

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY



Česká filologie

Martina Opálková

Narativní analýza postav v povídkovém souboru

Lubomíra Martínka Olej do ohně

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Hrabal

2010

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

.....
Podpis autora práce

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce, Mgr. Jiřímu Hrabalovi,
za odborné vedení práce, cenné rady a připomínky.

Obsah

1. Úvod	5
1.1 Teoretická východiska a cíle práce	5
1.2 Postava – vymezení pojmu	5
2. Postavy – diferenciacie	9
2.1 Kritéria diferenciacie	11
3. Charakteristika postav	18
4. Prostředí postav	22
4.1 Původ postav	28
5. Postavy – „vypravěči“	34
5.1 Proměny času v souvislosti s proměnami vyprávěcího způsobu	38
6. Závěr	42
7. Seznam použité literatury	44

1. Úvod

1.1 Teoretická východiska a cíle práce

Tématem mé práce je postava v povídkovém souboru Lubomíra Martínka. Stanovím, co to postava je, jak ji můžeme chápat, jak ji vymežit a jak se v díle „projevuje“. Budu se tedy zabývat charakteristikou postav, jejich diferenciací, vlivem, jaký na postavy má prostředí nejen z hlediska dějiště, ale také z hlediska původu. Tam se pokusím zahrnout nejen prvky národnostní, ale i náboženské či politické. Dále budu rozebírat promluvové typy, které se v povídkách vyskytují a stanovím, které jsou pro Martínkovy povídky charakteristické.

Teoretickým východiskem mi bude především kniha Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*, z níž budu čerpat teorii především pro rozboru postav na rovině charakteristiky a diferenciaci. V kapitole o promluvočných typech pak budu vycházet především z knihy *O stylu moderní české prózy* Lubomíra Doležela a z jeho pojetí promluvočných typů.

Cílem práce je analyzovat postavy povídkového souboru v jejich šířce, tedy analýzou jednotlivých rovin, na nichž můžeme postavu zkoumat, dospět k co možná komplexnímu poznání postavy. Také bych chtěla dokázat provázanost a vliv, jaký mají postavy na další složky příběhu – tedy především prostředí a děj a i jejich zpětnou vazbu na utvoření postav.

1.2 Postava – vymezení pojmu

Definicí postavy se zabývala řada teoretiků, k některým z nich budu ve své práci odkazovat a vycházet z jejich analýz. Na základě těchto definic bych také chtěla stanovit vlastní definici postavy, ze které budu vycházet při analýze postav Martínkova souboru.

Vycházím z definice postavy uvedené v *Lexikonu teorie literatury a kultury* Ansgara Nünninga. „Postava vyskytující se ve fikcionálních textech, která je lidská nebo se přinejmenším podobá

člověku. Postavy jsou složeny z prvků textu. ¹ Tyto dvě věty obsahují dva nejdůležitější body pro vymezení postavy: 1) postava je složena z prvků textu. Postava se totiž nachází pouze a jen v textu, je vytvořena jazykem a právě na základě textu si postavu čtenář konstruuje. To znamená, že postava text nepřekračuje, její existence končí spolu s ním, neptáme se, co bylo potom; 2) postavu si interpretujeme jako bytost podobnou člověku. Každý čtenář si do konstrukce postavy promítá vlastní znalosti a zkušenosti s reálným světem, s lidskými bytostmi. Na základě takové konstrukce je pak schopný si postavu představit jako lidskou bytost. „Postava není lidskou bytostí, pouze ji připomíná. Nemá reálnou psych. osobnost, světový názor (ideology) či kompetenci k tomu, aby jednala, ale podržuje si charakteristiky, které umožňují psychologický a ideologický popis.“²

Definice dále pokračuje slovy, že postavy jsou „koherentní, takže mohou být obohaceny o další informace.“³ Onu koherentnost spatřuji v tom, že se nám postavy jeví jako ohraničené konstrukty, jako subjekty, jimž jsme na základě nových informací v textu schopni přisoudit další vlastnosti konkrétní postavě. Tím je postavě umožněn vývoj a nám získání jejího komplexnějšího obrazu. Koherentnost postavy zakládá jméno, kterým je postava označena. Ve jméně také spatřuji další prvek dodávající postavám lidskosti.

Jiné pojetí charakteristiky postavy pochází z pera Daniely Hodrové. Hodrová ve své teorii zastává názor, že „postava je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno), konstituujícího se ve vztahu k druhým, ke světu, k objektu.“⁴ S jejím pojetím v zásadě souhlasím, jen ho jinak formuluji. Postava sama nositelem vlastností není, nemůže být. Určité vlastnosti, stavy, činnosti

¹ Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006.

² Nünning

³ Nünning

⁴ Hodrová, Daniela a kol.: *... na okraji chaosu...* Poetika literárního díla 20. století. Praha 2001, s. 544

a individuální vědomí jí teprve na základě četby a konstrukce postavy přidělí čtenář, což mu umožňuje již zmíněná koherence postavy. S vědomím postavy souvisí i její subjektivita, jejíž podstatnou vlastností je, „že bývá tvořena vždy zvnějšku (nezávisle na tom, zda se jedná o er-formu či ich-formu a vnitřní monolog), jako Druhý, ne-já.“⁵ To znamená, že subjekt postavy i její vědomí je nám vždy zprostředkováno, dokonce i tehdy, jde-li o ich-formální vyprávění, kdy se nám jeví jako bezprostředně zobrazené.

Definice postavy v *Lexikonu teorie literatury a kultury* se dále věnuje charakteristice postavy. Touto problematikou se budu zabývat ve třetí kapitole.

Třetí oblastí, kterou *Lexikon teorie literatury a kultury* uvádí, je kategorizace postav. Té se budu věnovat v následující kapitole.

K definici postavy patří také vztah závislosti mezi postavou a dějem, kterým se zabývají mnohé teorie a se kterým nás definice postavy v *Lexikonu* rovněž stručně seznamuje. Nabízí se nám zde mimo jiné strukturalistické a recepčně teoretické stanovisko. Podle strukturalistické teorie vyprávění „jsou postavy funkcí děje (aktant). Naproti tomu recepčně teoretické úvahy zdůrazňují význam implicitních teorií osobnosti, s jejichž pomocí si postavu utváří čtenář.“⁶

Podle různých škol a koncepcí můžeme na postavu nahlížet z odlišných hledisek. V *Příběhu a diskursu* Chatman pojednává o vývoji těchto koncepcí. Začíná od pojetí Aristotelova, který postavu chápal jako nositele děje, jehož můžeme hodnotit jako dobrého či špatného a přidat mu případně ještě rys vyplývající z jeho jednání. Podobně jako Aristoteles postavu chápali i formalisté, kteří jí přidělili určitou funkci (nejznámější je Proppovo rozlišení postav na materiálu ruských kouzelných pohádek⁷). Ve svém výkladu Chatman zachycuje formalistický

⁵ Hodrová, s. 544

⁶ Nünning

⁷ Propp, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany 1999.

náhled na postavu těmito slovy: „Postavy jsou produkty osnov, mají "funkční" status, jsou zkrátka spíše účastníky (neboli actants) než personages, a je tedy chybné uvažovat o nich jako o skutečných lidech. Říkají [formalisté], že se teorie vyprávění musí obejít bez psychologického základu; aspekty postavy mohou být pouze "funkcemi". Chtějí analyzovat výhradně to, co postavy v příběhu dělají, nikoli to, čím jsou – tj. čím "jsou" podle nějakých vnějších psychologických nebo morálních měřítek.“⁸

Aristoteles i formalisté mají přinejmenším jedno společné, a sice skutečnost, že postavu nevnímají jako složku nadřazenou ději, jako složku příběhu hodnou psychologického rozboru, ale jen a pouze jako funkci děje. Jak už jsem zmínila výše, tyto teorie považuji za dostačující pro aplikaci na vedlejší, ploché postavy, avšak nejeví se mi dostatečné pro zkoumání postav plastických, bohatěji rozvinutých. Podobný názor vystihují i Chatmanova slova: „Role, kterou postava hraje, [však] představuje jen část toho, co čtenáře zajímá“.⁹ Při rozboru plastických postav se tedy obracím k teoriím, které se snaží obsáhnout i psychologii postavy, které se snaží postihnout postavu v celé její složitosti a jednájí s postavou jako s autonomní bytostí.

Nemíním tím však, že by plastická postava nemohla být podřízená ději. Naopak jsem přesvědčena, že i s takovým narativem se můžeme setkat (například Otčenášková novela *Romeo, Julie a tma*), ačkoli záleží především na čtenářově interpretaci, kterou složku narativu bude vnímat jako určující.

⁸ Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno 2008, s. 116

⁹ Chatman, s. 117

2. Postavy – diferenciacie

K pokusům o kategorizaci postav *Lexikon teorie literatury a kultury* uvádí, že se opírají o „množství, vnitřní uspořádání a složitost vlastností.“¹⁰ V návaznosti na to dochází k diferenciaci na ploché a plastické postavy (E. M. Forster), na typy a individua.¹¹ Vycházím z Forsterovy diferenciacie: „Postavy můžeme rozdělit na ploché (flat) a plastické (round). V sedmnáctém století říkali plochým postavám „komické“, dnes se někdy označují jako typy a někdy karikatury. Ve své nejčistší formě jsou konstruované na základě jedné myšlenky nebo vlastnosti. Jestliže je v nich přítomný ještě nějaký jiný faktor, je to začátek určité tendence k plastičnosti. Čistě plochý charakter se dá vyjádřit jedinou větou. Ploché postavy jsou výhodné i proto, že je není nikdy třeba znovu představovat, nemusíme sledovat jejich vývoj.“¹² Protože si postavu interpretujeme jako bytost podobnou člověku, je obtížné představit si postavu, která by byla „založena“ na jednom jediném rysu, jediné vlastnosti. Dokážu si představit postavu, která má jeden rys výrazný, nápadný, klíčový, avšak nikoli postavu, která má jedinou vlastnost. V tomto bodě s Forsterem nesouhlasím. Pod pojmem „plochá postava“ si představuji postavu, která sice má několik (ne mnoho) vlastností, avšak dál už se nevyvíjí nebo neodhaluje. Postavu, která se nám na konci narativu jeví stejná, jaká byla na jeho počátku. S tím souvisí i předvídatelnost jejího chování.

O plastické postavě pak Forster tvrdí: „Jen plastické postavy jsou schopné jakkoli dlouho představovat tragičnost a přimět nás k jakémukoli citu kromě pobavení. [...] Plastickou postavu můžeme vyzkoušet, zda je schopná překvapit přesvědčivým způsobem. Jestliže nikdy nepřekvapí, je plochá. Jestliže nepřesvědčuje, je plochá a pouze předstírá, že je plastická.“¹³ Zde vidím určitý rozpor. Podle Forstera plochou postavu tvoří jediný

¹⁰ Nünning

¹¹ Nünning

¹² Forster, E. M.: *Aspekty románu*. Bratislava 1971, s. 69–76. citovanou pasáž převádím do češtiny

¹³ Forster, s. 69–76

rys, plastickou pak více rysů. To však ještě neznamena, že postava, která nedokáže překvapit, je zákonitě plochá. Mít více rysů přeci nemusí znamenat překvapení. Také si myslím, že i plastická postava může být komická, čímž nás může pobavit.

Také plastickou postavu definuji poněkud odlišně. Plastickou postavu chápu jako postavu, u které není nutný ani tak vývoj, jako spíše určitý rozpor. Plastické postavy mají více vlastností, a tím pádem je pravděpodobné, že si některé vlastnosti budou odporovat. Z toho pak může plynout také obtížná uchopitelnost takové postavy. Rozpor ale může spočívat i mezi chováním a smýšlením postavy. V protikladu k předvídatelnosti chování plochých postav bude naopak pro postavy plastické charakteristická nepředvídatelnost jejich chování a jednání a z něho plynoucí možné překvapení. Dále pak se plastické postavy mohou buďto vyvíjet či měnit, nebo nám v průběhu narativu jen odhalit větší část svého nitra (neboť plastičnost nemusí nutně znamenat vývoj).

K této Forsterově teorii je nutno doplnit poznámku Shlomith Rimmon-Kenanové, která tvrdí, že „nebýt plochý znamená mít více než jednu vlastnost a v průběhu děje se rozvíjet (z Forsterovy teorie není jasné, zda to chápal neoddělitelně), a pak také, že „postavy bez rozvoje jsou často postavami vedlejšími, plnicími určitou funkci, jež přesahuje postavu samotnou.“¹⁴ Tímto způsobem chápu ploché postavy také já.

U Forsterova pojetí plochých a plastických postav se pozastavím nad otázkou, jak vlastně Forster ploché postavy sám vnímá. Zda je pro něj plochá postava postavou plochou v celém textu, beze změny, nebo zda má možnost stát se plastickou.

Své pojetí plochých a plastických postav (v němž zachovávám termíny E. M. Forstera) rozvíjím také na základě *Příběhu a diskursu* Seymoura Chatmana, který k pojetí ploché postavy (s jediným, případně jen velmi málo rysy) dodává, že „to neznamena, že plochá postava nemá schopnost velké živosti či síly.“¹⁵

¹⁴ Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno 2001, s. 48-49

¹⁵ Chatman, s. 137

Živost a síla postav souvisí právě se snahou autora vykreslit postavy tak, aby působily skutečně, lidsky, ať už jsou ploché nebo plastické. Tuto živost postavy (popř. osoby v mezích prostředí) chápu jako zdařilé úsilí o důvěryhodně lidsky vykreslenou postavu.

Chatman se vyjadřuje i k problematice plastických postav; tvrdí, že „dokážou vzbuzovat hlubší pocit důvěrnosti, [...] pamatujeme si je jako skutečné lidi. Případají nám podivuhodně známé. A podobně jako v případě přátel a nepřátel ve skutečném životě se dá u těchto hrdinů jen obtížně popsat, jací přesně jsou.“¹⁶ Myslím, že těmito slovy Chatman vystihl hlavní rysy plastického pojetí postavy, která skutečně působí živým dojmem. Tento živý dojem je posílen také skutečností, že plastické postavy nás dokážou překvapovat, a to především z toho důvodu, že „jsou neukončené“, a tak „fungují jako otevřené konstrukty připouštějící další poznávání.“¹⁷

Vraťme se však ještě k obsáhlé definici postavy v *Lexikonu teorie literatury a kultury*. Ta totiž ještě uvádí, že „zvláštním případem postavy je protagonista a způsob, jakým jej recipuje čtenář; v těchto případech často dochází k identifikaci.“¹⁸ V definici se mluví o protagonistovi jako o zvláštním případě postavy, avšak už nám není poskytnuta informace, na základě jakých vlastností či v protikladu k čemu je protagonista vlastně vymezen. Postavu, kterou nazývám protagonistou, lze jako každou jinou zařadit do oblasti plochých či plastických postav (jak jsem je definovala výše), a to na základě vlastností, které jsem už výše uvedla. Její jedinečnost však spočívá v tom, že v díle vystupuje jako jediná hlavní postava (hlavní postavou se zabývám níže). To je také důvod, proč má čtenář tendenci se s ní ztotožňovat.

2.1 Kritéria diferenciac

Postavy můžeme diferencovat na základě různých kritérií. Snad nejběžnější a i nejznámější diferenciací je **rozlišení postav**

¹⁶ Chatman, s. 138

¹⁷ Chatman, s. 138

¹⁸ Nünning

hlavních (dominantních) a vedlejších. Za základní kritérium této diferen-ciace považuji množství prostoru, který je postavě v textu věnován. Hlavní postava se nám v textu „objevuje“ nejčastěji, to znamená, že jsme nejčastěji „svědky“ právě jejího jednání, mohou nám být odhaleny její myšlenky, často jsou nám také v příběhu předkládány pouze ty situace a okamžiky, jichž se tato hlavní postava, respektive postavy účastní a události, které se jich přímo dotýkají. Dalo by se tedy říci, že hlavní postava je ta, která nás provází narativem od začátku do konce, a to: 1) svým vyprávěním (postava-vypravěč, postava-fokalizátor), 2) přítomností ve vyprávění ostatních postav či er-formálního vypravěče. Pro oba body platí, že hlavní postava převažuje nad postavami ostatními, má dominantní postavení.

Podle Karla Hausenblase „v díle může být i více dominantních postav, a to tak, že je každá dominantní v různých aspektech – ve vyprávění, v hodnocení, v řešení dějového konfliktu.“¹⁹ Právě takovou diferenciaci bychom mohli považovat za základní, výchozí pro prózy Martínkova souboru. Pro jeho povídky je totiž charakteristické, že jim dominují alespoň dvě postavy, a to každá v jiných aspektech (snad jen u jediné povídky, „Fanfan“, bychom mohli říci, že má jedinou dominantní postavu). Příkladem takové dominance je povídka „Uprchlík“.

V poledne už bylo jasné, že Štěpán je pouze politovánímhodný, zoufale pochopitelný chudák bez tajemství. Čím víc se blížila hodina schůzky, tím byl Štěpán Vandersarrenovi protivnější. Prachsprostý slaboch, který měl po celý život štěstí. Zbabělost a konformismus náhle splynuly. Štěpánovi nezbývalo než vykrádat cizí životy a překrucovat minulost, aby vydržel sám se sebou. Dostal šanci, kterou nevyužil. Zbabělec, jemuž nelze upřít pouze odvahu být směšným. Nepřinášel nic, neměl nic, co by mohl výměnou nabídnout, a – což bylo ještě podivnější – ani ho nenapadlo, že by něco nabídnout měl. Jen bral a dary

¹⁹ Hausenblas, Karel: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha 1971, s. 117

považoval za samozřejmost, možná dokonce za jakousi splátku dluhu za to, že je vůbec na světě. Jako kdyby jeho bezbarvá a bezvará existence už sama o sobě představovala dostatečný důvod, aby jej ostatní obletovali. Pokud tak neučinili, považoval je za bezcitné a zavrženíhodné. Ačkoli již vstoupil do druhé poloviny života, zůstal ufnukaným dítětem, před nímž se teprve rozbíhají cesty. Nůžky se otevíraly stále víc a bylo stále obtížnější popřít, že příležitostí neustále ubývá. Stáří se nezadržitelně blížilo a Štěpán neměl nic, čím by je naplnil. Bruno se bezděky otrásl hrůzou.²⁰

V této ukázce je prostřednictvím fokalizovaného vyprávění – tedy vyprávění er-formálního vypravěče, do něhož se promítá hledisko postavy Bruna; tato postava je tedy fokalizátorem, říkejme jí postava-fokalizátor – zobrazena druhá postava, říkejme jí postava-objekt. Postava-fokalizátor nás provází narativem od jeho začátku až do konce a je také jeho hybatelem (tím chci říct, že děj je závislý právě na této postavě, na jejím jednání). Prostřednictvím fokalizace vyprávění jsou nám zpřístupněny i její myšlenky a názory. Celá povídka je v podstatě tvořena názory několika postav/osob v rámci prostředí, které jsou filtrovány přes postavu-fokalizátora, jež je komentuje a rozvíjí.

Druhá postava této povídky, postava-objekt, je pak vlastním tématem povídky. Svou důležitostí v příběhu je přinejmenším rovnocenná první postavě, a sice z toho důvodu, že vyvolává zápletku. Povídka o této postavě pojednává, nicméně nepřímou, pouze zprostředkovaně. Tato postava se nám totiž „nepředstavuje“ ve svém jednání (až na krátkou úvodní pasáž povídky), nýbrž pouze prostřednictvím vyprávění první postavy.

Ve způsobu, jakým povídce dominují, jsou tedy obě postavy odlišné, nicméně pro povídku stejně důležité. Mohla bych říci, že na totožném principu dominance postav, jaký jsme mohli vidět v povídce „Uprchlík“, je vystavěna také jiná povídka souboru,

²⁰ Martínek, Lubomír: *Olej do ohně*. Praha – Litomyšl 2007, s. 174

„Nemilostný příběh“. Jinak je tomu v některých z dalších povídek, kde vystupují pouze dvě postavy, z nichž je dominantní jediná. Druhá postava pak v povídce funguje jako jakýsi „hybatel“, na jehož pozadí se teprve může odvíjet příběh první postavy. Příkladem takové dominance je povídka „Loučení“.

Jiným kritériem (řekla bych již „tradičním“) je rozlišení postav **kladných a záporných**. Toto kritérium má však žánrově omezenou platnost, moderní povídce či románu o jeho smyslu můžeme s úspěchem pochybovat.

Dalším možným kritériem pro rozlišení postav může být jejich **rozvinutost**. Řekla bych, že právě toto kritérium je velice univerzální a je možné ho aplikovat na každý narativ. Diferenciaci na základě rozvinutosti postavy jsem do jisté míry rozpracovala výše, kde jsem vycházela z Forsterova pojetí plochých a plastických postav. Velmi podobným kritériem je pak míra zapojení postavy do děje (věřím, že je dokonce přímo úměrná onomu rozvinutí postavy), což je kritérium, o kterém pojednává Karel Hausenblas.²¹ Ten podle míry zapojení postavy do výstavby celku a podle její funkce v něm rozlišuje osoby v mezích prostředí (toto pojmenování se mi jeví pro mnohé vedlejší postavy vůbec nepřesnějším a nejvýstižnějším; chápu jím v literárním díle to, čím je komparz ve filmu) a postavy.²² Toto rozlišení vychází z výstavby tematického plánu narativu, který je podle Hausenblase tvořen vedle postavy ještě dějem a prostředím.²³ Pojetí Karla Hausenblase zmiňuji především proto, že prostředí hraje v díle Lubomíra Martíňka důležitou roli, a proto je nutné i k postavám přistupovat i v těchto souvislostech. Samotným vlivem prostředí na postavy se pak budu zabývat v následující kapitole.

Hausenblasovo rozlišení postav na osoby v mezích prostředí a postavy zde uvádím také proto, že se v mnohém shoduje s mým chápáním postav plochých a oblých/plastických. Dokonce bych

²¹ Hausenblas, s. 116

²² Hausenblas, s. 116

²³ Hausenblas, s. 116

řekla, že ony „osoby v mezích prostředí“ v pojetí Karla Hausenblase by mohly odpovídat tomu, co Forster nazývá „ploché postavy ve své nejčistší formě“.

Na tomto místě uvádím několik postav z povídkového souboru *Olej do ohně*, které by mohly odpovídat požadavkům na osobu v mezích prostředí.

Harold sundal z věšáku kabát a trpělivě čekal, až Betty vysvětlí Marii, že si svůj potrat zasloužila, že její nový přítel je stejně impotent a že je jí cítit z úst. Karolíně se zase vysmála za úzkostlivou čistotu, v níž udržovala svou rozpadající se domácnost. Šimon se dozvěděl, že je nejen lakomec, ale navíc i udavač a špatný milenec. Když konečně došel Betty dech, nikoli zásoba urážek, pomohl jí Harold do kabátu.²⁴

Na ukázce z povídky „Nemilostný příběh“ vidíme několik postav, které bychom skutečně mohli nazvat osobami v mezích prostředí. Marie, Karolína ani Šimon se v příběhu víckrát neobjevují. V této krátké pasáži je jejich úkolem jen navodit atmosféru, vytvořit prostředí, v němž vynikne charakter jiné postavy, Betty.

Druhým stupněm v tříčlenné řadě rozvinutosti postav, jak je ve své práci pojímám, je postava plochá. Pro ukázkou takové postavy jsem zvolila pasáž z povídky „Loučení“.

Alici se očividně ulevilo. Očekávala výbuch, setkala se s vlídností. Po celou dobu jejich společného života čekala, že Damián svůj postoj změní. Teď se zdálo, že se konečně dočkala. Ať se snažila sebevíc, nedařilo se jí uhodnout, co se Damiánovi honí hlavou. Pozorně jí doléval skleničku, nabízel, aby ochutnala jeho mušle.²⁵

V této ukázce vystupuje postava sice vedlejší, nicméně by se dalo říci, že poměrně rozvinutá. Prostřednictvím subjektivizované er-formy máme dokonce možnost nahlédnout do jejích myšlenek,

²⁴ Martínek, s. 8

²⁵ Martínek, s. 64

což by mohlo nasvědčovat, že jde o postavu hlavní. Nicméně zde bych uplatnila kritérium množství textu, který je postavě věnován, podle něhož je Alice postavou vedlejší.

Třetí a poslední stupeň rozvinutosti postavy by pak představovala postava plastická. Ta se v Martínkově povídkovém souboru samozřejmě uplatňuje nejvíce, najdeme ji v každé z povídek. Ukázkou jsem vybrala z povídky „Takhle se se mnou nesmí“.

Vůbec si nedokázal v hlavě srovnat, kdo se mu odvážil provést tak nestoudný žert. Že by mohlo jít o něco jiného než nepovedený vtip, ho ani ve snu nenapadlo. Každý v přístavu věděl, kolik má známých, jimž je lepší jít z cesty a neprovokovat je ani pohledem. Veškeré jeho vnitřnosti ječely: „Víte, kdo já sem? Jak si to ke mně dovolujete? Já vám ukážu!“ Cítil se tak upřímně dotčený, že v něm všechno vřelo. On, jemu, s jeho styky, v postavení, jehož dosáhl. Bylo to nepochopitelné. Ale dech mu to nevyrazilo. Zároveň se z jeho úst valilo: „Počkejte, až se odtud dostanu, pak s vámi šeredně zatočím! Ty svině, rozkrájím tě na kousky! Dobytku, to si vypiješ! Tohle si šeredně odskáčeš. Nehraj si se mnou, parchante, a otevři už ty dveře.“ Byl tak rozzuřený, že mu ani nevadilo, že nemá sebemenší představu, komu vlastně nadává a vyhrožuje. Venku si dokázal poradit v jakékoli situaci. Když ji nemohl vyřešit sám, měl celou síť přátel, na něž se mohl s důvěrou obrátit. Na co nestačila příslušně tlustá obálka, to spravilo pár vylízaných mozků ozbrojených řetězy, noži, bezcitností a touhou zalíbit se šéfovi. [...] Jakmile zjistil, v jakém stavu je jeho drahý oblek a ručně šité boty, propukla bouře znova: „Vy kurvy, ty svině, dobytkové...“²⁶

Řvaní, které se pod ním rozléhalo, nebylo řvaním do prázdna obyčejného vzteklouna. Kdyby se mu dostal do pracek, živý by z nich nevyváz. Elie Wyffels byl skutečně nebezpečný

²⁶ Martínek, s. 139

*a nebylo radno si s ním zahrávat. Věděl toho o něm příliš mnoho, aby se měl před ním na pozoru.*²⁷

*Setkali se už ve škole. Wyffelsova radost z neštěstí druhých byla tak neskryvaná, že byla až nakažlivá. Jakmile někdo nebyl s to ze sebe vymáčkout u tabule slovo, zapomněl si úkol, dostal poznámku, mohl se Elie pomočit smíchy. Upřímně se řehťal, až mu tekly slzy, plácal se dlaněmi do stehů, téměř padal z lavice. Protože byl fyzicky vyspělejší než spolužáci, nemusel svou radost tajit. Podrazil nohu, zkroutil ruku v něm vyvolávalo ničím nezkalené a netajené štěstí. Běda však, když si někdo dovolil jen pobavený pohled na jeho neúspěch. Příležitostí k zábavě poskytoval dost, ale smát se nikdo neodvážil. Z třídy do třídy prolézal s odřeným hřbetem. Vynikal pouze v počtech. S udivující snadností dokázal z paměti násobit i dělit až pětimístná čísla.*²⁸

*V lochu se Elie nedal potetovat, nepřidal se k žádné bandě, nepřiučil se novým trikům. Jakmile se trochu rozhlédl, bylo mu naprosto jasné, co nechce. Jeho úslužnost mu u bachařů zajišťovala řadu výhod a vycházel s nimi dobře. I za mřížemi se rychle zorientoval a zaujal obстойné místo v hierarchii.*²⁹

V uvedených ukázkách je nám představena postava, která je bezesporu plastická. Všechny tři ukázky jsou vyprávěny subjektivní er-formou, přičemž v první ukázce se do vyprávění promítá hledisko této postavy, v dalších dvou ukázkách je pak objektem vyprávění. První ukázka nám umožňuje nahlédnout do vědomí postavy – sledujeme její rozhořčení, její plány, vidíme, jak sama sebe hodnotí. Poslední dvě ukázky nám o ní poskytují informace z pozice druhé postavy – její hodnocení, minulost, informace o charakteru.

²⁷ Martínek, s. 140

²⁸ Martínek, s. 141

²⁹ Martínek, s. 143

3. Charakteristika postav

K charakteristice postav je v *Lexikonu teorie literatury a kultury* uvedeno, že se obvykle „rozlišuje způsob a obsah ztvárnění postav. Prostředky přímé nebo nepřímé charakterizace, např. komentář vypravěče, jednání, promluva postavy, popis sebe i druhých, slouží k tomu, aby postavy získaly stabilní vlastnosti.“³⁰ Postava je nejen nositelem děje, ale i „určité myšlenky, ideologie.“³¹ Postava „jako funkce textu představuje v literárním díle prvek či složku budovanou prostřednictvím vypravěče či bez jeho prostřednictví v sérii výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací.“³² Na základě obou uvedených citací stanovím ucelený výčet způsobů charakterizace postavy v textu, z něhož budu vycházet při vlastní analýze Martínkových postav. Postava může být charakterizovaná přímo nebo nepřímo. Přímá charakteristika vychází „z úst“ vypravěče, ostatních postav nebo postavy samé. Nepřímá charakteristika pak plyne z jednání postavy, tedy ať už z jejích činů uskutečněných, zamýšlených či neuskutečněných, z jejího chování vůči ostatním postavám i vůči sobě samé, z jejích slov o sobě a druhých. V textu nám pak tyto informace mohou být sděleny explicitně nebo implicitně. Některé z informací také mohou i nemusejí být ve fikčním světě pravdivé. Podle konkrétního narativu má největší autoritu vypravěč a jeho slova, pokud ovšem můžeme vypravěče považovat za spolehlivého.

Nejen jméno, fyzický zevnějšek či myšlenky postavy také nemusejí být v textu zachyceny. To ale neznamená, že postava například zevnějšek nemá. V takovém případě může jít o záměr autora, který nám tyto prvky chce předložit později, nebo je ponechá zcela naší fantazii.

Charakteristika, se kterou se v Martínkových prózách setkáme nejčastěji, je ve své podstatě kombinací charakteristiky přímé a nepřímé. Jak už jsem psala výše, přímá charakteristika vychází z úst

³⁰ Nünning

³¹ Hodrová, s. 544

³² Hodrová, s. 544

vypravěče nebo účastníka fikčního světa, kdežto nepřímá charakteristika plyne z jednání, promluvy samotné postavy. V Martínkových povídkách jsou obě hlediska propojena a nepřímá charakteristika je nám zprostředkována ústy fokalizované postavy, tedy jako charakteristika přímá.

Na první pohled se dnešní večírek od mnoha předchozích nijak zvlášť nelišil. Jenom Harold postřehl, že na rozdíl od desítek ostatních se jí nepodařilo nalézt ani jedinou oběť, do níž by mohla přelít svou žluč. Tentokrát nikoho nezasáhla. Betty byla spokojená teprve tehdy, když někoho zranila a ponižila. V době, kdy se s ní seznámil, dokázala naprosto přesně vystihnout, kdo si na co hraje, a dříve nebo později mu to nemilosrdně vmetla o tváře. Její útoky přicházely s nenadálou blesku a bezohledně trestaly sebemenší přetvářku. Její vidění bylo tak pronikavé, že často vyráželo dech. Tato schopnost ji později opustila, šlapala stále častěji vedle, neboť se snažila ovládnout. Reagovala pořád stejně, ale zadržovala svůj hněv v sobě, takže když se později vyvalil, schytávali rány nevinní, kteří neměli sebemenší tušení, co se jí přihodilo. Scény se opakovaly s takovou pravidelností, že se postupně opotřebovaly. A dnes poprvé nezasáhla vůbec nikoho.

Konečně na něm byla závislá se vším všudy. [...] Dříve ho její nezničitelná vitalita mnohokrát přiváděla k zoufalství. Byla v ní obrovská síla, která jí pomáhala se otřást, sebrat odvahu a začít znova. Ted' však byla v koncích. Instinktem vypilovaným za dlouhá léta společného soužití věděl, že tentokrát se již nevzpamatuje. Ošklivá, tlustá, stará, vypitá. Betty byla odsouzena k bezmocnému přežívání. Dokonce i sebevražda jí byla odepřena, protože jí v ní bránil její bezbřehý egoismus. Vše, co se ocitlo v jejím dosahu, filtrovala přes své neomezené ego. Nic na světě neexistovalo samo o sobě, vše bylo nebo nebylo pouze podle toho, jaký k tomu zaujala postoj. Lidé i věci měli jen takovou důležitost, jakou jim přisoudila. Bettina

sebestřednou byla jeho nejlepším spojencem. Jen její ješitnost mohla otupit její neomylný čich. Byla odsouzená k nezadržitelnému úpadku, neměla sebemenší šanci se vymanit ze začarovaného kruhu, který si na svou obranu kolem sebe vybudovala. Vlastní trpělivostí ji připravil o útočiště romantické prokletosti. Jeho chování bylo vždy a všude tak bezvadné, že i Betty, která přehnaným smyslem pro spravedlnost rozhodně netrpěla, musela ve světlých okamžicích připustit, že mu křivdí. Samozřejmě mu to nikdy neřekla nahlas, ale z její neobratné snahy mu aspoň občas vyhovět to vysvítalo zcela zřetelně.³³

Takový „smíšený“ typ charakteristiky však u Martínka není typem jediným; například v uvedené ukázce se vyskytuje i charakteristika přímá: *Betty byla spokojená teprve tehdy, když někoho zranila a ponižila.; Byla v ní obrovská síla, která jí pomáhala se otrást, sebrat odvahu a začít znova. Ted' však byla v koncích.; Ošklivá, tlustá, stará, vypitá.*

Podle Hodrové „k vnější charakteristice postavy patří kromě jména také popis zevnějšku.³⁴ S tím se však v Martínkových prózách příliš nesetkáváme, popis zevnějšku je v povídkách zpravidla stručný (jak tomu bylo i v předchozí ukázce). Výjimku tvoří snad jen povídka „Uprchlík“. Zde je popis zevnějšku jedním z prvků, který slouží druhé postavě, postavě-fokalizátorovi, k poznání postavy-objektu. Druhým prvkem jsou pak postřehy a pozorování několika jiných postav.

Zpočátku zaujal pouze svým oblečením, které bylo přesně takové, jaké se v přístavu obvykle nosilo. Jenže před dvaceti lety. Štěpán měl za místními jednu generaci zpoždění. Je naprosto běžné, že Ind se snaží zalíbit Indkám, Marokánec Marokánkám, Ital Italkám a přizpůsobuje tomu i svůj oděv. O tom, co člověk považuje za elegantní, rozhoduje především,

³³ Martínek, s. 10–11

³⁴ Hodrová, s. 560

kde vyrůstal. Je snadné podle oděvu poznat, odkud kdo pochází. Dalo by se říct, že Štěpán sváděl domorodky generace vlastní matky. I když svádět je poněkud silné slovo. Přesnější by bylo říct udělat dojem. V podstatě spíš šlo o to, v čem se on sám cítil dobře, protože při flirtování ho nikdo nezahlédl, třebaže i v přístavu, jako kdekoli jinde, byly milostné příběhy hlavním zdrojem zájmu. Trvalo mu pět šest let, než konečně odložil kostkované flanelové košile, vojenskou parku, blue jeansy a semišové polobotky, v nichž si patrně připadal neodolatelný. Nakonec se však proměnil v přitažlivého, snad až příliš dekorativního muže.³⁵

Rozpor mezi chaosem panujícím v jeho hlavě a jeho zevnějškem byl tak úžasný, že by si zasloužil obdiv, kdyby se poblíž ocitl někdo, kdo by ho byl schopen ocenit.³⁶

Postava Štěpána je zachycena pouze zevnějšku. Vlivem rekonstrukce jinou postavou nabývá jisté plastičnosti, jeho nitro nám však zůstává nepřístupné. Nevíme tedy, zda se vyvíjí, je nám zprostředkováno pouze odpozorované chování. Avšak jistý vývoj, o kterém se v ukázce mluví, pozorovat můžeme – jedná se o vývoj ve stylu oblékání. Ten nám však o postavě prozrazuje jen velmi málo.

³⁵ Martínek, s. 166

³⁶ Martínek, s. 172

4. Prostředí postav

Prostředí je vedle postavy a děje složkou příběhu. Slovy Karla Hausenblase „je zde na jedné straně prostředí, z něhož se vydělují postavy, na druhé straně pak děj jako řetěz vzájemně vázaných událostí vznikajících změnami mezi vztahy postav, změnami v prostředí.“³⁷ Zde vidíme, jak pevně jsou všechny tři složky tematické výstavby narativu propojeny, což Martínkovy prózy, v nichž má prostředí svým vlivem dominantní postavení, jen potvrzují. Pro většinu jeho povídek je totiž charakteristické, že se z překročení hranice určitého prostředí stává „podmínka dějové události“.³⁸ Hranicí v povídkách bývá jiná země, jiný prostor, jiná víra. Překročení takové hranice pak neznamená jen podmínku pro událost, v nejednom případě znamená konec existence postavy v rámci příběhu nebo konec takové její existence, v jaké nám byla na začátku povídky představena. Prostředí má na postavy určující vliv. Prostředí postavu podtrhuje, „je místem a souborem objektů, "proti nimž" se příslušným způsobem ukazují její činy a vášně.“³⁹

Prostoru a jeho konstituování v textu se věnuje také Janusz Slawiński ve stati *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. Zde uvádí tři roviny, na jejichž základě konstituování prostoru v textu probíhá. Je to rovina popisu, rovina scénérie a rovina přídavných významů. K prvnímu bodu, tedy rovině popisu, autor říká, že netrvá na tom, „že prostor je vytvářen výlučně pomocí deskriptivních prostředků“, ale mluví o nutnosti, aby se popis nacházel „na počátku narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho "spouštěč““.⁴⁰ Čtenář si utváří představu prostoru na základě různých prvků textu, jako například činnost postav. Tímto způsobem však vzniká velmi široká, nekonkrétní představa. Teprve na základě onoho „spouštěče“ je pak čtenáři umožněno utvářet si konkrétnější představu. V souvislosti

³⁷ Hausenblas, s. 116

³⁸ Slawiński, Janusz: „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“. In: *Od poetiky k diskursu*. Brno 2002, s. 127

³⁹ Chatman, s. 145

⁴⁰ Slawiński, s. 123

se zobrazeným prostorem mluví Slawiński také o nutnosti, aby nebyl „prostorem "nezvaným", výlučně implikovaným, odkázaným pouze na volnost čtenáře. Naopak – musí být "zvaným" a určitým způsobem daným.“⁴¹ Chápu tím pojmenování prostoru, to, že jej autor nějakým způsobem nazve a tím mu dá konkrétnější podobu. Tento postup můžeme sledovat i v Martínkových prózách. Jak už jsem řekla, prostředí hraje v povídkách důležitou roli a autor nás nenechává dlouho na pochybách, o jaké prostředí vlastně jde. Prostředí je v textu pojmenováno, jsou uvedeny jeho specifické vlastnosti, chod života v něm, jeho vlivy i společnost, která se v něm pohybuje. Některé povídky dokonce začínají samotným popisem prostředí.

*Přístav byl tak plný podivných existencí, komplikovaných osudů, svérázných figurek, výrazných domorodců, cizinců obtěžkaných vzrušující minulostí i jiných tajemných postav, že by Štěpán musel být vybaven hodně silnou osobností, aby upoutal pozornost.*⁴²

*Přístav nebyl místem, kde by se někdo ošklíbal nad alkoholem. Chlast byl nedílnou součástí místního životního stylu. Putyky byly otevřené od rána do noci, slavné pitky a flámy patřily k oblíbeným námětům rozhovorů. V žádném případě nebyl důvod se za opici stydět.*⁴³

Nálevna tohoto typu byla v přístavu poslední. Zinkový pult, rozviklané barové židle potažené umělou kůží, na zdech regály s konzervami, krabicemi piškotů, skleničkami s hořčicí a zavařeninou, láhve limonád, vody, oleje, octa, řádka knih a kupa obnošených hadrů v nejnižší příčce, jichž se chtěl někdo zbavit. V levém zadním rohu prakticky čtvercové místnosti stála dvě křesla s potrhanými potahy. Na háčích upevněných ke stropu už dlouho žádné uzeniny nevisely. Dvěma špinavými výlohami

⁴¹ Slawiński, s. 124

⁴² Martínek, s. 165

⁴³ Martínek, s. 172

pronikalo do místnosti tak málo světla, že bylo obtížné určit, kolik je venku zhruba hodin. Ale díky tomu byli zase kolemjdoucí ušetřeni pohledu na bídu a špínu. Otevřeno denně, od rána do večera, někdy za zataženými roletami i v noci.⁴⁴

V loděnici panoval každodenní ruch. Jarní sezona teprve začínala, vzduch byl svěží, horko ještě nebránilo v práci. Mezi loděmi vytaženými na břeh se pohybovaly postavy v montérkách. Zápach laků a dehtu, zvuk brusek, záblesky svářečky. Ranní bríza tlumila hluky a odnášela je směrem k nízkým plechovým hangárům, které dok obklopovaly.⁴⁵

Převažujícím prostředím v povídkách je přístav či okrajové části. Jeho úplnější představu si pak může čtenář utvořit také na základě společnosti, která se v přístavu pohybuje. Také o ní nám autor poskytuje dostatek informací, jako například v povídce „Fanfan“:

Zákaznictvo se v průběhu dne obměňovalo. Jako první obvykle přicházeli somráci, často promoklí a zmrzlí, kteří zde rozhybávali svá pohmožděná těla, která vytáhli z průjezdů a sklepů a dověkli až sem. Za nimi přiváděli flamendři předvést své opice. Někteří ještě rozjaření, jiní už posmutnělí z nastávajícího dne. [...] Pak nastupovali dělníci, řemeslníci, šizuňci, zlodějíčci a ostatní pracující. Káva, sklenička bílého muškátového, panáček bývaly jejich obvyklé snídaně. Na rohlík nebo briošku docházelo jen zcela výjimečně. Okolo poledne se začínali slézat nezaměstnaní, umělci, nezaměstnaní umělci a nostalgičtí milovníci starého přístavu, jehož byla putyka spojená s koloniálem posledním majákem. [...]. Občas se zastavil párek zamilovaných, kteří neměli na hotel, student, zasloužilý flákač nebo nějaký ten nepišící básník. Bylo tady možné narazit na dandyho s pečlivě udržovanými nehty, stařenu, která dorazila do přístavu před šedesáti lety jako

⁴⁴ Martínek, s. 42

⁴⁵ Martínek, s. 178

patnáctiletá švadlenka hledající práci, na uprchlíky z nejnemožnějších masakrů a režimů. Večer se hosté skládali převážně z ochmelků, jimž kapsa nedovolila navštívit slušnější podnik. Když se sešla obzvlášť dobrá společnost, stáhly se po policejní hodině rolety a pilo se tak dlouho, dokud byly peníze. Někdy i když peníze došly a zbývaly jen láhve.⁴⁶

Vraťme se ke Slawińského stati. K druhé z rovin, na jejichž základě dochází ke konstituování prostoru v textu, rovině scénérie, autor říká, že „nezávisle na tom, jak velký (jak malý) "dílek" prostoru se nám zhmotňuje prostřednictvím vět textu“, nechápeme scénérii jako „autonomní systém“, ale jako jakési pozadí, na němž vynikají „jevy jiného systému: události, osoby, prožitky. [...] Už nejmenší částička prostoru, objevující se v poli zobrazení, je zabarvena nádechem výrazně zacílené služebnosti. Proto je možné o zobrazeném prostoru důsledně hovořit jako o scénérii. Její objevování má v sobě vždy něco ze stavby dekorací, které nejsou důležité samy o sobě, ale výlučně kvůli tomu, co se v nich odehrává.“⁴⁷ Nejsou si sice jistá obecnou platností tohoto tvrzení (například ve francouzském „novém románu“ jsou popisy krajiny zcela samoúčelné), nicméně pro Martínkovy povídky je platné. Jakékoli nastínění krajiny, prostoru či místa, kde se postavy pohybují, kde se odehrává děj, nemá funkci samo o sobě, nejde zde o samoúčelné zachycení prostoru. Všechny tyto prvky mají funkci pouze ilustrativní, dokreslující, nebo také kontrastní, jak je tomu v povídce „Bezvětrí“, o které budu psát později.

Podle Slawińského „role prostorových kategorií spočívá v tom, že dané postavě je připisován určitý repertoár míst, v jakých se může objevit – ve srovnání s repertoáry míst jiných postav.“⁴⁸ Například v povídce „Fanfan“ vidíme, jak omezený repertoár míst je s postavou svázán. A tato prostorová omezenost, omezenost pohybu na určité prostředí postavu určuje a ovlivňuje.

⁴⁶ Martínek, s. 42

⁴⁷ Slawiński, s. 126–127

⁴⁸ Slawiński, s. 127

Fanfan, majitelka tohoto prestižního podniku a jeho jediná zaměstnankyně v jedné osobě, své místo neopouštěla. Nikdy. Zavírací den v lokále neexistoval. Stála za pultem od rána do večera. Jen když potřebovala doplnit zásoby nebo si něco zařídit, požádala některého ze štamgastů, aby za ni zaskočil. Stála za pultem už padesát let, bez jediného dne volna, bez jediných prázdnin. Nejenže nikdy neopustila město, ale ani čtvrt'. Pohybovala se v okruhu několika málo ulic. Proto o své části města věděla všechno, mnohem víc než kterýkoli starousedlík. Nebylo se co divit.⁴⁹

Ve stejné povídce také vidíme, co se stane, když je postavě vzata možnost se v tomto prostředí pohybovat.

„Je to zvláštní, že jsou lidé, kteří se úplně rozpadnou, když jsou donuceni změnit místo. Někdy stačí jen pár set metrů. Dokud jsou v klidu na svém území, a vůbec nezáleží, jestli pocházejí z pouště, lesa, hor, vesnice nebo třeba města, tak rozdávají radost. Jakmile o své království přijdou, rozpadnou se,“ zafilosofoval si barman. „A co si dáš?“⁵⁰

Zde dochází k onomu překročení hranice, o němž jsem mluvila výše, které v tomto případě znamená postupný zánik postavy.

Na poslední rovině, rovině přídavných významů, Slawiński o prostoru říká, že je „vybaven schopností produkovat dané významy – stává se systémem, který je jistým způsobem mluvící. Předměty, vzdálenosti, směry, scény, krajiny mohou aktualizovat v zobrazené skutečnosti díla novou [...] vrstvu konotací.“⁵¹ Prostor tedy, ač je jeho úloha vlastně služebná, nám často pomáhá pochopit události i samotné postavy příběhu, dokresluje je. Postavy jsou s prostorem, v němž se pohybují, často spojeny více, než by se mohlo na první pohled zdát. Prostor, předměty, kterými se postavy

⁴⁹ Martínek, s. 43

⁵⁰ Martínek, s. 54–55

⁵¹ Slawiński, s. 129

obklopují, tak může být chápán jako ekvivalent postavy, jejího smýšlení, jejího nitra:

Asuin cit pro vrcholné kýče byl naprosto neomylný a hraničil bezmála s uměním. Když se měla rozhodnout mezi čtyřiceti výrobky, nezaváhala ani na vteřinu a sáhla po tom nejodpornějším, jehož jedinou předností bylo, že nebyl drahý. Pokaždé přinesla kromě potravin i něco nezbytného do společné domácnosti. Kuchyň byla brzo plná mís, mističek, váz z umělé hmoty vyvedených v přitažlivých barvách, které nebylo možné ani při nejlepší vůli přehlédnout. A dobré vůle neměl Ipson nikdy na rozdávání.⁵²

Samotný prostor, neobvyklý prostor, také může měnit význam události a slov, které by v jiném prostorovém kontextu byly bezvýznamné na události nejvyššího významu s dalekosáhlými důsledky.

Od chvíle, kdy se bůh stal všudypřítomným a proměnil se ve čtvrtého člena posádky, nebylo nic, co by neposloužilo jako záminka k rozhovorům a úvahám o Všemohoucím. Vzdálenost od pevniny situaci dál zhoršovala. To, že byli odříznuti od každodenních zpráv a běžných starostí, jen přilévalo olej do ohně. Dříve bezvýznamná větička, nepatrné gesto nabývaly jakousi novou dimenzi, která z nich dělala součást světa, z něhož nebylo úniku. To, co zpočátku ještě mohlo být příjemným rozptýlením z dotírající nudy, jež je nedílnou součástí života na jakékoli lodi, se pozvolna a zcela nenápadně proměnilo v nelítostný střet dvou neslučitelných pohledů na svět. Nebylo možné pronést jediné slovo, udělat jediný pohyb, aby ihned nedostaly zcela nový, dalekosáhlý a nečekaný význam. Moře přestalo být mořem, ale stalo se odrazištěm k úvahám o nekonečnu, hvězdná obloha přestala být nádherou podívanou plnou tajemství, ale stala se záminkou pro neřešitelné spory o stvoření a původu světa, loď přestala být

⁵² Martinec, s. 121–122

pouhým dopravním prostředkem, ale proměnila se v symbol lidského údělu, dokonce i samotná cesta přestala být přesunem z přístavu do přístavu, ale stala se z ní nevyčerpateľná metafora osudu. I jednoduchá žádost o sůl při obědě byla zatížena kontextem, stahovala do propasti tajemna a prapodivných symbolů. Sebenevinnější slovo náhle těžklo novými souvislostmi. Prapůvodní radost zmizela, potěšení z rozhovorů, jídla, lesknoucí se hladiny se vytratilo a do všech spár i zákoutí se prodrala chorobná, zdrcující vážnost.⁵³

Prostředí všech devíti próz nás zavádí do Francie, nejčastěji do okrajových částí a přístavů. Ač se v tomto prostoru pohybují všechny postavy s určitou jistotou, zpravidla pro ně není Francie domovem v pravém slova smyslu. Je prostředím exilovým, prostředím, kam ze své rodné země odešli (což můžeme také chápat jako autobiografický prvek). Vzniká tu tedy rozpor mezi prostředím minulosti postavy (prostředím domácím, jeho historií, zvyklostmi a tajemstvími) a prostředím současnosti postavy, tedy prostředím děje.

4.1 Původ postav

Právě původ postav určuje často hlavní linii příběhu. Je to základ, na němž je příběh vystavěn a který formuje i náhled postavy na fikční svět, její odlišné vnímání tohoto světa, její odlišnost pociťovanou ostatními postavami. Prostředí, ať už původní či současné, nám pomůže porozumět postavám, pochopit jejich komplikovaný úděl, jejich zdařilou či nezdařilou adaptaci na prostředí, jejich snahu či naopak nezájem se s prostředím vůbec ztotožnit. Nicméně adaptace, pokud k ní dojde, nikdy není úplná, neboť v takovém případě často vznikají rozpory mezi postavami v prostředí původními a nepůvodními – tedy mezi imigranty a rodilými Francouzi, budeme-li přihlížet ke geografickým odlišnostem, mezi postavami věřícími a ateisty, půjde-li naopak o rozdíly náboženské, mezi postavami pocházejícími z odlišných

⁵³ Martínek, s. 204–205

politických režimů, odlišných zaměstnání, zájmů. To vše jednotlivé postavy utváří.

Ačkoli nikdo nevěděl, odkud Štěpán pochází, bylo jasné, že v jeho zemi není člověk ani pánem osudu, ani není vystaven přírodním katastrofám, které umožňují odhalit síly, jimž je nutné jít z cesty.⁵⁴

„Vyrůstal jsem v zemi, kde bylo náboženství pronásledované, takže mě jednu dobu přitahovalo. Dokonce jsem uvažoval o studiu na teologické fakultě, protože se tam učily jazyky, ale byla tak prolezlá fízly, že jsem si to rozmyslel. Tehdy jsem se ocitl na hranici. [...] V zemi, kde mají fízlové neomezenou moc, těžko si zamiluješ superfízla, který tě neustále sleduje a nahlíží do záhybů duše. Pochopil jsem, že není velký rozdíl v tom, jestli tě terorizuje katecheta nebo politruk. Další posun nastal, jakmile jsem zjistil, že mé zkušenosti s režimem, jehož cílem bylo proniknout do nejhlubšího soukromí člověka, nejlépe chápou lidé, kteří pocházeli z nábožensky založených rodin a prošli církevními školami. Pouze jim jsem nemusel nic vysvětlovat.“⁵⁵

Damián Rytier věděl, že Alice si nedokáže představit prostředí, v němž vyrůstal, ale nijak jí to nezazlíval. Se zájmem naslouchala jeho líčení země, v níž se veškeré síly spojily, aby člověka pokrřivily komplexem méněcennosti a udělaly z něj zaměnitelnou bytost. Za tímto účelem bylo třeba znechutit vše, co jinde bylo považováno za součást lidské přirozenosti. Pocit sounáležitosti, soucit, chuť kamsi patřit, touha dobře dělat práci i tisíce dalších drobností byly zneužity ve prospěch mašinerie a obráceny ve svůj opak. Školou počínaje a policejním komisariátem konče, všude dřepěli lidé, kteří věděli líp než on sám, co je pro něj dobré. A dobré bylo to, co nenarušovalo hladký běh života ke smrti. Poslední zbytky

⁵⁴ Martínek, s. 172

⁵⁵ Martínek, s. 196–197

osobnosti se v úmorném a vyčerpávajícím souboji s bezbřehou tupostí daly bránit pouze tím, že člověk opovrhoval věcmi, které se oficiální všudypřítomná propaganda snažila prosadit.⁵⁶

Ve většině povídek vystupují postavy, které utíkají před režimem, který omezoval jejich svobody. Tato zkušenost se stává jejich neoddělitelnou součástí a má často za následek nemožnost navázat nebo udržet partnerský vztah. Pokud je vztah vůbec navázán, téměř zákonitě troskotá kvůli nemožnosti, neschopnosti rozdíly překlenout. Problém však nespočívá jen v odlišnosti kultur, náboženského či politického vyznání, často jde v první řadě o neschopnost komunikace, která je těmito odlišnostmi způsobena. Krajním případem je pak přímo nemožnost komunikovat, která spočívá v podtržení a za-vršení všech možných odlišností ještě jazykovou bariérou. Právě to je případ povídky „Tápání ve tmě“.

Nepřekročitelná jazyková, civilizační, intelektuální, kulturní, kulinární i historická bariéra způsobila, že s Asu se každá prkotina odehrávala v podmiňovacím způsobu. Ipso si nemohl být nikdy jistý, že se nemýlí, že jeho interpretace není zavádějící, že jeho závěry nejsou scestné. Pochybnost zabírala mnohem větší prostor než v jiných mezilidských vztazích. Neměl sebemenší důvod Asu křivdit, oceňoval její snahu, smekal klobouk před její neskryvanou spokojeností. Protože Ipso byl od Asu oddělen takřka bezednou propastí, byl mnohem vnímavější k věcem, které jinak zůstávají skryty.⁵⁷

Povídka „Loučení“ je dalším z příkladů nepřekonatelnosti rozdílného původu. Neschopnost komunikace je zde zapříčiněna pochybnostmi, zda by cizinec dokázal pochopit, co udělá útlak se slabým národem a jak se vše promítne do života každého z obyvatel, do jeho chápání světa, vidění budoucnosti i do celkového smýšlení. Pro tyto postavy je pak obtížné, ne-li přímo

⁵⁶ Martínek, s. 59–60

⁵⁷ Martínek, s. 117

nemožné vybudovat pevné pouto, založit rodinu. Rozdíl postavy odcizuje a místo sblížení a překonání této propasti dojde naopak k jejímu prohloubení. Odcizení bude dovršeno a vztah zanikne. Právě tento problém je stěžejní zápletkou povídky.

„A proč se vlastně dětem tak bráníš?“ pokusila se Alice prolomit napětí a zavést řeč na jedinou věc, která ji momentálně zajímala.

Nebylo v Damiánových silách popsat, co se mu táhlo celý večer hlavou. Proto řekl: „Netoužím rozmnožovat už beztak přemnožené lidstvo. Nemám chuť se podílet na prodlužování ani své vlastní existence, protože se bojím, že by se můj potomek nedokázal vyrovnat se světem, do něhož se řítíme. Nezajímají mě výlevy agronomů, kolik bytostí může planeta uživit, ani vize futurologů. Jde mi o kvalitu života, která je v přelidněném světě neudržitelná. Situace se už může jen zhoršovat – a já se na tom nechci podílet. Já vím, že člověk se jako obvykle přizpůsobí. Tento tvor snese cokoli a dokáže se vyrovnat i s tím, co ještě nedávno působilo zcela nepřijatelně. Nehodlám své potomky odsoudit k životu v lunaparku kříženém s botanickou a zoologickou zahradou, kam svět nezadržitelně směřuje.“

„Jdi se vycpat. To jsou jen žvásty podělanýho chlapa. Je mi z tebe nanic.“

„Aspoň ti nebudu chybět,“ zamumlal a hlas se mu zadrhl.

„Co tím chceš říct?“

„Že se musíme rozejít. To dítě není moje. Ale to na věci nic podstatného nemění. Proč jsi mi nevěřila, když jsem ti říkal, že o děti nestojím? Neposlouchala jsi? Nebo sis myslela, že mě změníš?“⁵⁸

Jiný propastný rozdíl mezi postavami může zapříčinit jejich náboženské vyznání. Jestliže je víra pro jednu z postav podstatou všeho, jedinou jistotou na tomto světě, znamenalo by pro ni

⁵⁸ Martínek, s. 70–71

zpochybnění víry nevyhnutelný konec. Pokouší-li se taková postava přivést na svou víru zapřísáhlého ateistu, musí nevyhnutelně ke sporu zpochybňujícímu víru dojít. Výsledkem pak není jen odcizení mezi postavami; v poslední povídce souboru, *Bezvětrí*, je takový spor vyhrocen až do krajnosti, kdy se stává bojem o zachování sebe sama, bojem na život a na smrt. Autor stupňuje fatální důsledky, jaké může odlišné vyznání – byť dvou přátel – mít, až do boje o holou existenci. Ta tkví pro jednu z postav v udržení tak těžce nabyté duševní rovnováhy. Když se ukáže, že schopný protivník by snad mohl rozmetat všechny argumenty hájící existenci Boha, rozhodne se Cyril raději přítele zabít, než si nechat vzít víru.

„Bůh je slovo, které umožňuje si uvědomit, jakou váhu může slovo nabyt,“ blesklo Danielovi hlavou. Okénkem kajuty viděl, že Cyril trávil celé hodiny modlením. Jeho poměrně drobná postava vypadala náhle větší. Daniel měl dost času Cyrila na zpáteční cestě pozorovat a přemýšlet o něm. Nebylo sporu, že prodělal zásadní změnu. Jeho zjitřenost, až plačtivá snaha být správně pochopen, zoufalá potřeba vyjadřovat se co nejsrozumitelněji kamsi zmizely. Z Cyrila začal vyzařovat nezvyklý klid. Jeho pohyby byly uměřené, přesné. Z tváře byla patrná vyrovnanost, která neměla daleko k sebeuspokojení. Daniel si dával pozor, aby si něco nenamlouval, ale známek bylo tolik, že nebylo v jeho silách je přehlédnout. Přesvědčení, že Michalovo zmizení nebyla náhoda, v něm pozvolna sílilo. Neměl, o co by svou rostoucí jistotu opřel, ale postupně mu docházelo, že Cyril vlastně nemohl jinak. Uzavřený prostor lodi, izolace od vnějšího světa, bezvětrí a příležitost z něj zřejmě udělaly vraha. Kdyby Michal víru, která Cyrilovi zachránila život a dala mu smysl, pouze napadal, kdyby stavěl proti jeho přesvědčení nějaké jiné, kdyby pitval jednotlivé články dogmatu, patrně by se s tím dokázal vyrovnat. Kdyby byl Michal vyznavačem jiného náboženství, možná by se Cyril

dokázal smířit s tím, že je prostě pitomec, s nímž nemá cenu ztrácet čas. Ale lhostejnost, kterou Michal vůči bohu projevoval, rychlost, s níž vznášel své námitky, lehkost, s jakou odrážel Cyrilovy pokusy ho přesvědčit, jej ohrožovaly v samotné podstatě.⁵⁹

Fatální důsledek odlišného vyznání je v této povídce podpořen a pravděpodobně i způsoben prostředím, ve kterém se spor odehrává. Tím prostředím je loď na širém moři, tedy malý prostor bez možnosti úniku, odchodu. Svou roli sehrálo i dlouhotrvající bezvětří, které způsobilo ustrnutí lodi na jednom místě. To vše zvyšovalo intenzitu sporu a jen díky tomuto prostředí se děj mohl vyvíjet takovým směrem. Na tomto místě povídky je působivý kontrast – klidné, nehybné moře a vzduch oproti houstnoucí, přímo bouřkové atmosféře na lodi a zejména v nitru jedné z postav – Cyrila. V závěru povídky pak dojde k výměně pozic – skutečná bouře na moři způsobí vyhocení situace na lodi a následně uklidnění ilustrující Cyrilovo nitro.

Konečně se obloha zatáhla, moře ztmavlo a zvedl se vítr. Daniel vítr odjakživa miloval. Rád ho cítil na kůži, nastavoval mu tvář. Ale ještě nikdy ho nevítal s takovou nedočkavostí. Na hladině se objevily vlny a na nich bílé čepičky, zplihlé plachty se napnuly. Na sledování proměn však nebyl čas. Společně sundali plátěnou střechu, která je chránila před sluncem. Bylo třeba skasat nadbytečné plachty a zmenšit plochu zbývajících. Daniel začal vykřikovat rozkazy. Tmavé mraky se přesunuly od západu na loď a spustil se déšť. Daniel společníkům nařídil, aby se chopili košťat a odstranili vrstvu soli, která se na lodi usadila. Sám dělal přípravy na blížící se bouři. Nejdůležitější bylo, aby nic nepřekáželo v pohybu. [...] Bouře byla dostatečně silná, aby si vyžádala veškerou pozornost celé posádky.⁶⁰

Z celého povídkového souboru má právě v povídce „Bezvětří“ prostor nejzásadnější postavení.

⁵⁹ Martínek, s. 244–245

⁶⁰ Martínek, s. 242

5. Postavy – „vypravěči“

V této kapitole se zaměřím na problematiku vyprávění a vypravěče. V názvu kapitoly jsem slovo vypravěč v souvislosti s postavou vložila do uvozovek. Je to proto, že v Martínkových povídkách není primárně vypravěčem postava. Potvrzují to také slova Daniely Hodrové, která o narativech s tímto vyprávěcím způsobem říká, že „postava sama nevypráví, tj. nevystupuje v roli vypravěče, ale její hledisko s různou intenzitou ovlivňuje obraz reality a dějů v ní probíhajících.“⁶¹ Naopak Lubomír Doležel tuto formu vyprávění nazývá vypravěčskou, ale k tomu se dostanu za okamžik. Když říkám, že v Martínkových povídkách není vypravěčem primárně postava, mám tím na mysli, že se zde nesetkáváme s klasickým typem postavy-vypravěče, tedy s ich-formou. Nicméně do vyprávění, do řeči vypravěče se hledisko postav promítá. Dochází zde tedy k fokalizaci a tím k subjektivizaci vyprávění, k jeho personalizaci, použiji-li termín Daniely Hodrové, která o personalizovaném vyprávění dále říká, že „respektuje prostorovou situovanost postavy, její čas (zdebyetí a vzpomínku) a její zkušenostní horizont, emocionální či věcné hodnocení, modalitu, řečové znaky a další“⁶², což jsou prvky, které má tato vypravěčská forma společné s ich-formálním vyprávěním. Pásmo vypravěče se zde sblíží s pásmem postavy. Téměř ve všech povídkách je výsledkem této subjektivizace vyprávění subjektivní er-forma. Tento termín (stejně jako dále „rétorická er-forma“) přebírám z *Narativních způsobů v české literatuře* od Lubomíra Doležela. Zde Doležel o subjektivní er-formě píše, že „má své východisko v promluvové modifikaci, která si přisvojuje primární vypravěčské funkce.“⁶³ Tím míní smíšenou řeč, pro niž je podle Doležela charakteristická nestálost, měnlivost, oscilace „mezi promluvovou objektivitou a subjektivitou“.⁶⁴ Osobní náhled a hod-

⁶¹ Mravcová, Marie: „Personalizace vyprávění“. In: Hodrová, Daniela (red.): *Proměny subjektu*. Sv. 2. Pardubice 1994, s. 53

⁶² Mravcová, s. 53

⁶³ Doležel, Lubomír: *O stylu moderní české prózy*. Praha 1960, s. 45

⁶⁴ Doležel, s. 46

nocení fikčního subjektu se zde však „maskuje formou vypravěčské promluvy ve třetí osobě“.⁶⁵

*Plukovník se v příšeří rozkoukal a náhle mu začaly věci zapadat do sebe. Už delší dobu se v kuloárech proslýchalo, že prezident trpí jakousi záhadnou chorobou. Nepřikládal tomu žádnou váhu, neboť podobné zvěsti kolovaly téměř o každém a prezident byl příliš mladý, aby na tom mohlo něco být. Nyní se však všiml, jak je prezident sešlý. Oči zapadlé, tváře šedivé, i kůže na krku byla nápadně povadlá. Nebylo třeba být lékařem, aby bylo jasné, že prezidentova nemoc je vážná.*⁶⁶

*Ani nevěděl jak, ocitl se na stanici autobusu, který ho zavezl zpět do města. Dveře do bytu si otevřel tak, že do spáry u zámku zasunul kreditní kartu. Jak se dalo čekat, Betty ještě vyspávala předchozí noc. V koupelně sebral ručník, hodil jej do košíku se špinavým prádlem a vytřel podlahu. Potom vysypal popelník a umyl nádobí. Zkontroloval, zda je v lednici něco k jídlu. Jeho výprava dosud neskončila. Ani po letech jej Betty nepřestávala překvapovat. Pokaždé, když si myslel, že ji už konečně zná, objevil se před ním znenadání cár její osobnosti, o němž neměl nejmenší tušení. Nedávno například našel při uklízení sklepa zaprášenou krabici, v níž měla schované fotografie mučených zvířat. Přecitlivělá Betty, které se svíralo srdce při pohledu na prašivého psa nebo nemocného holuba, která dokázala vyrvat ze spárů smrti zmračeného ptáčka, si schovávala snímky psů, opic, morčat s vykuchanými mozky, odoperovanými očima, amputovanými packami... Harold nevěděl, co si o tom myslet.*⁶⁷

Lubomír Doležel v rámci subjektivizovaného vyprávění rozlišuje dva typy. Prvním typem „subjektivizovaného vyprávění je takové vyprávění, v němž postava přejímá do značné míry úlohu

⁶⁵ Doležel, s. 46

⁶⁶ Martínek, s. 110

⁶⁷ Martínek, s. 40

vypravěče. Skutečnost prochází nejen vědomím postavy, ale také jejím vyjadřováním. Vypravuje se o ní tak, jak by vypravovala postava.⁶⁸ To je typ subjektivizovaného vyprávění, který se objevuje ve všech Martínkových povídkách až na jednu – „Fan-fan“. K té se dostanu za chvíli. Tato subjektivizace se vždy týká jedné z postav příběhu – jak jsem uvedla v kapitole o diferenciaci postav, právě tuto postavu pak chápu téměř vždy jako postavu hlavní. Toto rozlišení však neplatí bez výjimky. Na jedné straně je tu povídka „Takhle se se mnou nesmí“, v níž vystupují dvě postavy a obě jsou střídavě fokalizátory vyprávění. Fokalizace se zde tedy přesouvá. Tím získávají určitou rovnocennost.

Stesk, který Wyffelse zavalil, byl drtivý. Zoufale prahnul být opět doma, ve svém prostředí. Představoval si, jak se o něj žena třese strachem, postrádal děti. Touha vrátit se do důvěrně známého světa zaplašila nejen špínu a hlad, ale i ponížení a touhu po pomstě. Doposud Elie přemýšlel hlavně o tom, co s únosci udělá, až se z tohoto vězení dostane. Že by mohl na vraku zdechnout, mu na mysl nepřišlo. Stesk však vše vytěsnil. Stýskalo se mu stejně silně po rodině jako po posezení u skleničky v baru nebo hádkách s nespolehlivými společníky. Postrádal všechno, co tvořilo jeho každodennost. Teprve stesk mu zchladil hlavu a on začal přemýšlet, jak se odtud dostat. Ale ani dlouhé uvažování nepřineslo žádný výsledek.

Kdyby manželka po nehodě zemřela, vyrovnal by se Thierry se ztrátou snadněji. Ale vědomí, že ji Wyffels odsoudil k doživotí v kolečkovém křesle, v něm vyvolávalo ponižující stav bezmoci, s níž si nevěděl rady. Nemožnost pohybu byla pro Thierryho nejhorší trest, jaký si dokázal představit. Nic nemohlo napravit škody, které Elie vědomě i nevědomě napáchal. Ale nešlo jen o jeho ženu, šlo také o Mixta samotného. Wyffels ho odsoudil do role pečovatele, k níž ho nic z minulosti nepřipravilo. Mohl pouze doufat, že v sobě

⁶⁸ Doležel, s. 154

nalezne dost síly a vydrží se o ni starat až do smrti. Její nebo jeho. Jeho život skončil nehodou stejně definitivně jako život jeho ženy, nic z něj nemohlo sejmout břímě péče a léta táhnoucí se donekonečna v něm vyvolávala čistý, ničím neřaděný děs. Už nyní mu bylo zatěžko jí být neustále k dispozici. Předsevzetí nebyla k ničemu, cítil, jak v něm pozvolna roste chuť se vším praštit, vydat se na jakoukoli bezcílou cestu, které tak miloval. Svým způsobem byl k vozíku připoután ještě pevněji než jeho žena, protože na rozdíl od ní měl na vybranou.⁶⁹

Na druhé straně pak stojí povídka „Fanfan“, v níž je základním vyprávěcím typem opět subjektivizované vyprávění, avšak tentokrát se jedná o rétorickou er-formu. Doležel rétorického vypravěče charakterizuje jako „nositele konstrukční, kontrolní i interpretační funkce.“⁷⁰ Podle Doležela se zde „nutně ruší objektivita vyprávění“, neboť rétorický vypravěč fikční svět „komentuje, hodnotí, soudí.“ Postava, která tu zastává roli fokalizátora, je ve fikčním světě podle všeho přítomná, nicméně to je vše, co se o ní čtenář dovídá. Tato postava nemá v příběhu akční funkci, její úloha spočívá v roli informátora, pozorovatele, komentátora a svědka. Doležel přesněji říká, že tato „rétorická subjektivita“ vychází „z anonymního vypravěče.“⁷¹

Nyní se dostávám ke druhému typu subjektivizované formy, jak jej odlišil Doležel, který odpovídá vypravěčské situaci v povídce „Fanfan“. Jedná se o „subjektivizované vyprávění, v němž postava má úlohu pozorovatele.

Zpráva se čtvrtí roznesla jak stepní požár. Pobouření byli i ti, kdo Fanfan navštívili jen párkrát v životě. Vytvořili dokonce spolek na její obranu, začaly se vybírat peníze, v bývalé továrně probíhaly schůze, na nichž se každý pohádal s každým o tom, jak Fanfan pomoci. Od počátku bylo zřejmé,

⁶⁹ Martínek, s. 154–155

⁷⁰ Doležel, s. 44

⁷¹ Doležel, s. 45

že bojovat proti administrativnímu rozhodnutí je marné. Některé rozpálené hlavy z řad pravidelných zákazníků se s tím odmítaly smířit a začaly plánovat povstání, revoluce, teroristické útoky, ozbrojený odboj. [...] Fanfan podepsala, že se domu zřídka výměnou za odpuštění dluhu a malé odstupné. Nesmí však vykonávat řemeslo ve své profesi. Dům byl prohlášen odborníky za neobyvatelný a odsouzen k demolici v nejkratší možné lhůtě. Po dlouhých a bouřlivých debatách, které často končily až za úsvitu, došli Fanfanini zastánci k závěru, že jediný způsob, jak jí pomoci, je založit společnost, najít nový lokál a Fanfan zaměstnat, protože podle výnosu soudu směla pracovat jen jako pomocná síla. Fanfan přihlížela hemžení s nonšalanci jí vlastní. Pouze z počtu lahví šampaňského, které do sebe přes den nalila, se dalo uhadnout, že se v ní cosi děje.⁷²

Zobrazená skutečnost prochází vědomím určité postavy, která je buď aktivním účastníkem scény anebo jí je aspoň pasivně přítomna. Ze zobrazené skutečnosti jsou zachycovány jen ty výseky a momenty, které může postava pozorovat, a jsou zachycovány tak, jak je postava pozoruje, popřípadě hodnotí.⁷³ Tato změna vypravěčského způsobu pak má za následek, že hlavní postavu – Fanfan poznáváme pouze zvnějšku. Nemáme přístup do jejího myšlení, který nám v ostatních povídkách právě fokalizace umožňuje.

5.1 Proměny času v souvislosti s proměnami vyprávěcího způsobu

Jak už jsem psala výše, základním a nejčastějším vyprávěcím způsobem Martínkových povídek je subjektivní er-forma. Tento vypravěčský způsob důsledně dodržuje gramatickou formu minulého času. Sám čas se však proměňuje v závislosti na myšlenkových pochodech a asociacích fokalizované postavy. Ač gramatická forma času zůstává stejná – tedy čas minulý, čas i mo-

⁷² Martínek, s. 51–52

⁷³ Doležel, s. 154

dalita promluvy se proměňuje. Formou minulého času je totiž prezentována jak současnost postav – tedy v Genettově terminologii prvotní narativ –, signalizovaná střídáním er-formálního vyprávění s přímou řečí, tak také minulost postav, útržky jejich vzpomínek, kořeny jejich postojů a přístupů k životu – tedy různé analeptické prvky. Na takových místech dochází k jasnému časovému posunu.

Když Alice otevřela dveře, Damián Rytier se právě chystal zalít květiny na balkoně. Změnu zaregistroval, sotva ji políbil.

„Stalo se něco?“

Souhlas vyšel spíš z očí než pohybu hlavy. Vyčkával, co z ní vypadne. Byl zmatený, protože nebyl s to uhodnout, jestli napětí, které z ní cítil, má pozitivní nebo negativní náboj.⁷⁴

Nechtěl propadnout zlovyku veteránů dělat ze své minulosti klíčový bod, k němuž se vše ostatní vztahuje. Alice mu několik let naslouchala, ale pochybnosti v ní přirozeně zůstaly. Nikdy zcela neuvěřila, že v zemi, z níž pocházel, byly děti nástrojem vydírání a představovaly nejúčinnější páku, jíž se vynucovala poslušnost.⁷⁵

Svůj postoj nemusel Damián Rytier měnit ani poté, co ze země sužované potratovými komisemi, mateřstvím vytesaným do kamene a vystaveným na náměstí, konečně vypadl. K vlastnímu úžasu zjistil, že jeho předchozí zkušenost neztratila platnost. Mechanismy, které na rodné hroudě tloukly do očí, byly sice poněkud zastřené, ale cvičené oko nemělo potíže je odhalit. Povrch se změnil, podstata zůstávala stejná. Díky tomu se mu podařilo propást i několik příležitostí se usadit. Několik dalších slibných vztahů se rozbilo o jeho nechuť prodlužovat svou existenci v nevinných obětech.⁷⁶

⁷⁴ Martínek, s. 56

⁷⁵ Martínek, s. 60

⁷⁶ Martínek, s. 61

Základní vypravěčský způsob, tedy subjektivizovaná er-forma, se střídá s úseky přímé řeči. V některých povídkách jde jen o nepatrné, zanedbatelné pasáže („Nemilostný příběh“, „Uprchlík“), avšak postupně množství vyprávění v přímé řeči narůstá, což můžeme pozorovat například v povídkách „Černý pasažér“ nebo „Bezvětrí“, kde se objevují rozsáhlé pasáže psané přímou řečí.

„Láska je to nejvyšší, čeho lze vůbec dosáhnout. Jak řekl svatý Augustin: ‚Miluj a dělej si, co chceš.‘ □ Kdybys byl ochotný trochu přemýšlet, došlo by ti, že milující člověk nepotřebuje zákazy.“

„Tak vidíš, že se můžeme občas shodnout. Já proti lásce vůbec nic nemám, sám jsem Amorovi vděčný za spoustu krásných okamžiků.“

„Tak jsem to nemyslel. Já mluvím o lásce v jiném, vyšším smyslu.“

„Jo takhle ty na mě. Jenže mě zase zkušenost naučila, že neexistuje slovo, které by se nedalo vykládat různě. Zřejmě jsi neviděl lásku v práci. Víím, že miliony lidí Ježíše prostě milují, ale to vypovídá pouze o jejich potřebě milovat, protože Ježíš si podle mne lásku nezasluhuje. Zástupy milující lidstvo tak vroucně, že zaplní zemi převýchovnými tábory, také nejsou žádnou novinkou. Ty jsi neměl příležitost poznat, jakou nezištnou lásku vzbuzoval Lenin. Miliony lidí jej milovaly natolik bezmezně, že byly ochotny se pro něj obětovat. Já víím, že to byl geniální myslitel, který dokázal shrnout své celoživotní úsilí do všem srozumitelného závěru. Před smrtí říkal už jen ‚vot – vot‘ a ‚sjezd – sjezd‘. Svými láskami se k sobě přibližujeme. Hitler, Stalin, Mao, Pol Pot měli miliony upřímných a oddaných vyznavačů. Zástupů, které milovaly své neodolatelné vůdce, je tolik, že se nedopočítáš, Milovat diktátory je sice běžné, ale přesto dávám přednost těm, kdo jejich neodolatelnému kouzlu nepropadli.“

„To nemůžeš myslet vážně. To přece není pravá láska.“ [...] „Pravá láska je především pochopení.“

„A už jsme zase u toho. Pořád stejná písnička. Pravá víra, pravá láska, pravý bůh... Závidím ti, že tak dobře víš, co je pravé. To není láska, když jsou lidé ochotní pro ni umírat? A co jiného je měřítkem lásky, než oběti, které je člověk ochoten jí přinést? [...] Jestli si dobře pamatuju, tvoje žena byla naprostá kráva a panečku, jak jsi ji miloval. Jak může být láska absolutní hodnotou, když se do ní vejde cokoli?“⁷⁷

V povídkách je dodržován chronologický postup vyprávění, do něhož jsou jednotlivé analepse vkládány. Tyto analepse nejčastěji slouží k vysvětlení vzniklé situace nebo k dokreslení povahy postavy. Podle četnosti a délky analeptických úseků pak dochází ke zpomalení děje, tedy k nerovnoměrnému uplývání času textu a času příběhu. Naopak s postupujícím dějem a vzrůstajícím napětím mezi postavami přibývá přímé řeči. V takovém případě trvání děje odpovídá trvání textu, dochází tedy k přímému zobrazení děje.

⁷⁷ Martínek, s. 211–212

6. Závěr

Ve své práci jsem se zabývala problematikou postavy v povídkovém souboru *Olej do ohně*. Cílem bakalářské práce bylo analyzovat postavy tohoto souboru a dospět k jejich celkové charakteristice.

Teoretické koncepce, ze kterých jsem vycházela, jsem se ve své práci pokusila konfrontovat, porovnat, doplnit nebo jinak vyložit. Na základě toho jsem došla k vlastním teoretickým východiskům.

Diplomovou práci jsem rozdělila do čtyř stěžejních kapitol, v nichž se postupně zabývám oblastí diferenciací, charakteristiky, prostředí a promluvových typů postav.

Při diferenciaci postav jsem vycházela z pojetí plochých a plastických postav E. M. Forstera, avšak jeho teorii jsem se snažila precizovat na základě poznatků Shlomith Rimmon-Kenanové a Seymoura Chatmana., Pro potřeby analýzy postav Martínkova souboru je základním kritériem rozvinutost postavy, na jejímž základě pak rozlišujeme postavy plastické nebo naopak ploché, a pak také způsob, jakým postavy v textu, respektive příběhu, dominují.

V kapitole věnované charakteristice postav se zabývám jejími typy, tedy charakteristikou přímou a nepřímou a jejich projevy a formou. Také zkoumám, v jaké podobě se charakteristika vyskytuje v Martínkových povídkách. Setkáváme se tu s oběma typy charakteristik, ale také s typem třetím, který je kombinací obou typů předchozích. Vlivem vypravěčského způsobu subjektivní er-formy zde totiž dochází ke splývání charakteristiky přímé s charakteristikou nepřímou.

Čtvrtá kapitola se zabývá vlivem prostředí na postavy. Pro všechny povídky totiž shodně platí, že překročení hranice určitého prostředí se stává podmínkou dějové události. Hranicí zde bývá jiný kontinent, jiná země, jiná čtvrť, ale také jiné zaměstnání či náboženské vyznání. Všechny znamenají změnu, s níž se postavy snaží vypořádat, většinou však bez úspěchu. Jiný původ tyto

postavy odlišuje od ostatních, s nimiž pak mají potíže navázat kontakt, komunikovat, zapadnout do jejich prostředí.

V poslední kapitole se zabývám vyprávěcími způsoby, které se v povídkách vyskytují. Základním typem je er-forma, tedy neosobní vyprávění. Nejedná se zde však o er-formu objektivní, nýbrž o subjektivizovanou. Pro vyprávění v Martínkových povídkách je typická fokalizace. Tím se i přes neosobní gramatickou formu do vyprávění promítá osobní hledisko jednotlivých postav. Druhým dominantním promluvovým typem je přímá řeč; rozsáhlé pasáže psané touto formou najdeme především ve dvou povídkách, z nichž jedna je založená především na monologu postavy („Černý pasažér“), druhá na dialogu dvou postav („Bezvětrí“).

V souvislosti s proměnami vyprávěcího typu se proměňuje i uplývání času. Proměny jsou dvojího typu. V prvním případě je základní narativ, pro nějž je charakteristické chronologické plynutí, přerušován a zpomalován analeptickými pasážemi. Dochází tak k nerovnoměrnému plynutí času textu a času příběhu. Ve druhém případě je pak tento narativ rozvíjen četnými pasážemi ve formě přímé řeči, čímž naopak dochází ke srovnání plynutí času příběhu a času textu.

7. Seznam použité literatury

Primární literatura:

Martínek, Lubomír: *Olej do ohně*. Praha – Litomyšl 2007.

Sekundární literatura:

Doležel, Lubomír: *O stylu moderní české prózy*. Praha 1960.

Forster, E. M.: *Aspekty románu*. Bratislava 1971.

Hausenblas, Karel: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha 1971.

Hodrová, Daniela a kol.: *... na okraji chaosu...* Poetika literárního díla 20. století. Praha 2001.

Mravcová, Marie: „Personalizace vyprávění“. In: Hodrová, Daniela (red.): *Proměny subjektu*. Sv. 2. Pardubice 1994, s. 53–74.

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno 2008.

Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006.

Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno 2001.

Slawiński, Janusz: „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“. In: *Od poetiky k diskursu*. Brno 2002.