním světě.⁵⁵ „*Tím, že mimetická funkce spojuje fikční jednotlivinu s odpovídajícím skutečným protějškem – postavu legendy s historickou osobou, portrét se skutečným člověkem, fikční příběh se skutečnou událostí, fikční prostředí se skutečným místem – přiřazuje fikčním termínům referenty.*“⁵⁶

Ani fikční, ani historické světy však nejsou obydleny reálnými, aktuálními lidmi, nýbrž jejich možnými protějšky.⁵⁷

Bohumil Fořt uvádí, že „*je problematické tvrdit, že literární postavy jsou obecně fikčními protějšky živých lidí – postavy literatury faktu tvoří v tomto případě výjimku, ale obecně existuje mezi postavami (fikčních) narativů a jejich případnými protějšky z aktuálního světa nepřekonatelná bariéra.*“⁵⁸

Toto tvrzení o postavách literatury faktu jako protějšcích živých lidí můžeme doplnit tím, že v možnostech recipienta není možné ověřit každý výrok o postavě,

⁵³ DOLEŽAL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Karolinum: Praha 2003, s. 10.

⁵⁴ Tamtéž, s. 10.

⁵⁵ KUBÍČEK, Tomáš: *Postava*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 64.

⁵⁶ DOLEŽAL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Karolinum: Praha 2003, s. 22.

⁵⁷ DOLEŽAL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia: Praha 2008, s. 44.

⁵⁸ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 97.

který je uveden v literatuře faktu, nemusí si postavu z literatury faktu ani spojit s reálným protějškem, stejně tak není v možnostech autora literatury faktu podat zcela pravdivý, přesný a kompletní odraz postavy z aktuálního světa ve světě fikčním, i když se tomu může přiblížit. Nelze tedy tvrdit, že postavy literatury faktu jsou obecně protějšky živých lidí.

Na úrovni světů uvádí Lubomír Doležel čtyři nejnapadnější rozdíly ve vlastnostech fikčních a historických světů.

Prvním rozdílem je možnost využití fyzicky nemožných světů (světů nadpřirozených, fantastických). Tvůrce fikce může libovolně využívat světy fyzicky nemožné i světy fyzicky možné (světy přirozené, realistické). Historické světy jsou omezeny pouze na využití fyzicky možných světů, události v historických světech nemohou být připsány božskému činiteli.⁵⁹

Druhým rozdílem je tzv. konstelace konatelů: „Jestliže se zjistí, že do historického světa je začleněna osoba, která aktuálně neexistovala nebo nemohla na události participovat, musí být z konstelace odstraněna. Jestliže naopak nějaký nový doklad ukáže, že postava, která nebyla do historického světa pojata, participovala na historické události, musí být tato postava do konstelace konatelů přidána.“⁶⁰ Toto omezení však neplatí pro konstelaci ve světech fikčních, kde jsou shromážděny osoby, které nikdy neexistovaly a jednají podle rozhodnutí tvůrce fikce. Rozdíl v konstelaci konatelů je nejvýraznější u žánrů, kde se fikce a historie překrývají, tedy u historické fikce. V tomto světě spolu existují a jednají protějšky fikčního a historického světa, avšak možný svět, v němž společně přebývají, spolujednají a komunikují protějšky historických osob s osobami fikčnímu, není historickým světem.⁶¹

Třetím rozdílem je zacházení s mezigvětovou identitou. Ani fikční, ani historické světy nejsou obydleny reálnými (aktuálními) lidmi, ale jejich možnými protějšky, avšak rozdíl spočívá v tom, jak s nimi tvůrci zacházejí. Tvůrci fikce mohou změnit vlastnosti historických postav i události v jejich životě, když je přenášejí do

⁵⁹ DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst: Praha 2008, s. 315.

⁶⁰ DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia: Praha 2008, s. 43.

⁶¹ DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst: Praha 2008, s. 316.

fikčního světa. Naopak postavy historických světů (podobně tak události, prostředí atd.) musí být nositeli doložených vlastností.⁶²

Čtvrtým rozdílem je neúplnost světů. Jak fikční, tak historické světy jsou neúplné, takže mezery jsou jejich univerzálním rysem. Liší se však v charakteru, rozložení a zpracování mezer.⁶³ Autor fikce může měnit počet, rozsah nebo funkci mezer, u historické fikce může do svého fikčního světa začlenit pouze určité historické fakty a jiné opomenout. Mezery ve fikčních světech jsou však nezaplňitelné, které nelze vyplnit vyvozováním.⁶⁴ Mezery v historických světech jsou dvojího druhu – jednak mohou být mezery důsledkem historikova vědomého výběru, jednak jsou to mezery, které jsou způsobeny nedostatkem dokladů a budou zaplněny, pokud budou k dispozici nové dokumenty.⁶⁵

U postav platí principy mezer obdobně: „Postavy fikčních narativů jsou ze své podstaty neúplné, protože jsou utvářeny konečnými příběhy, které mohou zachytit jen některé rysy jejich existence. Navíc neexistují žádné empirické či kognitivní procedury, kterými bychom mezery, které tyto mentální konstrukty obsahují, mohli zaplnit.“⁶⁶ „Narativní postavy jsou plné mezer, které nemůžeme zaplnit, protože prostě neexistuje žádný způsob, jak o nich chybějící informace zjistit. Naproti tomu o postavách světů historických, tedy světů vzniklých na bázi faktových narativů, vždy ještě existuje, alespoň potenciálně, šance, že chybějící informaci budeme moci na základě nějakého empirického objevu, důkazu či svědectví doplnit.“⁶⁷

Tyto rozdíly se dají shrnout do obecného rozdílu mezi svobodou tvůrce fikce a omezeními, se kterými musí pracovat historik.⁶⁸

Další rozdíl mezi postavami ve fikčním a aktuálním světě uvádí Bohumil Fořt na příkladu přenesení postavy z jednoho světa do druhého: v případě, že fikční postava přechází do jiného fikčního světa, nenastává problém, jaký je u protějšků

⁶² DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst: Praha 2008, s. 316-317.

⁶³ Tamtéž, s. 317.

⁶⁴ Tamtéž, s. 318.

⁶⁵ Tamtéž, s. 319.

⁶⁶ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 97.

⁶⁷ Tamtéž, s. 98.

⁶⁸ DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst: Praha 2008, s. 321.

fikčních a aktuálních, tedy „*rozdílný status ontologické existence*“.⁶⁹ To sice znamená, že všechny postavy mají fikční povahu, neznamená to však, že se fikční postava v jiném fikčním světě bude zcela podobat původní postavě. Vždy záleží na autorské strategii, do jaké míry se stará postava v novém světě bude podobat postavě původní, možných vzájemných vztahů je velké množství.⁷⁰

S prolínáním postav mezi různými světy souvisí pojem Umberta Eca encyklopedie. Fikční encyklopedie se podílí na vnímatelově (re)konstrukci narativního světa. „V případě, že se v tomto světě vyskytuje postava, která je součástí ještě jiného narativního světa či světů a která je ve vnímatelově fikční encyklopedii zahrnuta, tato encyklopedie se na její (re)konstrukci nutně podílí.“⁷¹

Umberto Eco tvrdí, že „text předpokládá určitý rozsah čtenářových vědomostí (jeho encyklopedii), ale tento rozsah je těžké vymezit.“⁷²

V případě biografických románů, které odkazují ke skutečné historické osobě, jsou tak čtenáři vedeni k tomu využívat vlastní encyklopedii (případně i tu fikční). Interpretace tak vychází ze znalostí čtenáře a z možnosti, jaký prostor dá autor čtenáři tyto znalosti uplatňovat, tedy jaké informace jsou podávány a jaké musí čtenář čerpat ze své encyklopedie. V textu se může objevit i záměrná mystifikace, která zapříčiní rozpor mezi informacemi v textu a čtenářskou encyklopedií. V textu mohou být také uvedeny nepravdivé informace, přičemž ale autor nepředpokládá, že jeho modelový čtenář tyto informace bude znát. Ve výsledku tak k těmto informacím bude přistupovat jako ke skutečnosti.

⁶⁹ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 100.

⁷⁰ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 99.

⁷¹ Tamtéž, s. 99.

⁷² ECO, Umberto: *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Votobia: Olomouc 1997, s. 145.

Medailony autorů

Irena Dousková

Prozaička Irena Dousková se v roce 1964 narodila v Příbrami. Po otcově emigraci si původní příjmení Freistadtová v 70. letech změnila na matčino dívčí. Vystudovala právnickou fakultu, po studiu pracovala jako dramaturgyně, později převážně jako novinářka.⁷³

V roce 1988 vstoupila do uměleckého spolku LiDi, knižně své práce spolek vydal ve sbírce *Pražský zázrak*. Ještě v roce 2009 vydala Dousková sbírku poezie *Bez Krakulky*, v roce 2016 poté druhou samostatnou sbírku *Napůl ve vzduchu*, jinak píše výhradně prózu.⁷⁴

Už první autorčina próza z roku 2000 *Goldstein píše dceři* naznačuje zázemí osobní zkušenosti, která pak jejím dílem prolíná. V tomto díle prezentuje pokus stárnoucího filmového režiséra navázat kontakt se svou dospělou dcerou výhradně na jeho dopisech. Bez znalosti adresátčiných odpovědí si čtenář může pouze domýšlet dceřiny reakce.⁷⁵

Nejúspěšnějším autorčíným textem je její druhá próza *Hrdý Budžes*. Z naivní dětské perspektivy osmileté holčičky Helenky Součkové jsou zde líčeny osudy herecké rodiny čelící prvním rokům normalizace. Volným pokračováním je román *Oněgin byl Rusák*, zasazený do Prahy osmdesátých let. Už téměř dospělá vypravěčka si nyní plně uvědomuje neutěšenost společenských poměrů a nechce se stát součástí „mlčící většiny“. Volnou trilogii završuje próza *Darda*, v níž dospělá Helena jako matka dvou dětí čelí chorobě a rozpadu své rodiny.⁷⁶

Novela z roku 2000 *Někdo s nožem* je komponovaná jako deníkové záznamy z mateřské dovolené, hlavní hrdinka se vyrovnává se sociální izolací, ale také

⁷³ PŘIBÁŇOVÁ, Alena (autorka hesla): *Irena Dousková*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 3. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1637>

⁷⁴ GILK, Erik: *Polistopadoví debutanti*. In: MACHALA, Lubomír (ed.): *Panorama české literatury (2)* po roce 1989. Knižní klub: Praha 2015, s. 150.

⁷⁵ Tamtéž, s. 150.

⁷⁶ Tamtéž, s. 150.

s nelehkými vztahy v rodině. Protagonisté povídkového souboru z roku 2002 *Doktor Kott přemítá* se snaží přiblížit vysněné představě o sobě samých.⁷⁷

Povídky v cyklu *Čím se liší tato noc*, který vyšel v roce 2004, mají široké časové rozpětí. Avšak bez ohledu na dobu v nich autorka odkrývá zlo, které je v každém jedinci. Cyklus povídek *O bílých slonech* z roku 2008 tematizuje složité vztahy mezi obyvateli jedné vesnice uprostřed léta v normalizačním Československu.⁷⁸ Román *Medvědí tanec*, který vyšel v roce 2014, je inspirován závěrem života Jaroslava Haška, který prožil v Lipnici nad Sázavou. Zatím posledním autorčiným dílem je novela *Rakvičky* z roku 2018.⁷⁹

⁷⁷ PŘIBÁŇOVÁ, Alena (autorka hesla): *Irena Dousková*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 3. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1637>

⁷⁸ GILK, Erik: *Polistopadoví debutanti*. In: MACHALA, Lubomír (ed.): *Panorama české literatury (2) po roce 1989*. Knižní klub: Praha 2015, s. 151.

⁷⁹ Stránky Ireny Douskové. [online]. [cit.: 7. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.douskova.cz/knihy/>

Jiří Kamen

Jiří Kamen je básník, prozaik a autor rozhlasových her. Narodil se v roce 1951 v Kolíně, vystudoval Filozofickou fakultu v Olomouci, během doktorského studia se věnoval biografické tematice a doktorské studium ukončil prací Emil Artur Longen – divadelník. Od roku 1975 působí trvale v Praze jako rozhlasový redaktor. Mimo dokumentárních a kulturních pořadů je Kamen také autorem rozhlasových her, např. jeho prozaická prvotina *Toulavý kuň* byla zčásti odvysílána jako rozhlasová hra. Svě básně Jiří Kamen zveřejňoval v různých periodikách po celá 70. léta.⁸⁰

Knižně debutoval prózou *Toulavý kuň*, která vychází z poznatků, které získal při psaní své dizertační práce o divadelníku E. A. Longenovi a již v tomto díle můžeme spatřovat prvky, které se stanou pro jeho tvorbu typické. Autor využívá historická fakta jako základní kostru příběhu, kterou pak fabulačně rozvíjí.⁸¹

Dále se věnoval i poezii ve sbírkách *Výtah do nebe* a *Šťěstí pod míru*. Mezi oběma sbírkami vyšla jeho kratší autobiograficky laděná próza *Zlatý Petr*, ve které tematizuje vlastní rodné město a jeho okolí. V povídkové sbírce *Dědeček na střeše* se proplétají příběhy postav na českém maloměstě.⁸²

V roce 1995 vydal román *Ten druhý jsem já*, který situoval do období protektorátu a vystavěl ho jako střídání vnitřních monologů čtyř postav.⁸³ V románu *Za všechno může kocour* vystupuje do popředí ironie, autor vytváří mozaiku příběhů a vztahů, konkrétních historických souvislostí, ale v centru vyprávění stojí naprostá absurdnost. Biografický román *Hugo* z roku 2004 autor založil na základě dopisu Huga Sonnenscheina, který Rudolfu Slánskému skutečně začal z Mírova v padesátých letech psát.⁸⁴

⁸⁰ SEVERA, Jiří (autor hesla): *Jiří Kamen*. In: Spisovatelé a literatura UP: [online]. [cit.: 12. 11. 2018] Dostupné z: <http://spisovatele.upol.cz/jiri-kamen/>

⁸¹ Tamtéž. Dostupné z: <http://spisovatele.upol.cz/jiri-kamen/>

⁸² Tamtéž. Dostupné z: <http://spisovatele.upol.cz/jiri-kamen/>

⁸³ PIORECKÝ, Karel, NOVOTNÝ, Vladimír (autoři hesla): *Jiří Kamen*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 11. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1043>

⁸⁴ SEVERA, Jiří (autor hesla): *Jiří Kamen*. In: Spisovatelé a literatura UP: [online]. [cit.: 12. 11. 2018] Dostupné z: <http://spisovatele.upol.cz/jiri-kamen/>

V roce 2011 vyšel autorovi rozsáhlý román *Kinžál*, jedná se o mnohvrstevnatý příběh obsahující několik vedlejších dějových linií, které sahají i několik století zpět.

V roce 2014 vydal knihu *Češi patří k Vídni*, která dokumentuje vliv českého živlu na rakouskou metropoli.⁸⁵ Zatím poslední knihou, kterou Jiří Kamen vydal, je soubor kratších próz *Elvis ze Záluží*.

⁸⁵ KAMEN, Jiří: *Češi patří k Vídni*. [online]. [cit.: 12. 11. 2018] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-kamen-cesi-patri-k-vidni-5034636>

Martin Reiner

Básník, prozaik a nakladatel Martin Reiner se narodil v roce 1964 v Brně. Po maturitě na vojenském gymnáziu a vyloučení z vojenské vysoké školy působil jako voják z povolání. Odmítl se účastnit příprav vojenského cvičení, a tak byl odsouzen k trestu vězení. Po roce 1989 pracoval jako redaktor nebo tiskový mluvčí, stal se majitelem vydavatelství Petrov, které provozoval do roku 2005. Poté založil nakladatelství Druhé město.⁸⁶

První sbírku veršů *Relata refero* vydal v devadesátých letech, dalšími sbírkami byly *Decimy* (k básnické formě decim se vrátil později ve sbírce *Nové decimy*) a *Tání chůze*, které spojovala sémantická hravost a humor. V pozdějších sbírkách *Staré a jiné časy* a *Pohled z kavárny v Bath* se už objevuje civilnější básnický výraz a stírá se rozhraní mezi volným veršem a prózou. Sbíрка *Pohled z kavárny v Bath* je inspirována převážně autorovým pobytem v USA, kde posléze vyšla v anglické verzi pod názvem *No Through Road*.⁸⁷

Tvorbu z let 2006–2010 obsahuje sbírka *Hubená stehna Twiggy*. Oproti starší tvorbě přibývá konkrétnosti a příběhovosti, autor se začíná vzdalovat poezii a přibližuje se k próze.⁸⁸

Je autorem programové stati *Neoklasicismus* (přednesena na Bítově, publikována v Literárních novinách v roce 1998), v níž vyhlašuje, že veškeré někdejší básnické směry a proudy jsou konečně překonány.⁸⁹

Autorovou prozaickou prvotinou je lyrická novela *Lázně* z roku 1998. Další prózou a prvním románem je *Lucka, Maceška a já*, který vyšel v roce 2009 a byl nominován na cenu Magnesia Litera. Ještě předtím vydal autor sbírku fejetonů *Plachý milionář přichází*.⁹⁰

Společně s Pavlem Šrutem a Michalem Vieweghem napsal Martin Reiner soubor tří povídek *Tři tatínci a maminka*. Největší úspěch zaznamenala biografie

⁸⁶ EXNER, Milan (autor hesla): *Martin Reiner*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 1. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1912>

⁸⁷ KOLÁŘOVÁ, Jana: *Solitéři*. In: MACHALA, Lubomír (ed.): *Panorama české literatury* (2) po roce 1989. Knižní klub: Praha 2015, s. 91.

⁸⁸ Tamtéž, s. 91.

⁸⁹ Tamtéž, s. 91.

⁹⁰ Stránky Martina Reiner. [online]. [cit.: 9. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.martinreiner.cz/knihy>

Básník / román o Ivanu Blatném. Za knihu obdržel autor cenu Magnesia Litera v kategorii kniha roku, Cenu Josefa Škvoreckého a *Básník* se stal knihou roku Lidových novin. Zatím posledním dílem autora je sbírka povídek *Jeden z milionu*.⁹¹

⁹¹ Stránky Martina Reinera. [online]. [cit.: 9. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.martinreiner.cz/knihy>

Informace o dílech v paratextech

Paratext - definice

V knize dochází ke vzájemné interakci dvou rozdílných typů textu – textu autorského a textů účelových, propagačních, které mohou být součástí knihy nebo existují mimo objekt knihy. Tyto texty se nazývají paratexty a jsou součástí literární komunikace.⁹²

Lenka Müllerová mezi nejčastější typy peritextů (tj. vnitřních paratextů, které jsou součástí knihy jako fyzického objektu) řadí: titul díla, jméno autora, dedikaci (věnování), motto, předmluvu a doslov, poznámky, komentáře, obálkové a záložkové texty. Mezi epitexty (tj. vnější paratexty, které existují v okolí knihy) řadí: recenze, anotace a další epitextové útvary jako rozhovory, reklamy, ediční plány aj.⁹³

V následující části využijeme pouze ty paratexty, které jsou relevantní pro zaměření naší práce (žánrové zařazení, využívání faktů a míra fikce aj.). Zaměříme se na titul společně s podtitulem, motto, předmluvu a doslov.

TITUL A PODTITUL

Na knižní titul se klade velký důraz, a to proto, že je umístěn na absolutním začátku textu, bývá zvýrazněn typem písma, a tak vyvolává zvýšenou intenzitu čtení.⁹⁴ Titul nabízí subjektům podílejícím se na literární komunikaci díla „identifikační údaje o díle, jeho obsahu, významu či formě, poskytuje návod k recepci díla, umožňuje hru významů, předkládá příznivý obraz díla či láká potenciálního čtenáře k četbě (případně potenciálního kupce ke koupi).“⁹⁵ Jednoduše lze tituly rozdělit na popisné (čistě sdělovací) a symbolizující. Symbolizující titul se snaží upoutat neobvyklostí, jeho význam může vyplynout teprve v průběhu četby nebo až na konci.⁹⁶ „Podtitul má většinou charakter komunikativní instrukce, často

⁹² MÜLLEROVÁ, Lenka: *Knižní marketing*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2012, s. 31.

⁹³ Tamtéž, s. 47nn.

⁹⁴ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 240.

⁹⁵ MÜLLEROVÁ, Lenka: *Knižní marketing*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2012, s. 47.

⁹⁶ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 243.

nabízí údaje o žánru a tím už i o způsobu čtení díla, které autor pokládá za natolik důležité, aby je vyjádřil podtitulem. Podtituly a někdy i tituly často nenesou upřesňující informaci o díle, naopak mohou být zavádějící a matoucí.⁹⁷

Medvědí tanec

Titul sice neodkazuje na postavu Jaroslava Haška přímo, ale je zvolen podle jeho vzpomínky: „*Jednou o půlnoci jsem v Montmartru, myslím ten pražskej podnik na Starým Městě, tancoval medvědí tanec s Emčou Revolucí.*“ (Dousková, 2014: 170). Ostatní dvě díla se zaměřují na hlavní postavu už v titulu, autoři tedy dávali najevo, o koho v díle půjde především. Dousková však v titulu Haškovo jméno ani jeho jakékoliv označení nepoužívá, tím tak nesměruje čtenářovu pozornost na jeho postavu. Už toto může naznačovat, že nepůjde přímo o biografické dílo, ve kterém je Jaroslav Hašek hlavní postavou.

Hugo

Jiří Kamen zvolil jako titul svého díla křestní jméno hlavní postavy a zároveň vypravěče Hugo Sonnenscheina-Sonky. Podobně jako Martin Reiner už v titulu (resp. podtitulu) užívá jméno hlavní postavy (v tomto případě je dílo sice založeno na skutečných dopisech, jde však o fikční autobiografické vyprávění hlavní postavy). Křestní jméno jako krátký titul doplňuje dlouhý podtitul, který hlavní postavu charakterizuje a konkretizuje: „nejkrásnější voják rakousko-uherské armády, dobrodruh, tulák, muž, který znal Lenina, Hitlera, Mussoliniho, Goebbelse, přítel Lva Trockého, osvětimský vězeň, židovský básník, autor německých veršů Hugo Sonnenschein z Kyjova“ a zároveň uvádí přímo to, co tato postava v knize dělá: „...píše z mírovské trestnice dopis Rudolfo Slánskému.“ Tento podtitul tak konkrétně určuje historickou osobnost a přibližuje dílo aktuálnímu světu. Další podtitul zní „skutečnost a fikci v románovém příběhu“. Autor tedy označuje dílo za román a dává čtenáři návod, jak k dílu přistupovat. Autor tímto také nechává prostor pro individuální čtenářskou interpretaci, co mohlo být skutečně a co je pouze autorská

⁹⁷ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 255.

fikce. V tomto ohledu je opět rozhodující žánrové označení román, u kterého se už předpokládá větší míra fikce a volnější zacházení s fakty. První podtitul je tedy faktem (osoba reálně žijící, která píše historicky doložené dopisy), druhým podtitulem však toto autor relativizuje a vyhrazuje si tím zároveň možný manévrovací prostor pro vlastní fikční intenci.

Básník

Titul „Básník“ je na jedné straně popisný, je to označení, které u Ivana Blatného nabídne každá encyklopedie nebo slovník. Symbolicky však titul odkazuje k tomu, čím byl Ivan Blatný především, a to básníkem, pro kterého bylo životním posláním tvořit, i když svoje díla v určité době nemohl vydávat. Sám autor podtitulem (ačkoliv je podtitul společně s titulem na přední straně, od titulu je oddělen lomítkem, nelze v tomto případě s přesností určit, zda jde ještě o víceslovný titul nebo o podtitul) představuje i žánr, označuje ho jako román o Ivanu Blatném, a tak řadí dílo k fikčnímu vyprávění. V případě titulu a podtitulu tak autor sám jednoznačně určuje žánr díla a pojmenovává toho, komu se dílo bude především věnovat, tedy jasně ukazuje na reálnou historickou osobnost.

MOTTO

Daniela Hodrová jako základní charakteristiky motta uvádí: „krátký text, předcházejícím hlavnímu, zpravidla mnohem rozsáhlejšímu textu básně, románu nebo jiného žánrového útvaru, jedná se o citaci, přičemž postup včleňování motta do literárního díla je založen na podobnosti či napětí mezi cizím a vlastním textem.“⁹⁸

Hugo

Před každou kapitolou obsahuje motto, jde o citace buď samotného Sonky nebo skutečných historických osobností (Bakunina, Mühsama, Majakovského, Olbrachta ad.). Kapitolu uvádějí velmi volně, protože se vypravěč v jednotlivých

⁹⁸ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 274.

kapitolách věnuje více tématům. I když citace obsahují vždy jméno autora, pro běžného čtenáře je obtížné zjistit, jestli autor daný výrok opravdu pronesl: „*Tak bych kouřil revoluci!*“ – *Bakunin (na otázku, kdyby v důsledku revoluce musel přestat kouřit)*. Motta tak dokreslují vyprávěný příběh, ale jejich použití je volnější.

Básník

Každá kapitola v knize je uvedena básní (zpravidla Ivana Blatného, ale také jeho současníků a osob, kteří ovlivnili Blatného život, např. Vítězslava Nezvala, Jiřího Ortena nebo Josefa Kainara) nebo citací např. Frances Meachem. Nejsou to tak původní texty autora hlavního textu. Tyto texty uvedené na samostatné straně vždy s názvem kapitoly se vztahují k obsahu jednotlivých kapitol. V tomto dokreslování kontextu s pomocí autentických textů můžeme nacházet dokumentarizující tendence přiblížit dílo nebo život postav a jejich svědectví. Mají tedy funkci blíže charakterizovat děj či postavy v dané kapitole a posílit autenticitu vyprávěného.

Medvědí tanec motta neobsahuje.

PŘEDMLUVA A DOSLOV

Obecná funkce předmluvy a doslovu podle Daniely Hodrové je „uvádět do díla a uzavírat dílo“.⁹⁹ V jednoduché typologii rozlišuje dva hlavní typy předmluv a doslovů, a to typ, v němž autor komentuje a vysvětluje svoje dílo (tzv. typ předmluvy metatextový a komentující), který je psán empirickým, reálným autorem, druhým typem je tzv. narativní předmluva, to znamená, že předmluva je součástí vyprávění. V díle je možné vynechat komentující předmluvu, ale bez narativní předmluvy by bylo dílo deformováno. U narativního doslovu bývá typické časové zrychlení děje.¹⁰⁰ Nejvolnější spojení s hlavním textem má předmluva metatextová (komentující), nejtěsnější vztah je tam, kde se už v předmluvě začíná vyprávět příběh

⁹⁹ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 280.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 281–282.

(analogicky dovyprávění příběhu v doslovu) – jedná se vlastně o první resp. poslední kapitole.¹⁰¹

Co se týče autenticity textu, Daniela Hodrová považuje přechod od předmluvy jako vedlejšího textu k hlavnímu textu a od hlavního textu opět k doslovu jako vedlejšímu textu za okamžik, kdy často dochází k proměně v pojetí vztahu díla ke skutečnosti: „*bud' je rámeček místem, kde se vytváří a utvrzuje iluze autenticity, nebo se v rámci tato autenticita naopak zpochybňuje, případně se ruší teprve v doslovu, například tím, že autor mluví o vzniku svého díla.*“¹⁰²

Medvědí tanec

Obsahuje narativní prolog a epilog, který je tedy součástí děje a jak prolog, tak epilog mají stejné téma a stejnou hlavní postavu - téma židovství představené skrze postavu žida Bondyho. Prolog obsahuje fingovaný pogrom na Bondyho, který měl na svědomí Hašek s cílem neotřele doručit Bondymu svatomartinskou husu: „*promiňte tu malou frašku svému nehodnému Hašku*“. Epilog je opět věnován Bondymu, jak během války míří do transportu, takže se epilog odehrává již několik let po Haškově smrti. Postava vinárníka Bondyho tak celý román rámuje, zmíněný rámeček je v podstatě „*mementem holocaustu*“ a „*ozvukem autorčiných židovských témat z předchozích knih*“.¹⁰³ Postava Jaroslava Haška tedy vystupuje pouze v prologu, a to navíc nepřímo.

Vzhledem k tomu, že prolog i epilog jsou narativního charakteru, autorka v nich na rozdíl od ostatních děl nevysvětluje svoje motivace k napsání díla, ani čtenáře neinstruuje, jak má k dílu přistupovat.

Hugo

Obsahuje doslov historika Pavla Kosatíka (sám Pavel Kosatík je autorem několika biografí), není to tedy doslov samotného autora díla. Jedná se o typ

¹⁰¹ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 287.

¹⁰² Tamtéž, s. 282nn.

¹⁰³ KOUBA, Karel: *Bolševik, bigamista, spisovatel*. In: A2, 2014, roč. 10, č. 19, s. 2.

metatextový, čemuž napovídá i rozdílný autor. Kosatík o hlavních postavách v dílech Jiřího Kamena píše: „*Pravdy je v nich vždycky jenom kousek, ale to neznamena, že by zbytek tvořila lež; spíš jde o fikci, důsledek jejich v zásadě snivého poměru k životu. Pravda a fikce v jejich sebereflexi nejsou navzájem propojeny v žádné hierarchii; jsou podávány jako dvě v zásadě rovnocenné, komplementární stránky jejich života.*“¹⁰⁴ Z této poznámky vyplývá, že fikce vychází už od postavy samotné, ne pouze z autorské invence. I u historické osobnosti Huga Sonky je složité dobrat se objektivitu, protože sám o sobě pravdivé informace neposkytoval: „*O Sonkově životě se pramenem, který bývá jinak považován za důležitý, ne-li určující (autobiografické vyprávění), inspirovat nelze: ve všem, co o sobě skutečný Sonka vyprávěl, ať už v básních a dalších textech uměleckého charakteru nebo třeba v korespondenci, ‚báseň‘ zastihuje ‚pravdu‘ do té míry, že jí nenechává skoro žádný prostor. [...] Vyráběl historky, které měly učinit jeho život zajímavějším a zvětšit popularitu na veřejnosti.*“¹⁰⁵

Pavel Kosatík žánrově dílo označuje jako „román lidské subjektivitý“¹⁰⁶, kde pravda reality a románová fikce splývají. Dopis Slánskému Sonka skutečně napsal, ale je obtížné uchopit Sonkovu reálnou, objektivní biografii už proto, že neexistují dostatečné prameny. Jiří Kamen tak založil román na skutečném osudu Huga Sonky, ale bílá místa v jeho životě volně dotvořil.

Básník

Ještě před samotným prologem můžeme číst poznámku, ve které autor čtenáři dává návod k interpretaci: „*Všechny postavy v této knize jsou skutečné a případná podobnost s tím, jaké doopravdy byly, je šťastným naplněním záměru. Ne všechno, co říkají a dělají, se prokazatelně stalo, ale stát se přinejmenším mohlo.*“ Autor zde tak čtenáře nabádá, aby k dílu přistupovali jako k zobrazení skutečnosti.

Prolog obsahuje medailony Ivana Blatného, které autor cituje ze Slovníku českých spisovatelů a z Wikipedie. Z toho vyvozuje osu Blatného života (ztráta

¹⁰⁴ KOSATÍK, Pavel: *Sušené meruňky nadýmají, zavařenina je lepší. Doslov.* In: KAMEN, Jiří: *Hugo*. Prostor: Praha 2004, s. 313.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 317nn.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 320.

rodičů – emigrace – život v blázinci – příchod Frances Meacham), podle této osy autor také zpracovává Blatného život, ale dle svých slov „*si libuje v detailech, které pozvedají lidský život nad úroveň slovníkového hesla.*“

Ačkoliv ho tak autor sám neoznačil, za narativní epilog můžeme považovat poslední kapitolu *Když je konec, tak všechno začíná*, která se věnuje situaci po Blatného smrti a mění se zde vypravěčská perspektiva.

Následuje autorská poznámka, kde autor popisuje vlastní práci na románu: „*Netajím, že jde o koláž svého druhu; naopak takový byl v posledku autorský záměr. I tam, kde je běžné exploatovat dokumentární materiál a zpracovat ho následně vlastními slovy, snažil jsem se pracovat s originály, které jsem nanejvýš kosmeticky upravoval; nikoli po stránce věcné, ale technické.*“ (Reiner, 2014: 581).

Ačkoliv autor pojmenoval žánr díla už v podtitulu díla jako román, v dalších paratextech přiznává pouze „kosmetické úpravy“ faktů nebo vlastní doplnění v tom smyslu, že se taková událost mohla pravděpodobně stát. K odbornému text se dílo také blíží užitím jmenného rejstříku, rejstřík pramenů autor vynechává s vysvětlením, že by byl příliš dlouhý a konstatuje, že „*95 % ‚tvrdých‘ informací, s nimiž se čtenář v knize setká, je pravdivých přinejmenším do té míry, do jaké se člověk může spolehnout na svědectví dalších lidí.*“ (Reiner, 2014: 581). V rozporu s tvrzením Daniely Hodrové, že se autenticita ruší, pokud autor mluví o vzniku svého díla, zde autor chce poznámkou o vzniku díla autenticitu naopak posílit.

Kategorie vypravěče

Dva režimy osoby

Dorrit Cohnová zastává názor, že nalézt rozhraní mezi fikčními a historickými životy lze tehdy, pokud zkoumání proběhne „odděleně ve dvou režimech osoby“, což znamená, jakým způsobem je o životě vyprávěno: sebou samým nebo někým jiným. Navrhuje následující schéma, do něhož zahrnuje opozici mezi historií a fikcí a opozici narativních forem třetí a první osoby. Přerušovaná čára naznačuje, že díla mohou mít hraniční povahu nebo mohou hranici překračovat.¹⁰⁷

		oblast: historie			
		biografie	autobiografie		
režim:		-----		režim:	
třetí osoba		román ve třetí osobě	román v první osobě	první osoba	
		heterodiegeze	homodiegeze		
		fikční biografie	fikční autobiografie		
		oblast: fikce			

Dorrit Cohnová uvádí vlastní příklady děl, která reprezentují jednotlivé oblasti, my se však v následující kapitole pokusíme do schématu zařadit díla zkoumaná v této práci, a tak zároveň charakterizujeme postavu vypravěče v jednotlivých dílech.

Účast vypravěče v příběhu

Heterodiegeze a homodiegeze jsou pojmy Gérarda Genetta a rozlišují účast vypravěče v příběhu: vypravěč může vyprávět příběh jako postava, která se příběhu účastní (tzn. jako homodiegetický vypravěč) nebo vypráví příběh, jehož se sám neúčastní (tzn. jako heterodiegetický vypravěč).

¹⁰⁷ COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Academia: Praha 2009, s. 33–34.

Rozdíly mohou být i mezi heterodiegetickými vypravěči. Nepřítomnost vypravěče v příběhu umožňuje, aby sděloval nevyslovené myšlenky a pocity postav, předvídal důsledky jednání postav, znal minulost, přítomnost i budoucnost, byl přítomen na místech, kde postavy mají být samotné nebo měl znalost toho, co se děje na několika místech ve stejný okamžik. Tyto a podobné aspekty jsou považované za příznaky tzv. vypravěčské vševědčnosti.¹⁰⁸ Heterodiegetický vypravěč však nemusí sdělovat tyto informace a může pouze zpravovat o událostech bez osobního komentáře a hodnocení. Pak lze hovořit o tzv. objektivním vypravěči.¹⁰⁹ Pokud toto rozdělení vztáhneme na zkoumanou oblast biografického vyprávění, tak lze tvrdit, že objektivní heterodiegetický vypravěč se blíží literatuře faktu, zatímco vševědoucí vypravěč se spíše blíží pólu fikce.

Míra účasti na dění příběhu u homodiegetického vypravěče, tedy je-li vypravěč postavou příběhu, může být také různá. Homodiegetický vypravěč může být hlavní postavou (v tomto případě užívá Genette termín autodiegetický vypravěč) nebo může být v roli pouhého pozorovatele, který se na vyprávěných událostech účastní jen minimálně (jako vypravěč-svědka).¹¹⁰

Roviny vyprávění

Gerrard Genette pro různé roviny vyprávění zavedl pojmy extradiegetický a intradiegetický vypravěč. Extradiegetický vypravěč je původcem první (výchozí) roviny vyprávění a intradiegetický je postavou v první rovině vyprávění a je původcem druhé roviny vyprávění. Extradiegetický vypravěč je tedy na stejné rovině jako adresát, intradiegetický vypravěč má ve vloženém vyprávění svého adresáta uvnitř tohoto příběhu.

Na základě kombinace výše uvedených typů vypravěčů se rozlišují čtyři typy vypravěčů: extradiegeticko-heterodiegetický vypravěč je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní; extradiegeticko-homodiegetický je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, v němž je sám jednou z postav; intradiegeticko-heterodiegetický vypravěč je vypravěčem druhé roviny, který vypráví

¹⁰⁸ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 102.

¹⁰⁹ HRABAL, Jiří: *Vypravěč*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 128.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 129.

příběh, jehož se sám neúčastní a intradiegetický-homodiegetický vypravěč je vypravěčem druhé roviny, který vypráví příběh, v němž je sám jednou z postav.

Nespolehlivost vyprávění

Pojem nespolehlivého vyprávění zavedl Wayne C. Booth, avšak spolehlivost vyprávění nelze vymezit pomocí tvrzení, že vypravěč zprostředkovává fikční svět takový, jaký je ve skutečnosti, protože „fikční svět nelze ověřit, jelikož je nám dán právě jen prostřednictvím vyprávění vypravěče a proto, že takové vymezení předpokládá noetický optimismus, tedy přesvědčení, že svět lze objektivně zprostředkovat. Spolehlivost tedy nebude spočívat v objektivitě zprostředkování fikčního světa.“¹¹¹ Existuje několik teorií, které se snaží vymezit znaky nespolehlivosti. Shlomith Rimmon-Kenanová mezi hlavní zdroje nespolehlivosti řadí: vypravěčovy omezené vědomosti, jeho osobní angažovanost a problematické schéma hodnot.¹¹² Zároveň však dodává, že „u mnohých textů je velice těžké rozhodnout, je-li vypravěč spolehlivý nebo nespolehlivý, a je-li nespolehlivý – do jaké míry.“¹¹³ Za pravděpodobně spolehlivého vypravěče označuje skrytého extradiegetického, zejména pokud je také heterodiegetický.¹¹⁴

¹¹¹ HRABAL, Jiří: *Vypravěč*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 137.

¹¹² RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 107.

¹¹³ Tamtéž, s. 109.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 110.

Medvědí tanec

Vyprávění je realizováno ve třetí osobě, jde o typ extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče. Vypravěč je na stejné rovině jako adresát, příběhu se neúčastní, není tedy postavou fikčního světa a je skrytý.

„Kluk si stoupl na špičky a nakouknul do hostince nejdřív oknem. Nic ale neviděl, ještě nerozsvítili. Kromě toho musel dávat pozor, aby mu něco neupadlo.“ (Dousková, 2014: 13)

Vypravěč příběh vypráví víceméně chronologicky, časová osa je naznačena datací dopisů a článků z novin, zmínkami o roční době nebo svátcích. Retrospektivně se postavy vrací ve vzpomínkách. Hlavní text pak od epilogu dělí mezera několika let.

Vypravěč je vševědoucí, je s postavami tam, kde jsou sami, zná jejich myšlenky a pocity, nedává čtenáři důvod k nespolehlivosti:

„Aspoň se nikdo nepotuluje venku. Nechtěla by teď s nikým mluvit. Nemohla byt. Nesměla. Nikdo kromě ní.“ (Dousková, 2014: 60)

„Snažil se působit klidným dojmem, uvnitř se ale zalykal rozhořčením a hněvem. Až ho to lekalo. Ten člověk ho urazil do hloubi duše.“ (Dousková, 2014: 105)

Vševědoucí vypravěč vypráví linii příběhu jednotlivých postav, vytváří se tak kombinace různých pohledů a mozaika různých životních příběhů, ve kterých však Hašek hraje většinou pouze vedlejší roli.

Do schématu lze dílo složitě zařadit právě vzhledem k tomu, že není zaměřeno pouze na život jedné osobnosti – vyprávění je ve třetí osobě a patří do oblasti fikce, ale dílo jako biografii, která pojednává o životě výrazné osobnosti, označit nelze. Život Jaroslava Haška tvoří pouze část příběhu, ve kterém se objevuje mnoho dalších postav, o jejichž životě je vyprávěno. V tomto případě se navíc ve fikčním světě setkávají jak postavy ze skutečného světa, tak postavy pouze fikční, nelze tedy jasně rozlišit, co se zakládá na skutečnosti a co je autorská fabulace.

Hugo

Vyprávění má epistolární charakter, je založeno na skutečném dopisu, který psal Hugo Sonka Rudolfu Slánskému z vězení: „*O svém životě bych měl ale vyprávět nějak souvisle, abyste se v tom, Rudolfě, vyznal. Vzkázal jste mi přece, abych napsal svůj životopis, obširný životopis, a poslal vám ho.*“ (Kamen 2004: 26)

Vyprávění probíhá v první osobě a je subjektivní:

„*V představách svého pekla jsem byl vynalézavý. Přejídal jsem se, abych ztloustl. A pak jsem zase držival hladovku.*“ (Kamen 2004: 105)

Vypravěčem je hlavní postava, která má v samotném vyprávění svého adresáta (Rudolfa Slánského), je tedy vypravěčem intradiegetickým, svého adresáta často oslovuje:

„*Bylo to ještě trošku jinak, Rudolfě.*“ (Kamen 2004: 200)

Zároveň se účastní příběhu, to značí vypravěče homodiegetického, navíc je hlavní postavou, tedy se dá označit za vypravěče autodiegetického.

Na rovině skutečného a fikčního vyprávění vidí Dorrit Cohnová rozdíl mezi skutečným a fikčním autodiegetickým vyprávěním v „*ontologickém statusu vypravěče, tedy jeho totožnosti nebo netotožnosti s autorem, pod jehož jménem je narativ publikován.*“¹¹⁵ Pokud je mluvčí v textu pojmenován a jeho jméno se liší od autorova, čtenář k dílu nepřistupuje jako k referenční výpovědi o skutečnosti.¹¹⁶ V tomto případě se jméno autora a mluvčího v textu liší, čtenář tedy už předem nepředpokládá, že by se jednalo o autobiografické vyprávění, které spadá do sféry historie.

Vypravěč vypráví i příběhy, kterých se sám neúčastní, místy se tedy mění ve vypravěče heterodiegetického. Ačkoliv by mohl být v těchto pasážích teoreticky považován za vypravěče vševědoucího, sám se usvědčuje z nespolehlivosti a ani v kontextu ostatního vyprávění nemůžeme o vševědoucnosti uvažovat:

„*V okruhu pár kilometrů byste nenašel místo, kde by se netancovalo, nezpívalo. Pilo se moravský víno, žralo se. Moje rodinová chvíle už se chystá,*

¹¹⁵ COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Academia: Praha 2009, s. 48.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 48.

Rudolfe. Ale stejně tu žranici teď vidím před sebou, jako bych na ni byl.“
(Kamen 2004: 72)

„Jak můžu vědět, že Braunerová tu historiku Rodinovi vyprávěla? V tom kočáře jsem přece nebyl. Z pasažérů, kteří kočářem tenkrát jeli, nežije už nikdo. S odstupem času se ze lži může stát pravda.“ (Kamen 2004: 88)

„Že jsem si to celé vymyslel? Na tom přece vůbec nezáleží. S odstupem času přestává být důležité, jestli se něco opravdu stalo nebo jste si to vymyslel.“
(Kamen 2004: 158)

Jde o retrospektivní vyprávění, ale není chronologické, vzpomínky vyvolávají další vzpomínky a úvahy, vypravěč se nedrží časové posloupnosti. Na konci vypravěč svého adresáta uvnitř (na rovině díla) ztrácí, ale závěr vyprávění mu stále adresuje: *„Není to už jedno? Popravili vás.*“ (Kamen 2004: 297) Vypravěč často odkazuje na příští události frázemi typu *„To ještě vyličím.*“ nebo se vrací se do přítomného okamžiku psaní: *„Na chvíli jsem teď usnul.*“.

Jednotlivé kapitoly jsou vždy pojmenovány *„Jak jsem...“* resp. *„Jak...“*, zdůrazňují prožívání vypravěče, který je součástí příběhu, tedy jeho autobiografičnost, zároveň nabízejí osnovu Sonkova života z jeho subjektivního pohledu.

Do schématu lze vypravěče zařadit k fikčnímu, převážně autobiografickému vyprávění, v režimu první osoby.

Básník

Jde o typ vypravěče extradiegeticko-heterodiegetického, vyprávění se neúčastní, je na stejné rovině jako adresát, adresáta vně textu oslovuje, sbližuje se s ním užitím autorského plurálu, který má v tomto případě funkci vtáhnout čtenáře do příběhu:

„Než nahlédneme mladému básníkovi přes rameno, pojďme si říct pár vět o počátcích Surrealistické skupiny, která měla v roce 1934 na Ivánkův život daleko větší vliv než babička a tety.“ (Reiner 2014: 34)

„To jsme ovšem zaběhli daleko... Vraťme se na začátek srpna, je, řekněme, čtvrtého, Jirka se před dvěma dny vrátil z Francie, a támhle už se blíží pošťák a mává psaním.“ (Reiner 2014: 80)

Klára Soukupová vypravěče v první osobě plurálu, který se v tomto díle vyskytuje, označuje za „mudrlantského“, který „se ke čtenáři neustále lísá a staví se mu do cesty jako průvodce.“¹¹⁷

V díle vystupuje vypravěč ve třetí osobě, snaží se o objektivitu (k tomu využívá např. konfrontaci dvou rozdílných svědectví), sám přiznává neznalost a nemožnost dopátrat se skutečnosti. Ačkoliv je možné považovat extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče za vševědoucího (v některých pasážích tak opravdu působí), přiznanými mezerami je jeho vševědounost omezena. A protože není možné přesně odlišit, co jsou fakta a co je autorská fikce, mohou se v textu vyskytovat i mezery nepřiznané, které vyplnil sám autor. Pokud nejsou známa fakta o hlavní postavě, vypravěč vyplňuje prostor osobami a událostmi, které s životem Blatného souvisejí pouze volně nebo vůbec.

Příkladem konfrontace svědectví je první úryvek, následují úryvky, ve kterých vypravěč přiznává nejistotu, především užitím výrazů jako nejspíš, pravděpodobně a dalších:

„Tak nějak si to představujeme, jenže ouha: Milan Kundera podle vlastních slov nikdy Blatného nenavštívil. A to je právě na literárních dějinách krásné, že takovému tvrzení můžeme věřit úplně stejně jako právě opačnému svědectví Kunderova dlouholetého kamaráda Dreslera.“ (Reiner 2014: 390)

„Nejspíš ještě v ten samý den si zapíše do Modré knihy.“ (Reiner 2014: 97)

„Ohledně ekonomických poměrů Blatného v emigraci, přesněji v jejích prvních letech, panují určité nejasnosti. Básník se sám – pokud je nám známo – vyjádřil k této věci pouze jednou. [...] Představme si nicméně, že to tak opravdu bylo.“ (Reiner 2014: 331)

Silně subjektivní jsou však některé komentáře, které vypravěč připojuje k popsaným událostem nebo jimi doplňuje výpovědi postav. Marek Vajchr ve své

¹¹⁷ SOUKUPOVÁ, Klára: *Básník pod nánosem prachu*. In: *Revolver Revue*, 2015, roč. 30, č. 98, s. 229.

recenzi popisuje jejich stylistickou výstavbu takto: „*leckteré jazykové stereotypy tu působí, jako by je Reiner pietně převzal od tvůrců červené knihovny, šifrující obscenitu dvojsmyslnými opisy a zámlkami.*“¹¹⁸

„*Nezvalův vpravdě heroický poměr k nevěře byl direktivně inspirativní. Nyní ale nastal čas žní...*“ (Reiner 2014: 110)

Vypravěč předkládá čtenáři chronologicky převážně fakta, ze kterých tvoří příběhovou koláž: cituje svědectví, korespondenci, deníkové záznamy, rozhovory nebo úryvky z děl. Velký prostor vypravěč věnuje dobovému kontextu a společenskohistorickým událostem, které se za života Blatného odehrávaly. Vypravěč události také předjímá (předjímání událostí můžeme považovat opět za sklon k vševědoucnosti, když vypravěč zná události, které budou teprve následovat): „*Z toho krásného snu mají lidsky tak odlišní básníci brzy vystřízlivět, ale teď ještě pálí nad hlavami letní slunce, začínají první poválečné prázdniny...*“ (Reiner 2014: 209).

Fikční výjimkou je vložená povídka „Jeden den v životě Ivana Blatného.“

V závěru vypravěč přechází k typu vypravěče extradiegeticko-homodiegetického (nejprve o sobě mluví ve třetí osobě, poté přejde k první): „*Autor této knihy nasedá na tramvaj číslo 2 a míří do brněnského centra. Hlavou mu víří myšlenky... a počítá.*“ (Reiner 2014: 577) - stává se tak postavou příběhu. Sám sebe v úryvku také označí za vypravěče, který se v té chvíli rozhodl napsat právě dovyprávěný příběh: „*A tehdy se rozhodnu, že to určitě zkusím.*“ (Reiner 2014: 579). V tomto okamžiku tak splývá osoba autora a vypravěče. Vypravěč pak nepřímo v příběhu vystupuje ještě jednou, když vede rozhovor s Medou Mládkovou. Zde se uplatňuje žurnalistický styl.

Vyprávění převážně ve třetí osobě a příklon k oblasti historie tak dílo řadí ve schématu k biografii.

¹¹⁸ VAJCHR, Marek: *Báseň a Román*. In: *Revolver Revue*, 2015, roč. 30, č. 98, s. 228.

Kategorie postavy - charakterizace

Jméno

Vlastní jména umožňují především ekonomický způsob odkazování v rámci jednoho narativního díla. Jméno postavy referuje ke specifickému fikčnímu konstrukt, kterému čtenář přiřazuje jednotlivé atributy. V případech, kdy vlastní jméno označuje buď reálně žijící postavu nebo postavu z jiného narativního světa, a toto jméno je zároveň součástí čtenářovy společenské či kulturní encyklopedie, původní denotace se odráží v čtenářské rekonstrukci dané postavy. Tyto vztahy mezi stejně pojmenovanými reálnými lidmi a jejich fikčními protějšky jsou důležité tam, kde se je dílo snaží významově využít, ať už v realistických románech nebo kontrafaktových fikcích. V případě užití jména ve dvou různých dílech jde o významotvorný intertextový odkaz – na sémantice nového užití již známé postavy se ustavuje kontext nově vzniklé postavy.¹¹⁹

V případě biografických románů jméno odkazuje ke skutečné osobě, a tedy čtenář může využít svých předchozích znalostí a aplikovat je na vlastní rekonstrukci postavy.

Podle Lubomíra Doležela „*mimetická sémantika funguje téměř zcela automaticky v případě fikčních entit, které jsou označeny týmiž jmény jako skutečné jednotliviny.*“¹²⁰ „*Mimetická sémantika zastírá rozdíl mezi skutečnými a fikčními entitami zejména v případě, kdy sdílejí totéž vlastní jméno. Je však zcela zřejmé, že fikční osoby se nemohou potkat, nemohou vejít v interakci, nemohou komunikovat se skutečnými lidmi. [...] Osoby s prototypy v aktuálním světě tvoří v množině fikčních osob zvláštní sémantickou třídu; mezi historickým Napoleonem a všemi fikčními Napoleony existuje nezrušitelný vztah. Tento vztah překlenuje hranice mezi světy; fikční osobv a jejich skutečné prototypy jsou spojeny mezisvětovou totožností.*“¹²¹ (Mezisvětová totožnost je vztah totožnosti mezi jednotlivinami, které se nacházejí v různých možných světech.)

¹¹⁹ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 74.

¹²⁰ DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Karolinum: Praha 2003, s. 22.

¹²¹ Tamtéž, s. 30–31.

Saul Kripke považuje vlastní jména za tzv. rigidní designátory, tedy za výrazy, které označují ve všech možných světech tutéž entitu a v tomto případě je tak vlastní jméno důležitým významotvorným prostředkem, protože může odkazovat na reálnou postavu, která je součástí čtenářovy kulturní encyklopedie.¹²²

Pro naši práci je relevantní typ jmen, který vyčleňuje Daniela Hodrová, tzv. jména historická, u kterých je jejich identifikační a autentizační funkce zřejmá.¹²³

*„Zatímco u postavy se jménem smyšleným může vševědoucí vypravěč o postavě všechno vědět, a to právě proto, že je tato postava cele jeho smyšlenkou, u postavy historické zůstává konstrukt postavy, byť se opírá o reálná fakta, vždy vlastně hypotetický. Relativizující momenty vnikají do charakteristiky této postavy i tam, kde se vypravěč stylizuje jako vševědoucí, a to přinejmenším z hlediska čtenáře (rozličné způsoby ztvárnění jedné a téže historické osobnosti fungují pro něho jako variace, různé hypotézy postavy, i když překračují rámeček jediného díla)“.*¹²⁴

Směr odreálnění, resp. literarizace jména se podle Daniely Hodrové dá znázornit takto:

historické -> neutrální -> mluvící -> redukce jména -> bezejmennost.¹²⁵

Biografické romány už ze své podstaty používají historická jména ve snaze odkázat tím na danou historickou osobnost, o které pojednávají. Tím se autoři také vystavují tomu, že se čtenáři při uvedení známého jména budou při čtení vztahovat na své předchozí znalosti o dané osobě. V tomto případě tak nehraje roli sémantika jména, jak je tomu např. u jmen mluvících. Ty se uplatňují u postav fikčních, které neodkazují do aktuálního světa, a autor může jméno využít k charakterizaci postavy.

¹²² FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 73–74.

¹²³ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 559.

¹²⁴ Tamtéž, s. 559.

¹²⁵ Tamtéž, s. 559.

Vzhled

Vzhled postavy je obvykle vyjádřený popisem. Je důležitý proto, že přímo vyděluje postavu vůči ostatním entitám a pomáhá jejich identifikaci. Při kódování a dekódování se projevují předem dané konvence (ať už literární či mimoliterární), které nám umožňují z vnějšího vzhledu usuzovat vlastnosti postav. V případě literárních postav je důležitý i postoj, jaký ke svému vzhledu zaujímají samy tyto postavy, případně za jakých okolností ke změnám jejich vzhledu dochází a jaký vliv tyto změny mají.¹²⁶

Shlomith Rimmon-Kenanová rozděluje vnější rysy podle toho, zda je může osoba alespoň částečně ovlivnit (jako třeba účes nebo oblečení) nebo nikoliv (výška, barva očí aj.).¹²⁷

Podle Daniely Hodrové slouží u postav-definic popis zevnějšku k uvedení do děje, u postav-hypotéz bývá popis zevnějšku redukován, v některých případech může úplně scházet. Charakterizační funkci má také oděv postavy, který v realistickém románu bývá v souladu se sociálním postavením a nitrem postavy, v opačném případě nemusí oděv s postavou korespondovat a má spíše charakter převleku, resp. není snadno čitelným znakem.¹²⁸

V případě biografického vyprávění budeme sledovat nejen to, jaké významy a charakteristiky lze zjistit ze vzhledu postavy, ale také to, jak se autoři snaží o zobrazení fikční postavy, která má odkazovat k reálné postavě, tedy jak autoři využívají vzhledu reálných postav k tomu, aby je zpodobnily ve fikčním světě.

Na tomto místě je tedy vhodné zmínit, že všechna zkoumaná díla využívají fotografie daných osob (tj. fotografie Jaroslava Haška, Huga Sonky a Ivana Blatného), ačkoliv je každé dílo využívá jiným způsobem. U všech ale platí, že fotografie zdůrazňuje propojení se skutečnou osobou aktuálního světa, tedy akcentuje mimetický aspekt.

¹²⁶ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 66–67.

¹²⁷ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 72.

¹²⁸ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 560.

Medvědí tanec Ireny Douskové obsahuje fotografii Jaroslava Haška, ale fotografie nepochází z období, o kterém je hlavní text (Hašek je na fotografii výrazně mladší, text pojednává o posledních dvou letech jeho života). To může jednak konfrontačním způsobem zdůrazňovat Haškův stav na konci života, jednak pro autorku nemuselo být tolik důležité, aby fotografie korespondovala s textem.

U románu *Hugo* je fotografie přímo součástí přebalu knihy, doplňuje titul a podtitul, poté obsahuje další fotografie v příloze v závěru knihy. Fotografie umístěná na přebalu knihy ještě více zdůrazňuje hlavní postavu, spojuje jméno s reálnou osobou. Obrazová příloha na závěr knihy obsahuje nejen Sonkovy fotografie, ale i dopisy nebo přebal jeho knihy. Tím je tak posílen odkaz na reálnou osobu.

U *Básníka* jsou fotografie pouze v úvodu každé ze dvou hlavních částí – u části Brno a u části Anglie, Blatného vzhled na fotografiích koresponduje s uvedenou časovou etapou Blatného života.

Na rozdíl od jiných kategorií (promluva, jednání, vnitřní svět) je vnější vzhled jedním z parametrů, které jsou pro čtenáře jednoduše ověřitelné, pokud se jedná o historickou osobu, u které má čtenář přístup k obrazovému materiálu.

Promluva a vnitřní svět

Promluva postavy se podílí na její konstituci ve dvou rovinách – charakterizace probíhá jak na úrovni obsahu, tak na úrovni lexikální, stylistické či syntaktické. Výpověď tak má schopnost jak na rovině obsahu, tak na rovině formy, postavu individualizovat.¹²⁹

Styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav odlišený od jazyka vypravěče. Styl může kromě některých vlastností postavy naznačovat i její původ, bydliště, společenskou vrstvu nebo povolání.¹³⁰

Promluvy postav (podobně jako jejich jednání) odkazují k implicitním významům, které se podílejí na čtenářské interpretaci těchto postav. Pokud se v promluvě postav změní stylistické rysy, čtenář tuto změnu vnímá jako příznakovou a přemýšlí o porušení literární konvence.¹³¹

Daniela Hodrová k výrazovému plánu postavy v díle řadí promluvu o postavě a promluvu postavy. Jako součást promluvy o postavě uvádí charakteristiku nepřímou (popis chování, myšlení) a přímou (vypravěč přímo pojmenovává vlastnosti a čtenářská aktivita je redukována na minimum). Přímá charakteristika je spojena s postavou vševědoucího vypravěče.¹³²

S kategorií promluvy je úzce spjata i kategorie vnitřního světa (resp. vědomí). Skrze promluvu se dozvídáme informace jak o literárních postavách, tak o reálných osobách v každodenní komunikaci. Specifikum fikčního zobrazení je, že informace o postavě se můžeme dozvědět i skrze jejich myšlenky a pocity.¹³³ Promluva je tak vnější vyjádření postavy, zobrazení vědomí je vnitřní, nevyslovená promluva.

Ke kategorii vnitřního světa můžeme ještě přiřadit zvláštní případ, který uvádí Dorrit Cohnová, a to scénu smrti a umírání jako něco, co rozlišuje faktuální a fikční vyprávění: „*Žádný okamžik lidského života nepostihuje tak výrazně zásadní rozdíl*

¹²⁹ KUBÍČEK, Tomáš: *Postava*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 69.

¹³⁰ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 71.

¹³¹ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 69.

¹³² HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001, s. 561–562.

¹³³ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 69.

mezi životopisem a fikcí, mezi omezeními životopisce a svobodou prozaika, než smrt a umírání. Fikce je totiž schopna vyjádřit zkušenost, kterou 'přirozeným' diskurzem nelze žádným způsobem, pomocí žádné formy postihnout. ¹³⁴

V analýze se tak zaměříme i na to, jak je okamžik smrti a umírání vykreslen ve zkoumaných dílech, a tedy do jaké míry se v tomto ohledu díla přibližují fikci nebo se snaží zachovat distanci od vnitřního světa postavy.

Čím větší je u vypravěče posílena vševědoucnost, tedy schopnost vidět postavě do nitra, čím více její myšlenky, nebo předjímat její jednání, tím menší je příklon k faktualitě. Pokud se autor snaží o objektivitu, může vnitřní svět postavy usuzovat pouze z jejího jednání nebo v krajním případě vnitřní svět postavy vůbec nezobrazovat.

Ve faktuálním vyprávění jsou navíc často promluvy autentifikovány skrze užití doložených materiálů např. svědectví, dopisů, úryvků děl aj., které jsou obvykle opatřeny jménem autora.

¹³⁴ COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Academia: Praha 2009, s. 37.

Jednání

Postava je uvedena do situace, na níž musí reagovat, toto jednání produkuje otázky, podle kterých postavy fikčních světů posuzujeme: např. jedná postava racionálně nebo iracionálně, jedná ve svůj prospěch, je její jednání aktivní, odehrává se jednání jen v myslí postavy nebo způsobuje změnu ve fikčním světě. Hodnocení je tak blízko oblasti, ze které vycházejí mimetické teorie – jednání hodnotíme na základě zkušeností z reálného světa.¹³⁵

Z jednání literárních postav můžeme usuzovat také jejich morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city nebo jejich vztah k okolí. Čtenář při odkrývání těchto principů vychází ze svého každodenního života, ale i z kulturních zkušeností nebo literárních konvencí.¹³⁶

„Čtenář při odkrývání implicitních významů na základě jednání literárních postav vychází jak z běžné kauzality svého každodenního života, tak ze zdrojů, které zahrnují kulturní zkušenosti a vědomosti a literární konvence. [...] Na základě těchto vědomostí a zkušeností pak čtenář pomocí jistých logicko-kauzálních procedur interpretuje literární postavu – odkrývá její motivace a odhaduje její možné (re)akce.“¹³⁷

Shlomith Rimmon-Kenanová dělí činnosti do několika skupin. Čin může být buď jednorázový, nebo opakovaný pravidelně – jednorázový čin evokují spíše dynamický aspekt postavy, obvyklá činnost pak statický aspekt. Na jedné straně obvyklá činnost odráží konstantní vlastnosti, na straně druhé silný účinek jednorázové činnosti naznačuje, že povahové rysy, které tato činnost odhaluje, jsou kvalitativně důležitější než mnohé obvyklé činnosti.¹³⁸

Obě tyto skupiny se dále mohou dělit na akt uskutečněný (postava akt provedla), akt neuskutečněný (postava měla něco udělat, ale neudělala) a akt zamýšlený (neuskutečněný plán či záměr postavy).¹³⁹

¹³⁵ KUBÍČEK, Tomáš: *Postava*. In: KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013, s. 68.

¹³⁶ FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha 2008, s. 67–68.

¹³⁷ Tamtéž, s. 68.

¹³⁸ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 68.

¹³⁹ Tamtéž, s. 68–69.

Prostředí

Jak fyzické okolí postavy (pokoj, dům, město), tak její lidské okolí (rodina, společenská vrstva) může být pro postavu signifikantní a využívá se jako metonymie konotující povahové rysy.¹⁴⁰

Seymour Chatman označuje za běžnou a základní funkci prostředí „spoluvytvářet atmosféru narativu“. Ve vztahu k postavě má prostředí schopnost postavu „podtrhávat“ – v obvyklém přeneseném slova smyslu tohoto výrazu.¹⁴¹

Vztah mezi postavou a prostředím často doplňuje vztah kauzality. Prostředí může být metonymií k situaci postavy a situace postavy může mít za následek dané prostředí.¹⁴²

Pokud má postava odkazovat k postavě z aktuálního světa, je zařazena do prostředí, které je pro ni typické a které je doložitelné. Na ose mezi faktuálním a fikčním vyprávěním můžeme uvažovat takto: v případě faktuálního vyprávění nebude pro autora primární motivací vytvářet skrze prostředí atmosféru narativu, ani nebude mít prostředí vliv na postavu, pokud není tento vliv doložen i u reálné postavy. U pólu fikčního vyprávění bude mít autor více možností, jak prostředí v rámci vyprávění využít.

¹⁴⁰ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 73.

¹⁴¹ CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host: Brno 2008, s. 147.

¹⁴² RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001, s. 73.

Portrét – Jaroslav Hašek (Medvědí tanec)

Nejprve se zaměříme na jméno zkoumané postavy. V románu se objevuje mnoho variant, jak je postava Jaroslava Haška oslovoována. Oslovení záleží především na vztahu, jaký mezi sebou postavy mají: oslovení Hašku, pane Hašek používají postavy z veřejného prostoru a malý Tonda, se kterým má sice přátelský vztah, ale v tomto případě hraje roli respekt mladšího ke staršímu. Přátelé používají především oslovení Jardo. Výpovědi jeho ženy Šury jsou ovlivněny ruštinou, takže užívá zdobnělou variantu Jaroslávčik, pokud zmiňuje jeho příjmení, používá jméno Gašek. (použitím ruských variant tak vypravěč posiluje autenticitu Šury). V Haškových vzpomínkách na dětství se ještě objevuje zdobnělé oslovení Jaroušek. Postava je tak zřetelně vztažena k reálné osobě, podle terminologie Daniely Hodrové jde o jméno historické. Obecně však ve vyprávění nejsou jména často zmiňována, a čtenář se tak dozvídá až z kontextu a jednání postav, o kom se mluví.

Ze vzhledu v případě postavy Haška nelze usuzovat přímo vlastnosti, vzhled spíše koresponduje s blížícím se koncem Haškova života, tedy především s jeho zdravotním stavem. Postava je vzhledově charakterizována především skrze svoji tloušťku, s tím je také spojená omezená pohyblivost. Tloušťka postavy tak funguje jako příznak nemoci, která není zapříčiněna stářím, ale spíše životním stylem, hlavně alkoholismem, který je pro Haškovu postavu také charakteristický.

„Ty seš, Jardo, tlustej jako prase.“ (Dousková, 2014: 37)

„Vyžranej vožrala. Celej se leskne.“ (Dousková, 2014: 65)

„Poslední dobou mám pocit, že kdybych vyběhl na vršek proti kostelu a zavolal prase, ozve se mi ozvěnou Hašek. A naopak.“ (Dousková, 2014: 189)

„Ale má ho ráda. Hnusnýho, tlustýho, ožralýho, nemocnýho...“ (Dousková, 2014: 192)

„Ale spisovatel se přátelsky usmíval. Známe to, pomyslel si. To on má vždycky tenhle nevinnej dětskej výraz, tu pokojnou tvář dobře napapanýho miminka.“ (Dousková, 2014: 74)

Sám Hašek si svůj hendikep uvědomuje, ale aktivně ho neřeší. Rezignace a pasivita se však střídá s nadějí, že to „někdy bude lepší“.

„Při svlékání se rukou dotkl toho záhybu pod břichem. [...] Štípl se do pupku. Zaryl do něj naběhlé prsty, až to zabořilo. I v sádle jsou nervy.“ (Dousková, 2014: 111)

„Poutník musí být štíhlý, urostlý a krásný jako Mácha. Jako to slovo samo. Nemůže vypadat tak jako on. Rozhodně ne.“ (Dousková, 2014: 246)

„Jak víc by se měl šetřit, když se tu jen tak válí jako prase v chlívků. A taky tak vypadá.“ (Dousková, 2014: 253)

„Dneska ne. Až to přejde. Po Vánocích to přejde.“ (Dousková, 2014: 23)

I popis chůze a nechutenství naznačuje, že za Haškovy problémy může především nemoc:

„Nohy ztrácejí tvar. Zatekly do tvrda. Bolestivě v nich škube.“ (Dousková, 2014: 23)

„Šourá se jako stoletý stařec. To není jenom alkoholem. Už i za střízliva se sotva drží na nohou.“ (Dousková, 2014: 20)

„Dva dny nevyšel z domu. Vypil dvě piva, pár kafi a skoro nejed.“ (Dousková, 2014: 175)

Kromě uvědomování si vlastní nemoci si Hašek uvědomuje i blížící se konec vlastního života, s nemožností pohybu se pojí i strach ze samoty a izolace. Všechny tyto pocity nám vypravěč zprostředkovává skrze Haškovo vědomí:

„Teď by ani ty schody nevyšel. Uchýlil se k obvyklé berličce s jarem. Nějak to ale přestávalo fungovat. Už podruhé ho napadlo, že žádné jaro nebude.“ (Dousková, 2014: 247)

„Měl dojem, že nic necítí. Takže asi nic necítil. Kromě návalu úzkosti.“ (Dousková, 2014: 268)

Vypravěč pracuje s protikladem jaro a zima. Jaro představuje pro Haška naději, že mu bude lépe. Znakem izolace je také dům, ve kterém Hašek tráví většinu času, v protikladu k hradu na kopci, který je kvůli jeho zdravotnímu stavu pro něho nedosažitelný. Dalším typickým prostředím pro postavu Haška je hospoda, která funguje jako další indikátor jeho alkoholismus.

„Vešel dovnitř. Bylo teprve po poledni a lokál prázdnej. Ani hostinskýho Invalda neviděl. Ale pan Hašek seděl tam vzadu ve výčepu, blízko kuchyně.“
(Dousková, 2014: 13)

Autentifikační funkci má také to, že vyprávění se odehrává v Lipnici nad Sázavou, kde skutečný Jaroslav Hašek opravdu prožil poslední měsíce svého života. Zprostředkovaně skrze vzpomínky se objevuje i reálná postava Haškova přítele Matěje Kuděje.

Za zvláštní okamžik, který odděluje fikční vyprávění od faktálního, je podle Dorrit Cohnové prožívání smrti a umírání. Ačkoliv jsou v díle Haškovy myšlenky a stavy vyvolané blížíci se smrti popsány z pozice vševědoucího vypravěče, který zná myšlenky postavy, přestože je postava sama:

„Bylo mu dobře. [...] Kupodivu byl v místnosti sám. Ulevilo se mu.“
(Dousková, 2014: 271)

„Už se skoro bál jíst. Trochu kaše, čaj... Hnusná štiplavá kyselost se pořád vracela. Stoupala do krku i do úst. A bylo mu slabo.“ (Dousková, 2014: 269)

Přímo v okamžiku Haškovy smrti tomu tak však není a je použita přímá řeč. Vyprávění je tedy podáno jako svědectví. Vypravěč tak přechází z nitra postavy vně a funguje pouze jako pozorovatel:

„Včera,“ oznámil umírajícímu, „byl Žižkov definitivně připojen ku Praze.“
–„Tak to je konec,“ odpověděl zcela zřetelně, aniž by se na lékaře podíval.
(Dousková, 2014: 284)

Postava Haška užívá vulgarismy, které jsou ve výpovědi nepříznačné a neplní žádnou funkci. Jsou tedy součástí běžné mluvy postavy také z toho důvodu, že se nad tímto vyjadřováním další postavy nijak nepozastavují. Vulgarismy jsou spojeny obvykle s nižší společenskou vrstvou, Hašek je v románu popisován jako vyvrhel a spisovatel nevalných kvalit, takže užití vulgarismů jeho postavu nijak neozvlášťňuje, pouze dokresluje jeho společenské postavení.

„Jsem rád, že jste se nenasral.“ (Dousková, 2014: 17)

„Víš, co se říká? V Tejně a v prdeli stejně.“ (Dousková, 2014: 20)

„Zvážil, jestli mu má říct, že nepíše skoro vůbec, že jenom diktuje Klimentovi. Že s rukama je na tom pomalu stejně jako s nohama. Anebo jestli ho má rovnou poslat do prdele.“ (Dousková, 2014: 96)

Vulgarismy využívá v hodnocení ostatních: „Hochu, to bych musel bejt jinej medoser, aby mě dali do čítanky.“ (Dousková, 2014: 69), ale nešetří jimi ani při promluvě o sobě samém: „Já jsem pěkná svině. Prodejná. Zištná.“ (Dousková, 2014: 18)

K zařazení k nižší společenské vrstvě přispívá i nespisovná mluva: „Jen neříkej, vy máte přece nákou přízeň všude.“ (Dousková, 2014: 19)

Výrazná je také jeho sebeironie:

„-Co ti píšou? – Že jsem dostal Nobelovu cenu. Za Švejka.“ (Dousková, 2014: 15)

„Slyšela jsem, že je to pěkněj darebák.“ (Dousková, 2014: 242) - tuto vlastní charakteristiku napsal do divadelní hry pro ochotníky

Hašek však neztratil vše ze své pověsti, příkladem je stále obliba záměrných mystifikací: „Není to totiž žádná kněžna, ale divoška ze Sibíře, z kmene Žeru-Beru. Samojedi. Jestli jsi o tom ještě nikdy neslyšel, tak ti můžu říct, že Samojedi jsou známý lidožrouti. Bát se ovšem nemusíš, už pár měsíců dává přednost vepřovému.“ (Dousková, 2014: 68). Mystifikaci použije i tehdy, když se chce vyhnout tématu války, vzpomínky na ni ho stále pronásledují.

Udrží si také pověst skandalisty, i když už nikoliv v původní míře: příkladem může být fikční pogrom na Bondyho, který Hašek označí za „malou frašku“, dále pak šibřinková hra pro ochotníky, která se strefuje do Masaryka.

Rozpor mezi vnější promluvou a vnitřním vědomím přichází v okamžiku, kdy dá někdo na oltář v kostele mrtvou myš. Všichni si myslí, že to udělal Hašek, ten to sice nepopírá, ale v jeho myšlenkách můžeme skrze vypravěče číst: „Všichni si to myslí...Všichni si to celou dobu myslí. Co všechno si o něm ještě všichni celou dobu myslí...“ (Dousková, 2014: 175)

Postava Haška je také charakterizována skrze výpovědi ostatních postav. Postavy na základě vypovídání o Haškovi mohou být rozděleny do dvou skupin – skupina postav, se kterou je v kontaktu, si ho oblíbila a přátelí se s ním, druhá

skupina, která má o něm pouze zprostředkované informace, o něm má negativní mínění. Je také často hodnocen na základě vlastní minulosti.

Skupina přátel se ho zastává a chce mu pomoci: „*Zejména občasně excesy, plynoucí z nemírného pití, nemohu dost dobře popřít. Jinak se mi ale jeví být pilným a pracovitým člověkem.*“ (Dousková, 2014: 51)

Na druhé straně stojí ti, kteří s Haškem nejsou v přímém kontaktu a jejich názor je ovlivněn především Haškovou minulostí a pověstí, která ho předchází:

„*Babička povídala, že v jednom kuse vysedává v hospodě a chlemtá pivo. A svádí slušný občany lipnický k hříchu.*“ (Dousková, 2014: 66)

„*I Pazdera byl toho názoru, že Hašek je lump, komunista, bigamista, prostě prase.*“ (Dousková, 2014: 185)

Oproti projevování navenek nám vypravěč zprostředkovává i Haškovo nezištné pomáhání, které je v kontrastu s negativními názory na něj:

Jenom skrze drobnou zmínku se dozvídáme, že zemřel chlapec, kterému pomáhal: „*Jenom ji prosil, aby byla tak laskavá a vyřídila panu Haškovi, že on i jeho žena mu děkují. A že nepřestanou být vděční. I když se stalo, co se stát nemělo. A teď, když Rudolfek včera umřel, už jeho pomoc potřebovat nebudou.*“ (Dousková, 2014: 62)

Důvěrný vztah má i s malým Tondou, zastává se i komunisty Ferdy: „*Ferda se spokojeně zasmál vlastnímu vtipu. Přitom se za něj osobně přimluvil, jinak by ho nepozvali.*“ (Dousková, 2014: 35)

Samotné vyprávění je prokládáno novinovými články, které propojují jisté bezčasí na Lipnici s reálným společensko-historickým kontextem a korespondencí, která také slouží jako pojítko mezi komunitou v Lipnici a světem mimo ni.

Ačkoliv je Hašek výraznou osobností v dějinách literatury, zde v Lipnici je vykreslen jako „jeden z mnoha“, ve vyprávění nedostává největší podíl prostoru, ani není výrazně vykreslen jeho vnitřní svět.

Portrét – Hugo Sonka (Hugo)

Vyprávění na rozdíl od ostatních dvou zkoumaných děl probíhá v ich-formě. Vypravěč, který je uvězněný, si uvědomuje blížící se konec, na smrt se připravuje. Ví, že zemře ve vězení, ale jeho vyprávění není zakončeno vlastní smrtí.

Vzhledem k tomu, že v tomto románu je vypravěčem samotná postava, jméno postavy se dozvídáme ze vzpomínek na to, jak ho oslovovaly ostatní postavy nebo jak se pojmenovává vypravěč sám. Jde opět o jméno historické, tedy jméno skutečné historické osoby:

„Sie müssen es mir ja nicht sagen, Herr Sonka...“ (Kamen, 2004: 286)

„Hlídej si hlas a slova, Hugo.“ (Kamen, 2004: 39)

„Proto jsme vynalezli podvědomí a našeho Boha, říkám já, Hugo Sonka“
(Kamen, 2004: 37)

Rozpory vznikají, už když autor popisuje vlastní vzhled a původ. Stejně se rozpory objevují v celém jeho životě. Sám svůj původ označuje za složitý a problematický.

„Už jako mladý básník jsem si udělal ze zvláštního původu program. V desátém roce jsem si do své knihy Ichgott napsal motto: Sonka – Judenjunge, Slowakenkind, Kulturbastard.“ (Kamen, 2004: 26)

Uvádí popis pogromu, který zažil v dětství, protože „vyprávění každého pořádného Žida začíná pogromem“. (Kamen, 2004: 29). O něco dříve však o sobě mluví jako o orientálci: „My orientálci to takhle cítíme.“ (Kamen, 2004: 14)

Zásadní charakteristikou je to, jak Sonka přistupuje ke svému vzhledu. Už v samotném podtitulu je Sonka popsán jako „nejkrásnější voják rakousko-uherské armády“. Sám si zakládá na svém zjevu, ale uvědomuje si stárnutí a ztrátu dřívější krásy, ze svého aktuálního vzhledu je zklamaný. Sonka hodnotí sám sebe jako v mládí krásného, pro verifikaci používá i výroky ostatních.

„Když jsem měl špatnou náladu, nudil se, stačilo si uvědomit, že se za chvíli můžu na sebe podívat do zrcadla, a hned mi bylo lépe.“ (Kamen, 2004: 9)

„Byl nápadně krásný. S velkýma černýma očima, hustým obočím a dlouhými řasami, s krásně krojenými rty a s ohromnou hřívou temných vlasů se zdál čistokrevným typem Inda,“ napsala o mně ve svých pamětech Božena, druhá žena básníka S. K. Neumanna. A to se mnou nikdy nespala.“ (Kamen, 2004: 9)

„Mám strach se na sebe podívat. Stárnu.“ (Kamen, 2004: 9)

Výrazným znakem, který se prolíná celým vyprávěním, je Sonkova přiznávaná nevěrohodnost. Často vypravuje událost, kterou následně svým výrokem relativizuje. Přiznává se k tomu, že u mnoha událostí ani být nemohl, že zapomíná, záměrně neuvádí přesné informace, ale že na tom ve výsledku ani nezáleží. Tato vlastnost patří tak k jeho povolání básníka:

„Některé věci zapomínám. Záleží na tom?!“ (Kamen, 2004: 11)

„Je pro básníka důležité, kde byl a kde ne? Může být básník, který vytváří nové světy, považován za lháře?“ (Kamen, 2004: 20)

„Někdo důvěryhodný by měl napsat dějiny světa z pohledu vězně. Ale nikoho, kdo by to zvládl, si teď nedokážu vybavit.“ (Kamen, 2004: 18)

Do Sonkova vyprávění se několikrát dostane i němčina. Užití německých slov funguje jako autentizační prvek, protože sám Sonka psal německy.

„Svět byl tehdy malý, vídeňsky útulný, gemütlich.“ (Kamen, 2004: 25)

Do minulosti se Sonka vrací i ve snech. Prolínání snu a skutečnosti také narušuje vztah vyprávěného ke skutečnosti:

„Nezdál se mi ten rabín v jiném snu? Nebo jsem snad ten výrok moskevského rabína četl v nějakých vzpomínkách?“ (Kamen, 2004: 12)

Sám sebe považuje spíše za oběť události, než že by sám události vyhledával:

„Měl jsem neobyčejné nadání vyskytovat se u velkých událostí. Ty události pronásledovaly mě. Ne já je. Jako by na mě spiklenecky mrkaly.“ (Kamen, 2004: 53)

Na čtenáře už může působit nevěrohodně to, když vypravěč uvádí, čím vším byl (králem Jízdy králů, básníkem, anarchistou a revolucionářem, tajným agentem...):

„Pověst je důležitá. Skutečnost a pravda nic neznamena.“ (Kamen, 2004: 110)

Sonka svůj životopis sepisuje v mírovské věznici, jeho možnosti svobodného pohybu jsou tedy omezeny. Právě tento uzavřený prostor vězení je v kontrastu se všemi místy, která navštívil a kde žil před uvězněním.

„Vlastně se tady na Mírově cítím jako ve Vídni. Tak co si pořád stěžuji, že! Jenže ve Vídni po válce. Po prohrané válce.“ (Kamen, 2004: 111)

Sonka také zmiňuje, že vystupuje jako postava v několika dílech. K některým vyobrazením má výhrady, ale ve výsledku si na tom zakládá (Olbrachtovo Podivné přátelství herce Jesenia, Musilův Muž bez vlastností, Werfelova Barbora).

S blížící se smrtí se objevují i úvahy o smrti, smrt ho provází od dětství:

„Jako kluk jsem často dělal mrtvého a strašil tak děti.“ (Kamen, 2004: 102)

„I když jsem starej chlap, tak se mnou umře moje dětství. Toho se bojím nejvíc. To mi na smrti připadá nejhorší, Rudolfe.“ (Kamen, 2004: 53)

Sonka mluví o vážných věcech s lehkostí, jako by neznal nadcházející události a z nich plynoucí následky, o kterých už nemluví. Stále se drží vyprávění o svém životě, takže když potká Hitlera, vystačí si s konstatováním: *„Hitler se cpal jahodami se šlehačkou a plánoval puč.“* (Kamen, 2004: 13).

Ačkoliv je Sonka obviněný z kolaborace, následně odsouzený a odpykává si trest ve vězení, nesnaží se ve vyprávění přímo ospravedlnit nebo Slánského žádat o propuštění (žádá ho pouze o balíček s jídlem), je smířený s osudem, nečeká propuštění. Ve skutečnosti však z vězení psal dopisy, ve kterých se obhajoval.

Portrét – Ivan Blatný (Básník)

Ivan Blatný, jehož jméno je dle typologie Daniely Hodrové historické, je v díle charakterizován především skrze fakta přímá: rozhovory, svědectví, která vypravěč navzájem konfrontuje (např. konfrontace názorů, proč Blatný emigroval, existuje několik verzí), korespondenci, novinové články, lékařské zprávy, ale i záznamy StB a nepřímé informace, které si autor vyvozuje, především z básní a ostatních textů jak Blatného, tak dalších osob (zvláště po jeho emigraci dostávají prostor díla, která ho odsuzovala).

„Máme dva Ortenovy verše o dlouhých hodinách, které spolu Ivan a Jirka strávili.“ (Reiner, 2014: 96)

„Není to obyčejný zjev. A nesetkáš se s ním v každém čase: Otec, ač byl Lev – synáček je prase.“ (Reiner, 2014: 273)

Jeho život je však orámován fikcí, a to věštbou osudu:

„A zatímco se Zdenka ještě vzpamatovává z porodu, nad Ivánkovou kolíbkou už se sklánějí tři sudičky...“ (Reiner, 2014: 23)

„Protože to opravdu vyšlo, jak řekla sudička Atropos.“ (Reiner, 2014: 578)

Pokud nejsou žádné biografické informace o Ivanu Blatném (sám vypravěč neznalost faktů přiznává) nebo jsou informace jednotvárné a opakovaly by se (Blatný sleduje televizi, píše...), vypravěč nevyplňuje bílá místa v jeho životě fikcí, ale různorodými informacemi, které se alespoň částečně týkají Blatného života. Například představuje osoby, které jeho život ovlivnily (Pippard, Meachem, Kolařík...), události, které se v té době odehrávaly, vypravěč také vztahuje k Blatnému (válka, krize, olympiáda...), ale prostor dostávají i předměty, které souvisely s Blatného životem (příkladem televize společně s televizními moderátory).

Vypravěč si také drží kritický odstup: v případě Blatného dvojitého vstupu do KSČ uvádí spekulace, svědectví i výpověď samotného Blatného, právě Blatného výpověď považuje za nedůvěryhodnou: *„Je na místě se ptát, jestli si to Blatný celé nevymyslel.“ (Reiner, 2014: 207).*

Jméno Ivana Blatného je použito už v podtitulu. Vypravěč se snaží udržovat si objektivní nadhled a používá křestní jméno a příjmení, resp. pouze příjmení,

v textu však hlavní postavu označuje také za Ivánka, Ivana, stejně jako jeho přátelé, příbuzní a známí. Pokud sám vypravěč použije zdvojnásobení křestního jména hlavní postavy, navozuje dojem, že postavu blíže zná, staví se na úroveň přátel, kteří ho takto oslovovali.

„Při druhém setkání, v čase vánočních svátků, daruje Slávek Ivánkovi – jinak mu už nikdy neřekne – právě vydanou knihu Sbohem a šáteček...“
(Reiner, 2014: 39)

Vzhledově není postava Blatného v textu charakterizována často. V mládí je popisován jako pohledný, ale neduživý. Ve stáří jako útlý, shrbený muž: Ze vzhledu v tomto případě nelze usuzovat charakterové vlastnosti postavy, jde pouze o vnější popis.

„Také ho ovšem okouzlí Blatného krása, velmi bledá tvář a trochu nepřítomný, zasněný výraz.“ (Reiner, 2014: 39)

„Ivánek dozrál ve svých osmnácti do veliké fyzické krásy.“ (Reiner, 2014: 110)

„Všiml jsem si ho na chodbě, kde seděl tak, jak jsem ho vždycky znal: nahrbený a zcela netečný k okolí.“ (Reiner, 2014: 527)

Ivan Blatný je charakterizován skrze svoje jednání vlastnostmi jako nepraktický, nepoužitelný pro normální život, člověk, který nikdy nepracoval, a dokonce se běžné práci vyhýbal:

„Vždyť on chodí i na hajzl jako básník.“ (Reiner, 2014: 147),

„Šla jsem za ním a řekla jsem mu, že je opravdu hrozně líný, ale on se na mě vážně podíval a řekl: ‚To se pleteš, Frances, básníci pracují velmi tvrdě.‘“
(Reiner, 2014: 488)

„Tráví většinu dní způsobem sobě vlastním; buď píše, čte nebo bloumá po okolí.“ (Reiner, 2014: 185)

Jeho jednání tedy potvrzuje označení „Básník“. Nejen jako označení ve slovníku, ale také jako symbolická charakteristika celého života: neustálé psaní hraničící se závislostí, radost z vydané sbírky, z dokumentárního filmu o něm, ale neochota psát na objednávku, pro masu, chce si uchovat uměleckou svobodu. To je

také považováno za jeden z důvodů jeho emigrace – obdržel témata, o kterých má psát.

Blatný je poté ve stáří charakterizován jako pasivní, to se však neshoduje s jeho jednáním, kdy se snaží zůstat na místech, na kterých si přeje zůstat.

„Připomínal línou kachnu, která se na rozdíl od svých kolegyně nechává nést proudem a čeká, co k ní voda přinese. Ostatní kachny lítají jako splašené, usilovně shánějí potravu... Ale na konci dne se ukáže, že na tom vlastně nejsou o moc líp.“ (Reiner, 2014: 571)

Velkou roli hraje Blatného zdravotní stav. Objevují se neustálé spekulace o tom, jestli je Blatný skutečně blázen nebo to pouze hraje, různé výpovědi, které se neshodují v tom, jestli jde o Blatného vypočítavost nebo trpí skutečnou chorobou. Výpovědi jsou podepřeny lékařskými zprávami, roli hraje také společenský úsudek. V kontextu tohoto je představováno jeho chování, které na jedné straně nebylo dle společenských měřítek standardní, na druhé straně mohl z léčebny kdykoliv odejít. *„Zbláznil se Ivan Blatný na podzim roku 1948, nebo ne?“ (Reiner, 2014: 300).*

Často tematizován je také vztah Blatného k ženám. Od mládí projevuje velký zájem o ženy, je označován za *„lamače dívčích srdcí“* (Reiner, 2014: 78) nebo *„dbal o roli svůdce“* (Reiner, 2014: 110). Ve většině případů jde však o vztahy fyzické (platí si i prostitutky), nikdy se neožení, ale autor míní, že pro manželství nebyl vhodný: *„Z této doby nejspíše pochází Blatného úvaha, že se ožení. Nevíme, která měla být tou nešťastnou...“* (Reiner, 2014: 145). Citový vztah naváže spíše s muži, výrazný je jeho vztah s Vítězslavem Nezvalem nebo s Jiřím Ortenem, se kterým plánuje i společnou sebevraždu: *„Příští roky prožije Ivan Blatný v objetí svého vrstevníka, Jiřího Ortena.“* (Reiner, 2014: 70)

Blatného vnitřní život je vždy uveden do souvislosti s nějakou událostí, autor vyvozuje jeho předpokládané reakce. Tyto drobné náznaky zobrazení vnitřního světa postavy mohou být považovány za fikční autorskou invenci:

„Rván na dvě části strachem a nadějí.“ (Reiner, 2014: 127)

„Blatného samota se v posledních měsících Ortenova života prohubovala k neunesení.“ (Reiner, 2014: 129)

Jeho vnitřní život se však snaží doložit i z pramenů: „V *privátních záznamech, stejně jako v celém díle Ivana Blatného nelze dohledat jedině svědectví o lítosti či utrpení způsobené ztrátou nejbližších*“ (Reiner, 2014: 28)

„V *případě samotného Ivana Blatného jde autorův obdiv tak daleko, že jeho vypravování prakticky nenalézá odvahu překročit hranici „objektivně doložitelného“.* [...] *Dovíme se mnohé o tom, jak za určitých okolností jeho postava jednala, velmi málo však o tom, proč takto jednala.*“¹⁴³

Poslední chvíle Ivana Blatného jsou popsány skrze svědectví Frances Meacham, kdy se Blatnému zhoršil zdravotní stav. Vypravěč se tedy nesnaží o popis jeho vědomí, ale opět využívá doloženého svědectví, tedy pohledu zevnějšku. Poté následuje popis průběhu pohřbu v Anglii a následně i v Brně.

V popisu prostředí se uplatňuje autorská invence, při užití citově zabarvených slov čtenář nepředpokládá, že autor i v tomto případě čerpá z pramenů. Výjimkou je, když vypravěč zmíní konkrétní datum události a propojí ho např. se stavem počasí.

„*Hladina je líná, léto toho roku se zdá být nekonečné*“ (Reiner, 2014: 52)

„*Pach svítiplynu se spojil s vůní nastupujícího léta do smírného akordu.*“ (Reiner, 2014: 100)

„*15. března 1939 v Praze sněží a Jiřímu Ortenovi vychází v Lidových novinách básnička*“ (Reiner, 2014: 92)

Ačkoliv je kniha plná doložených faktů, čtenář může získat rozpačitý dojem, když rozpozná autorskou fabulaci, a to může ve výsledku oslabit vypravěčovu důvěryhodnost.

„*Ostatně, je to úkaz, s nímž se setkáš v každém čase: čím větší nýmand, tím větší hluk hledí způsobit*“ (Reiner, 2014: 274)

To platí stejně, pokud vypravěč vypráví o situaci, o které pravděpodobně nejsou žádné doklady, a dokonce použije přímou řeč. Právě toto pro autora pravděpodobně znamená jeho vlastní výrok „fabulovat výlučně v mantinelech možného“:

¹⁴³ JANOUŠEK, Pavel: 969 slov o próze. Martin Reiner: *Básník / román o Ivanu Blatném*. In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 11, s. 2.

„Kde je Skácel?!“ vyhrkne v náhlém úleku.

„Šel na záchod...“ řekne Jarda Dresler.

„Tak to je dobrý...“ uklidní se Halas a tiše dodá:

„Myslel jsem, že nás šel udat.“ (Reiner, 2014: 279)

Shrnutí

Na úvod shrnutí si připomeňme rozlišení fikce a historiografie, jak jej uvedl Pavel Šidák: „*Pól fikce bývá spjat s estetizací, psychologizací a názorností, naopak pól historiografie je založen na explicitním dělení pravdy a dohadů, tedy odlišení doložených a nedoložených jevů.*“¹⁴⁴ Z výše uvedených analýz můžeme vyvodit, k jakému pólu se díla budou s největší pravděpodobností řadit.

Co se týče funkce postavy ve vyprávění, budeme vycházet ze škály Petra A. Bílka, podle kterého se postavy pohybují na ose mezi zcela přímým odkazováním do sféry aktuálního světa po zcela intratextové odkazování, kdy jsou zrušeny všechny potenciální vztahy k aktuálnímu světu. Oby krajní póly jsou však obvykle nenaplnitelné a postavy se pohybují mezi těmito dvěma póly.¹⁴⁵

Medvědí tanec

Vypravěč je typem extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče, kterému se přisuzuje největší míra objektivity, protože je vně příběhu na stejné rovině jako adresát a bývá také často vševědoucí. V případě Medvědího tance má vypravěč přístup k myšlenkám a pocitům postav nebo motivaci jejich jednání, nedává čtenáři důvod k nespolehlivosti, můžeme ho tedy označit za vševědoucího.

Irena Dousková použila postavu Jaroslava Haška pouze jako „kulisu“ ke svému vyprávění, Haškova postava poskytuje vyprávění určitou fakticitu. Ačkoliv můžeme vypožorovat některá fakta, primární motivací nebylo napsat faktograficky přesné dílo, ale spíše vystihnout atmosféru: „*Těch několik málo známých dat o lipnickém finále pražského enfant terrible přitom Irena Dousková využívá co nejmíň, jako by se chtěla přesvědčit, může-li se příběh vykouzlit skoro z ničeho.*“¹⁴⁶

V Lipnici, tak jak ji autorka vykreslila, se potkávají postavy z fikčního a historického světa, kteří na Haška více či méně reagují: „*Slavnější figury ani*

¹⁴⁴ ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie : teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Akropolis: Praha 2013, s. 136.

¹⁴⁵ BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Host: Brno 2003, s. 160.

¹⁴⁶ SOLAŘÍK, Bruno: *Umírání na větrné hůrce*. In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 10, s. 21.

*lipnické postavy účinkující v pikantních historkách svědků nejsou v knize k nalezení, zatímco smyšlené postavy si na Lipnici podávají dveře s reálným hostinským Invalidem, hajným Böhmem, židovským výrobcem lihovin Bondym a dalšími místními postavami, známými z Haškovy korespondence a ze svědectví současníků.*¹⁴⁷

Vyprávění je tedy fikční, nejde však přímo o fikční biografii, která je zaměřena pouze na jednu osobu. Vypravěč postavu Haška nahlíží skrze více postav, které k Haškovi zaujímají vlastní stanovisko, ale také rozvíjejí vlastní linii vyprávění.

Hugo

Vyprávění je sice založeno na skutečné osobě a skutečných dopisech (Slánský si na Sonkovi vyžádal doplnění životopisu kvůli jeho obvinění z kolaborace), ale fakta zde pracují spíše pro potřebu fikce. Pokud jedna dějinná událost odpovídá skutečnosti, nemůže čtenář předpokládat, že další událost jí bude odpovídat také.

Nemožnost dobrat se skutečnosti vychází jednak z historické osobnosti Huga Sonky, která je sama o sobě rozporuplná a zjistit objektivní informace by bylo složité, nebo přímo nemožné, jednak přímo z jeho fikčního protějšku, který sám při autobiografickém vyprávění svoje výpovědi relativizuje.

Roli také hraje typ vypravěče autodiegetického, u kterého se předpokládá subjektivní postoj k vyprávění. Na rozdíl od Martina Reinera se Jiří Kamen nesnaží vyplnit bílá místa v Sonkově životě čímkoliv, co by s ním souviselo, ač se to mnohokrát nabízí (např. rozvíjení dějinných událostí, kterých se mohl Sonka účastnit nebo osudy reálných historických osobností). Naproti tomu právě tato bílá místa vyplňuje vlastní fabulací.

Jiří Kamen se Hugem Sonkou zabývá dlouhodobě, podobně jako Martin Reiner Ivanem Blatným. Nevybral si ho tedy náhodně, ale vyprávění založil na znalostech vycházejících z faktů. Ale tím, že nechal vyprávět přímo postavu Sonky, posunul vyprávění k fikci.

¹⁴⁷ SOLAŘÍK, Bruno: *Umírání na větrné hůrce*. In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 10, s. 21.

Román Hugo můžeme zařadit k fikčnímu vyprávění, autor přímo neodlišuje, co jsou fakta a co je fikce. Pouze zakládá vyprávění na skutečné osobě a na událostech, které se staly, nebo se mohly stát.

Básník

„Básník Miroslav Holub před dvaceti lety říkal, že člověk by (v ideálním případě) měl vědět, o všem něco a o něčem všechno [...] V duchu téhle definice si troufám říct, že mé ‚všechno o něčem‘ má jméno Ivan Blatný.“¹⁴⁸

Tendenci studovat postavu, doplňovat její povahové rysy a přiblížit se k motivaci jednání, můžeme uplatnit u skutečných lidí. Tomu se nejvíce přiblížil právě Martin Reiner, který se snažil podat Blatného komplexní obraz, s minimem vlastní fabulace.

Zpracování tolika životopisných dat do jednoho celku byl náročný, autor se chtěl vyhnout psychologizaci postavy, zkoušel různé varianty zpracování, ale zvítězila varianta podat fakta, nic ostatního nefungovalo: *„Čili tohle byl ústřední problém - jak to udělat, aby se tam dostalo všechno podstatné a zároveň aby to mělo narativní spád.“¹⁴⁹*

Zde pravděpodobně také nacházíme důvod, proč autor své dílo označil za román: nechtěl podávat pouze syrová fakta, ale snažil se o „narativní spád“.

„Cílem vypravování není vytvořit fikční obraz hrdinova života a psychického světa, nýbrž přitažlivým způsobem prezentovat všechny poznatky, které se autorovi během let podařilo o Blatném a všemožných souvislostech utvářejících jeho pouť světem vyhledat a shromáždit.“¹⁵⁰

Román o Ivanu Blatném tak není román v pravém slova smyslu, tedy žánr, který se řadí k pólu fikce. Spíše ho můžeme označit za román-dokument, který spadá

¹⁴⁸ Stránky Martina Reiner. [online]. [cit.: 2. 12. 2018] Dostupné z: <http://www.martinreiner.cz/63-ivan-blatny-uvodem>

¹⁴⁹ NEZBEDA, Ondřej: *Nechtěl jsem se Blatnému cpát do hlavy. Rozhovor s Martinem Reinerem.* [online]. [cit.: 25. 11. 2018] Dostupné z: <https://www.respekt.cz/delnici-kultury/nechtel-jsem-se-blatnemu-cpat-do-hlavy>

¹⁵⁰ JANOUŠEK, Pavel: *969 slov o próze. Martin Reiner: Básník / román o Ivanu Blatném.* In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 11, s. 2.

do literatury faktu. Klára Soukupová uvádí, že „*autor využívá možnosti románové formy jako otevřeného a všepožírajícího žánru.*“¹⁵¹

Označení román také autora vyvazuje z nároků na odborný text. Není jakkoliv formálně vyznačeno, co je citace a co je autorská fikce, chybí poznámkový aparát i soupis literatury.

Další otázkou je, v jakém smyslu je dílo „*o Ivanu Blatném*“. Vypravěč seznamuje čtenáře často velmi detailně s životy lidí, kteří do Blatného života zasáhli (např. Nezval, Kainar, Orten, Meachem, Matysová, ale i agenti StB) a hojně využívaným prostředkem je také obšírné ozřejmování kontextu. V tomto ohledu je na místě poznámka Kláry Soukupové: „*Je nápadné, že postava Ivana Blatného skoro vůbec nemluví.*“¹⁵² Ivan Blatný je tak vykreslován ponejvíce zvnějšku. To však koresponduje s úmyslem autora vyhnout se psychologizaci. Vnitřní svět Blatného je tedy vykreslen pouze v náznacích, sám autor se vyjádřil, že „*interpretaci, třeba i bezděčné, se člověk úplně nevyhne. Co jsem ale rozhodně nechtěl, je psychologizace postav. Nechtěl jsem se nikomu cpát do hlavy, nanejvýš do úst.*“¹⁵³

I přes svůj název je tak *Básník* dílem, které se řadí spíše k pólu historiografie v čtenářsky atraktivnějším podání.

¹⁵¹ SOUKUPOVÁ, Klára: *Básník pod nánosem prachu*. In: *Revolver Revue*, 2015, roč. 30, č. 98, s. 229.

¹⁵² Tamtéž, s. 230.

¹⁵³ NEZBEDA, Ondřej: *Nechtěl jsem se Blatnému cpát do hlavy. Rozhovor s Martinem Reinerem*. [online]. [cit.: 25. 11. 2018] Dostupné z: <https://www.respekt.cz/delnici-kultury/nechtel-jsem-se-blatnemu-cpat-do-hlavy>

Mezi jednotlivými díly můžeme také pozorovat rozdíly mezi fikčními a historickými světy, jak je uvedl Lubomír Doležel.

Prvním rozdílem je konstelace konatelů: již výše je uvedeno, že v románu *Medvědí tanec* se setkávají historické postavy s postavami fikčními, podle Doleželovy definice to tedy nemůže být historický svět, fikce a historie se překrývají. V ostatních dvou dílech *Básník* a *Hugo* se vyskytují postavy historické.

Dalším rozdílem je využití fyzicky možných světů. Zde můžeme konstatovat, že všechna tři díla využívají pouze světy fyzicky možné. Prvky nadpřirozena můžeme nalézt v *Medvědí tanci* u Haškovy ženy Šury, ale její rituály jsou doložitelné.

Třetím rozdílem je tzv. mezisvětová identita. Ve fikci mohou autoři měnit vlastnosti historických postav i události, v historických světech toto možné není. Zde se historickému světu nejvíce blíží Martin Reiner, který se snaží o přesný obraz Ivana Blatného, vlastnosti ani události libovolně nemění a drží se doložených faktů. Jiří Kamen sice vyprávění zakládá na skutečnosti, ale události volně domýšlí. Irena Dousková využila Haškův závěr života pouze jako kulisu pro vlastní fabulaci a rozvíjení vlastních témat.

Posledním rozdílem jsou mezery ve vyprávění. V historických světech se mohou tyto mezery doplnit např. novým objevem, v hotových fikčních světech je nemožné tyto mezery jakkoliv doplňovat. Teoreticky se tak ještě mohou objevit prameny pro Blatného život z let 1958–1969, o kterých v současnosti není nic známo a Martin Reiner tuto mezeru ve vyprávění ponechal a následně rozvíjel vyprávění v těch směrech, ke kterým měl doložené prameny. Jiří Kamen mezery v životě Sonky naopak záměrně doplňoval, i když pořád pracoval s reálným základem. Fikční vyprávění Ireny Douskové je podle tohoto pravidla kompletní, na rozdíl od předchozích dvou děl ani sama nezmiňuje vynechání jakékoliv události.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývala románovými portréty beletristů, konkrétně portrétem Jaroslava Haška v díle *Medvědí tanec*, jak ho představila autorka Irena Dousková, portrétem Ivana Blatného v díle *Básník* od autora Martina Reinera a portrétem Huga Sonky v díle *Hugo*, jehož autorem je Jiří Kamen.

V úvodu práce jsme stručně představili polistopadový vývoj biografické prózy, poté jsme obecně charakterizovali biografický román jako žánr na pomezí beletrie a literatury faktu.

V dalších kapitolách jsme uvedli různorodé přístupy ke vztahu fikce a reality, především pojem mimesis, tedy otázku, jestli umělecké dílo může odrážet realitu. V následující kapitole jsme se blíže věnovali problematice žánrového zařazení a rozdílům a podobnostem mezi historiografií a fikcí. Představili jsme i mimetický a sémiotický přístup ke zkoumání postavy.

Další kapitolu jsme věnovali teorii fikčních světů a rozdílům mezi fikčním a historickým světem, které jsme dále využili v analýze.

Před analýzou jsme stručně představili život a dílo autorů zkoumaných děl.

Na úvod analýzy jsme zjišťovali informace, které nám nabízejí knižní paratexty. Při analyzování kategorie vypravěče jsme vycházeli ze schématu Dorrit Cohnové, která vyčlenila dva režimy osoby při zkoumání fikčních a historických životů. Následně jsme kategorii vypravěče analyzovali dle terminologie Gérarda Genetta a díla zařadili do schématu Dorrit Cohnové.

Při charakterizaci postavy jsme využili následující kategorie: jméno, vzhled, promluvu a vnitřní svět, jednání a prostředí. Pokusili jsme se vztáhnout dané charakterizační kategorie na vztah fikce a reality, charakterizovali jsme jednotlivé postavy beletristů v dílech a v závěrečném shrnutí reflektovali jejich znaky a pokusili se o zařazení k žánru.

V titulu diplomové práce portréty osobností označujeme za „románové“. Avšak analýzou jsme zjistili, že ne ve všech případech je označení díla jako románu přesné. Jednotlivá díla se pohybují na ose mezi beletrií a literaturou faktu.

Nejvíce se literatuře faktu blíží *Básník* Martina Reinera. Na jedné straně je rozporuplné dílo označit jako román, na druhé straně nejde čistě o literaturu faktu.

Mezi beletrií a literaturou faktu se pohybuje také román *Hugo*, který se však blíží spíše beletrii. Jednak především proto, že je vyprávěn v ich-formě, jednak proto, že mezery v Sonkově životě autor vyplňuje vlastní fabulací.

Naopak nejbližší pólu beletrie je román *Medvědí tanec* Ireny Douskové. Jako kulisu svého příběhu si vybrala poslední měsíce života Jaroslava Haška, fakta v tomto případě slouží fikci.

Z výše uvedeného tak můžeme vyvodit, že se nejedná o homogenní skupinu děl, takže jakákoliv všeobecná definice biografického románu je značně ztížena.

V současnosti trend biografického románu jako žánru na pomezí beletrie a literatury faktu není tak intenzivní jak tomu bylo v předešlých letech. Více se objevují (a jsou také oceňována) díla čistě faktografická – příkladem může být biografie z roku 2014 *Vladimíra Čerepková. Beatnická femme fatale* od Alice Horáčkové nebo biografie *Magor a jeho doba* z roku 2017 od Marka Švehly, za kterou získal cenu Magnesia Litera. Za zmínku také stojí komiksová zpracování osudů významných osobností. V roce 2016 vydali spisovatel Jan Novák a ilustrátor Jaromír 99 životopisný komiks *Zátopek ...když nemůžeš, tak přidej!*. Stejná autorská dvojice pak v roce 2018 do komiksové podoby zpracovala románový příběh bratří Mašínů *Zatím dobrý*, jejímž autorem je Jan Novák, a který za toto dílo v roce 2005 obdržel cenu Magnesia litera.

Anotace

ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Příjmení a jméno autora: Hrubanová Marcela

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: Románové portréty beletristů (I. Dousková: Medvědí tanec - Jaroslav Hašek, J. Kamen: Hugo - Hugo Sonka, M. Reiner: Básník – Ivan Blatný)

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Počet znaků: 111 407

Počet příloh: 0

Klíčová slova: současná česká literatury, biografický román, paratexty, vypravěč, žánrová klasifikace, Irena Dousková, Martin Reiner, Jiří Kamen

Klíčová slova v angličtině: Contemporary Czech literature, biographical novel, paratexts, narrator, genre classification, Irena Dousková, Martin Reiner, Jiří Kamen

Diplomová práce se zabývá románovými portréty beletristů v biografických dílech. Zkoumá, jak jsou skutečné osobnosti vyobrazeny ve fikčním světě a jaké strategie se podílejí na jejich charakterizaci. Analyzovány jsou knižní paratexty a kategorie vypravěče a postavy. Uvedena je i problematika žánrového zařazení.

This thesis focuses on novel portraits of writers in biographical works. The aim is to find out how real personalities are portrayed in a fictional world and what kinds of strategies have been used for their characterization. In the thesis there are analysed book paratexts and categories of the narrator and characters. The issue of genre classification is included as well.

Seznam literatury

Primární literatura

DOUSKOVÁ, Irena: *Medvědí tanec*. Druhé město: Brno 2014. ISBN 978-80-7227-346-1.

KAMEN, Jiří: *Hugo*. Prostor: Praha 2004. ISBN 80-7260-126-1.

REINER, Martin: *Básník / román o Ivanu Blatném*. Torst: Praha 2014. ISBN 978-80-7215-472-2.

Sekundární literatura

BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Host: Brno 2003. ISBN 80-7294-080-5 .

CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host: Brno 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikci*. Academia: Praha 2009. ISBN 978-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia: Praha 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Karolinum: Praha 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Karolinum: Praha 2003. ISBN 80-246-0735-2 .

DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst: Praha 2008. ISBN 978-80-7215-337-4.

ECO, Umberto: *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Votobia: Olomouc 1997. ISBN 80-7198-248-2 .

FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Tatran: Bratislava 1971.

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

HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst: Praha 2001. ISBN 80-7215-140-1 .

JANOUSĚK, Pavel: *969 slov o próze. Irena Dousková: Medvědí tanec*. In: Tvar, 2014, roč. 25, č. 10, s. 2 .

JANOUSĚK, Pavel: *969 slov o próze. Martin Reiner: Básník / román o Ivanu Blatném*. In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 11, s. 2 .

JASIŇSKA, Maria: *Zagadnienia biografii literackiej*. Państwowa Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1970.

JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky: Praha 2008. ISBN 978-80-85778-60-1.

KOUBA, Karel: *Bolševik, bigamista, spisovatel*. In: A2, 2014, roč. 10, č. 19, s. 2 .

KOSATÍK, Pavel: *Sušené meruňky nadýmají, zavařenina je lepší. Doslov*. In: KAMEN, Jiří: *Hugo*. Prostor: Praha 2004. ISBN 80-7260-126-1 .

KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

MACHALA, Lubomír (ed.): *Panorama české literatury (2) po roce 1989*. Knižní klub: Praha 2015. ISBN 978-80-242-505.4 -0.

MACHALA, Lubomír, DAMBORSKÁ, Aneta (ed.): *Cenová bilance 2014: nad literárními díly oceněnými i neoceněnými v roce 2014*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2015. ISBN 978-80-244-4881-7.

MACHALA, Lubomír: *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Brána: Praha 2001. ISBN 80-242-0735-4

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka: Praha 2004. ISBN 80-7185-669-X.

MÜLLEROVÁ, Lenka: *Knižní marketing*. Univerzita Palackého v Olomouci: Olomouc 2012. ISBN 978-80-244-3357-8.

PAVERA, Libor, VŠETIČKA, František: *Lexikon literárních pojmů*. Nakl. Olomouc: Olomouc 2002. ISBN 80-7182-124-1.

- POLÁK, Karel: *O životopisném románě*. Nakladatel Václav Petr: Praha 1941.
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Host: Brno 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Host: Brno 2002. ISBN 80-7294-069-4 .
- SOLAŘÍK, Bruno: *Umírání na větrné hůrce*. In: Tvar, 2015, roč. 26, č. 10, s. 21.
- SOUKUPOVÁ, Klára: *Básník pod nánosem prachu*. In: Revolver Revue, 2015, roč. 30, č. 98, s. 229–231.
- ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Akropolis: Praha 2013. ISBN 978-80-7470-040-8.
- VAJCHR, Marek: *Báseň a Román*. In: Revolver Revue, 2015, roč. 30, č. 98, s. 228–229.

Internetové zdroje

- EXNER, Milan (autor hesla): *Martin Reiner*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 1. 11. 2018] Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1912>
- FIALOVÁ, Alena: *Česká próza po roce 2000* [online]. [cit.: 24. 9. 2018] Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-proza-po-roce-2000/>
- GILK, Erik: *Kontrafaktuální historická fikce v současné české próze*. [online]. [cit.: 16. 11. 2018] Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_2_14/WLS2_2014_Gilk.pdf
- KAMEN, Jiří: *Češi patří k Vídni*. [online]. [cit.: 12. 11. 2018] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-kamen-cesi-patri-k-vidni-5034636>
- NEZBEDA, Ondřej: *Nechtěl jsem se Blatnému cpát do hlavy. Rozhovor s Martinem Reinerem*. [online]. [cit.: 25. 11. 2018] Dostupné z: <https://www.respekt.cz/delnici-kultury/nechtel-jsem-se-blatnemu-cpat-do-hlavy>

PIORECKÝ, Karel, NOVOTNÝ, Vladimír (autoři hesla): *Jiří Kamen*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 11. 11. 2018] Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1043>

PŘIBÁŇOVÁ, Alena (autorka hesla): *Irena Dousková*. In: Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit.: 3. 11. 2018] Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1637>

SEVERA, Jiří (autor hesla): *Jiří Kamen*. In: Spisovatelé a literatura UP: [online]. [cit.: 12. 11. 2018] Dostupné z: <http://spisovatele.upol.cz/jiri-kamen/>

SLÁDEK, Ondřej: *Tři typy mimesis* [online]. [cit.: 16. 11. 2018] Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104851/V_BohemicaLiteraria_10-2007-1_4.pdf?sequence=1

Stránky Ireny Douskové. [online]. [cit.: 7. 11. 2018] Dostupné z:

<http://www.douskova.cz/knihy/>

Stránky Martina Reinera. [online]. [cit.: 9. 11. 2018] Dostupné z:

<http://www.martinreiner.cz/knihy>

WYSZTYGIEL, Aneta: *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...* [online]. [cit.: 2. 11. 2018] Dostupné z:

<http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/3.pdf>