

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Analýza způsobu vyprávění v románu
„Sestra“ Jáchyma Topola

Bakalářská práce

Autor: Martina Diblíková
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Historie se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Šanda, Ph.D.



Zadání bakalářské práce

Autor: Martina Diblíková

Studium: P111718

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání, Historie se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **Analýza způsobu vyprávění v románu "Sestra" Jáchyma Topola**

Název bakalářské práce AJ: Analysis of narrative in the novel "Sister" by Jáchym Topol

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Analýza způsobu vyprávění; interpretace nejvýraznějších charakteristik způsobu vyprávění; metodologickými východisky budou naratologické koncepce L. Doležela a F. K. Stanzela.

Anotace:

Analýza způsobu vyprávění; interpretace nejvýraznějších charakteristik způsobu vyprávění; metodologickými východisky budou naratologické koncepce L. Doležela a F. K. Stanzela.

Garantující pracoviště: Katedra českého jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Šanda, Ph.D.

Oponent: doc. PaedDr. Božena Plánská, CSc.

Datum zadání závěrečné práce: 22.1.2013

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala (pod vedením vedoucího práce) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne:

Anotace

DIBLÍKOVÁ, Martina. *Analýza způsobu vyprávění v románu „Sestra“ Jáchyma Topola*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2015. 57 s. Bakalářská práce.

V této práci se věnujeme analýze způsobu vyprávění románu *Setra* Jáchyma Topola, jak vyplývá z jejího názvu. V úvodu práce se zabýváme naratologickými metodologiemi. Jedná se především o teoretickou práci Franze Karla Stanzela: *Teorie Vyprávění*, týkající se typických vyprávěcích situací, jimiž jsou vyprávěcí situace v 1. osobě, vyprávěcí situace autorská a vyprávěcí situace personální. Druhá metodologie, které se věnujeme, je práce Lubomíra Doležela: *Narativní způsoby v české literatuře*. Tato teorie se zabývá systémem narativních promluv, a především vznikem nových forem řeči postav a nových vyprávěčských způsobů v moderním narativním textu. V druhé části práce se zabýváme aplikací těchto dvou textově orientovaných koncepcí narativu na románovou prvotinu Jáchyma Topola. Obě metody při rozboru způsobu vyprávění kombinujeme.

Klíčová slova: vyprávěcí situace, narativní promluva, způsob vyprávění, *Sestra*

Annotation

DIBLÍKOVÁ, Martina. *Analysis of narrative in the novel "Sister" by Jáchym Topol*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2015. 57 pp. Bachelor Degree Thesis.

In this work we are analyzing the ways of narration in the novel *Sestra* by Jachym Topol. In the introduction we are dealing with narratological methodologies. It is primarily a theoretical work of Franz Karl Stanzel: *A Theory of Narrative* which is about typical narrative situations which are narrative situations in the first person, author's narrative situations and personal narrative situations. The second methodology which we are dealing with is the work of Lubomir Dolezel: *Narrative Modes in Czech Literature*. This theory deals with the system of narrative discourses and especially with the emergence of new forms of character's speech and new ways of storytelling in a modern narrative text. In the second part of this work we are treating with the application of these two text-based conceptions of narrative to first novel work by Jachym Topol. We are applying both methods during the analysis.

Keywords: narrative situation, narrative discourse, narrative mode, Sister

Děkuji PhDr. Zdeňku Šandovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, trpělivost, cenné rady a komentáře, které mi velmi pomohly v průběhu tvorby této bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	9
1 Pojetí narativního textu Franze K. Stanzela.....	10
1.1 Zprostředkovanost ve vyprávění.....	10
1.2 Synopse a synoptické nadpisy kapitol.....	11
1.3 Složky typických vyprávěcích situací.....	11
1.3.1 Kategorie osoby s její identičností či neidentičností.....	12
1.3.2 Kategorie perspektivy, vnitřní a vnější.....	13
1.3.3 Kategorie modu, postava vypravěče versus postava reflektora.....	15
1.4 Stanzelův typologický kruh.....	16
1.5 Vyprávěcí situace v 1. osobě a její varianty.....	17
2 Pojetí narativního textu Lubomíra Doležela.....	19
2.1 Složky narativního textu.....	19
2.2 Charakter klasického narativního textu.....	20
2.3 Distinktivní rysy promluv.....	20
2.4 Charakter moderního narativního textu.....	21
2.4.1 Neznačená přímá řeč.....	21
2.4.2 Smíšená řeč.....	22
2.4.3 Systém vypravěčských způsobů jako součást charakteru moderního narativního textu.....	22
2.4.3.1 Trojí pojetí Er-formy.....	23
2.4.3.2 Trojí pojetí Ich-formy.....	23
2.5 Autentifikace motivů ve fikčních světech.....	24
3 Aplikace metodologií v analýze románu Sestra.....	27
3.1 Událostní parafráze románu.....	27
3.2 Kompozice románu.....	28
3.3 Synoptické nadpisy kapitol.....	29
3.4 Vyprávěcí situace v 1. osobě.....	30
3.4.1 Potok vypravěčem v Ich-formě.....	30
3.4.2 Osobní Ich-formový vypravěč a jeho funkce.....	31
3.4.3 Občasný útěk k Er-formovému vypravěči.....	32
3.4.4 Tělesnost vypravěče a jeho motivace k vyprávění.....	34
3.4.5 Paralela Potok – Topol – Jícha.....	35
3.5 Začátek románu jako volba modu.....	36

3.5.1	Věrohodnost vypravěče a jeho „dokonalá“ paměť	37
3.6	Perspektiva románu	39
3.6.1	Prostorová perspektiva.....	42
3.6.2	Perspektiva času a časové anachronie v románu	43
3.6.3	Časové údaje a chronologie románu	45
3.7	Řeč postav	46
3.8	Snové a halucinační pasáže románu.....	49
3.9	Kapitola „Měl jsem sen“	50
3.10	Grafické zvláštnosti v textu.....	52
3.10.1	Jíchův dopis	53
3.10.2	Potokovy básně	53
	Závěr	54
	Seznam použité literatury	56

Úvod

Předmětem této bakalářské práce je dílo Jáchyma Topola, konkrétně jeho románová prvotina *Sestra* a její analýza způsobu vyprávění. Román byl poprvé vydán brněnským nakladatelstvím Atlantis v roce 1994. Kniha ve své době vyvolala velký ohlas, byla jedinečnou svého druhu na trhu, dočkala se kladných i záporných přijetí. Bezesporu i dnes vyvolává mnoho otázek. Román je zcela specifický, mnohým šokuje, zcela unikátní a zajímavý je právě i způsob vyprávění. Cílem této práce je představit si metodologická východiska pro narativní analýzu a následně analýza samotná.

Metodologicky budeme vycházet především z díla německého naratologa Franze Karla Stanzela a jeho *Teorie vyprávění*, tato kniha česky v roce 1988 v pražském nakladatelství Odeon, dodnes je u nás jednou z nejpoužívanějších prací. Stanzel nám v ní představuje tři základní vyprávěcí situace, autorskou vyprávěcí situaci, personální vyprávěcí situaci a vyprávěcí situaci v první osobě. K popisu těchto tří základních vyprávěcích situací používá tři konstitutivních složek a jejich opozic. Konstitutivními složkami jsou kategorie osoby, perspektivy a modu. Druhá metodologie, kterou budeme Stanzela doplňovat je práce Lubomíra Doležela, jehož studie *Narativní způsoby v české literatuře* vyšla poprvé česky v roce 1993, v Praze v Českém spisovateli. Doleželova práce se věnuje systému narativních promluv, a především vznikem nových forem řeči postav a nových vyprávěčských způsobů moderním narativním textu.

Práci jsme rozdělili do třech kapitol, tu první věnujeme metodologii Franze Karla Stanzela a představení nejdůležitějších kategorií, potřebných k následné analýze *Sestry*. Druhá kapitola se zabývá metodologií Lubomíra Doležela, zajímáme se především o pojetí narativních promluv. Poslední třetí kapitola je věnovaná samotné analýze narativního textu, románu *Sestra* Jáchyma Topola. Součástí analýzy je interpretace Topolovy vyprávěčské strategie v románu.

1 Pojetí narativního textu Franze K. Stanzela

Metodologie Franze Karla Stanzela *Teorie vyprávění* je jednou ze základních terminologických a metodologických prací určené pro narativní analýzu, především u nás. (srov. Kubíček, 2007, s. 64) „*Stanzel svůj systematický návrh utváří na základě pojetí vyprávění jako zprostředkování.*“ (Tamtéž, s. 57). Stanzel postupně vytváří tři typické vyprávěcí situace (dále už jen VS). Struktura těchto situací se skládá ze tří složek: *osoby, perspektivy a modu*. Všechny tři složky dává Stanzel do opozice, osoba má opozici *identičnost – neidentičnost*, perspektiva může být buď *vnitřní*, nebo *vnější* a konečně modus tvoří opozici *vypravěč – reflektor*. Stanzel vytváří tzv. *Typologický kruhu*, všechny opoziční složky rozmisťuje po jeho obvodu stejně jako typické vyprávěcí situace.

1.1 Zprostředkovanost ve vyprávění

Podle míry zprostředkovanosti Stanzel rozlišuje tři základní VS, a to *VS v 1. osobě, VS autorskou a VS personální*. Pro VS v 1. osobě je typické, že vypravěč je zároveň osobou románu, zprostředkovatel vyprávění se tedy nachází ve fikčním světě stejně jako ostatní postavy, jedná se o *identičnost existenciálních oblastí* postav a vypravěče. (Srov. Stanzel, 1988, s. 12-13) Pro autorskou VS je typická *vnější perspektiva* zprostředkování, vypravěč stojí mimo fikční svět postav. (Srov. tamtéž, s. 13) A konečně pro personální VS je typická postava *reflektora*, umožňující bezprostřednost vyprávění, čtenář se na příběh dívá očima reflektora, který je postavou fikčního světa, ale nemluví ke čtenáři jako vypravěč. (Srov. tamtéž)

S pojmem zprostředkovanosti souvisí i pojmy „osobní vypravěč“ či „*point of view*“ neboli hledisko vyprávění. (Srov. tamtéž, s. 18). Pro proces zprostředkování jsou nejdůležitější dva termíny, *hledisko vyprávění* a *vypravěč*. „*Teorie hlediska vyprávění zdůrazňuje zvláště nutnost perspektivního rozlišení názorů vypravěče a postav, teorie vypravěče naproti tomu zdůrazňuje relativitu a modalitu narativní výpovědi.*“ (Tamtéž, s. 33)

1.2 Synopse a synoptické nadpisy kapitol

Synopse je stručné shrnutí obsahu díla, používá se často jako školní pomůcka, ale ve školách se často používá i převyprávění, které může obsahovat i částečný charakter způsobu vyprávění. (Srov. tamtéž, s. 40) Synopse je naopak charakteristická tím, že se v ní vůbec nevyskytuje zprostředkovanost vyprávění. Což může být problém, ze shrnutí díla nepoznáme, jak bylo dílo vyprávěno, nepoznáme z toho způsob zprostředkování příběhu. (Srov. tamtéž s. 36) Synopse jsou u prozaických i dramatických děl podávány v přítomnosti, jedná se o tzv. *synoptický prézens*. „*Synopse představuje nulový stupeň zprostředkovanosti narativního textu jen dotud, dokud nezahrnuje žádné vyprávěcí prvky.*“ (Tamtéž, s. 40)

Synoptické nadpisy kapitol jsou charakteristické především pro starší romány, tyto nadpisy sloužili jako stručný obsah kapitoly, která následovala. I pro synoptické nadpisy je převážně charakteristický prézens, nicméně Stanzel uvádí, že ne vždy bylo toto pravidlo dodrženo, že se někdy vyskytl prézens a jindy zase préteritum. (Srov. tamtéž, s. 52-53) Stanzel tedy rozlišuje dva druhy nadpisů kapitol, „*model sdělujících nadpisů v přítomnosti a model vyprávěcích nadpisů v préteritu.*“ (Tamtéž, s. 53) Vyprávěcí nadpisy používají epického préterita, zprostředkovanost je tedy zmíněna již v nadpisu.

1.3 Složky typických vyprávěcích situací

System typických vyprávěcích situací se skládá ze tří základních složek, těmito složkami jsou osoba, perspektiva a modus. K charakteru první složky typických VS, kterou je *modus*, si Stanzel pomáhá otázkou „*Kdo vypráví?*“ (Srov. tamtéž, s. 64) Vypráví vypravěč, který může mít vícero podob, může se objevit jako osoba vyprávění, nebo se může stát až neviditelným reflektorem. Dle Stanzela vzniká protiklad *referující zobrazení* (vyprávění prostřednictvím postavy vypravěče) – *scénické podání* (vyprávění prostřednictvím osoby reflektora). Příkladem scénického zobrazení bez vypravěče je *dramatizovaná scéna a nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti v podání postavy reflektora*. (Srov. tamtéž, s. 65) „*Modem rozumíme souhrn možných variant způsobu vyprávění mezi pólem vypravěče a pólem reflektora: mezi vyprávěním ve vlastním smyslu zprostředkovanosti, [...] a zobrazením, tj. zrcadlením fiktivní*

skutečnosti ve vědomí jedné románové postavy, přičemž ve čtenáři vzniká iluze, že vnímá fiktivní svět bezprostředně.“ (Srov. tamtéž, s. 64-65)

Druhá složka typických VS je *osoba*, „*spočívá na relacích a vzájemném ovlivňování mezi vypravěčem a románovými postavami*“ (Tamtéž, s. 65) Stejně jako modus má svůj protiklad, tak i osoba má své dva opačné póly. O vypravěče v *Ich-formě* se jedná tehdy, pokud vypravěč a postavy obývají společně fikční svět, jedná se o identičnost existenciálních oblastí. Na druhé straně opozice stojí *Er-formový* vypravěč, tento vypravěč však neobývá fikční svět spolu s postavami, stojí mimo něj. V takovém případě mluvíme o neidentičnosti existenciálních oblastí. (Srov. tamtéž, s. 66)

Poslední složkou je *perspektiva*. Perspektiva neboli, „*jakým způsobem čtenář vnímá zobrazovanou skutečnost*“ (Tamtéž, s. 67) I kategorie perspektivy má svou binární opozici *vnitřního a vnějšího* pohledu na zobrazované dění. Zobrazovanou skutečnost můžeme vidět zevnitř, prostřednictvím hlavní postavy, nebo zvenku nezúčastněným vypravěčem. (srov. Tamtéž, s. 67) „*Opozice vnitřní – vnější perspektiva tedy zachycuje samotný aspekt zprostředkovanosti vyprávění*“ (Tamtéž.)

Pomocí těchto tří výše uvedených složek Stanzel charakterizuje typické VS. „*Každá z těchto konstitutivních složek umožňuje množství realizací, která se dají zobrazit jako kontinua forem, protože postupně a kontinuálně zaplňují úsek nebo škálu mezi oběma extrémními možnostmi.*“ (Tamtéž, s. 69) Stejně jako Doležel používá u procesu autentifikace v klasickém narativním textu binárního modelu, tak i Stanzel využívá binární opozice, která slouží k rozlišování jevů jednotlivých složek systému pomocí distinktivních rysů. Tato binární opozice se nachází v každé ze tří složek typických VS.

1.3.1 Kategorie osoby s její identičností či neidentičností

Nyní si blíže představíme opozici osoby a její dva póly, identičnost – neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav. Rozlišování první a třetí osoby je velmi důležité. „*Řada autorů dosvědčuje, že je volba mezi Ich a Er-formou stála hodně uvažování*“.¹ (Tamtéž, s. 107)

Vypravěč v 1. osobě obvykle vypráví to, co sám zažil nebo viděl, ale *vyprávějící Já*, jak nazývá Stanzel jednu část „osobnosti“ tohoto vypravěče, není omezeno pouze

¹Tato spekulace se objevuje i v Topolově *Sestře* na straně 25.

vyprávěním o časech minulých, takový vypravěč má zároveň kompetenci znovu vytvářet tyto vzpomínky během vyprávění. „*Jeho vyprávění proto není přísně vázáno na obzor zkušenosti a vědomostí prožívajícího Já* „ (Tamtéž, s. 105) Stanzel uvádí, že v současné moderní literatuře zaujímá vyprávění v Ich-formě velmi specifické místo a že se dnes jedná o velmi „*komplexní, obtížný, zcizený způsob vyprávění*“ (Srov. tamtéž, s. 108)

Hlavním distinktivním znakem vyprávění v první a třetí osobě je opozice identičnost a neidentičnost, nebo také jak Stanzel uvádí, „*tělesně-existenciální zakotvení své pozice ve fiktivním světě.*“ Což zjednodušeně znamená, že Ich-formový vypravěč má ve světě postav své „*já s tělem*“, kdežto Er-formový, autorský vypravěč takového já s tělem nemá ani ve světě postav, ani mimo něj. (Srov. tamtéž, s. 114) Ich-formový vypravěč hlavně v klasické formě kvaziautobiografického románu má já s tělem, toto já má prožívající i vyprávěcí část. (srov. Tamtéž, s. 115)

Dalším distinktivním rysem kategorie osoby je časoprostorová deixe, nejčastěji reprezentována časovými adverbii. Vypravěč v 1. osobě může použít vedle sebe prostorovou i časovou deixi. „*Důvodem toho je tělnatost vypravěče v 1. osobě, jeho fyzická přítomnost na místě děje, na něž se výpověď vztahuje.*“ (Tamtéž, s. 117) Naproti tomu Stanzel uvádí, že u vyprávění ve třetí osobě lze použít pouze prostorové deixe.

Další kategorií, kterou Stanzel charakterizuje, je motivace vypravěčů k vyprávění, v případě Ich-formového vypravěče mluví až o *existenciální motivaci*, vyprávění „*Já s tělem*“ souvisí s jeho životem, s tím co prožil, viděl a cítil. Akt vyprávění tu vždy souvisí s aktem prožití. (Srov. tamtéž, s. 118) „*Pro vypravěče ve 3. osobě naproti tomu neexistuje žádný tlak k vyprávění. Jeho motivace je spíše literárně-estetická než existenciální.*“ (Tamtéž, s. 118) Stanzel shrnuje opozici osoby, tedy vyprávění v 1. a 3. osobě takto: „*Podstata vyprávění v 1. osobě, v porovnání s vyprávěním ve 3. osobě, tkví ve způsobu, jak se vypravěč dívá na události příběhu, a ve způsobu motivace výběru toho, co se vypráví.*“ (Tamtéž, s. 123)

1.3.2 Kategorie perspektivy, vnitřní a vnější

Druhou konstitutivní složkou je kategorie perspektivy – perspektiva a její opozice vnitřní a vnější. Kategorie perspektivy má s kategorií osoby „*společný problém stanoviska, ze kterého se vypráví, popř. z něhož se vyprávěné vnímá.*“ (Tamtéž, s. 138). Perspektiva zároveň umožňuje čtenáři orientaci v čase a prostoru vyprávění. (Srov.

tamtéž, s. 138) Pomocí perspektivy vybíráme hledisko, ze kterého je vyprávěný svět vnímán, jak jsme si již výše uvedli.

„*Vnitřní perspektiva převládá tehdy, když stanovisko, z něhož se vyprávěný svět vnímá nebo zobrazuje, spočívá v hlavní postavě nebo v centru dění.*“ (Tamtéž, s. 138) Na základě tohoto výroku Stanzel uvádí, že vnitřní perspektiva je charakteristická především pro autobiografické vyprávění v 1. osobě, ve vnitřním monologu či v oblasti personální VS (Srov. tamtéž, s. 138). U vnější perspektivy je tomu tedy naopak, zde hledisko, ze kterého se příběh vypráví, stojí mimo něj, mimo hlavní postavu. Stanzel sem zařazuje texty s autorskou VS nebo texty s periferním vypravěčem v 1. osobě.

Stanzel uvádí, že opozice perspektivy je důležitá hlavně pro čtenáře, pomocí perspektivy čtenář vnímá *prostorové a časoprostorové apercepční kategorie*. (Srov. tamtéž, s. 139) V případě vnitřní perspektivy čtenář více vnímá prostorové kategorie, u vnější zase kategorie času. Stanzel uvádí: „*Vnější perspektiva naopak patří víc k vyprávění jako časovému umění, to znamená, že vzájemné prostorové vztahy osob a věcí a vymezení vypravěčova obzoru věděni zde zpravidla nebývají vypravěčsky tematizovány, případně zůstávají podřízeny schématu „a pak“, jež určuje způsob vyprávění.*“ (Tamtéž, s. 140)

„*Perspektivizace prostoru, o němž se vypráví, nevzniká automaticky, jako se při vyprávění zdánlivě vytváří například chronologie událostí.*“ (Tamtéž, s. 144) Stanzel například uvádí, že pro *podání vypravěče* je spíše typický aperspektivismus prostorového zobrazení, kdežto *scénické a personální zobrazení* má blíže k perspektivismu prostoru. (Srov. tamtéž, s. 150) „*V převážně aperspektivním vyprávění není vnitřek místnosti nikdy vylíčen tak, aby se podle něho dala pořídit názorná skica, i když je čtenáři sdělen více méně úplný inventář jednotlivých předmětů zařízení.*“ (Tamtéž, s. 150)²

Spolu s problematikou perspektivy se Stanzel zmiňuje o rozlišování stanoviska *vnímajícího a vyprávějího subjektu*. V případě vnitřní perspektivy se u autobiografické Ich-formy rozlišování *vnímajícího a vyprávějího subjektu* zajišťuje prostřednictvím *prožívajícího a vyprávějího já*. (Srov. tamtéž, s. 140) Rozlišit tyto dva subjekty ve vyprávění s vnější perspektivou už tak jednoduché není. Pro tyto potřeby zavádí Stanzel pojmu *fokus* neboli *ohnisko* vyprávění.³

²O Perspektivizaci prostoru se dočteme ve Stanzelovi na stranách 143 – 152.

³Více viz Stanzel strany 140-142.

Dále Stanzel mluví o *horizontaci*, tj. *vymezení vědomostního a zkušenostního obzoru vypravěče nebo reflektora („limitované“ hledisko)*. (Tamtéž, s. 140) Vnitřní perspektiva vypravěče souvisí s jeho omezenými vědomostními schopnostmi, osobní vypravěč nemůže vidět do vědomí postav, musí se spoléhat pouze na to, co mu postavy sdělí, může vyvozovat z jejich chování a jednání. Naopak vnější perspektiva vševědoucího vypravěče mu nabízí neomezený náhled do vědomí postav. (Srov. tamtéž, s. 158) V moderním románu se k zobrazení vnitřního světa postav využívá především modus reflektora. (srov. Tamtéž, s. 160)

1.3.3 Kategorie modu, postava vypravěče versus postava reflektora

Poslední kategorií, prostřednictvím které Stanzel charakterizoval typické VS je modus se svou opozicí vypravěč – reflektor. Kategorie modu velmi úzce souvisí s kategorií perspektivy. Stanzel mluví o zprostředkování prostřednictvím postavy vypravěče, o „*referujícím vyprávění*“ nebo o „*scénickém zobrazení*“, vyprávění prostřednictvím postavy reflektora. (Srov. tamtéž, s. 182)

„Opozice modus se tak chápe jako protiklad mezi zprostředkováním pomocí postavy vypravěče a zprostředkováním pomocí postavy reflektora.“ (Tamtéž, s. 177) Stanzel charakterizuje postavu vypravěče a reflektora následovně. *„Postava vypravěče vypráví, referuje, zaznamenává, sděluje, předává zprávy, koresponduje, reprodukuje akta, cituje informátory, odvolává se na své vlastní vyprávění atd. [...] Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy „nevypráví“, to znamená, neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci.“* (Tamtéž, s. 180)

Pro vypravěče je charakteristické, že vypráví, předává zprávu nějakému „příjemci“, fiktivnímu adresátovi svého vyprávění, může na něj mluvit a komunikovat s ním. Naopak reflektor nevypráví, ale vytváří iluzi, že čtenář vidí reflektované události jeho očima. (Srov. tamtéž, s. 182)

S postavou vypravěče a reflektora souvisí kategorie *věrohodnosti*, tedy „*do jaké míry lze vypravěče považovat za důvěryhodného a spolehlivého informátora*“ (Tamtéž, s. 185) Všeobecně vzato vypravěč v 1. osobě bude vždy do jisté míry subjektivní, tedy nespolehlivý. (Srov. tamtéž, s. 186) Autorský vypravěč v osobní podobě už má větší míru spolehlivosti. Otázka věrohodnosti může souviset s charakterem osobnosti

vypravěče. Stanzel věrohodnost aplikuje pouze na vypravěče, nikoli na reflektora, protože pouze vypravěč má vliv na svého čtenáře. V případě vypravěče se on sám zaručuje za srozumitelnost příběhu, za výběr informací, které čtenáři sdělí, nebo naopak nesdělí, případně vysvětlí, proč je nesděljuje nebo proč je může vynechat. (Srov. tamtéž, s. 189)

Modus vypravěče – reflektora se obvykle rozlišuje hned na začátku vyprávění. V autorské VS se vypravěč objevuje obvykle hned na začátku vyprávění, sděluje čtenáři úvodní fakta, uvádí ho do děje, seznamuje s místem a postavami příběhu, autorský vypravěč zde ručí za příběh, který vypráví. (Srov. tamtéž, s. 192) U VS v první osobě je to podobné. „*Já, které zde figuruje jako postava vypravěče, se stejně jako autorský vypravěč nejprve uvádí jako ručitel příběhu.*“ (Tamtéž, s. 193) Ich formový vypravěč také sděluje čtenáři ony vstupní informace, ale na rozdíl od autorského vypravěče je vždy osobně vázán na příběh. V úvodu personální VS se nachází obvykle postava reflektora, zpravidla zde chybí ony úvodní informace, čtenář je přímo uveden do děje, má se sžít s postavou reflektora, reflektor bývá uveden zájmenem 3. osoby. (Srov. tamtéž, s. 194-196)

1.4 Stanzelův typologický kruh

Stanzel celou svoji typologii VS zakresluje do kruhového schématu⁴. „*Uspořádání typických VS na kruhovém schématu umožňuje zachytit systémové místo všech myslitelných typických forem a modifikací hlavních typů.*“ (Tamtéž, s. 80) V tomto schématu znázorňuje tři opozice, každá z opozice tří složek typických VS, osoba, perspektiva a modus je umístěna na opačné konce jedné ze tří os. Na příslušném pólu každé z os jsou umístěny typické VS, vidíme tedy, která ze tří složek (respektive ze šesti, u každé složky musíme počítat s její opozicí) je pro danou VS hlavní a které složky na vedlejších osách jsou druhotnými znaky VS. (Srov. tamtéž, s. 223) Stanzel uvádí, že se na typologickém kruhu dá znázornit: „*Kontinuum forem, vznikající obměňováním tří typických VS a nekonečný počet mezistupňů a přechodových forem.*“ (Tamtéž, s. 223) Stanzel tvrdí, že každé narativní dílo má své pomyslné místo na typologickém kruhu.

⁴Znázornění typologického kruhu nalezneme ve Stanzelově *Teorii vyprávění* na straně 75, podrobný typologický kruh se všemi přechodovými formami pak na stranách 280-281.

Ve své práci se Stanzel dále zabývá jednotlivými přechody mezi typickými VS. Jako první se věnuje přechodu od autorské k personální VS a možným vyprávěčským situacím v tomto pásmu, dále pak přechodem mezi autorskou a VS v 1. osobě a tímto přechodným pásmem a posledním přechodovým úsekem, kterým se Stanzel zabývá je přechod mezi VS v 1. osobě k personální VS

1.5 Vyprávěcí situace v 1. osobě a její varianty

Pro následnou analýzu *Sestry* bude nejdůležitější VS v 1. osobě, proto se jí teď budeme více věnovat. Stanzel se také věnuje přechodu od autorské VS k VS v 1. osobě. Stanzel charakterizuje tento přechod tím, že autorské já postupně přibírá na *tělesnosti*. Čím blíže se vyprávějící já blíží ideálnímu typu VS v 1. osobě, tím víc je tělesné, tím více je omezeno jeho vědění a vnímání a tím více se přibližuje fikčnímu světu postav, až dojde k úplné identičnosti světa postav a světa vypravěče. (Srov. tamtéž, s. 240) „*Autorskému vypravěči nejbliže stojí vypravěč v 1. osobě jako vydavatel rukopisu, jako předčítatel příběhu a jako rámcový vypravěč*“. (Tamtéž, s. 240) Dalšími stádii vyprávějícího já je *periferní vypravěč v 1. osobě*, který se nachází na okraji dění. Mívá povahu pozorovatele či svědka, nikdy není hlavním hrdinou. Posledním stádiem přechodu od autorské VS k VS v 1. osobě je *quasiautobiografická* forma VS v 1. osobě, tedy když je vypravěč a hlavní postava jedna a ta samá osoba. (Srov. tamtéž, s. 241) Stanzel dále quasiautobiografického vypravěče v 1. osobě diferencuje. „*Jako kritérium rozlišení, se zde nabízí vztah vyprávějícího Já a prožívajícího Já.*“ (Tamtéž, s. 241)

Hranice mezi autorskou VS a VS v 1. osobě je opět otevřená stejně jako hranice mezi autorskou a personální. Jedním z typů vypravěčů ze škály typické VS v 1. osobě je výše zmiňovaný *periferní vypravěč*, „*vypravěč jako očitý svědek na dějišti, jako pozorovatel, jako současník hlavní postavy, její životopisec atd. Ve všech těchto případech nestojí vypravěč sám v centru, ale na periferii dění, [...]*“ (Tamtéž, s. 245)⁵

U nejtýpichtější VS první osoby je charakteristická rovnost mezi prožívajícím a vyprávějícím já. V quasiautobiografické formě VS v 1. osobě se objevuje prožívající a vyprávějící Já, vyprávějící Já vypravuje svůj příběh s jakýmsi odstupem od prožívajícího Já. (Srov. tamtéž, s. 252-253) „*Ve VS v 1. osobě představuje akt vyprávění formu pokračování zážitků Já, z čehož pramení existenciální motivace k vyprávění, která je autorské VS cizí.*“ (Tamtéž, s. 253). VS v první osobě je také

⁵ Další specifika periferního vypravěče nalezneme ve Stanzelově *Teorii Vyprávění* na stranách 244- 249.

spojena s dokonalou pamětí vypravěčského já, takový vypravěč je schopen na slovo přesně reprodukovat co si pamatuje, co viděl a zažil, což je v reálném životě nemožné. (Srov. tamtéž, s. 256)

Ve VS v 1. osobě se může vyskytovat polopřímá řeč. Polopřímá řeč může sloužit jako reprodukce myšlenek prožívajícího Já vyprávějícím Já. *„Dosud se polopřímá řeč považovala jako prostředek k reprodukování myšlenek, vjemů atd. V textech s ich-formou – stejně jako v textech s er-formou – se však polopřímá řeč vyskytuje jako i jako prostředek reprodukce promluv.“* (Tamtéž, s. 261) Vyprávěcí já může polopřímou řečí reprodukovat pouze myšlenky prožívajícího já, ale reprodukovat promluvy může i jiných postav než svého prožívajícího já. (srov. Tamtéž, s. 263)

VS v 1. osobě se může pomalu přibližovat k personální VS. Vyprávějící Já ustupuje a vynořuje se prožívající Já se svým úhlem pohledu, postupně se mění v reflektora *„Já monologu nezapisuje své zkušenosti a myšlenky, neusiluje ani o ústní komunikaci s nějakým partnerem, nýbrž nevědomky odhaluje obsah svého vědomí před čtenářem.“* (Tamtéž, s. 267) Stanzel uvádí dva nejdůležitější příznaky, které upozorňují, že se odchylujeme od zprostředkujícího modelu VS v 1. osobě. *„Dva nejdůležitější stupně jsou vyznačeny přechodem gramatického času od préterita k přítomnosti a vytěsněním jednotného řídicího Já, na jehož místo nastupuje střídavě Já, On [...]“* (Tamtéž, s. 268)

V předchozím textu jsme zmapovali metodologii typických vyprávěcích situací podle Franze K. Stanzela, kterou zakládá na třech složkách a jejích opozicích. V následné analýze *Sestry* budeme aplikovat tyto teoretické poznatky na konkrétní narativní text soudobé české literatury. Tuto metodologii budeme kombinovat ještě s metodologií Lubomíra Doležela, kterou si představíme v kapitole následující.

2 Pojetí narativního textu Lubomíra Doležela

Metodologie Lubomíra Doležela je představena v knize *Narativní způsoby v české literatuře*, jež vyšla česky poprvé v roce 1993 v Praze v nakladatelství Český spisovatel. Doležel se zde především zabývá funkcí vypravěče a postav, respektive funkcí jejich promluv. Nejprve se zmíníme o pojetí promluv v klasickém narativním textu a následně o změnách v textu moderním. Věnujeme se zde i Doleželovu systému vypravěčských způsobů.

2.1 Složky narativního textu

Doležel uvádí, že *narativní text pochází ze dvou promluvových zdrojů, z vypravěče a postav* (Doležel, 1993, s. 10). Vytváří prvotní strukturaci narativního textu, který vyjadřuje pomocí formule 1: *Narativní text T (N) je kombinací promluvy vypravěče – P (V) a promluvy postav P (P)*. Doležel charakterizuje narativní text, jako mnohorozměrnou významovou strukturu, jako hlavní složky uvádí děj, postavy a prostředí. Promluva vypravěče a promluva postavy je v opozici, svými funkcemi i jazykovou výstavbou. (Srov. tamtéž, s. 10). Vypravěč a postavy se od sebe neliší pouze charakterem promluv, postavy jsou vždy součástí příběhu, obyvateli fikčního světa, naopak vypravěč nemusí být součástí, může stát mimo fikční svět. (Srov. tamtéž). Vypravěč a postava mají tedy odlišné funkce v rámci fikčního světa, vypravěč má funkci *konstrukční*, to znamená, že fikční svět vzniká především z informací vyskytujících se v promluvě vypravěče. Druhá funkce vypravěče je *kontrolní*, *vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu*. (Srov. tamtéž) Na druhé straně postavě náleží funkce *akční*, to znamená, že může v rámci fikčního světa konat a jednat. Její druhá funkce je *interpretační*, což znamená, že každá postava může k fikčnímu světu zaujmout nějaký postoj, může vyjádřit své city, hodnotit fikční svět. (Srov. tamtéž, s. 11)

Pomocí pochopit opozici promluvy vypravěče a promluvy postav nám pomůže Karl Bühler, vídeňský psycholingvista. Tzv. Bühlerovský trojúhelník, zobrazuje „účastníky“ *řečového aktu*, kde se na jednom vrcholu nachází mluvčí promluvy, na druhém posluchač promluvy a na třetím předmět sdělení promluvy. Bühler pomocí

něho odvodil tři funkce promluvy, *expresivní*, zaměřenou na mluvčího, *apelativní*, zaměřenou na posluchače a *zobrazovací*, zaměřenou na předmět sdělení. (Srov. tamtéž)

2.2 Charakter klasického narativního textu

Jestliže se v promluvě vypravěče nevyskytuje vztah k mluvčímu ani k posluchači, můžeme ji považovat za objektivní, taková promluva má pouze zobrazovací funkci. (Srov. tamtéž, s. 12) Doležel charakterizuje klasický narativní text právě jako kombinaci *objektivní Er-formy* (což je promluva vypravěče, mající pouze zobrazovací funkci) a *přímé řeči* (promluva postav, která je nutně subjektivní, může nést všechny tři výše uvedené funkce promluvy). Uvádí i další typické znaky pro klasický narativní text, jako je lineární řazení, ve kterém se střídá objektivní vyprávění s přímou řečí postav. (Srov. tamtéž, s. 13). Při každé změně promluvového úseku je čtenář dostatečně upozorněn (především graficky) na přechod mezi promluvami. (Srov. tamtéž, s. 20.) „*Můžeme nyní shrnout. Klasický narativní text vykazuje nejen rozdíl ve funkcích vypravěče a postav, ale především protikladnou jazykovou výstavbou jejich promluv.*“ (Tamtéž, s. 20) Jazykové rozdíly promluv uvádíme v následující podkapitole 2.3 nazvané Distinktivní rysy promluv.

2.3 Distinktivní rysy promluv

Doležel dokazuje protiklad těchto dvou promluvových typů pomocí jazykové výstavby, souborem *distinktivních rysů* gramatických, výpovědních, sémantických, slohových a grafických. (Srov. tamtéž, s. 14). Jako distinktivní gramatické rysy uvádí *osobu a čas*, u osoby máme na jedné straně systém tří osob u přímé řeči a na straně druhé pouze třetí osobu objektivní Er-formy, konkrétně mluví o jakési „*neosobě*“, která je prostředkem absolutního odkazování. (Srov. tamtéž, s. 15) Druhým distinktivním gramatickým rysem je čas, který u přímé řeči opět figuruje všemi časy dle potřeby. Naopak objektivní Er-forma opět používá „*absolutního*“ času, préterita, kterým zařazuje události do minulosti. (Srov. tamtéž, s. 14-15)

Dalším distinktivním rysem, tentokrát výpovědním jsou *apel a exprese*, už pojmenování objektivní Er-formy nám napovídá, že tato promluva je neutrální, nezná apel ani expresi. Naproti tomu přímá řeč je subjektivní, používá tedy prostředků apelativních i expresivních. (Srov. tamtéž, s. 16). Výpovědním distinktivním rysem je

i přítomnost, (u přímé řeči, jasně udává „tady“ a „ted“ promluvy) či nepřítomnost deixe v promluvách.

Sémantickým distinktivním rysem jsou významové znaky. „*Objektivní Er-forma se vyznačuje nepřítomností významotvorného subjektu, a proto činí dojem anonymní a nestranné zprávy.*“ (Tamtéž, s. 17) Naproti tomu přímá řeč je subjektivní, střídají se v ní jednotliví mluvčí, má různorodý významový kontext. V přímé řeči jednotlivé postavy vyjadřují svůj *postoj, modalitu a argumentaci*. (Srov. tamtéž, s. 17.)

Slohovým distinktivním rysem má Doležel na mysli fakt, že postavy v přímé řeči se obvykle vyjadřují pomocí mluvené češtiny, využívají její hovorové či nářeční formy češtiny. Naopak objektivní Er-forma mívá spisovnou podobu jazyka. (Srov. tamtéž, s. 18)

Grafické distinktivní rysy, jako pomlčky, dvojtečky, uvozovky či odstavce jsou sice konvenční, ale přesto velmi důležité, upozorňují čtenáře na místo, kde se objektivní Er-forma mění v přímou řeč, či naopak. Grafické znaky, respektive jejich změny se stávají jedním z prvních signálů měnícího se narativního textu. (Srov. tamtéž, s. 19)

2.4 Charakter moderního narativního textu

Pro moderní narativní text je typický vznik *nových forem řeči postav a nových vypravěčských způsobů*. Změna narativního textu se udála především díky neutralizaci distinktivních jazykových rysů. (Srov. tamtéž, s. 20). Byly to především distinktivní rysy grafické. Zrušením grafických znaků vzniká nová narativní promluva, *neznačená přímá řeč*. Došlo ale i k rušení gramatických distinktivních rysů, což mělo za následek vznik *polopřímé řeči*. (Srov. tamtéž, s. 21). „*Proces neutralizace vrcholí v třetím kroku, kdy se distinktivní rysy výpovědní, sémantické a slohové proměňují ve volně kombinované signály. Tak se vytváří smíšená řeč.*“ (Tamtéž, s. 21).

2.4.1 Neznačená přímá řeč

Nepřímá řeč vzniká během procesu, v němž přímá řeč přijme záporný distinktivní znak vypravěčské promluvy, ztratí grafická znaménka, především pak máme na mysli uvozovky. Hovoříme tak o novém promluvovém typu, který má svou specifickou funkci. „*Zmírňuje rozhraní mez protikladnými promluvami, a tak vytváří narativní text plynulejší syntaxe.*“ (Tamtéž, s. 21) Tento promluvový typ se hojně

objevuje právě v Sestře, kde nejen že zmírňuje rozhraní mezi jednotlivými promluvami, dokonce díky neznačené přímé řeči zde promluvy až splývají, vzniká jednotlivý promluvový proud řeči vypravěče, který zvýrazňuje jeho techniku vyprávění pomocí proudu vědomí.

2.4.2 Smíšená řeč

Doležel mluví o vzniku smíšené řeči, která v podstatě způsobuje úplné splynutí objektivní Er-formy a přímé řeči, znaky subjektivity jsou zde totiž rozptýleny po osnově objektivní, jedná se až o samostatné a pohyblivé signály, tyto osamostatnělé znaky subjektivity se mísí se stejně osamocenými znaky objektivní, vzniká tak smíšená řeč, narativní text tohoto typu nelze jednoznačně *identifikovat* (Tamtéž, s. 33)⁶

„Moderní narativní text už se tedy neskládá z důkladně oddělených úseků promluvy vypravěče a promluvy postav; je to kontinuální posloupnost, jejíž povaha se neustále mění podle kolísající koncentrace signálů subjektivity a objektivní.“ (Tamtéž, s. 36) Dle hustoty signálů subjektivity vzniká polopřímá řeč, jindy objektivní vyprávění a jindy zase smíšená promluva. V moderním narativním textu tak může docházet ke střídání přímé řeči, objektivního vyprávění, smíšené řeči a řeči polopřímé. (srov. Tamtéž, s. 37)

2.4.3 Systém vypravěčských způsobů jako součást charakteru moderního narativního textu

Doležel představuje vznik nových vypravěčských způsobů. *„Na velké transformaci se tento model podílí posunem, jímž se narušuje původní rovnováha mezi funkcemi vypravěče a postav.“* (Tamtéž, s. 43) Tradičními funkcemi myslí u vypravěče funkci kontrolní a konstrukční, u postav zase funkci akční a interpretační. Vypravěč se nevzdává svých primárních funkcí, ale osvojuje si také jako sekundární funkce postav. V případě, kdy jako svou sekundární funkci přijme vypravěč funkci interpretační, stává se z něj dle Doležela *vypravěč rétorický*. Ve druhém příkladu uvádí, že si vypravěč osvojuje obě původně primární funkce postav, a to jak interpretační, tak akční. Postava se tedy zároveň stává vypravěčem v podobě *osobního vypravěče*. Nové vypravěčské způsoby se odchyľují od objektivní Er-formy, nabývají promluvové rysy subjektivní.

⁶ Více o smíšené řeči naleznete v Doleželovi na stranách 33 – 36.

(srov. Tamtéž, s. 44) Doležel uvádí i výskyt dalších vypravěčských situací jako *objektivní Ich-formu, rétorickou Ich-formu a osobní Ich-formu*.

Doležel na základě svých teoretických podkladů předkládá vzniklou typologii vypravěčských způsobů. Sám Doležel říká: „*Tvrdím, že množina narativních promluvových typů – vypravěčských způsobů a forem řeči postav – tvoří systém, který lze popsat jednotným zobrazením, slučujícím textový a funkční model narativního textu.*“ (Tamtéž, s. 49) Doležel se pokouší tento systém názorně zakreslit do kruhového grafu.⁷

2.4.3.1 Trojí pojetí Er-formy

Objektivní Er-forma není novým vypravěčským způsobem, představili jsme jí v předchozích částech práce, během charakteristiky klasického narativního textu jako promluvu vypravěče, mající pouze zobrazovací funkci.

Rétorický vypravěč, respektive *rétorická Er-forma*, má kromě svých primárních funkcí i funkci interpretační. „*Touto funkční konstelací se nutně ruší objektivita vyprávění; vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí, soudí.*“ (Tamtéž, s. 44-45) Subjektivita ale vychází z vypravěče stojícího mimo vyprávění stejně jako u objektivní Er-formy. Tento vypravěč stojící mimo vyprávění je anonymní. Čtenář může mít občas problém s tím, komu tento subjektivní soud přiřknout. Nikdy tuto rétoriku nemůžeme přisuzovat autorovi, ale pouze textu, autora nikdy nemůžeme ztotožnit s vypravěčem!

Pro *subjektivní Er-formu* je typické střídání objektivity a subjektivity v promluvách stejně jako tomu je u smíšené řeči. „*Moderní výpravňá próza si osvojila smíšenou řeč jako nový vypravěčský způsob, který nazývám subjektivní Er-forma.*“ (Tamtéž, s. 46) Toto střídání objektivity a subjektivity se vyskytuje i u výše zmíněné rétorické Er-formy, ve které se také může objevovat funkce interpretační. Subjektivní Er-forma může mít navíc i funkci akční.

2.4.3.2 Trojí pojetí Ich-formy

Ich-forma je vypravěčský způsob, kde se může nejnápadněji projevit subjektivita vyprávění, právě prostřednictvím vyprávění v 1. osobě. „*Ich-forma je funkční adaptací přímé řeči: promluva vybrané postavy přejímá primární vypravěčské funkce, stává se*

⁷ Toto kruhové schéma vypravěčských způsobů a promluvových typů i s jeho popisem nalezneme v Doleželovi na stranách 49-50.

výhradním prostředkem konstrukce fikčního světa a organizace narativního textu.“ (Tamtéž, s. 47) Ich-forma sice přejímá funkce vypravěče, to ale neznamená, že ztrácí své primární funkce postavy. Funkce se mohou objevovat v různé míře, proto se i u Ich-formy tvoří různé druhy s různým stupněm promluvové subjektivity.

Objektivní Ich-forma se téměř nevyskytuje, jelikož u ní dojde k potlačení obou primárních funkcí. „*Z promluvové subjektivity zůstává jen její gramatický znak – první osoba.*“ (Tamtéž.). Z toho vyplývá, že postava, která konstruuje fikční svět, je distancovaná od vyprávěného děje, nehodnotí ho, ani nekomentuje, na tvorbě fikčního světa se podílí pozorováním (Srov. tamtéž.) Vypravěče v objektivní Ich-formě bychom mohli přirovnat ke kategorii reflektora, kterou používá Stanzel.

Vypravěči *rétorické Ich-formy* je přisouzena pouze jedna primární funkce postavy, ale pouze jedna, a to funkce interpretační, funkce akční mu přisouzena není. Vypravěč tak konstruuje fikční svět a zároveň má právo tento svět jakkoli hodnotit a soudit. V tomto vypravěčském způsobu můžeme vidět podobnost s rétorickou Er-formou, ale na rozdíl od ní je rétorická Ich-forma přisouzena určité konkrétní osobě. (Srov. tamtéž, s. 48)

Charakter *Osobní Ich-formy* je pro nás nejdůležitější, neboť tento způsob vyprávění se objevuje v románu *Sestra*. Vypravěč mající své primární funkce je zároveň i postavou příběhu, tudíž má i obě primární funkce, které se přisuzují postavám. „*Osobní vyprávění se stalo nejpopulárnější variantou Ich-formy.*“ (Tamtéž, s. 48) Pomocí osobní Ich-formy můžeme vyjádřit *osobní „zpověď“* vyprávějíciho hrdiny.

2.5 Autentifikace motivů ve fikčních světech

V předchozím textu jsme si představili, které promluvy jsou typické pro klasický narativní text a které naopak pro narativní text moderní. V promluvách hraje největší důležitost míra objektivity a subjektivity. Narativní text obsahující fikční svět se skládá z těchto promluv. Dle Doležela tvoří narativní text fikční svět pomocí tvárných prvků, tzv. *motivů*. Proces připouštění motivů do fikčního světa pojmenovává Doležel *autentifikací*. (Srov. tamtéž, s. 55) Ukážeme si zde proces autentifikace motivů, který je odlišný u klasického narativního textu a u textu moderního. V případě klasického narativního textu ho Doležel nazývá *binárním modelem*, v případě moderního narativního textu nám Doležel představuje *nebinární modely*.

Jak jsme si již výše uvedli, pro klasický narativní text je charakteristické střídání objektivní Er-formy a přímé řeči postav. „*Vypravěč nepopisuje existující svět, nýbrž konstruuje svět nový, svět, který neexistuje před jeho aktem, jeho tvrzení nemůže být hodnoceno co do pravdivosti, není pravdivé ani nepravdivé. Jeho věta však autentifikuje motiv, a tím z něho činí fikční fakt.*“ (Tamtéž, s. 56) Přímá řeč postav je k objektivní Er-formě vypravěče v naprostém protikladu, přímá řeč postav nemá autentifikační možnost, ale oproti vypravěči můžeme o řeči postavy říci, zda je pravdivá, či nepravdivá vzhledem k fikčním faktům fikčního světa, které zavedl objektivní vypravěč.

Motiv zavedený postavou může být autentifikován v případě, když tento motiv potvrdí další postavy a když ho nevyvrátí vypravěč, což v podstatě znamená, že jeho autentifikace je stejně závislá na vypravěči. (Srov. tamtéž, s. 58) Doležel ospravedlňuje tuto vypravěčovu autentifikaci tím, že mu byla dána literární konvence, „*objektivní vypravěč má autoritu k tomu, aby měnil svými výpověďmi stav fikčního světa... Díky této autoritě jsou motivy zavedené v promluvě tohoto vypravěče automaticky autentifikovány.*“ (Tamtéž, s. 57). V klasickém narativním textu tedy platí, že: „*Určitý jev buď je, anebo není faktem fikčního světa.*“. Doležel uvádí, že ve fikčním světě jsou výpovědi buď autentické, nebo neautentické, výpovědi postav jsou buď pravdivé, nebo nepravdivé, podle toho zda jsou nebo nejsou v souladu s fikčními fakty.

Moderní narativní text se velmi liší od toho klasického, je tedy logické, že se liší i proces autentifikace motivů v tomto textu. Není zde striktně oddělena hranice, že fakt je buď autentický, nebo ne. Stejně jako v moderním narativním textu vznikají nové promluvy, které už nemají tak ostré hranice jako objektivní Er-forma a přímá řeč, tak i zde mají motivy různý stupeň autentifikace, *různé odstíny existence*. Představíme si *subjektivizovanou autentifikaci a osobní autentifikaci*.

Subjektivizovaná autentifikace se objevuje v subjektivní Er-formě. V subjektivní Er-formě máme na jedné straně vypravěče, kterému autentifikaci zajišťuje literární konvence a jeho autorita, ale nesmíme opomenout subjektivitu. „*Subjektivní sémantika však tyto motivy ovlivňuje tím, že je vztahuje k situaci, postoji, přesvědčení či náladě určité fikční postavy.*“ (Tamtéž, s. 60). Tímto způsobem zavedené motivy tak nikdy nemohou být zcela autentické, vždy budou do určité míry subjektivně ovlivněné. Je také důležité odlišovat od sebe subjektivně zabarvené fikční fakty zavedené v subjektivní Er-formě od *neautentických osobních mínění*. (Srov. tamtéž, s. 62)

Autentifikace v osobní Ich-formě je také zcela specifická. Jak jsme si již uvedli, osobní Ich-forma je řeč postavy, která je zároveň vypravěčem. V klasickém narativním textu postava sama o sobě nemá možnost autentifikace, osobní Ich-forma ale má. Nejedná se zde o plnou autentifikaci jako v případě objektivní Er-formy. „*Motivy zavedené osobním vypravěčem mají stupeň autentičnosti závislý na jeho spolehlivosti.*“ (Tamtéž, s. 62) Více o spolehlivosti a nespolehlivosti vypravěče si uvedeme v následující kapitole věnované analýze románu. Nicméně jeho spolehlivost spočívá především v jeho vlastní zkušenosti, tedy v tom, že mluví pouze o tom, co sám prožil, udělal či viděl. Popřípadě zavádí motivy založené na *principu spolehlivého svědka*. (Tamtéž, s. 64)

3 Aplikace metodologií v analýze románu *Sestra*

Kapitola se věnuje praktickému rozboru způsobu vyprávění v románu *Sestra* Jáchyma Topola. Budeme dokazovat a interpretovat jednotlivé naratologické kategorie, které v *Sestře* můžeme nalézt. K analýze použijeme především metodologii Franze Karla Stanzela a doplníme jí metodologii Lubomíra Doležela.

3.1 Událostní parafráze románu

Stručně shrnout obsah románu *Sestra* vzhledem k jeho počtu stran je velmi náročné. Představíme si teď alespoň hlavní dějovou linku románu. Potokovo vyprávění začíná na konci éry komunismu (*Potok* ji nazývá dobou *Kanálu*) a na počátku nové svobodné doby v Československu. Na prvních stranách románu je zmíněn historiografický fakt popisující útěk Němců z NDR do SRN přes německou ambasádu v Praze, který se odehrál právě v této době. Dále líčí vznik *Organizace* (jejich společné firmy, uzavřeli mezi sebou jakousi *Smlouvu*), jíž je Potok součástí. Organizace se živí různým obchodováním, mnohdy i na hranici legality. Hned v první kapitole Potok ztrácí svoji milou, *Malou Bílou Psici* a zároveň začne hledat sestru, ženu, kterou Psice předpověděla, že potká. Všichni z *Organizace* bydlí v jednom domě, pod kterým se nachází studna, *Zóna zla*. Potok ve svém vyprávění popisuje i epizodu na *Skále*. Což bylo místo, kam jezdili odpočívat od práce, a které je zároveň dějištěm vyprávění jejich snů, tím nejpůsobivějším je sen Potokův, ve kterém se objevují všichni zbylí členové *Organizace*, sen se odehrává v Osvětimi.

Celá *Organizace* věří v příchod *Mesiáše*, ale jejich průvodce po Osvětimi, *kostra Josef Novák* jim oznamuje, že *Mesiáš* zemřel právě v Osvětimi. Následuje epizoda se spisovatelem *Jíchou*, který vypráví, jak se za doby komunismu dostal do zahraničí na jakýsi umělecký výměnný pobyt. Poté Potok potkává sestru, *Černou*, herečku, kterou znal od vidění. Následně na to se jejich *Organizace* rozpadá, členové se rozprchli. Potok také vzpomíná na svůj pobyt v Berlíně (ještě za staré doby), kde se ocitl mezi spodinou a prostitutkami (uklízěl například v nevěstinci). Následuje hledání *Černé*, po jejím nalezení se postupně sblíží. Příběh je propleten snovými pasážemi. Například se mu zdálo, že se ocitá u svého kamaráda *Davida* v horách, který se z nové doby zbláznil, z milosrdenství ho zabíjí, aby se dál netrápil. Tento sen se mu zdál na útěku s *Černou*,

během kterého se dostávají až na východní hranice Slovenska (pravděpodobně, místo určení zde není zcela specifikováno). Zde se ocitají na jakémsi *trhu*, přežívají zde po boku společenské spodiny. Černá se dokonce uchyluje k prostituci, Potok zde dokonce onemocní.

Po uzdravení odchází sám bez Černé do hor, pomáhá pastevcům. Po této epizodě se vrací zpět do Prahy, ale usídli se na nádraží mezi bezdomovci. Ve chvíli, kdy se rozhodne vrátit domů, svůj domov už nenachází, místo svého bytu nalézá v budově hotel. Na nádraží páchá další vraždu, zabíjí místní bezdomovkyni. Poté odchází na *Skládku*, kde se žíví prošlými potravinami z obchodních řetězců. Na Skládce řádí vrah, který rozsápává své oběti, zjeví se i Potokovi. Je to malý kluk, který ho prosí, aby ho zabil. Potok si ulije stříbrnou kulku ze svého přívěšku *Černé Madony, Panny Marie Černstochovské* a chlapec se stává jeho další obětí. Následuje epizoda, kde se Potok ocitá v klášteře v péči sester řádu mlčenlivých.

Potok se po odchodu z kláštera vrací zpět do společnosti, hledá si práci, vyhledává své staré známé, šel do starého bytu k Černé. Nejprve pracoval jako skladník ve skladu s ovocem, poté v rychlém občerstvení spolu s dalším umělcem, básníkem *Kaselem*. Mimo jiné začne hrát v televizních reklamách, věří, že si ho zde všimnou staří známí. Setkává se s *Laosankou*, vdovou po *Bohlerovi* z Organizace a jejím synem. Sblíží se spolu a stane se z nich rodina. Na samém konci se setkává s bývalým členem Organizace, s *Mickou*, který mu oznámí, že Mesiáš už je zde. Měl jím být syn Davida, zesnulého člena zaniklé Organizace a jeho partnerky *Helenky*.

3.2 Kompozice románu

Kompozice tohoto románu je velmi specifická. *Sestra* je formálně rozdělena, její strukturu tvoří tři části, *Město, Sestra a Stříbro*. Tyto tři části jsou ještě rozděleny na kapitoly, celkem jich je dvacet čtyři. Jednotlivé díly jsou označené příslušným názvem, kapitoly jsou očíslované a mají své synoptické nadpisy. Grafické členění románu na jednotlivé díly a kapitoly se ale od kompoziční struktury liší.

Vzniká zde konflikt mezi grafickým členěním a kompoziční strukturou. Je dán tím, že odstavec předchozího dílu je graficky přidělen do dílu následujícího. Tedy poslední odstavec sedmé kapitoly patří kompozičně do dílu prvního, kde se nachází většina kapitoly, ale graficky je poslední odstavec oddělen a nachází se až v dílu druhém, kde je následně označen předěl sedmé a osmé kapitoly. (Tento přechod

nalezneme na stranách 130-133.) Stejná situace je i u přechodu druhého a třetího dílu knihy. (Nalezneme ho na stranách 383-387) Kapitola devatenáctá patří kompozičně do druhého dílu, její poslední odstavec se ale nachází v díle třetím, graficky je předěl mezi devatenáctou a dvacátou kapitolou označen právě až ve třetím díle.

Už toto specifické grafické rozdělení jednotlivých dílů knihy, které jsou v konfliktu s její kompoziční strukturou, nám ukazuje dynamiku románu, specifický prvek v poetice tohoto díla, který čtenáře zaujme a překvapí. Kompoziční předěly jsou vymezeny tematicky, souvisejí s názvem jednotlivých dílů. První díl pojednává o městě, Perle a byznysu Organizace. V druhém díle se Potok vydává hledat svou sestru, nachází ji, je s ní a na konci druhého dílu ji opouští. U třetího dílu tato tematika není tak jistá, nicméně Potok nejprve žije na nádraží a Skládce, poté co ze svého stříbrného přívěšku udělá kulku, a zastřelí s ní Stvůru, se vrací vést normální život.

3.3 Synoptické nadpisy kapitol

Autor každou ze čtyřadvaceti kapitol začíná synoptickým nadpisem. V klasických narativních dílech většinou synoptické nadpisy sloužily jako stručné shrnutí toho, co bude následovat v nadcházející kapitole. Jako například Cervantesově v *Důmyslném rytíři donu Quijotovi de la Mancha*, ale u Topola tomu tak není. „Do záhlaví všech čtyřadvaceti kapitol autor vložil synoptický zápis vytržený z kontextu prózy: *1, Ruku v brokátu. Rytina a v díře, Jak to bylo s Psicí... využil svého práva zamíchat kartami a položil důraz tam, kde uznal za vhodné, zakódoval text podle neznámého klíče*“ (Mañas-Kañas. Dalibor, *Host*, 1994, s. 116) Toto nicméně neplatí u všech nadpisů, například šestá kapitola „*Měl jsem sen*“ opravdu líčí sen. Konkrétně líčí vyprávění snů některých členů Organizace, největší prostor dostává Potok a jeho sen o Osvětími.

Některé Topolovy synoptické nadpisy obsahují préteritum, mohli bychom je tak podle Stanzela řadit k *vyprávějším nadpisům*. Například kapitola dvě: *Co mi dělalo srdce; běželi jsme. Ty předměty. Tehdy v Kanále. Spiknutí*. Nebo například již zmiňovaná kapitola šest: „*Měl jsem sen*“. Na Druhé straně Stanzel mluví i o modelu *sdělovacích nadpisů*, které používají prezens. U této varianty bychom si mohli uvést příklad na nadpisu kapitoly čtyři: *Přišel žralok. Zlaták a jeho návrhy. Smlouva: my čekáme. Bohler. A ukáže mi hračky. Krátce o biči. Novokřtěnci. Hledám papír. Dělam auta. Přivede ji, dotýká se lanka*. V některých synoptických nadpisech Topol oba časy

kombinuje, uvedeme si zde například název předposlední, dvacáté třetí kapitoly: *Ale překvapeněj jsem nebyl. Různý práce. Je to dopis tobě. Čekám. Vidim...Křivka hrdla*. Některé Topolovy synoptické nadpisy dokonce sloveso vůbec neobsahují, například název kapitoly osmnáct: *U starý zdi. Do haly. Chlap s cihlou. A vlakem. A dál, jinam*

Dostáváme se tak opět ke konfliktu, rozporu mezi tím, jak autor nadepíše příslušnou kapitolu a tím, co se poté v dané kapitole vypráví. Po přečtení synoptického nadpisu čtenář většinou neví, co se bude v kapitole odehrávat. Opět to přispívá k dynamice celého vyprávění, specifickém prvku v poetice *Sestry*. Libovolný způsob nadepisování kapitol souvisí i s textem celkově, vypravěč vypráví tak, jak mu to přijde pod ruku, používá asociací v jeho řečovém proudu vyprávění.

3.4 Vyprávěcí situace v 1. osobě

Stanzel ve své knize *Teorie vyprávění* uvádí tři typické vyprávěcí situace, pro román *Sestra* jsme vybrali vyprávěcí situaci v 1. osobě, kterou zde budeme dokládat. Primárním znakem této vyprávěcí situace je identičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav, což zde bez pochyb platí, protože Potok co by vypravěč je zároveň hlavní postavou románu, žije spolu s dalšími postavami ve stejném fikčním světě, který on sám konstruuje, ve kterém koná a který zároveň komentuje. Podle Stanzela se jedná o tzv. quasiautobiografické vyprávění v 1. osobě, když je vypravěč a hlavní postava jedna a ta samá osoba jako vypravěč Potok v *Sestře*. Druhotnými znaky VS v 1. osobě je modus postavy vypravěče a vnitřní perspektiva.

3.4.1 Potok vypravěčem v Ich-formě

Potok je jednoznačně *osobním vypravěčem v Ich-formě*, je vypravěčem a zároveň hlavní postavou románu, je v centru dění vyprávění. Příběh vypráví on, popřípadě nechává mluvit další postavy románu, respektive reprodukuje jejich promluvy, někdy se vyskytují celé dialogové pasáže. Potok je majitelem dokonalé paměti, jelikož je schopen zapamatovat si promluvy postav v celé jejich délce a přesnosti, tak jak je kdysi slyšel. Potok oplývá primárními funkcemi vypravěče, konstrukční i kontrolní. Vzhledem k tomu, že Potok je vypravěčem a zároveň i hlavní

postavou románu, tak mu náleží i funkce přiřazené postavám, tedy funkce akční a interpretační, jak je charakterizuje Doležel.

3.4.2 Osobní Ich-formový vypravěč a jeho funkce

Vypravěč má své primární funkce, konstrukční a kontrolní. Potok je majitelem takových funkcí. Tvoří fikční svět, ve kterém žije, ve kterém žije on sám i jeho další postavy. Vzhledem k tomu, že Potok je osobním vypravěčem v Ich-formě, náleží mu také funkce postavy, tedy akční a interpretační, Potok jich také plně využívá. Potok neustále jedná, je aktivní v tvorbě fikčního světa, zároveň svět, ve kterém žije, hodnotí.

Na jedné straně komentuje a hodnotí fikční svět postava Potoka a na druhé straně ho má právo komentovat a hodnotit i Potok co by vypravěč příběhu. Uvedeme si příklady, ve kterých uvidíme rozdíly u interpretační funkce, tedy komentování a hodnocení textového světa vypravěčem a postavou Potoka.

V následující ukázce vypravěč komentuje, jak vnímal dobu po Sametové revoluci. „*A pak jsem stál na ulici, byla svoboda, bylo půl sedmý, počasí tak březen. Nahoře byly mraky, dole asfalt, ulicí chodili lidé s taškama, vedli svoje děti a psy, byla svoboda a čas vymknut z kloubů šlel. Nechal jsem se jím nést, byl to jiný tanec než s Psicí, jiný než tanec růže, jiný než s pendrekem, neměl konec, zdál se nemít konce.*“ (Topol, 1994, s. 29)

Uvedeme si také segment, ve kterém vypravěč hodnotí jejich Organizaci „... *byli jsme hovada a bezvadní kluci a zloději a podnikatelé a opilci a fenci, umělcíci i kšeftači... podražci i seriózní... a hlavně jsme byli společenství, nezapomeň, že za okny zuřila válka...a to jsme ještě nevěděli, co přijde... a byli jsme zběsilí a pokorní a zběsilí a pokorní a zběsilí a pokorní... a byli jsme fetišisti a sexisti a byli jsme pověřčiví, ve vzduchu byla síla vody a síla ohně...*“ (Tamtéž, s. 67)

Hodnotící pravomoc má primárně i postava Potoka, v následující ukázce vyjadřuje Potok svůj názor na smlouvu, Organizaci a jejich obchodování. „*Hoňte břevna ve svejch vočích. My vám na zákony kašlem. Na ty vaše soudce, co posílali lidi do penálu. My sme kmen, kterej má smlouvu. Já ňáký zrudě, co mě vyslýchala, na ňákej zasranej úrad, kde ted' dřepí, kafe neponesu, nasrat. [...]* Vy ste mafie, Potoku. *Ale kdepák, my jsme jen parta kamarádů, kerý si pomáhaj.* (Tamtéž, s. 146-147)

Následující ukázka nám nejprve ukáže hodnotící funkci vypravěčovu a následně i Potokovu. Vypravěč nejprve popisuje a hodnotí vzhled sestry, se svými komentáři se

poté přidává i Potok. „*Popsal jsem ji. Zsvěceně jsem hovořil a její poměrně drobný, ale pevný postavě. Prostými slovy jsem zmínil její boky v chůzi. [...] Hovořil jsem o jejích něžných prsech, které nejsou nijak děsivě obrovské ani zbytečně drobné, hovořil jsem i o jejích zádech, jako bych cítil něhu kůže v každém jednotlivém těle prstu... [...] Je spanilá! Občas, pravděpodobně... je krutá, jak kočka, ale to ne v srdci. Je moje! Ba ne, je svoje, čí chce! A vona není Jevrejka, Žreluko, vona je spíš... Číška... Eskymačka, něco mezi tím...“ (Tamtéž, s. 212)*

Předchozími ukázkami jsme dokázali, že funkci komentovat a hodnotit fikční svět má jak vypravěč, tak postava Potoka. Vypravěč rekapituluje a hodnotí události v préteritu, což odpovídá celkové stylizaci pásma řeči vypravěče, ve které během narativního aktu rekonstruuje vyprávěné události. Postava Potoka hodnotí události „tady a teď“, tedy v přítomnosti. Poslední ukázka nám zároveň dokazuje názorovou jednotu vypravěče a postavy Potoka, potvrzuje nám existenciální totožnost vypravěče a postavy. Tedy, že se jedná o quasiautobiografické vyprávění.

3.4.3 Občasný útek k Er-formovému vypravěči

Jednoznačnost Ich-formy se ale nevyskytuje v celém románu, objevují se pasáže, kdy vypravěč o Potokovi mluví ve 3. osobě. Vyprávějící Já se občas odcizuje od prožívajícího Já, od Potoka jako hlavní postavy románu. Dokládá nám to například následující úryvek. „*rozbitý zrcadlo jsou rozsekané momentky, koukám se a příjemný by bylo propsat se do třetí osoby, ale ne, mluví Potok: žil jsem po různých bytech a tlupách, a když mě jednoho usměvavého pouličního dne pustili ze starého zlého měšťského blázince, dostal jsem sociální klíč a díru.*“ (Tamtéž, s. 25)

Toto občasné odcizení může způsobovat časový odstup vyprávění od chvíle prožití. Nebo ho může způsobovat fakt, že se Potok se svými činy a chováním neztotožňuje. Může se stydět za to, co v minulosti udělal, což můžeme vidět například na začátku sedmé kapitoly, konkrétně na stranách 123 – 124. Na těchto stranách vidíme morální odcizení vyprávějícího od prožívajícího já Potokovi osobnosti. Vypravěč se stydí za to, jak se jeho prožívající já v minulosti zachovalo. Jaké činy musel pro Organizaci a byznys dělat.

Sám vypravěč zde uvádí: „*Měl jsem delikátní úkol, znesvářit jednoho Ludviga druhé ligy s dvěma Ludvigi páte ligy. [...] Žena jednoho z nižších Ludvigů spala s oním Ludvigem druhé ligy. [...] To sama Jarmilka chtěla, aby její nižší manžel věděl, že ona*

ví, že on ví. [...] Takhle z toho měli oba něco. Vyšší Ludvig v posteli, nižší v úřadě a Jarmilka měla oba. Dráp byl zařat po několika obratně zvolených větách při obědě s avantgardním hercem Potokem... po menší ukázce jistýho nepořádku ve spisech obou a hlavně jednoho z úředníků. [...] Ty, gentlemansky řečeno, nepořádky mohly znamenat jistý a lehký prachy... [...] Ubohý umělec Potok se k zlatonosným nepořádkům dostal vlastně náhodou a nechce otravovat, psát někam do novin, kalit vodu. [...] Ať mě nechá! Já vodejdu. Svěřoval se při dalším z následujících obědů upřímný Ludvig páté ligy mazanému Potokovi [...] Ta moje Jarmilka na něj trpí... ale von mě pronásleduje! Ty máš bráchance vid'? zeptal se trpělivý Potok, ten pálený psychopat. No a jak to s tím souvisí? Souvisí kamaráde, a moc, naklonil se milý kámoš v nouzi Potok přes stůl... Krátce poté trpící Ludvig páté ligy, který nechal svou Jarmilku klátit Ludvigem druhé ligy, zašel za bratrancem poslancem, který se s trapičem vyšším Ludvigem sešel na patřičné úrovni vybaven menší dokumentací ke skandálu v prvotřídním bulváru... [...] a pár vteřin před infarktem se onen vysoký úředník dozvěděl, že mu bude zachována vysoká židle, souložnice i oddaný spolupracovník a že nepořádky ve spisech... termín jisté neúprosné kontroly pasoucí právě po zlatonosných nepořádcích byl pronesen šeptem a na úrovni prodiskutován... a srdéčko se opět rozběhlo starým tryskem... ALE. A krátce na to utancovaný Potok rozechvělý dojetím přijímal blahopřání od rozechvělejších padrugů a Jarmilka se dostavila pro procenta zrudlá štěstím a plná sexu, který byl její abecedou... [...] Jen pro úplnost... Potokovi bylo nevolno, bylo, ale když už tak už, řekl si... a druhý den vyrazil v neposkvřeném byznysovým suitu s krásnou Bohlerovou Laosankou [...]" (Tamtéž, s. 123 - 124)

I na dalších místech románu o sobě Potok také mluví ve třetí osobě, v tomto případě se jedná o odcizení vypravěče a osoby Potoka z důvodu časového, v čas vyprávění už Potok dávno není hercem a tanečníkem, jako za svých mladých časů. „... tančil jsem těm útočnickům tanec první řady, byli jsme v první řadě a tanečník Potok byl v maximální formě... a měl dobré boty a v tom tanci a tím tancem jsem, když cizí kost poprvé praskla, poprosil Psici, ať se mi vrátí, jako se mi teď v okamžiku starýho času vrátila stará síla...“ (Tamtéž, s. 129)

„Teď už vůbec nevypadal jako nějaký bledej malej kluk. Už ani nekoktal. Herce Potoka porazila jiná šminka. Kolik ten má masek, řekl jsem si s kapkou profesionální žárlivosti.“ (Tamtéž, s. 149) V tomto segmentu opět vidíme etickou distanci vypravěče od postavy Potoka.

I na dalších místech knihy můžeme naleznout, že se v některých promluvách mluví o Potokovi ve 3. osobě, jedná se ale o Potokem reprodukované promluvy postav. Ve svém řečovém proudu vypravěč vypráví, co viděl a zažil a zároveň reprodukuje promluvy postav. Je tedy jasné, že v některých z reprodukcí promluv postav je Potok předmětem této promluvy, proto se zmínka o něm objeví ve třetí osobě, jak můžeme vidět v následujících ukázkách.

„Dřív nebo pozdějc. Dyť je nás hodně, co maj živou zkušenost. Ty taky, Potoku. No jo, no, řekl jsem. Dobrý, já mám svůj život. Ses kšefták, vyprsk na mě Jícha.“ (Tamtéž, s. 175) *„Hele Potoku, kam ty půjdeš“ Já zůstanu asi nějak čas tady. Potřebuju najít jednu holku.“* (Tamtéž, s. 212) *„Neblázni! Na co se těšíš... Potoku? Na výtahy? Videomaty? Nebud' vůl, času dost.“* (Tamtéž, s. 391) *„A ty oči... zářili... já ho znal. Pamatuješ si na mě, Potoku? Stejdo? Kluk kop špičkou do barelu.“* (Tamtéž, s. 431)

Celý řečový proud vypravěče je jeho osobní zpovědí, tato zpověď má pro něho sebe identifikační funkci. Vytváří fikční svět, ve kterém rekonstruuje svůj život s odstupem od prožitých událostí, prostřednictvím vyprávění se vypravěč identifikuje se sebou samým.

3.4.4 Tělesnost vypravěče a jeho motivace k vyprávění

Potoka považujeme za vypravěče v Ich-formě. Jedním z argumentů je fakt, že obývá stejný fikční svět jako ostatní postavy. Dalším argumentem, jak uvádí Stanzel, je jeho tělesnost. Tělesností se myslí, že vypravěč Potok má ve vyprávění své Já i s tělem. Toto vypravěčovo tělesné Já má zároveň existenciální motivaci k vyprávění, k vyprávění svého vlastního příběhu.

Vypravěčovu tělesnost a existenciální motivaci k vyprávění si můžeme doložit následujícím úryvkem z románu. *„A na půdě... někdy mi bylo úzko, bylo tu moc její vůně, moc jejich věcí... tehdy jsem tě hledal, sestro, a teď ti píšu svůj dopis, dopis jako knihu, dopis jako blázen, dopis v roce 1. Svaté války, Džihádu, Války proti médiím, války v roce x. po výbuchu času, který najednou není, nikdo ho nemá... jen předem prohraný války, jen ty jsou zajímavý, ukrejvaj svůj smysl, vítězství, už i odpadkový koše točej větrnejma lopatkama, vítězství, vyberu ze smetiště sígrovskou zbraň z plechovek a proškrábu se Zrnitou, vítězství, možná tam si mi spadla, milá, vítězství, vybírám z nekonečného množství slov a myslím, že náhodný čtenář můj vzkaz tobě už dávno odložil, snad v knize po sobě zanechal drobký a odešel dojíst moučník na zahradu, tam,*

kde jsou v elegantních proutěných křeslech kritici a psychiatři, s síní Šéfa Šéfů Živoucí Mumie, sestro, kamenná hlava Šéfa hlídá bazén a voda tam není, je plnej Jacka D... a snad je mou čtenářkou i žena v domácnosti, snad na vteřinu prudce odhodila mop, než přijde onen podivuhodný instalatér, mohu to být i já, vejdu do předsínky, kde se vaří zeli, jakoby samo... vejdu, snad s chlíplým úsměvem, přestrojený za Harlekýna... jsou různé možnosti... a voda náhle přeteče v průhledných bublinách, tolik slov jsem svázal a některý jsou tvoje, a až udělám poslední tečku, nic se nezmění, je jen jedna naděje, že totiž v tom okamžiku zvednu hlavu... a ty vejdeš do místnosti.“ (Tamtéž, s. 451-452)

I dále nám vypravěč připomíná, že jeho vyprávění je pro něho samotného velmi důležité, potřebuje zanechat něco ze sebe pro sestru. *„než mi hráblo a já začal s tímhle vlastním, s tímhle dopisem sestře... pamatovali si mě coby herce... snaživě jsem sháněl roli, chtěl jsem pro Černou nechat stopu,“* (Tamtéž, s. 470) Jeho vyprávění je také motivované neustálou touhou po Sestře, nejprve dlouhou dobu usiluje o setkání s ní, poté ji sice najde, ale po čase ji ale ztrácí a opět po ní touží, věří, že se s ní opět setká

3.4.5 Paralela Potok – Topol – Jícha

Hlásková podoba Potok – Topol jistě není náhodná, i když víme, že vypravěče nikdy nemůžeme identifikovat s autorem, vypravěč je vždy autorem konstruovaná strategie. Žádný spisovatel ale nemůže být stoprocentně objektivní. V *Sestře* můžeme vidět autostylizační tendence autora s jednou ze svých postav románu. Konkrétně souvislosti mezi životním osudem spisovatele Topola a postavy jeho románu, Jíchy, mladého, samizdatového básníka. Jehož básnická sbírka se jmenuje *„Miluju tě pod orlojem šílenství“* (Tamtéž, s. 156) Vidíme zde podobnost s názvem Topolovy básnická sbírka, která nese název *„Miluju tě k zbláznění“*. Následně uvádí, že se Jícha po revoluci stal novinářem, píšící mimo jiné o Vietnamcích a vietnamských tržnicích. Paralela s Topolem se objevuje i v tomto bodě.

Můžeme vidět i souvislost mezi postavou spisovatele Jíchy a Potokem. Na poslední straně třinácté kapitoly (konkrétně na straně 235), která je věnována Potokovu vzpomínání na pobyt v Berlíně, se nachází tři odstavce oddělené mezerou od předchozího textu, kde sám vypravěč má spisovatelské ambice, a kde naráží na spisovatelské umění Jíchy. *„Už dost, řek sem si. Potoku, přestaň vzpomínat na mládí, sou jiný věci. Ale... napadlo mě, když moh ňáskou knihu napsat takovej Jícha, tak proč ne já. [...] A možná, snil sem, že by byly i mergle, hromady cinků,*

od nakladatelských skupin, dojatejch mudrců i literátů, od předplatitelů.“ (Tamtéž, s. 235)

Vypravěčovy spisovatelské ambice se objevují i v dalších částech knihy. Jícha zanechává Potokovi dopis, ve kterém je skica, návrh literárního díla. Potok na něj reaguje následovně: *„No, popravdě řečeno, milý Jícho, řekl jsem si. Ale radši jsem to nedopověděl... nějaká menší aktovka, něco emotivního bych z toho vyskával, jako spíš na památku... ale.* (Tamtéž, s. 260)

Nicméně nezůstává pouze u vypravěčových ambic, on si je dokonce vyplňuje. Ke konci vyprávění se Potok ocitá na Skládce, kde si mezi bezdomovci krátí čas psaním básní, které vpisuje na prázdná místa časopisů, jež na Skládce nalezl. *„Popisoval jsem prázdný stánky časopisů, tam, kde nebyly fotky. [...] Moc jsem při psaní myslel na sestru a na půdu. Tohle je moje Ohnivá voda, říkal jsem si, když jsem psaním brzdil čas a byl jen muj, bylo to jako droga. Zkusil jsem pojmenovat to, na čem mi záleženo.*“ (Tamtéž, s. 423) Těmito jeho vyprávěnkami, jak je sám nazval, vyplnil téměř šest stran knihy (konkrétně strany 424-429). Vypravěč nakonec sám prozrazuje, že svůj příběh vypráví jako knihu. *„tehdy jsem tě hledal, sestro, a teď ti píšu svůj dopis, dopis jako knihu, dopis jako blázen,*“ (Tamtéž, s. 451)

3.5 Začátek románu jako volba modu

Podle Stanzela už podle začátku románu rozeznáme modus vyprávění, tedy jestli budeme v případě *Sestry* mluvit o vypravěči nebo o reflektorovi. Na počátku vyprávění seznamuje Potok adresáta vyprávění pouze jmenovitě s hlavními postavami příběhu, Davidem, Žralokem, Mickou, Bárou neboli Malou Bílou Psicí, o jejich charakteristice a popisu se ale zmiňuje až později (2-3 kapitola), nesděljuje ihned všechno na prvních řádcích. Celý román začíná retrospektivně, když nejprve uvádí scénu, která jistě nepatří na začátek vyprávění, signalizuje to i věta až na konci první strany románu *„A jak to všechno začalo? Pokud chci ohledat své stopy tehdy... v paleolitu...“* (Tamtéž, s. 7)

Stanzel uvádí, že pro volbu modu je důležitá otázka, *„Kdo vypráví?“* (Srov. Stanzel, 1988, st. 64) V našem případě vypráví příběh vypravěč v osobě hlavního hrdiny Potoka. Potokovo jméno se nedozvídáme hned, až z úst spisovatele Jíchy. *„Přede mnou a Psicí se zjevil Jícha. Čau, Báro, čau, Potoku!“* (Topol, 1994, s. 21) Celý příběh nám tedy zprostředkovává vyprávějící a zároveň prožívající vypravěč a zároveň hlavní hrdina Potok.

V *Sestře* není čtenář přímo vtržen do děje, aniž by se dozvěděl nějaké vstupní informace, postupně nás seznamuje s hlavními aktéry. „*Byli jsme lidi tajemství. A čekali jsme. Potom se David zbláznil. [...] Možná jen Žralok měl nějaký konkrétní cíl: zbavit se krabice a jejích příznaků. Já jsem jel jako medvěd v šlapacím mlýně, měl jsem z toho všeho strach, ale bavilo mě to a nabíjelo. Micka si nemohl dovolit přestat zářit, právě nejvíc tehdy, když tek kov.*“ (Tamtéž, s. 7) Sám vypravěč následně uvádí: „*Budu psát o tom, jak to začalo a musím se jednou rukou chytit stolu a nehet ukazováku zarýt někam do palce, udělám to, musím chytit i druhou ruku a cítit bolest, abych měl pocit něčeho skutečného*“ (Tamtéž, s. 7-8)

3.5.1 Věrohodnost vypravěče a jeho „dokonalá“ paměť

Věrohodnost vypravěče se obvykle posuzuje podle toho, že osobní vypravěč v Ich-formě vypráví jen o tom, co sám prožil a viděl, popřípadě může vyprávět o tom, co mu někdo sdělil. Ich formový vypravěč má své vyprávějící a prožívající já. Vyprávějící Já může během vyprávění znovu rekonstruovat své vzpomínky.

Takový vypravěč jako je Potok, odkazuje na svou vlastní zkušenost, vypráví jen to, co sám zažil, viděl nebo slyšel. Ať už to bylo v jeho světě, ve kterém žije nebo ve snu během spánku či ve snu-halucinaci, kterou si přivodil pomocí požití nějaké drogy nebo alkoholu. Text je díky střídavému vyprávění snů a událostí velmi dynamický. Čtenář si někde není jistý, zda se jedná o vyprávění snu nebo prožité události.

„*Motivy zavedené osobním vypravěčem mají stupeň autentičnosti závislý na jeho spolehlivosti.*“ (Doležel, 1993, s. 62) V mnoha případech se vypravěč spoléhá na tzv. princip spolehlivého svědka „*Osobní vypravěč tedy zakládá svou autentifikační autoritu na osvědčeném principu spolehlivého svědka: vypovídej jen o tom, o čem můžeš podat věrohodnou zprávu.*“ (Tamtéž, s. 64) Což znamená, že „*Jestliže vypravěč zavádí motiv, který nemůže znát z osobní zkušenosti, jmenuje svůj zdroj informací.*“ (Tamtéž, s. 63)

Princip spolehlivého svědka si můžeme doložit. Například, když vypravěč cituje Psici:

*„jdou jdou
pánve jim do boků tlučou
děti s peřinami na vozech vezou*

*ohnivé kříže na nebi
dny slanou trýzní rozleptané
a nikdo nikdo nepoví
kam jdou a co se stane,
řekla.*

No, Takhle dramatický to snad není.

To napsal Hanuš Bonn, řekla Malá Bílá Psice.“ (Topol, 1994, s. 16)

V následujících úryvcích nejprve odkazuje na spisovatele Jíchu a poté na člena Organizace Micku. „*To byla demonstrace! Bylo to skvělý. Policajti měli nahnáno jak nikdy, řekl Jícha šťastně.*“ (Tamtéž, s. 21) „*V učebnici pro budoucí psychiatry je přísněj zákaz dívat se na hodinky, citlivý pacienti maj pak právem pocit, že maj vypadnout, řekl Micka.*“ (Tamtéž, s. 29)

Dalším příkladem je odkaz na přítelkyni Bohlera, „... *ty masky byly děsný a nádherný... a lidi v roce 1 a 2 a 3 žasli, když do tramvají vstupovali příšerný masky z Laosu, byly žlutý a zelený a černý, byly ze dřeva a Prahou se po výbuchu času začali pohybovat démoni. Byly to otročí masky, jak mi prozradila Bohlerova Laosanka.*“ (Tamtéž, s. 41)

Navíc je Potok vybaven dokonalou pamětí, je schopen dopodrobna reprodukovat různé dialogické promluvy ostatních postav, nebo jeho s některou s dalších postav románu. Což v reálném životě není možné. Příkladem dokonalé paměti vypravěče v Ich-formě může být třeba poslední odstavec ze strany třicet sedm. „*Hele Jituš, povídá Lexa, hod' mi tam áčko na céčko, a ať je klid, mám tu starýho kamaráda. Miluš, pohni s tou dvěstěpětkou, ať je to rozjetý, než přijde Šéf! Irčp, zavolal, a když krásná vešla, tak řekl? Irčíku, hele to je Potok, to je umělec, herec. Vážně? A ve kterým filmu ste hrál? No třeba Vesnico má středisová. Vážně? A koho ste tam hrál?...*“ (Tamtéž, s. 37)

Na druhou stranu se ptáme, můžeme opravdu Potoka považovat za věrohodného vypravěče? Nevěrohodnost vypravěče je obvykle spojována s dětským věkem vypravěče, s duševní nemocí vypravěče, ale také s morálními kvalitami vypravěče. Vzhledem k tomu, že se Potok dopustil ne jedné vraždy (i když u některé nevíme, zda se doopravdy stala nebo zda se odehrála pouze v jeho snu), navíc je minimálně občasným uživatelem drog, je tedy věrohodným?

Snové pasáže vypravěči na věrohodnosti neubírají, neboť vyprávění jeho snů můžeme zahrnout do jeho zkušeností, odehráli se totiž v jeho mysli během spánku. Stejně jako o věrohodnosti jeho snů můžeme uvažovat o věrohodnosti jeho halucinačních stavů, někdy si je přivodil sám, někdy mu k nim pomohla nějaké další postava fikčního světa, ale pořád se toto vyprávěné dění odehrálo v jeho mysli.

Tomáš Kubíček mluví o spolehlivosti vypravěče takto, „*zda vědomě či úmyslně omezuje čtenáři přísun informací, které by mohly zpochybnit jeho pojetí příběhu. Jestliže nám například konfrontace s výpověďmi jiné postavy či s jiným textovým elementem prozradí vědomí rozpor ve vypravěčově promluvě, ztrácí vypravěč svůj nárok na spolehlivost.*“ (Kubíček, 2007, s. 116) Potok takovým vypravěčem, který by schválně zatajoval informace, není. Nicméně vypravěč na několika místech svého vyprávění přiznává, že mohl na některé události zapomenout, ne ale schválně.

Z Potokova vyprávění můžeme poznat, že Bohler byl hodně obětavý. Nevadilo mu podílet se o byt s přistěhovalci, měl strach o osud druhých. O jeho dobrotě se vypravěč několikrát zmiňuje a dodává: „*Zapomněl jsem možná dostatečně a vyčerpávajícím způsobem s použitím běžný mluvy i zlatý maminčiny češtiny vyjádřit, že Bohler byl opravdu chlapík širokého srdce. Od té doby, co měl prachy a byt, i když to byl byt celý tlupy, neustále podkuřoval svému katolickému, kostelnímu a lavicovému Bogovi tím, že se staral o zbloudilý ovce, většinou prorostlý zaknocenou vlnou barvy koxu z té nejmagoričtější bolševický kotelny.*“ (Topol, 1994, s. 64) Jedná se tedy spíše o omezení, že si nemůže vzpomenout na všechno, ale nedělá to naschvál a nesnižuje to jeho věrohodnost.

„*Popravdě řečeno, nájemníků v našich bytech ubylo, ty co si občas ze začátku stěžovali, že je z Bohlerova bytu tlupy slyšet tu a tam slyšet moc hluku, si bohoslovec trochu podal...*“ (Tamtéž, s. 41) Na tomto segmentu můžeme vidět, jak vypravěč sám tematizuje fakt, že adresátovi, na kterého mluví, říká pravdu a ujišťuje ho tak o své spolehlivosti.

3.6 Perspektiva románu

Na místech románu, kde dominuje vyprávění ve formě vzpomínání vypravěče, mluvíme o vnější perspektivě. Máme tak na mysli především začátek románu. V jeho rekonstruovaném vyprávění vzniká časový sled událostí většinou pomocí neurčitého „a pak“. Potok jakožto osobní vypravěč nemůže vidět do vědomí ostatních postav, co si

myslí a co prožívají. Stanzel toto nazývá horizontací⁸, v případě vnitřní perspektivy mluvíme o omezení obzoru vědění vypravěče, o tzv. limitovaném hledisku. (Srov. Stanzel, 1988, s. 158) To znamená, že osobní vypravěč Potok nemá dar vševědoucnosti jako autorský vypravěč, nevidí do vědomí postav, nemůže nám přímo říci, co si myslí. Může nám ale prostřednictvím jejich promluv, které si zapamatoval, a které nám ve svém proudu řeči reprodukuje, říci, co mu ony sami prozradily nebo co vypožoroval z jejich chování.

Zde můžeme vidět, že nám vypravěč sděluje, že je Švihák šťasten, ale nevěděl by to, kdyby to Potokovi Švihák osobně neřekl, nepodělal se s ním o jeho pocity. „*Co to je? zeptal jsem se Šviháka, zbytečně. To nic, občas přijdou až sem, řekl. Kdo? Ale pane Potok, vy jste tu kvůli něčemu jinému. A já osobně jsem šťasten, že i po tom, co se vaše nádherná vlast zbavila jha komunismu, jsou zde lidé ochotni pomáhat boji za velkou moc.*“ (Topol, 1994, s. 275)

I následující úryvek nás utvrzuje v tom, že vypravěč do vědomí a myslí ostatních postav nevidí, Černá musela sama říci Potokovi, jak se cítí, že její stav myslí odhadl špatně. „*Černá... teď hodně věci skončilo, až se dostanem domu... tak vyrazíme, někam. Alespoň na čas. Myslíš, že po nás dou? Myslim, že ho našly, ty... žlutý. A ti chtěj vypadnout, ti se o něj... o jejich těla už postaraj. Ty seš skvělá, jiná by se sesypala, ale ty... Co to říkáš, dyť já jsem sesypaná.*“ (Tamtéž, s. 335)

Kategorie perspektivy souvisí s tím, jak čtenář vnímá čas a prostor díla. V *Sestře* můžeme zdánlivě vnímat náznaky chronologie. Objevují se zde neurčité časové příslovce a časová určení související s vnější perspektivou jako například: „*Tehdy v paleolitu*“ (s. 7) „*později*“ (s. 11), „*A tehdy*“ (s. 15), „*pak*“ (s. 25), „*od té chvíle*“ (s. 31), „*od počátku*“ (s. 32), „*když nás tehdy v předvěku*“ (s. 33), „*Kdysi*“ (s. 37), „*jednou*“ (s. 45), „*v tom čas*“ (s. 56), „*občas*“ (s. 62), „*a ráno*“ (s. 62), „*v takovejch chvílích*“ (s. 71), „*bylo téměř pravý poledne*“ (s. 127), „*zpočátku*“ (s. 185), „*byla zima*“ (s. 201) „*ale druhej den*“ (s. 221), „*první večer*“ (s. 277) „*večer*“ (s. 279), „*Hned druhý den*“ (s. 282), „*dny šly*“ (s. 285), „*pak se mi začaly mihat dny*“ (s. 371) „*od té doby*“ (s. 373), „*druhý den*“ (s. 417), „*tehdy*“ (s. 481)

Toto dokazuje, že v románu můžeme sledovat jakousi chronologii dění, která má blíže k vnější perspektivě. Na druhou stranu si v následující podkapitolce uvedeme, že o chronologii času se v případě *Sestry* moc mluvit nedá, jedná se spíše o koláž událostí

⁸ Stanzel tímto nazývá „*vymezení vědomostního a zkušenostního obzoru vypravěče nebo reflektora („limitované“ hledisko)*“ (Stanzel, 1988, s. 140).

a slet jednotlivých příběhů než o jeden chronologický děj, i když jednotlivé epizody příběhu spolu samozřejmě většinou souvisí.

Pro časoprostorovou orientaci je důležité, jak jí vnímají postavy vyprávění, pokud postavy vnímají „tady a teď“, vnímáme perspektivu vyprávění jako vnitřní. Fakt, že je vnímání „tady a teď“ vázáno na vnímání postav si ukážeme v následujících ukázkách z románu. Vidíme tedy, že v románu dochází ke střídání perspektivy.

Ale teď viděli svý svobodný území poprvé zvostra, a mimo ty, který Bohler přesvědčil ke křtu a obdaroval růžencema, začali všichni výt.. a ti, který Bohler pokřtil, si klekli se sepjatejma rukama a nějak divně dkoutili rukama, házeli hlavama... sakra, co jim je, syk jsem Bohlerovi... no, člověče, řek, opatrně řek bych, že nastavujou druhou tvář, to sem asi přepisk, blbě vyložil... syk mi zpátky zmatenej Bohler. V tom k nám přišla Bohlerova Laosanka, vypadala vyděšená a říká: Rychl, rychl! Co je? poptal jsem se. Ony, Laosaci do sabijet. A co mám dělat? zeptal jsem se. Zavolat policajty? Ne, ne, řekla, sabili by policajta taky! Koukli jsme na sebe s Bohlerem a vyplašenýma očima ozářili scénu. “ (Tamtéž, s. 61)

„ V létě už se narodí. Já budu mít dítě s Davidem, řekla Helena. Neřekla to ani pyšně, ani vyplašeně, prostě nás informovala. A on to neví, zeptal jsem se. Ten neví nic teďka, řekl Micka. Bohler mu šlápnul na nohu. Měla bys ho najít, řekl Heleně, ale třeba potom... a nestuj tak, řekl jí... di k mý Losance, my to tu balíme... nepojedeš domu? Domu. Cha. Řekla Helena. S tímhle, dotkla se svý tváře. Elixír ji kupodivu nepomoh, ani jinak nezkrušil. Helenko... pokračoval Bohler... plastika ňáka, di pryč... nás čeká Zóna, nemůžeš tu bejt, když čekáš, to přece víš. Musíš jít hned. Mohlo by mu to ublížit. Nemohli jsme jí pomoct, Museli jsme zůstat a dodělat to se Zónou, počkat na Rudolfa. Dívali jsme se, jak naše padruga odchází, šla sama, s prázdnýma rukama, stejně jako k nám přišla. Ten novej život, kterej měla v sobě, nesla pryč, snad daleko od Zóny. Počkej, rozběh se za ní Bohler, chceš prachy, deš k Laosáků, deš? Vid', že jo? Nic nepotřebuju, odstrčila ho. Heleno, tak zatím! Vykřik jsem. Zatím, řekl Micka. Jo, mějte se. A zatím. Tenhle pozdrav znala, věděla, o čem je. Vyšla z domu a šla pryč. Postávali jsme na dvoře, pokuřovali a čekali na Rudolfa. (Tamtéž, s. 211-212)

Události příběhu, představené během narativního aktu vypravěče jsou prožité Potokem a dalšími postavami. Tyto postavy vnímají „tady a teď“ v prožívaných odehrávajících se událostech. Potok tyto události s odstupem rekonstruuje skrz vzpomínání sebe. Vypravěč celý svůj příběh vypráví, rekonstruuje ve své mysli a svých představách. Můžeme tak říci, že všechna pásma řeči jsou jeho, i když to na nás velmi

často působí, že se jedná o promluvy konkrétních postav příběhu. Vypravěč se snaží poukázat na to, že jeho prožívající já tyto promluvy vnímalo jako promluvy postav, neboť mu byly sděleny druhými, on jakožto vyprávějíci já je teď pouze reprodukuje a rekonstruuje ve své mysli.

3.6.1 Prostorová perspektiva

Prostorová perspektiva románu nemůže být nikdy dokonalá jako třeba na obraze nebo ve filmu, jak uvádí Stanzel. Vypravěč sice prostor nějakým způsobem vždy popisuje, ale velmi selektivně, on určuje, co nám řekne, jaké nám poskytne informace a jaký prostor nechá pro čtenářovu fantazii. Stanzel v takovém případě mluví o sklonech k aperspektivizaci prostoru. Perspektivizace prostoru se nejlépe dokazuje na interiéru, Potok je takovým vypravěčem, který nám nepodává informaci, aby se podle jeho popisu interiéru dala pořídit skica, má tedy sklony k aperspektivismu, což nám dokazuje následující ukázka. „*První místnost, kterou musel člověk projít, byla smrdutá, komora s jedním oknem, jakoby vyskleným, ze stropu kapalo a na zemi se válely starý čpící hadry. Za pultem, kterým místnost, zdálo se, končila, stál hromotluckej Severák, znal jsem ho od vidění z častých návštěv. Tahle odporná místnost s pár rozbitejma židlema, který vypadaly, že od nich právě povstaly mrtvoly, byla Hadrabův figl...*“ (Tamtéž, s. 141-142)

Když se Potok dostane k Tomášovi do hor, popisuje své nové místo pobytu takto. „*První, co si ze svého nového bydliště pamatuju je právě Tomáš. Pohled na něj. Mát mě pasák. Ležel jsem v jeho chajdě a mezi škvírama ve stěně, mezi igelitama jsem ho viděl, jak přechází, motá se kolem ohně.*“ (Tamtéž, s. 387) Také si přesně nedokážeme představit, jak jeho horská chata vypadala, víme, že v ní byly díry a že jejím majitelem byl Tomáš.

Dále uvádíme příklad popisu Skládky z jeho vnitřního pohledu tak, jak na Potoka působila. „*Teď se Skládká táhla od posledních sídlišť do nedohledna. Byl nad ní opar. Byl žlutej, občas jím prošvih vítr. Na mnoha místech stoupal k nebi dým. [...] Měkký věci často páchly. Ale brzy jsem narazil na pěšinu, stezku. Skládká byla mrtvá jen zdánlivě. Podél stezky se škvarili pneumatiky, vítr mi vmetl do tváře žár. Tuň něčeho pod papírama bublala. Byly to umělý hor. Navezli je sem. Obcházel jsem hory a šel kaňonama. [...] Šel jsem polema plechu. Byly tam díry. To byl začátek vrakoviště.*“

(Tamtéž, s. 415-416) Vypravěč provádí čtenáře po Skládce, ten ale není schopen vybavit si ji jako celek, nýbrž jen její jednotlivosti, které nám vypravěč popisuje.

Nádraží v Ušanice představuje takto. „*Nádraží bylo jiné, než jsem si ho pamatoval z letmý návštěvy Ušanice. Kasa zavřená, nikde nikdo.*“ (Tamtéž, s. 351) Z tohoto popisu si těžko představíme, jak nádraží vypadalo, pouze víme, že se Potok se Sestrou ocitli na liduprázdném nádraží.

Vypravěč nám neustále nějakým způsobem sděluje, kde se právě ocitáme, respektive, kde se udála daná část příběhu, jestli na ulici, v bytě, v lese, ve sklepě, na nádraží, na trhu, ve vlaku či v horách. Vždy nám do jisté míry dějiště vyprávění představuje. Někdy delším podrobným popisem jako v předchozích ukázkách, někdy jen strohým sdělením. Například v kapitole dvacet jedna odehrávající se na nádraží se žádný popis nevyskytuje, kapitola je uvozena slovy „*Na nádraží... bylo stejný jako předtím, přibylo jen pár barev a skleněnejch ploch,*“ (Tamtéž, s. 399)

Občasné popisné pasáže zpomalují děj. V těchto popisných zpomaleních můžeme naleznout vnitřní perspektivu vyprávění. Dochází ke střídání vnitřní a vnější perspektivy. Vidíme zde také konflikt mezi popisnými pasážemi a stylizací ostatních událostí, které jsou představeny v rychlosti dění, v jednom proudu řeči vypravěče často neorganizovaně. Události jsou často řazeny pomocí vypravěčových asociací, ve vyprávění se neustále něco děje. Tento konflikt mezi rychlostí dění událostí a popisnými pasážemi románu opět přispívá k dynamizaci celého textu.

3.6.2 Perspektiva času a časové anachronie v románu

V románu se často vyskytují výkyvy z chronologie vyprávění, tzv. časové anachronie, především analepse, neboli retrospektiva. O chronologii snad ani nemůžeme mluvit, celý román spíše pokládá vedle sebe různé příběhy, zážitky především Potoka, ale i ostatních postav románu. Potok něco vypráví a najednou do toho začne s úplně něčím jiným, které s původním velmi často vůbec nesouvisí. Orientace čtenáře v textu je velmi náročná, a když se k tomu ještě přidají snové pasáže, u kterých kolikrát nejsme schopni rozšifrovat, že se opravdu jedná o sen, stojí před námi velmi promyšlená a složitá vypravěčská strategie. Tyto časté časové anachronie způsobují velkou dynamiku románu, neustálé střídání úseků příběhu a přeskokování tzv. od jednoho ke druhému.

Retrospektivu vidíme například v kapitole třetí, nejdříve představují Davida jako člena jejich Tlupy, jejich společenství, a pak se teprve vypravěč vrací k tomu, jak se do jejich Tlupy David dostal, že ho Micka našel na nádraží.

Občas se v textu objevuje i prolepsy, například se objevuje zmínka o Skládce. „... *já nosil jedno důležitý stříbro, to mi pomohlo pak na Skládce... to mi kdysi pověsila na krk moje máma, tehdy, dyž jsem šel...*“ (Tamtéž, s. 43) Kapitola o Skládce a důležitosti stříbra se v románu objevuje až mnohem později, v kapitole dvacet dva, na stranách 415-446.

Ve třetí kapitole se objevuje zmínka o tom, že Vasil (přistěhovalec z Ukrajiny) pochází z Černobylu. Vasil se naučil česky a chce jim vyprávět svůj příběh. „...*Bohler mu potřel spánky kyselinou a Vasil se vzpamatoval a začal vyprávět svůj příběh, který dodnes nedopověděl, protože ho lidi Velký Matky dostali, našli si ho, když Velká Matka rozhodla, že, že dobrým místem pro ni i pro Lid Víry bude naše stará dobrá zlá Praha... a Vasil nám už svůj příběh nedopověděl. To předbíhám.*“ (Tamtéž, s. 44) Sám vypravěč zde přiznává, že ve svém vyprávění předbíhá. Vasil dopoví svůj příběh až mnohem později, pokračování o Vasilovi a jeho původu z Černobylu se nachází až v kapitole čtrnácté, na stranách 251- 255.

Časové anachronie jsou v celém příběhu, například v okamžiku rozpadu Organizace se rozhodnou zlikvidovat všechno stříbro, zajít s ním do kovárny. (Srov. Tamtéž, kapitola 11, strana 187) V tuto chvíli ale zasáhne Žralok, který začne vyprávět svůj sen, vypravěč Potok zde přenechává vyprávění intradiegetickému vypravěči Žralokovi. (Stejně jako tomu je s ostatními členy Organizace v kapitole“Měl jsem sen“.) Až v následující dvanácté kapitole se vypravěč vrací k tomu, čím začal předchozí kapitolu. „*Šli jsme do kovárny a nacházeli do ohně stříbrný ozdoby, protože náš kmen skončil.*“ (Tamtéž, s. 211) Čtenář se musí mít neustále na pozoru, vypravěčovo počínání je nevyzpytatelné, neustále musíme sledovat, kde se zrovna nacházíme, co se zrovna děje, jestli vypravěč neodbočil do slepé ulice.

Vyprávění je zároveň jeden dlouhý proud vědomí, vypravěč vypráví tak, jak mu to přichází zrovna na mysl, to dokládá i fakt, že právě v kapitole jedenáct, která je především věnována Žralokově snu, se najednou objeví obraz z Potokova dětství, kdy chodil na základní školu, z období, kdy umírá Brežněva⁹, stejně jako nečekaně tato část

⁹ Tento obraz z Potokova dětství má rozsah zhruba na dvě a půl strany, konkrétně ho nalezneme v *Sestře* na stranách 203-206

z vyprávění vyvstala, stejně tak rychle i zmizela, najednou se opět ocitáme mezi členy Organizace a Žralok pokračuje ve vyprávění snu.

Na poslední straně dvanácté kapitoly se zmiňuje o tom, že: „*Coural jsem po ulici, nikdoš bez kmene, a šel přímo za sestrou. Bylo pořád ráno, pro mě nezvyklej čas, sestřička ještě určitě spí.*“ (Tamtéž, s. 220) Toto vyprávění je přerušeno kapitolou o Berlíně, o době, kdy taky nepatřil do žádné skupiny, do žádného kmene. Opět na hledání sestry navazuje až v kapitole čtrnáct, opět se vrací k bloumání po Praze a hledání bytu Černé. „*Vzhlédl jsem a zjistil, že se mi podařilo dojít poblíž místa, kde by měla sestřička bydlet.*“ (Tamtéž, s. 236)

V ukázkách jsme mohli vidět, jak si vypravěč pohrává s časem, žádné pravidlo pro něj neplatí, chvíli vypráví chronologicky, poté ho něco napadne a dostává se ve svém vyprávění úplně jinam, principu asociace a časové anachronie jsou dalším prvkem dynamiky románu a jeho typické poetiky.

3.6.3 Časové údaje a chronologie románu

Ve třetím díle knihy nazvaném *Stříbro* (20. - 24. kapitola) se začínají objevovat chronologické časové údaje, v předchozí části textu se objevovali jen neurčité časové údaje typu „druhý den“, „a pak“, „a potom“, „jednou“. Výjimečně se objevuje signál reálného historického času. Ve třetím dílu sice nenacházíme žádné konkrétní časové údaje, jistou chronologii událostí ale pozorovat můžeme.

V kapitole dvacet jedna odehrávající se na nádraží po Potokově návratu z hor u Ušanici se objevuje časový údaj: „*Někdy koncem léta... bylo mi líp. A taky jsem viděl, kde vlastně žiju.*“ (Tamtéž, s. 401) Potok se stále nachází na nádraží. „*Seděli jsme a popíjeli, pomalu, aby vydržela... bylo léto, ale vzduch... už to bylo jiný.*“ (Tamtéž, s. 408) Po odchodu z nádraží se v textu dokonce objevuje konkrétní datum, i když pouze s dnem v měsíci, nikoli s rokem, je to nejkonkrétnější časový údaj, který se ve vyprávění nachází. „*Ovšem, vy jste jistě do 7.9. neuplatnil nárok!*“ (Tamtéž, s. 411)

V následující kapitole se vypravěč Potok ocitá na Skládce, kde žije. Po barvitěm líčení jeho života zde, se najednou objevuje epizoda, která by tam jakoby vůbec nepatřila, Potok se probouzí v klášteře, kde se o něj starají řádové sestry. Opět se zde objevuje časový údaj navazující na ty předchozí. „*[...] dostal jsem se ke svým šatům, zima už se nachylovala, byl jsem tu dlouho, už jsem se cítil silnej,*“ (Tamtéž, s. 443)

V předposlední, tři a dvacáté kapitole se stále nacházíme v období podzimu. „*A jednou... jednoho toho usměvavýho městskýho dne, kdy je podzimní slunce tak štědrý, že na svý pouti jen tak mj. ozlatí prastarý stezky ve vzdálených hvozdech stejně jako kdejakej krysí čumák...*“ (Tamtéž, s. 448).

Vypravěč sice neuvádí konkrétní chronologické údaje, ale stejně nevíme, jak dlouho dobu trvalo fungování Organizace, dokud se nerozpadla a každý člen se nevydal svou cestou. Ani nevíme, jak dlouho hledal Potok Černou, jak dlouho strávili na útěku, v Ušanici na trhu, jak dlouho pobýval Potok na Skládce či na nádraží. O čase jako takovém ale vypravěč mluví v jednom kuse, hraje pro něj velmi důležitou roli.

Jediné místo, kde nám vypravěč sděluje, jak dlouho už trvá tato etapa jeho života, je doba po rozpadu Organizace, kdy vyhledává nelegálně přistěhované Laosany. „*Tentokrát byl Švihák poněkud... rozechvělej, což bylo neobvyklý, možná že jsme se znali už natolik, že nepovažoval za nutný držet přede mnou masku... vždyť tenhle život trval už třetí měsíc... všechno šlo jak po drátku, našli jsme blok, chodbu, výjimečně nikde nikdo nezacláněl...*“ (Tamtéž, s. 285)

V textu se objevují i slepá ramena vyprávění, dílčí příběhy, o kterých se vypravěč zmíní, ale které nikam nevedou, ba naopak mohou čtenáře zmást při jeho orientaci v textu. Jako příklad si uveďme čtvrtou kapitolu, vypravěč líčí vstup Žraloka do Organizace, jejich podnikání, jejich zvyklosti, najednou je do tohoto vyprávění vpasována epizodka o nových hračkách pro děti a o tom, jak Bohler s Potokem jedno takové hračkářství nejdříve vykradou a poté vyhodí do vzduchu. Sám vypravěč Potok si uvědomí, že to k ničemu nevede. „*Ale zpět od zábav s hračkami k obchodnímu podnikání.*“ (Tamtéž, s. 59), uvádí poté sám vypravěč.

3.7 Řeč postav

Pro celý román je typické neustálé střídání promluv, promluv postav s promluvou vypravěče, který je zároveň hlavní postavou. Pro promluvy postav je typické, že jsou tvořeny nikoli přímou řečí, jako v klasickém narativním textu, ale pomocí neznačené přímé řeči.¹⁰ Promluvy postav ztrácí grafické distinktivní rysy, a to především uvozovky. Díky ztrátě grafických znamének dochází k plynulému toku promluvy vypravěče, který ve své promluvě rekonstruuje promluvy ostatních postav,

¹⁰ Více viz Doležel na stranách 21-22.

tedy všechna pásma řeči jsou vlastně jeho řeči. Vypravěčova promluva je tedy tvořena neznačenou přímou řečí a řečí smíšenou.

Vyskytují se zde ale segmenty, kde jsou některé grafické distinktivní rysy promluv zachovány. Například zachování dvojtečky a uvozovací věty. Na některých místech se tak objevují téměř typické příklady klasické přímé řeči. Vypravěč použije klasickou uvozovací větu, ať už za nebo před promluvou postavy, nebo promluvu postavy uvozovací větou rozdělí. Mnohem častěji se ale objevují v textu reprodukce promluvy postav pomocí neznačené přímé řeči. Pro čtenáře je v některých případech velmi obtížné rozeznat původní reprodukovanou promluvu postav od promluvy vypravěče. Smývání těchto hranic mezi pásmem řeči vypravěče a pásmy postav vede k plynulosti vyprávění.

Nejprve si uvedeme pár příkladů, kde je použito grafických znaků a přímé řeči. Jedná se především o příklady, kdy si některá z postav zpívá písničku a Potok ji v reprodukci promluvy postavy cituje. „*Myslel jsem radši na černou... vzpomněl jsem si na jednu písničku, kterou v klubu zpívala, ona bývala obscénní sama o sobě natož její slova... ale je taková vždy ve správnou dobu a na správném místě... v klubu u Černý... jinde jsem bohužel neměl povědomost... „vím, co chceš vyškemrat, vobejmu ti nohama“... zpívala,*“ (Tamtéž, s. 138) Mimo jiné cituje i zpěváka v baru: „... „*párkrát se tu otočíš a jdeš do kytek úúajjí*“, *s tím taky nešlo nesouhlasit, „jak poraženej dobytek úúajjí*“, *to bylo moc tvrdý, tak jsem se přesunul jinam.*“ (Tamtéž, s. 152)

S typickým příkladem přímé řeči jako promluvy postav se setkáváme také, vypravěč v tomto případě sice pomocí přímé řeči opravdu reprodukuje promluvy postavy, obsahem promluvy je ale opět text písně. „*Benjamín najednou povídá: „Řeky lásky proud kolem nás jde dál, po řece lásky půjdem dál, zpívat jako děšť, kávu si osladím,*“... *a koukal, co já na to. [...] pak mě ubec nepřekvapilo, když... takhle s Kašparem couráme po lese a on najednou spustil: „Už jdou a ladí trumpety, vstávej, můj vánku, láska jediná.*“ *Řekl jsem mu: „Kůň bílý pádí vlakům vstříc, já nastavuji větru svoji líc.*“ (Tamtéž, s. 327)

Dále uvádíme i příklad reprodukce promluvy Bohlera v přímé řeči: „...*a jéje řekl Bohler, dyť já jim dneska říkal, „jestli máš dvě suknice, tak jednu vyměň za kudlu a di bojovat, když ti to tvoje síla říká“*“, *řek jsem to možná nepřesně... [...] cos jim ještě dneska kázal? Zeptal jsem se zlomyslně, příznávám, bledýho Bohlera, „odvrhni otce svého i matkou svou a zbav se rodiny, když deš na válečnou stezku proti evidentnímu*

příkoří“, sakra oni nepochopili, že jsou to takový rychlý metafory, dodal Bohler.“ (Tamtéž, s. 61)

Nyní si uvedeme příklady nových promluvových typů, které vznikají v moderním narativním textu, v našem případě konkrétně vypravěč používá neznačené přímé řeči k reprodukci promluv postav. „*Nechci sebekritiku, řekl Žralok. Měl jsem sen. Rozsadili jsme se. Zatím jsme tedy nechali stříbro na pokoji. I vlasy. Nechali jsme to ze sebe viset. Vy víte, kapitáni a bratři, že jsem jen pouhej nositel snu a že nechci urazit společenství nějakým bezcenným názorem. Ale byl to sen, velmi dlouhý a těžkej, a já mu ani nerozumím dobře, myslím, že sem ho dostal nejen pro sebe, ale abych se o něj podělil. Je to pokračování Pátkova snu a já už vim, proč jsem v jeho snu letěl před nim do svého snění. V mém snu sou, bratři a urozenci, mnohý smyčky a luštěnky a muj sen není pro každýho. Je to sen o snech, nabítech předmětech, o kmeni, o konci kmenů, a jedinci a Možnosti. Jestli máte nějaký otázky, tak odpovídám: Ten sen jsem měl dnes, když jsem se nemoh dostat z krabice, když vy ste se bili se stalingama. Já už cejtíl, že do Žraloka Štejna vstupuje hlas, a rozhlíd sem se po svejch blízkých.*“ (Tamtéž, s. 187)

“*Hele, došlo ti to vid’, řekl Bohler. No ty myslíš... Jasně, nasazuje je sem on, Temnej kníže, de mu o děti, to je jasný. A ti pitomí fotrové... Ty to kupujou jak roboti*“
Problém asi je, řek Bohler, že lidskej kmen se rozpad, jo jo, rodiny už nejsou co bejvaly, a já bych dokonce řek, že fotrové a mutery ty touly kupujou vlastně proto, že ty svý ratolesti nenáviděj, a v skrytu duše sou rádi, že jim můžou nosit tyhle temný věci, jenže... síla těch věcí se obrátí proti nim, doplnil jsem Bohlera... jo, voni se těch svejch ratolestí boje a snad je chtěj zničit, než jim dětičky vyrostou... (Tamtéž, s. 57)

„*Dobrý večer, synu. Dobrý večer, otče, řekl jsem zdvořile. Vypadal potěšeně. Na tohle oslovení tu nebyl zvyklý. Říkali mu Pačanga. Tvoje vysoké boty, můj synu, mohou ukryvat nůž bojovníka nebo pouhou špínu, tvoje nestříhané vlasy a nemyté vlasy mohou být lví hřívou nebo ovčím rounem připraveným pro první silnější ruku, tvoje stříbrné ozdoby, milý synu, mohou znamenat jistotu muže nebo marnivost floutka. Tvoje tetování může být svědectvím boje za spravedlnost nebo ranou, kterou ti uštědřil... zakuckal se. Ale měl mě přečtenýho. Byl to výkon.*“ (Tamtéž, s. 151)

Dalším příkladem je promluva kostry Josefa Nováka. „*No tak, vašnostové, prohlídečka začíná, cinky, cinky, cvilink! Normálně mi je sděleno, že mám s pánama začít vždycky vod rampice, ale já, pánové, dneska... tedy dneska, my to tu máme jinak... prostě eště něco mám a tak nevadí, dyž vám to jen tak jako poukážu, že jo, he? No kdo*

mlčí, ten souhlasí, jak říkal starej Brychta, dyž sedlákům na Uhelňáku votácel drobný z kasírek a voni ho neviděl, kapoto, pardi?“ (Tamtéž, s. 92)

Na uvedených příkladech vidíme neznačenou přímou řeč, ve které někdy můžeme naleznout neznačenou přímou řeč i s uvozovací větou. Výskyt neznačené přímé řeči s uvozovací větou Doležel připouští. Díky neznačené přímé řeči je text plynulý, nedochází zde k důraznému střídání promluvy vypravěče a přímé řeči postav. Celé vyprávění je jeden proud řeči vypravěče, k reprodukci promluv postav používá právě neznačené přímé řeči

Pro jednotlivé promluvy postav a vypravěče je dále typické jejich občasně oddělování pomocí tří teček. Ony tři tečky jsou tak pro čtenáře pomocníkem k rozlišení původní promluvy postavy od promluvy vypravěče. Tři tečky slouží čtenáři k rozpoznání jednotlivých promluv, tedy člení pásma řeči. *„jezdec se hnal k nám a Kašpar do mě strčil a povídá: Kuň bílý pádi větru vstříc ja nastavuju svou lic, vim, teka vim slova songo tohoto... tak to není, říkám mu... ale on... po tváři mu tekli slzy a řekl: Tak to je.“* (Tamtéž, s. 329) Toto členění umožňuje lepší orientaci čtenáře textu, zároveň je toto rozlišování promluv typické pro poetiku díla.

Celé pásmo řeči vypravěče, celý jím rekonstruovaný příběh je kombinací promluv vypravěče reprodukce pásem řeči postav. Všechna pásma řeči patří vypravěči, i když to na nás velmi často působí, že se jedná o promluvy konkrétních postav příběhu. Čtenář by tedy celý text měl vnímat jako jeden proud řeči vypravěče.

3.8 Snové a halucinační pasáže románu

O snových a halucinačních pasážích jsme se zmínili v rámci věrohodnosti vypravěče. Nyní si uvedeme konkrétní příklady. V kapitole páté se vypravěč zmiňuje, že si na Skálu jezdili jako Tlupa odpočinout od Prahy a byznysu. *„Opravdu vypnout na Skále znamenalo... lysohlávky a tráva a LSD a jiný věci a Ohnivá voda a litry červenýho a nemluvit a pokusit se nebejt... tu a tam s náma jezdili různý padrugy, různý dobrý přítelkyně... žádný hrdopysný vztekny, žádný píči blbý uštěkaný... bylo to dobrý, když si mohl chvíli snít...“* (Tamtéž, s. 68-69) Tento úryvek dokládá, že se v textu objevují i snové a halucinační pasáže, které souvisí s požitím drog. Následně vypravěč líčí jakousi směs snu a halucinace, během které málem zabije svou milenkou. (Tuto pasáž nalezneme na stranách 74-75.)

Dalším snem, halucinací, vyvolaným drogami je Potokův sen o Osvětlení. On sám uvádí okolnosti vzniku tohoto snu, že měl nějaké houby, trávu a alkohol (Srov. Tamtéž, s. 86) Potok říká: „*jenže to už jsem cítil, jak o mě vstupuje hlas a mluví mnou, tak jsem jen říkal slova:*“ (Tamtéž, s. 87)

Některé snové pasáže se dají lehce odhalit, neboť po nich následuje jasný signál, že se jednalo o sen. „*Cítil jsem její dech na tváři. Pak uhnula, rozplynula se do zdi: Bud' ostražítej, přijdu k tobě, slyšel jsem. Probudil mě ostrej řinčivej zvuk zvonku.*“ (Tamtéž, s. 315) V tomto uvedeném příkladu tedy čtenář vnímá fakt, že se jednalo o pouhý vypravěčův sen, ne všechny snové pasáže jsou ale takto jednoznačné, u některých sen rozeznáváme až mnohem později, u některých se nám ho ani nepodaří identifikovat.

Převážná část šestnácté kapitoly se odehrává také v Potokově snu/ halucinaci. „*a Rudolf povídal u mýho ucha, konejšivě... tiše: Musí to bejt, promiň, nediv se, sis to spískal, a pak mě do předloktí bod jehlou...*“ (Tamtéž, s. 317) Vypravěč nám to potvrzuje i nadále v průběhu celé kapitoly. „*byl jsem asi z tý injekce pořád omámenej, proto jsem nehryzal zemi, ale šel po ní...*“ (Tamtéž, s. 318) „*Rudolf mi vbod drogu a mně se tohle všechno zdá a jedu autem s fízla... a to bych to měl ještě před sebou, to ne, musím přiznat, že jsem se tam na tý sípce poněkzd rozeštkal...*“ (Tamtéž, s. 330) V tomto snu vypravěč dokonce zabíjí svého těžce nemocného kamaráda Davida. Fakt, že se skutečně jednalo o sen, se definitivně dozvídáme na počátku sedmnácté kapitoly. „*Hele přitisk jsem se k její tváři... to bude dobrý, to přejde... já měl sen...*“ (Tamtéž, s. 334)

Tyto snové a halucinační pasáže mohou stěžovat čtenářovu orientaci v textu, na mnohých místech románu čtenář neví, zda se ocitá ve skutečném Potokově světě, ve vyprávění, které Potok skutečně prožil, nebo zda se ocitá pouze ve vypravěčových myšlenkách, snech a halucinačních stavech. Text tím nabývá na dynamice, vypravěč se neomezuje jen na vyprávění o tom, co prožil fyzicky, ale i psychicky. Vypravěč od adresáta svého vyprávění vyžaduje nepřetržitou bdělost, čtenář se musí neustále soustředit na vyprávěný děj, aby věděl, kde se zrovna nachází.

3.9 Kapitola „Měl jsem sen“

V kapitole šesté Potok přenechává svoji roli mluvčího postupně ostatním členům Organizace, nejprve Bohlerovi. Potok jeho promluvu uvede. „*Měl jsem sen, řekl. Šel jsem takhle po tom našem starým městě, polobotky, kalhoty, košile a bunda, šel jsem*

v *civilu omrknout bary a starý místa*“ (Tamtéž, s.78) Samotný Bohler ve své vypravěčské promluvě cituje další mluvčí, například svého otce. „... a já viděl, že je to muj otec , muj tatínek... a von mě taky poznal, a jak byl mimo, tak řek: Michale, Michálku, vem mě vodsad’... tohle říkal dycky,“ (Tamtéž, s. 79)

Po krátké promluvě Potoka pokračuje druhý z Organizace. „*Na řadě byl Micka. Měl jsem sen, řekl. Bylo mi asi deset, nebo tak nějak, a zrovna jsem si hrál na zahradě našeho starýho městskýho domu naší starý pražský kultúrní rodiny.*“ (Tamtéž, s. 80) I Micka ve své promluvě cituje promluvy dalších postav svého příběhu, například svoji matku. „*tak najednou slyším: Lukáši! Lukáši, co to tam děláš, s čím si to hraješ? Byla to moje máma a byla blízko a nejednou všechno viděla...*“ (Tamtéž, s. 82)

Stejně jako po promluvě Bohlera, následuje i po vypravěčské promluvě Micky krátká promluva Potoka, než začne vyprávět další člen Organizace, tentokrát David. „*Měl jsem sen, řekl David. Bylo to doma v horách, fujavice metla sníh vokolo chaloupek našeho rodinýho kmene Losínů, cesty byly zapadany a nešlo vyrazit na lov.*“ (Tamtéž, s. 83) Stejně jako předchozí dva členové, i David do svého vyprávění zařazuje promluvy dalších postav jeho příběhu.

Jako poslední byl na řadě sám Potok „*Měl jsem sen, řekl jsem. Já měl dlouhej sen, pobratimové a bratří, a prosim vás teda o trpělivost*“ (Tamtéž, s. 85) Vyprávění Potokova snu předchází velká dialogová pasáž, diskuze mezi ostatními členy Organizace, za jakých podmínek k tomuto snu došlo. Text se zde trochu podobá klasické dramatické hře, neboť jednotlivé reprodukované promluvy jsou uvozeny jmény původních autorů promluv, jednotlivých členů Organizace včetně Potoka. Tato dialogová pasáž není proložena žádnou poznámkou vypravěče. Jako příklad si uvedeme první tři, dovolíme si použít termínu repliky, tohoto dialogu.

„*Bohler: Měls nějaký věci?*“

Já: Houby, tráva, malý kolečka, ale fakt jen málo a červený a toho bylo dost. Velký houby, Zelenou sílu, myslim, upřesnil jsem.

*Žralok: Kde a kdy?*¹¹

V samotném Potokově snu dochází k neustálému střídání promluv Potoka, členů Organizace a Kostry Josefa Nováka, jejich průvodce ve snu, průvodce po Osvětími, nicméně i v promluvách samotné Kostry se objevují promluvy dalších postav jeho vyprávění o Osvětími.

¹¹ Zbytek dialogické pasáže nalezneme v *Sestře* na straně 86.

Na Žraloka, posledního člena Organizace, se v této kapitole nedostalo, dostává prostor až v kapitole jedenácté nazvané: *Žralok: „Měl jsem sen.“*. Vypravěč mu vkládá do úst úplně stejná slova jako ostatním členům. *„Ne, řekl Žralok Štejn. Měl jsem sen.“* (Tamtéž, s. 187) *„Žralok mluvil: Muj sen je i o tom, co je zem. A vy to musíte vydržet, prášilové a práskači, protože na konci vám dám Možnost. [...] Muj sen začíná koncem Potokova snu. Letěli jsme tehdy nad polem kostí a pak sme byli před Tváří a byla laskavá a zářila a stalo se to samý co Pátkovi: [...]“* (Tamtéž, s. 187-188)

Ze všech členů Organizace se postupně stávají intradiegetičtí vypravěči¹². Vyprávění jejich snů se stává vyprávěním ve vyprávění. Tato změna ve vyprávění je Potokem velmi pečlivě označena, proto si je čtenář plně vědom toho, že vyprávění se právě chopila jiná postava příběhu a vypráví sama svoji snovou epizodu. Je pouze na Potokovi, kdy do svého příběhu vloží vyprávění další postavy, je pouze na něm kolik rovin vyprávění chce realizovat. Čtenář tuto druhou rovinu vyprávění snů ostatními členy Organizace může brát jako zpestření vyprávění, navíc si je v tomto případě jist, že se skutečně jedná o líčení snů. Tyto pasáže, které vyprávějí intradiegetičtí vypravěči opět přidávají na dynamice celého textu.

3.10 Grafické zvláštnosti v textu

Na některých místech tohoto románu se objevují grafické zvláštnosti, odlišnosti, které si čtenář na první pohled uvědomuje a vnímá je. To byl také jistě autorův záměr, součást vypravěčské strategie. Můžeme si všimnout, že obě tyto grafické odlišnosti textu, kurzívou otisknutý Jíchův dopis i Potokovy básně souvisejí s vypravěčovými spisovatelskými ambicemi. V prvním případě Potok o svém spisovatelském záměru pouze informuje. V případě jeho básní nám své spisovatelské ambice dokonce dokládá. Vypravěč Potok nám básněmi ukazuje, že jeho vyprávějíci já je s jeho prožívajícím já spojeno, na počátku knihy je nám Potok představen jako umělec, herec a tanečník. I přes jeho úpadek a pád až mezi bezdomovce můžeme vidět, že v něm kus umělce stále zůstává, on sám nám to ukazuje prostřednictvím svých básní a později návratem do normálního života.

¹² Tento pojem zavádí Gerard Genette, jeho vysvětlení můžeme najít například v knize KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, na stranách 133-136.

3.10.1 Jíchův dopis

Spisovatel Jícha po sobě zanechává dopis, jakýsi náčrt, ze kterého chtěl napsat novelu či drama. Celý tento dopis¹³ je v románu psán kurzívou, stejně jako Potokovy básně. Proč ale vlastně autor použil kurzívu, jako by tam byl dopis otisknutý? Možná proto, že se v dopise skrývá ve zkratce Potokův životní příběh hledání Sestry a sebe samého.

3.10.2 Potokovy básně

V kapitole dvacet dva se objevují básně¹⁴, jsou také tištěné kurzívou, jejich autorství je přisouzeno přímo vypravěči Potokovi, psal je na prázdná místa časopisů a novin během svého období života, které prožil jako bezdomovec mezi spodinou, žijící na Skládce, chtěl zde nejspíše doložit své spisovatelské ambice, které nám na některých místech románu sděluje.

¹³ Text celého dopisu nalezneme v *Sestře* na straně 260.

¹⁴ Všechny básně nalezneme v *Sestře* na stranách 424-426.

Závěr

V této bakalářské práci jsme se nejprve zabývali dvěma přístupy zkoumání narativního textu. Představili jsme si vybrané kategorie metodologie Franze K. Stanzela a Lubomíra Doležela. Následně jsme poznatky aplikovali na konkrétní narativní text, na román *Sestra* soudobého českého spisovatele Jáchyma Topola.

O tomto románu bylo napsáno ne málo studií na různá témata, ve kterých se autoři snaží interpretovat tento postmoderní román. Autoři se zabývali například pojetím starého a nového světa, tedy analýzou doby, o které román vypráví. Někteří se věnují pestrému využití jazyka v románu, poukazují na aluze a intertextové odkazy, které se v *Sestře* hojně objevují. Někteří poukazují na pojetí času a časovosti v knize. Některé studie se částečně zmiňují i o způsobu vyprávění *Sestry* i ostatních Topolových děl.

My jsme se zacílili pouze na analýzu způsobu vyprávění v románu a doufáme, že se nám podařilo vyplnit prázdné místo, které je součástí interpretace *Sestry*. V úvodu analýzy jsme si uvedli stručnou událostní parafrázi románu. Dále jsme si představili typickou kompozici *Sestry* a specifický konflikt mezi synoptickými nadpisy kapitol a samotným textem takto nadepsané kapitoly.

Dle Stanzelova pojetí typických vyprávěcích situací se nám podařilo dokázat, že v případě *Sestry* se jedná o vyprávěcí situaci v 1. osobě, o quaziautobiografické vyprávění. Vypravěč a zároveň hlavní hrdina Potok je osobním vypravěčem v Ich-formě obývající stejný fikční svět jako ostatní postavy románu. Ukázali jsme si občasné odcizení vypravěče od svého prožívajícího já a zdůvodnili jsme si jím občasné použití Er-formového vyprávění. Doložili jsme si také znak VS v 1. osobě, a to tělesnost vypravěče a jeho existenciální motivaci k vyprávění. Představili jsme si také autostylizační tendence mezi spisovatelem Topolem s postavou spisovatele Jáchyma, které se v díle projevují.

Pro VS v 1. osobě je druhotným znakem modus vypravěče, který jsme si také doložili. V rámci modu vypravěče jsme se věnovali věrohodnosti vypravěče. Druhým druhotným znakem je vnitřní perspektiva vyprávění. Které například s tím, že „tady a teď“ událostí je vázáno na vnímání postav. Součástí perspektivy je pojetí horizontace vědomostního obzoru vypravěče. Zmiňujeme se i o perspektivě prostoru a času.

Všimáme si také snových a halucinačních pasáží, jejichž střídání v románu dává textu velkou dynamiku. Stejně jako mu ji dává neustálé střídání promluv, pojetí

promluv jsme analyzovali podle Doležela, stejně jako funkce vypravěče. Zmiňujeme se i o grafických zvláštích, které se v textu objevují. Autor volil kurzívu k ozvláštění některých částí textu.

Představené výsledky analýz dokazují výjimečnou dynamizaci autorova vyprávění. Dynamiku vyprávění můžeme vidět ve střídání vyprávění snů a prožitých událostí. Dalším prvkem je kontrast mezi rychlostí a překotností dění oproti zpomalujícím popisným pasážím. Kontrast zde tvoří i vnější perspektiva vzpomínání vypravěče s časovým děním „a pak“, naproti ní stojí vnitřní perspektiva, kde se „tady a teď“ dění váže na vnímání postav, popřípadě vnitřní perspektiva popisných pasáží. Dynamizaci můžeme vidět i v občasném použití Er-formy (v důsledku odcizení prožívajícího a vyprávěcího Já) v jinak Ich-formovém vyprávění vypravěče Potoka. Dynamiku vyprávění můžeme spatřit i v kontrastu mezi synoptickými nadpisy kapitol a vyprávěným segmentem dané kapitoly. Do kontrastu staví autor i kompoziční předěly kapitol s grafickým členěním knihy. Velká dynamizace vyprávění se skrývá i v promluvových pásmech, ve střídání promluv postav s promluvami vypravěče, které tvoří jeden proud řeči vypravěče. V textu dochází ke střídání klasických a nových promluvových typů, jež také přispívají k celkové dynamice románu.

V tomto textu jsme si představili vypravěčskou strategii *Sestry*. Tato práce není jistě poslední, která o této a dalších Topolových knihách vznikne. Je zde ponechán například prostor pro srovnání způsobu vyprávění *Sestry*, prvního Topolova románu s jeho dalšími díly. Můžeme dále mapovat například změny a vývoj narativních strategií v ostatních románech Jáchyma Topola.

Seznam použité literatury

Primární literatura

TOPOL, Jáchym. *Sestra*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 487 s. ISBN 80-7108-086-1.

Sekundární literatura

ALENKA, Antonín. Já jsem někdo jiný! čili Agent Jícha potká v potoku syna člověka. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 29, s. 6. ISSN 1210-0021.

BÍLEK, Petr A. Topolův román ... uličnický ... *Tvar*. 1994, roč. 5, č. 16, s. 17-18. ISSN 0862-657X

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993, 144 s. ISBN 80-202-0418-0.

DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, 66 s. ISBN 80-85-778-39-4.

ENGELKING, Leszek. Zplození zlého ducha: násilí a agrese v tvorbě Jáchyma Topola, *Tvar*. 2008, roč. 19, č. 16 s. 6-7. ISSN 0862-657X

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 111 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

FOŘT, Bohumil. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, 135 s. ISBN 978-80-210-4694-8.

GABRIEL, Jan. Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 24, s. 6. ISSN 1210-0021

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. 1. vyd. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, 96 s. ISBN 978-80-85778-56-4.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, 221 s. ISBN 978-80-7272-390-4.

HYBLER, Martin. Topolova přepestrá Sestra. *Kritická Příloha Revolver Revue*. 1995, č. 2, s. 56-59.

JANOŠEK, Pavel: Dejte mi pevný bod aneb Za společenský román krásnější! *Tvar*. 1994, roč. 5, č. 12, s. 3. ISSN 0862-657X

KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. *Svět literatury*. 2003, roč. 13, č. 25, s. 27-53. ISSN 0862-8440

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007, 240 s. ISBN 978-80-7294-215-2.

MACHONIN, Sergej. Nová kniha džunglí. : kniha Jáchyma Topola Sestra vyšla v brněnském vydavatelství Atlantis. *Mosty*. 1994. roč. 3, č. 26, s. 12

MAŇAS-KAŇAS, Dalibor. Nemilosrdná sestra. *Host*. 1994, č. 3 s. 114-117

RICŔEUR, Paul. *Čas a vyprávění*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002, 245 s. ISBN 80-7298-051-3.

ŘÍHA, Ivo. (ed.) *Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. 1. vyd. Praha: Torst, 2013, 391 s. ISBN 978-80-7215-451-7.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, 321 s.

ŠLAJCHRT, Viktor. Dobrodružství: klíč ke světu: románová prvotina Jáchyma Topola, *Respekt*. č. 25, s. 15. ISSN 0862-6545

VOJTĚCH, Daniel. Příběh naší zkušenosti. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 27, s. 6. ISSN 1210-0021

ŠANDA, Zdeněk. Proměna narativu Jáchyma Topola. *Svět literatury*. 2003, roč. 13, č. 26/27, s. 197-202.