

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

Diplomová práce

**NARATIVITA V PROZAICKÉM DÍLE SYLVIE  
RICHTEROVÉ**

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Kamila Žárská

Studijní obor: ČJ – D/SŠ

Ročník: 8.

**2010**

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice 23.4. 2010

.....  
Kamila Žárská

Chtěla bych poděkovat na prvním místě svým rodičům a sestře za trpělivou podporu během dlouhotrvajících studií, byl to běh na dlouhou trať a za jejich důvěru jsem jim vděčna. Docentu Michalu Bauerovi děkuji za laskavé připomínky a rady během vedení diplomové práce a také za pomoc při volbě jejího tématu.

## ANOTACE

Diplomová práce se zabývá popisem, rozbořem a následnou interpretací nejrůznějších podob a forem vyprávění, jež se uplatňují v prozaických textech Sylvie Richterové. Pozornost je věnována také základním naratologickým kategoriím, jako jsou příběh, časoprostor a postavy v autorčiných textech. Cílem práce je analyzovat formální a tematickou rovinu autorčina vyprávění, vysvětlit jejich vzájemný vztah a přiblížit jejich vliv na významové utváření textů.

## ABSTRACT

The Diploma Thesis deals with description, anylysis and interpretation of assorted narration forms and shapes, that assert themself in prosaic work of Sylvie Richterova. An Attention is paid to basic narratologic categories such as story, time, space and characters in authors textes. The aim of the thesis is to analyse formal and thematic planes of Richter narration, describe their mutual relationship and explain their influence over formation of meaning in texts.

## **OBSAH**

<b>1. Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>2. Narativita, narativ a teorie vyprávění .....</b>	<b>10</b>
2.1. Stručný přehled vývoje naratologie.....	111
2.2. Narativ a jeho vnitřní struktura .....	14
2.2.1. Příběh a diskurz .....	16
2.2.2. Hledisko ve vyprávění.....	19
2.3. Narativ jako předmět sdělení.....	20
2.4. Narativ a jeho referenční funkce .....	211
2.4.1. Koncept Mimésis.....	222
2.4.2. Teorie fikčních světů.....	233
2.4.3. Antireferenční teorie .....	244
<b>3. Shrnutí teoretické části .....</b>	<b>255</b>
<b>4. Autorka Sylvie Richterové.....</b>	<b>266</b>
4.1. Literárněvědné dílo .....	277
4.2. Próza.....	29
<b>5. Podoba vyprávění a jeho diskurz v prózách Sylvie Richterové .....</b>	<b>31</b>
5.1. Fragmentárnost vyprávění.....	31
5.2. Zprostředkovanost vyprávění .....	322
5.3. Subjektivizovanost vyprávění .....	38
5.4. Další rysy vyprávění.....	411
<b>6. Obsahová rovina vyprávění v prózách Sylvie Richterové .....</b>	<b>43</b>
6.1. Události .....	44
6.2. Prostor fikčního světa.....	46
6.3. Kategorie času .....	48

6.4. Postavy a vypravěči vyprávění.....	50
6.5 Reference? .....	54
<b>7. Akt vyprávění a významové směřování textu.....</b>	<b>58</b>
7.1. Akt vyprávění jako sebepoznávací proces .....	59
7.2. Akt vyprávění jako narcistický obraz vypravěče .....	61
7.3. Akt vyprávění jako pokus o obnovu symbolického řádu jazyka .....	64
<b>8. Vzájemný vztah prozaického a teoretického díla S. Richterové.....</b>	<b>67</b>
<b>9. Shrnutí a závěr .....</b>	<b>71</b>
<b>10. Seznam použité literatury.....</b>	<b>74</b>
<b>11. Resume .....</b>	<b>77</b>

## 1. Úvod

Předmětem diplomové práce je specifická podoba vyprávění v prozaických textech Sylvie Richterové a její interpretace. K této problematice jsem přistoupila po důkladném prostudování nejnovějších i starších naratologických odborných publikací a po seznámení se s prozaickým i s teoretickým dílem autorky.

Prozaička, básnířka a literární teoretička Sylvie Richterová, nar. 1945 a vstupující do literatury na konci 70. let 20. století, se řadí mezi české autory, jež ve svých textech tematizují vztah mezi člověkem a řečí i postavení mluvčího, který je odkázaný na řeč jako na jediný, nespolehlivý nástroj dorozumívání. V tomto ohledu se její dílo nejvíce přibližuje literárnímu dílu Věry Linhartové, české prozaičky, která se stala i předmětem odborného zájmu Richterové.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. V teoretické části budou vysvětleny hlavní pojmy teorie vyprávění a představeny základní teorie a přístupy v dílech jednotlivých naratologů, kteří se teorií vyprávění zabývají. Rovněž bude stručně nastíněn vývoj teorie vyprávění od jejích počátků až po současné koncepce, které budou pouze zmíněny bez uvedení větších podrobností.

Po tomto přehledu se budu věnovat popisu a rozboru obsahové a výrazové roviny narativu, jak se projevují v prozaických textech Richterové. Zaměřit bych se chtěla nejen na objasnění podob vyprávění v textech Richterové, ale i na jejich interpretaci. Pozornost bude věnována základním naratologickým kategoriím, jako jsou vypravěč, časoprostor a postavy v autorčiných textech, zajímat se budu i o vztah mezi jejím teoretickým a prozaickým dílem. Domnívám se, že teoretické práce Richterové se s jejími prózami doplňují a společně naplňují její koncepci české soudobé literatury, která je podle Richterové charakterizována: *zpochybením slova, problematizací totožnosti promlouvajícího subjektu a vyhrocenou nespolehlivostí a zároveň osudovostí řeči*<sup>1</sup>. Jejich umělecké ztvárnění představuje podle autorky originální příspěvek domácí literatury do kontextu světové literatury.

Odborná terminologie použitá v diplomové práci vychází především z naratologických prací Lubomíra Doležela, konkrétně z jeho textu *Narativní způsoby v české literatuře*<sup>2</sup>, a dále z *Teorie vyprávění* od Franze Stanzela<sup>3</sup> a z knihy *Hledání jazyka interpretace*

---

<sup>1</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Slova a ticho*. Praha: Arkýř / Československý spisovatel, 1991, s. 9.

<sup>2</sup> DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

<sup>3</sup> STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1998.



*k modernímu prozaickému textu* od Petra A. Bílka<sup>4</sup>. Základní metody, které byly použity v diplomové práci, jsou popis, analýza, výklad a interpretace jednotlivých literárních a narativních jevů. Cílem diplomové práce je analyzovat formální a tematickou rovinu autorčina vyprávění, objasnit a vysvětlit jejich vzájemný vztah a přiblížit jejich vliv a podíl na významovém utváření textů.

Vzhledem k naratologicky a interpretačně orientovanému zadání práce se nemohu podrobněji zabývat popisem politické a kulturní atmosféry období, do něhož spadá tvorba Richterové svým vznikem, stejně tak zařazení jejího díla do souvislostí českého literárního vývoje a jeho vztah k dobové oficiální literatuře a dobové estetické normě nebude předmětem diplomové práce.

---

<sup>4</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

## 2. Narativita, narativ a teorie vyprávění

Předmětem diplomové práce je akt vyprávění v prózách Richterové, jeho podoba, formy a postupy, jichž autorka používá. Soubor rysů, jež charakterizují vyprávění, se označuje jako narativita.

Lexikon teorie literatury a kultury od Ansgara Nünninga definuje narativitu jako „soubor formálních a tematických znaků, jímž se vyznačují vyprávění, respektive narativní texty a jímž se liší od jiných, ne-narativních druhů, žánrů a druhů textů<sup>5</sup>“. Zjednodušeně bychom podstatu této definice mohli parafrázovat asi takto. Jakých charakteristických rysů nabývá text, který nazýváme vyprávěním, a jak se odlišuje od textů, které jako vyprávění nechápeme. Zkrátka co dělá vyprávění vyprávěním. Narativita je tedy nejvlastnější charakteristikou, na níž se zakládá příslušnost textu ke skupině entit, které označujeme jako vyprávění.

V názorech na to, co je podstatou narativity, se jednotlivé literární směry liší. Například německý teoretik Franz Stanzel ve své knize *Teorie vyprávění*<sup>6</sup> za ni považuje zprostředkovanost vyprávění. Instancí, která vyprávění zprostředkovává, je jeho vypravěč. Podle Stanzela se tímto znakem odlišuje narativní umění od dramatického umění. Francouzští naratologicky orientovaní strukturalisté zase vyprávění definují jako pravidelně a nenahodile uspořádanou strukturu narativních prvků, časově organizovanou dějovou sekvencí, pro kterou platí, že prostřednictvím události dochází ke změně situace. Často se tedy pojetí vyprávění liší podle toho, vychází-li z roviny vyprávěného, jako je tomu u strukturalistické teorie, nebo z roviny vypravěče<sup>7</sup>. Autoři knihy *Povaha vyprávění*<sup>8</sup> Robert Scholes a Robert Kellogg reflektují obě roviny a za vyprávění považují všechna literární díla, která splňují dvě základní kritéria: přítomnost příběhu a přítomnost vypravěče.

Narativitou se však nezabývá pouze literární teorie, zajímá se o ni i historiografie, antropologie, analytická filozofie, psychologie nebo teorie dějin. Na základě představy, že všechny příběhy jsou přítomny nejprve v dějinách, je narativita pokládána za základní společnou vlastnost historiografie a literatury<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 539, (heslo narativita).

<sup>6</sup> STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*, s. 12.

<sup>7</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 539.

<sup>8</sup> SCHOLES, R. – KELLOGG, R.: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 7 – 8.

<sup>9</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 539.

S pojmem narativita souvisí i další dva příbuzné termíny, narace a narativ. K oběma slovům bychom mohli použít jako synonymum opět vyprávění, chápané ve dvojitým smyslu – jako proces i výsledek. Narace představuje proces zprostředkování nějakého děje vyprávěním a narativ je možné chápat jako výsledný produkt vyprávěcí aktivity.

Vyprávění má svoji teorii, která se soustavně vyvíjí zhruba od poloviny dvacátého století. Zabývá se definicí vyprávění i popisem struktury vyprávěného textu a objasňováním vztahů mezi jejími jednotlivými prvky. Synonymně se pro teorii vyprávění používá termín naratologie. Jedná se literárně teoretické koncepce, které zkoumají a popisují druhy, struktury a funkce narativních jevů a systematicky analyzují složky vyprávění a jejich strukturální souvislosti<sup>10</sup>. Naratologií se zabývala řada významných literárních teoretiků, nastínění a srovnání jejich koncepcí bude předmětem dalších kapitol teoretické části diplomové práce.

## 2.1. Stručný přehled vývoje naratologie

U kořenů řady naratologických přístupů stojí platonsko-aristotelovské rozlišení dvou básnických způsobů - *mimésis* a *diegésis*. Jedná se o protiklad „ukazování“, předvádění“ oproti „promlouvání“, „znovu-vyprávění“. Opozici *diegésis* a *mimésis* vysvětluje Platón ve svém spise *O státě*. Podle Platóna v případě *diegésis* básník mluví svým jménem a ani se to nepokouší skrývat, zatímco v případě *mimésis* se snaží vyvolat iluzi, že to není on, kdo zprostředkovává vyprávění<sup>11</sup>. Dostáváme se do roviny vlastního vyprávění, k problematice zprostředkovanosti vyprávění, jež je ústředním pojmem a konceptem Stanzelovy *Teorie vyprávění*. Ten rozlišuje základní formy vyprávění na mimeticko-dramatické formy, do nichž zahrnuje dialog, přímé zobrazení, dramatizované scény atd., a na formy diegeticko-narativní, kam řadí popis, komentář apod<sup>12</sup>. Stanzelovo rozlišení vychází ze způsobu ztvárnění zprostředkovanosti vyprávění, tedy z toho, zda je tato zprostředkovanost do vyprávění zapojena, explicitně vyjádřena nebo zda je zakryta a vypravěč se nápadně snaží o její potlačení. Tato opozice odpovídá modernímu naratologickému rozlišení mezi *telling* a *showing*<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> TAMTÉŽ, s. 810, (heslo teorie vyprávění).

<sup>11</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 147 .

<sup>12</sup> STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*, s. 87.

<sup>13</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 147.

Pojem naratologie se poprvé objevuje u literárního teoretika Tzvetana Todorova na konci 60. let<sup>14</sup>, jenž ji definuje jako teorii zabývající se vyprávěním. Záhy dochází v pracích teoretiků k zpřesnění vymezení předmětu naratologie. Do centra jejího zájmu se dostává struktura narativu zahrnující jak příběh, tak i způsob jeho vyprávění. Naratologie se stala disciplínou mezioborovou. Vychází z podnětů filozofických, lingvistických, ale i z obecné sémiotiky, teorie komunikace nebo modální logiky. Navíc do sebe zahrnula i starší práce, které vznikly ještě před vznikem naratologie jako samostatné disciplíny literární teorie<sup>15</sup>.

Ve vývoji naratologie lze obecně rozpoznat tři stádia<sup>16</sup>. První období, které trvalo přibližně do poloviny 60. let 20. století a které předchází vlastnímu ustavení naratologie jako disciplíny, je spojeno se jmény německých teoretiků Franze Stanzela, Käte Friedmannové a Käte Hamburgerové, V. J. Proppa a ruských formalistů, Wayneho Bootha<sup>17</sup> a dalších, s bádáním předcházejícím nebo předznamenávajícím nástup strukturalistické teorie. Stanzel zdůrazňuje *zprostředkovanost* vyprávění jako základní znak vyprávění. Zprostředkovatelem je narativní instance, která stojí v opozici k *neosobní vyprávěcí funkci*, jak ji definovala Käte Hamburgerová. Hamburgerová ve své knize *Logika krásné literatury* z roku 1957 systematicky analyzuje básnický jazyk. Její kniha se stává jednou ze základních při definování teorie vyprávění a teorie žánrů. Stanzel se vymezuje proti tomu, že Hamburgerová odmítá postavu vypravěče. V případě vyprávění se podle ní jedná o funkci, nikoli o postavu<sup>18</sup>.

Dalším představitelem první fáze je Wayne Booth, autor knihy *Rétorika fikce*, v níž chápe literární text jako rétorický akt a zkoumá strategie a složky literární komunikace. Přínosem se stalo Boothovo oddělení autora jako soukromé psychofyzické osoby od implicitního autora, který je přítomen ve struktuře textu jako nositel celkového významu díla a funguje jako systém jeho hodnot, norem a strategií výstavby textu, které jsou potom rekonstruovány čtenářem<sup>19</sup>.

V roce 1928 vyšla v Rusku teoretická práce s názvem *Morfologie pohádek*<sup>20</sup>, která se stala východiskem strukturalistické teorie vyprávění. Jejím autorem je Vladimír Jakovlevič Propp, ruský literární vědec, který na omezeném výběru ruských kouzelných

---

<sup>14</sup> TAMTÉŽ, s. 810.

<sup>15</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, s. 10.

<sup>16</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 810 – 813.

<sup>17</sup> Představitel tzv. Chicagské školy.

<sup>18</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 286.

<sup>19</sup> TAMTÉŽ, s. 810.

<sup>20</sup> TAMTÉŽ, s. 811.

pohádek provedl strukturální analýzu vyprávění, v níž vymezil 31 funkcí postav a 7 oblastí jednání postav, které se mohou ve struktuře jakékoli pohádky vyskytnout. Tento počet považoval za neměnný a konečný. Funkcí Propp rozumí nejmenší jednotku jednání postavy, např. „návrat“, „odloučení“, „trest“, funkce jsou podle něho spojeny s konstantními rolemi příslušejícími jednotlivým typům postav – hrdina, protivník, škůdce apod. Tyto funkce považoval za variabilní atributy postav, zároveň se však funkce podle něho spojují do sekvencí a podílejí se na rozvíjení děje.

Obdobím, v němž se naratologie začala soustavně rozvíjet, bylo druhé, strukturalistické období reprezentované Claudem Bremondem, A. J. Greimasem, Geraldem Princem, Gerardem Genettem a Ronaldem Barthesem. Období spadá do 60. až 80. let 20. století a je charakteristické snahou o vytvoření narativní gramatiky, modelu, který by byl schopen zahrnout všechny podoby, kterých vyprávění může nabýt, a popsat všechny jeho složky a fungování vzájemných vztahů mezi jednotlivými prvky vyprávění. Jejich snaha přinesla diferenciaci úrovní narativních textů, které byly nazvány ve francouzštině *histoire* (to, co se vypráví) a *discours* (podoba, kterou příběhu vtiskne vypravěč)<sup>21</sup>. Tato diferenciaci odpovídá rozlišení *fabule* a *syžetu* u ruských formalistů<sup>22</sup>.

Strukturalisté se na základě studia toho, co je pro jednotlivé narativní texty společné a co se v nich pravidelně opakuje, snažili o vytvoření abstraktní narativní struktury. Inspiraci nalézali v lingvistice a jejích konceptech hluboké a povrchové jazykové struktury. Hloubková jazyková struktura představuje strukturu významu. Ta se transformuje do podoby jednotlivých výpovědí, které tvoří povrchovou jazykovou strukturu. Strukturalisté pracovali s představou převoditelnosti jazykových struktur konkrétních děl na struktury narativní za předpokladu, že hluboká narativní struktura je dána statickými logickými vztahy mezi jednotlivými prvky příběhu a povrchová narativní struktura je formována časovými a kauzálními principy příběhu<sup>23</sup>.

Po strukturalistech nastoupila v naratologii fáze revizí dosavadních teorií<sup>24</sup> a další vývoj v interdisciplinárním směru. Bádání se rozšířilo na nejrůznější druhy narativů a médií – na narativní struktury ve filmu, v tanci či pantomimě, orální vyprávění, zkoumání významu narativů v psychologii, psychoanalýze, antropologii, filozofii a historiografii. Jednou z hlavních osobností aplikujících naratologická zkoumání mimo oblast literatury je americký literární teoretik Seymour Chatman. Objevily se nové přístupy ve feministické

---

<sup>21</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s.811 .

<sup>22</sup> R. Jakobson, V. Šklovskij, B. Ejchenbaum.

<sup>23</sup> RIMMON-KENANOVA, S.: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 18.

<sup>24</sup> Kritice byly podrobeny především mimetické a realistické koncepce.

naratologii, kognitivní naratologii, non-esenciální naratologii a „přírodní“ naratologii<sup>25</sup>. Významným reprezentantem nových směrů v naratologii se stala také teorie fikčních světů Lubomíra Doležela, která se zabývá podmínkami fungování narativních fikčních světů.

## 2.2. Narativ a jeho vnitřní struktura

Po stručném představení vývoje naratologie přichází na řadu vysvětlení ústředního pojmu teorie vyprávění, a tím je narativ. Nejdříve se budeme zabývat definicí narativu a jeho podstatnými rysy, na nichž se shoduje většina teoretických přístupů. Představíme si pojetí narativu v pracích teoretiků Seymoura Chatmana, Petra A. Bílka, Gerarda Genetta, Schlomit Rimmon-Kenanové a dalších.

Narativ představuje vyprávění o událostech, které jsou nenahodile a následně uspořádány a organizovány na základě příčinné souvislosti a vytvářejí souvislou dějovou linii příběhu. Vedle příběhu, který je tvořen úhrnem všech zachycených událostí, narativ zahrnuje i prostředky, jimiž je příběh vyprávěn nebo zobrazován vypravěčem. Narativ dále obsahuje imanentní narativní „svět“, zprostředkovaný vypravěčem a nabídnutý k uchopení vnímajícímu subjektu. K čemu tento svět odkazuje, jestli ke světu aktuálnímu, „reálnému“, je teoretický problém, v němž se již jednotlivé naratologické přístupy rozcházejí. Narativní svět konstruovaný textem obsahuje významové prvky vyššího řádu – časoprostor, postavy, děj a fyzické, psychické a emocionální procesy. Narativ tedy zahrnuje dva aspekty, na jedné straně zobrazený svět, na druhé straně aspekt verbálního zobrazení prostřednictvím vypravěče<sup>26</sup>.

Většina naratologů rozlišuje dvě základní vrstvy narativu. Francouzští strukturalisté definují opozici *histoire* – *discours* (příběh a diskurz), v anglosaské oblasti se uplatnila opozice *story* – *discours* a u ruských formalistů *fabule* – *syžet*. Každý narativní text je charakteristický přítomností příběhu a toho, kdo příběh vypráví. Je možné tedy rozlišit u narativu samotný předmět vyprávění a formu, v níž je předmět vyprávění podán. Forma zahrnuje prostředky vyprávění, které text obsahuje.

Na francouzské strukturalisty navázal americký naratolog Seymour Chatmana, který dále rozvedl pojetí příběhu a diskurzu jako dvou základních složek každého narativu. Ve své charakteristice si klade otázku, zda narativ můžeme považovat za sémiotickou

---

<sup>25</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 813.

<sup>26</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 127 – 128.

strukturu, která vyjadřuje vlastní význam nad rámec příběhu, který obsahuje. Dochází ke kladné odpovědi na základě zjištění, které zde shrneme.

Podle Chatmana je narativ strukturou, protože představuje celek, který je tvořený částmi. Mezi jeho části patří události a existenty (postavy a prostředí) představující hlavní složky příběhu. Narativ je dále sémiotickou strukturou, protože lze u ní rozlišit dvě základní složky – obsah a výraz. Obsahu v narativu odpovídá příběh a výrazu diskurz. Obě tyto složky jsou tvořeny formou a substancí<sup>27</sup>.

Formou obsahu u narativu jsou události a existenty příběhu a substancí obsahu představuje soubor možných objektů, událostí, abstrakcí ze skutečného nebo imaginárního světa, které lze zobrazit v narativním médiu. Za formu výrazu Chatman považuje strukturu narativního přenosu, spojitý sled narativních výpovědí, které jsou procesuálního nebo statického charakteru. Procesuální narativní výpovědi vypovídají o události, akci, jednání nebo dění a statické narativní výpovědi vyjadřují totožnost nebo vlastnost postav a prostředí narativu. Substancí výrazu odpovídá materiálová manifestace narativu, která může být verbální, filmová, baletní, pantomimická apod. U vyprávění lze v pojetí Chatmana dále rozlišit estetický objekt, který souvisí s příběhem a diskurzem narativu, a médium<sup>28</sup>, kterým se narativ realizuje.

U některých teoretiků se vedle již zmíněného dvoučlenného pojetí narativu, skládajícího se z příběhu a diskurzu, uplatnila i triádická pojetí. Příkladem může být izraelská teoretička Schlomith Rimmon – Kenanová, která vypočítává tři základní znaky fikčního narativu : příběh – text – naraci<sup>29</sup>. Čtenáři je narativ přímo dostupný pouze prostřednictvím textu. Příběh je obsahem textu a sám text je produkován v procesu vyprávění. Text je dále definován dvěma pravidly. Aby byl text textem, musí obsahovat příběh, protože kdyby příběh neobsahoval, nejednalo by se o narativ a dále text musí být napsán nebo vyprávěn, jinak by nebyl textem<sup>30</sup>.

S triádou ve struktuře narativu pracuje i Gerard Genette, jenž rozlišuje *histoire*, *narration* a *récit*. První složkou je již dříve zmíněný příběh tvořený více či méně složitým řetězcem událostí, odpovídající ve struktuře narativu rovině vyprávěného. *Narration* představuje vlastní akt vyprávění a *récit* odpovídá konkrétnímu řazení událostí v textu<sup>31</sup>. Trojčlenná struktura narativu u Genetta a Rimmon – Kenanové se shoduje ve dvou svých

---

<sup>27</sup> CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 21.

<sup>28</sup> Jazyk, hudba, kámen, barva a plátno apod.

<sup>29</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, s. 11.

<sup>30</sup> TAMTÉŽ, s. 12.

<sup>31</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 52 (heslo Gerard Genette).

složkách, v příběhu a v aktu či procesu vyprávění. Oproti Genettovi, který více rozpracovává vnitřní narativní strukturu a v jeho pojetí narration a récit po spojení vytvářejí diskurz, rovinu vypravování, Rimmon – Kenanová zdůrazňuje materiální podobu narativu, v níž je přístupný příjemci.

### 2.2.1. Příběh a diskurz

Z dosavadního přehledu naratologické teorie vyplývá, že příběh je základní charakteristikou a také podmínkou narativu. Příběh je tvořen řetězcem událostí, které jsou organizovány na základě časové posloupnosti a kauzality. Příběhy jsou podle Rimmon-Kenanové postižitelné v parafrázích, v nichž jsou události abstrahované z imanentní struktury příběhu<sup>32</sup> a jsou uspořádány podle chronologického principu, parafráze příběhu však podle ní není shodná s textem a jednotlivé parafráze jednoho konkrétního příběhu se od sebe odlišují v závislosti na stupni abstrakce, účelu parafráze a zahrnutí dalších informací z textu.

Přístup k událostem jako nejmenším jednotkám děje se v pojetí jednotlivých teoretiků v zásadě příliš neliší. Převažuje jejich diferenciaci na události pro děj významné a nevýznamné. První jsou označovány za jádra, druhé za satelity nebo katalyzátory. Jádra představují události, které popohánějí děj směrem ke konci příběhu. Satelity jsou nevýznamné události, které nepřispívají k rozvíjení děje, ale rozšiřují, doplňují jádra nebo dotvářejí charakteristiku postav a časoprostoru<sup>33</sup>.

Příběh zahrnuje vedle dějových sekvencí událostí existenty, mezi něž se řadí postavy a prostředí tvořené časoprostorem. Literární teoretik Tzevan Todorov rozlišil dvě kategorie narativů na základě role, již v nich hrají postavy vyprávění. První skupinou jsou dějové, neboli apsykologické narativy, v nichž jsou postavy zredukovány na produkt osnov. Důležité není, jaká postava je, ale co dělá v příběhu. V apsykologickém narativu platí, že jakmile je zmíněn nějaký rys postavy, musí okamžitě následovat jeho logický důsledek. Každému povahovému rysu odpovídá nějaká akce, kterou vyvolává. Druhou skupinou narativů jsou narativy postavocentrické – psychologické<sup>34</sup>. Děj zde slouží pouze jako

---

<sup>32</sup> Pro Rimmon-Kenanovou představuje narativita imanentní strukturu příběhu, která je součástí textu a zároveň funguje jako jeho autonomní vrstva smyslu, která je převoditelná do různých médií – do filmu, baletu apod., RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, s. 14.

<sup>33</sup> Toto rozlišení se objevuje v práci Rimmon-Kenanové, Chatmana, Barthes i Doležela.

<sup>34</sup> Toto rozdělení odpovídá dvěma protichůdným přístupům k postavě v literárním textu, které se v literárněteoretic. a naratologic. koncepcích objevují. Jedná se o pohled psychologický a o opačné hledisko vycházející z formalistických a strukturalistických koncepcí. Zatímco u psychologického přístupu je postava



ilustrace postavy a její „povahy“ a charakteristiky. Na rozdíl od dějových narativů zde rys postavy může být manifestován více způsoby a existuje možnost volby, k čemu tento rys povede, nevede tedy automaticky k očekávané akci.

Příběh je zároveň součástí větší struktury, jež je fikční realitou, v níž žijí postavy a v níž se odehrávají události příběhu<sup>35</sup>. Tato struktura je nazývána v jednotlivých teoriích různými termíny, z nichž zmiňujeme termíny „rekonstruovaný“, „reprezentovaný“, „zobrazený“, „fikční“ nebo „narativní“ svět. Hlavní charakteristikou prostředí fikčního světa je čas a prostor. Obě kategorie jsou spolu přirozeně propojeny, prostor je vytvářen a vnímán na základě časového odvíjení a opačně, čas se obvykle manifestuje na pozadí proměn prostorových<sup>36</sup>.

Druhým z hlavních termínů, s nimiž naratologická teorie pracuje, je diskurz. Odpovídá výrazové rovině narativu, formě, v níž je podán příběh vyprávění a v níž je zobrazena struktura fikčního světa a všechny její hlavní komponenty. Představuje „jak“ vyprávění, podobu, kterou vypravěč vtiskne předmětu svého vyprávění<sup>37</sup>. Diskurz je tedy reprezentován v textu vypravěčem a jeho podoba se odvíjí od jeho aktivity v textu, která je chápána některými teoretiky, např. F. Stanzelem jako zprostředkující a jinými jako proces konstrukce fikčního světa (Doležel), případně je vypravěčova aktivita považována za proces, v němž dochází k samotné produkci vlastního textu (Rimmon-Kenanová). Pojem diskurz odpovídá staršímu termínu syžet, jenž lze chápat jako rozvržení motivů v určitém textu, konkrétní časovou posloupnost řazení událostí v narativu.

Popisem forem ztvárnění zprostředkovanosti vyprávění se na sobě nezávisle zabývali F. Stanzel a Seymour Chatman. Stanzelova teorie staví na předpokladu, že narativní text je definován přítomností narativní instance zprostředkovávající vyprávění. Stanzel

---

ve vyprávění chápána jako celek plně rozvinutého psychického života s jeho prožitky, emocemi a povahovými charakteristikami, formalistický přístup pojmenovává postavu jako funkci děje a její charakteristiky jsou nutným důsledkem logiky příběhu, vycházejí z jeho potřeb. Prvně zmiňované pojetí odpovídá představě přímočarého odkazování textu do sféry aktuálního světa a postava tak tvoří jakýsi mimetický obraz reálného člověka. Formalistický a strukturalistický přístup pohlíží na postavu jako na konstrukt, jehož povahu si určuje sám děj vyprávění. Příběh se skládá z určitých událostí a akcí a ty mohou být vyvolány pouze určitými rysy postav. Sama osnova příběhu si tedy volí, jaký typy postav v ní budou vystupovat a tyto postavy potom budou konat jisté typy akcí, které budou odpovídat logice rozvíjení děje. Postava bude mít tedy pouze takové rysy, které jsou důležité pro budování děje, CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s. 116.

<sup>35</sup> TAMTÉŽ, s. 14.

<sup>36</sup> Bílek pro charakteristiku časoprostoru a pro jeho popis používá nejrůznější opozice, mezi ty časové řadí protiklady linearita x cykličnost, dynamičnost x staticčnost, nekonečnost x ohraničenost, prostor charakterizuje z hlediska uzavřenosti x otevřenosti, souběžnosti x rozcházení se atd. Prostor a čas v literárním textu podle Bílka vnímáme na základě našich vlastních zkušeností, typických pro vnímání prostoru a času v aktuálním světě. Prostor fikčního světa nemůže být nikdy zobrazen kompletně, BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 157.

<sup>37</sup> CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s. 9.

vyjmenovává tři základní podoby, jichž může zprostředkovanost vyprávění nabýt, a těmto třem podobám odpovídají Stanzelovy tři typické vyprávěcí situace: ich-forma neboli osobní vyprávěcí situace, dále autorská vyprávěcí situace a personální vyprávěcí situace.

Svoji typologii Stanzel vytvořil na základě tří kategorií, pomocí kterých definoval míru ztvárněné zprostředkovanosti ve vyprávění. Jsou jimi kategorie osoby, perspektivy a modu. Každá z těchto tří kategorií vytváří opozici dvou možností, které mohou nastat ve vyprávění<sup>38</sup>. Tyto možnosti uspořádal do podoby typologického kruhu, který se stal základem jeho teorie.

Zatímco Stanzel přistupuje k problematice spíše obecně, Chatman se věnuje více popisu a charakteristice jednotlivých narativních forem a nevytváří nějakou typologii nebo ucelený systém. Chatmanova teorie v knize *Příběh a diskurz* ve svém popisu forem ztvárnění zprostředkovanosti vyprávění vykazuje nápadnou podobnost se Stanzelovou kategorií modusu, která představuje souhrn možných variant způsobu vyprávění mezi pólem zprostředkujícího vypravěče a iluzí bezprostřednosti zobrazení fikčního světa, a s její opozicí vypravěč x reflektor. Oba teoretikové se ptají po přítomnosti vypravěče v narativním textu a zajímají se o míru tematizace vlastní vypravěčské aktivity a interpretační účast vypravěče na vyprávěném. Oba pracují s naratologickým rozlišením vyprávění a zobrazení.

Podle Chatmana narativní výpověď může být prezentována přímo, potom se jedná o předvádění (showing), nebo je zprostředkována vypravěčem a jde o vyprávění (telling). Chatman dělí narativní texty na základě toho, jak silně se v nich ozývá přítomnost vypravěče, na vyprávěné a nevyprávěné diskurzy.

Vytváří škálu zprostředkovanosti vyprávění, na jejímž jednom konci se nachází pól „nevyprávěných“ příběhů, s nulovým nebo jen velmi malým počtem prvků, které naznačují vypravěčovu přítomnost, jejich protipól představují narativy se silně pocíťovanou přítomností vypravěče a tyto narativy se nacházejí na opačném konci

---

<sup>38</sup> První kategorie, kategorie osoby vyjadřuje vztah mezi vypravěčem a postavami. Opozici tvoří dvě polární pozice, identita existenciální oblasti vypravěče a postav a jejich rozdílnost. Kategorie perspektivy zase představuje hledisko, z něhož je vyprávěná látka prezentována. Dvě krajní možnosti představuje opozice vnitřní a vnější perspektivy. U vnitřní perspektivy se hledisko nachází uvnitř příběhu, nejčastěji v hlavní postavě, z jejíž pozice je příběh nazírán. Vnější perspektiva se drží mimo dění, obvykle ve vypravěči, který příběh referuje. Poslední kategorií je modus, který zahrnuje možné varianty způsobů vyprávění mezi pólem vypravěče a reflektora. Reflektorem je ve Stanzelově pojetí jistá osoba fikčního světa, jejímaž očima se čtenář dívá na jiné postavy vyprávění a na jeho dění. Dvojici vypravěč x reflektor odpovídá opozice vyprávění versus zobrazení. U vyprávění je zcela zřejmá jeho zprostředkovanost, vypravěč se nijak nesnaží ji skrýt nebo potlačit, naopak někdy může být silně tematizována. V případě zobrazení se jedná o jakési zrcadlení fikční skutečnosti ve vědomí jedné z postav při současném vzniku iluze bezprostřednosti zobrazení fikčního světa; STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*, s. 64 - 69.

Chatmenovy škály. Někam doprostřed umísťuje Chatman skrytá vyprávění. Charakterizuje je přítomností skrytého vypravěče, hlasu, který mluví o událostech, postavách a prostředí, jeho vlastník však zůstává skryt v diskurzu<sup>39</sup>.

### 2.2.2. Perspektiva ve vyprávění

Základní otázkou, kterou se teorie vyprávění zabývá, je vztah vypravěče k příběhu. Tento vztah vyjadřuje naratologická kategorie hlediska či perspektivy, tzv. *point of view*. Pojem hledisko ve vyprávění pochází od anglického romanopisce Henryho Jamese, od něho bylo převzato Percy Lubbockem a stalo se předmětem teoretického zvažování mnoha jiných literárních teoretiků<sup>40</sup>. Přístupy jednotlivých teoretiků k hledisku se liší a každý z nich si klade trochu jinou otázku po povaze této kategorie. Vztah mezi vypravěčem a předmětem vyprávění je spojován například s opozicí mimesis – diegesis (Percy Lubbock)<sup>41</sup>, s mírou informovanosti vypravěče o vnitřním světě postav (Jean Pouillon), s otázkou distance jednotlivých subjektů vyprávění (Wayne Booth), hledisko je však posuzováno i z pohledu na jeho strukturní organizaci a na vzájemné vztahy jeho různých složek a úrovní (Boris Uspenský)<sup>42</sup>.

S novým termínem fokalizace, jenž nahrazuje dosavadní starší termíny perspektiva či hledisko, přišel Gerard Genette. Ve vztahu vypravěče a vyprávěného světa vyčlenil dvě oblasti: hlas a způsob. Oblast hlasu se dotýká otázky „kdo mluví“, oblast způsobu zahrnuje prostředky, jimiž se regulují narativní informace<sup>43</sup>. Základními prostředky regulace informací, které se dostávají čtenáři, jsou distance a perspektiva. Distance je dána množstvím podávaných informací a ve vyprávění pocíťovanou přítomností/nepřítomností informanta referujícím o dění ve fikčním světě: škála mimesis – diegesis. Perspektiva vyjadřuje úhel pohledu na vyprávěný svět a jeho různá omezení.

---

<sup>39</sup> Skupinu minimálně zprostředkovaných diskurzů tvoří řeč jediné postavy – klasický dramatický monolog, řeč dvou či více postav – nezprostředkovaný dialog, dále dopisy a deníky postav obsahující jejich verbalizované myšlenky. Chatman sem řadí i holé deskripce fyzických jednání postav, jak zdůrazňuje, jsou pocíťovány jako v podstatě nezprostředkované vypravěčem, protože postrádají jeho interpretační aktivitu. Mezi skrytá vyprávění Chatman počítá nepřímou a polopřímou řeč. Samostatně se v rámci skrytých vyprávění zabývá narativy s tzv. pohyblivým omezeným přístupem do vědomí. Jedná se o vypravěčovy ponory do myslí rychle se po sobě střídajících postav, při nichž jsou reprodukovány jejich dojmy a myšlenky, tyto ponory však nesledují žádný účel, ani se neslouží rozvíjení děje v osnově, jako tomu je v případě vševědoucího vyprávění. Přehled uzavírají otevřená vyprávění, mezi něž patří scénický popis, shrnující pasáže, zprávy o tom, co postavy neřekly nebo si nemyslely, a implicitní a explicitní komentáře; CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s. 168 – 206.

<sup>40</sup> KUBÍČEK, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host, 2007, s. 47.

<sup>41</sup> Tady otázka zní – je příběh vypravěčem vyprávěn nebo předváděn?

<sup>42</sup> TAMTÉŽ, s. 67.

<sup>43</sup> TAMTÉŽ, s. 72.

Hlas vyjadřuje narativní instanci, vzhledem k níž se určuje čas vyprávění a čas příběhu<sup>44</sup>.

### 2.3. Narativ jako předmět sdělení

V definicích narativu se spolu se zaměřením na vnitřní strukturu vyprávění objevuje i přístup, který se na narativ dívá jako na předmět sdělení, jenž je součástí komunikačního procesu. Na základě povahy média, jehož prostřednictvím je narativ přenášen od jeho autora k příjemci, rozlišuje Rimmon – Kenanová narativy s jazykovou povahou přenosu sdělení, kam řadí orální vyprávění a narativní texty, a narativy přenášené jinými médii, mezi něž počítá tanec, film a pantomimu. Narativy s jazykovou povahou potom dělí podle toho, jestli události, o nichž se vypráví, jsou fiktivní nebo nefiktivní, na fikční a nefikční narativy.

Úlohou narativu v komunikačním procesu se zabývá i Chatman. Spolu s Rimmon-Kenanovou konstatuje, že narativ v komunikaci funguje jako sdělení, které má svého původce a příjemce. Na rozdíl od ní však Chatman rozvádí, resp. shrnuje dosavadní poznatky týkající se podoby původce a příjemce narativu. Jak původce, tak i příjemce se vyskytují v komunikačním procesu ve trojí podobě. Na straně původce je to reálný autor, implikovaný autor a vypravěč. Na druhé straně figuruje narativní adresát, reálné publikum a implikované publikum. Mimo textovou strukturu vždy stojí reálný autor spolu s reálným publikem, které se účastní procesu sdělování interpretací narativu.

Součástí narativu jsou podle Chatmana i mezery a nedořečenosti, v nichž jsou evokovány potenciální dějové detaily i detaily týkající se postav, které nejsou explicitně zmíněny, lze je však čtenářem doplnit. Chatman označuje vyplňování mezer v narativu čtenářem jako čtenářovo narativní vyvozování. Mezery a nedořečenosti v narativu také podle něho závisí na povaze média narativu. Tak například pro verbální narativy jsou typické nedořečenosti vizuálních detailů, na rozdíl od filmu, pro něhož je příznačná nedořečenost obsahu myšlenek postav<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> TAMTÉŽ, s. 73.

<sup>45</sup> CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s. 29.

## 2.4. Narativ a jeho referenční funkce

Na literární text lze nahlížet jako na znakovou strukturu nebo znakový systém. Jazykové znaky, z nichž se text skládá, jsou tvořeny dvěma složkami: označujícím a označovaným, fr. signifiant a signifié<sup>46</sup>. Označující odpovídá výrazové stránce znaku a označované významové nebo obsahové. Označované přitom představuje myšlenku, představu, nezastupuje tedy přímo objekt ze skutečného světa, ten se nachází mimo znak. Vztah mezi znakem a objektem, který je tímto znakem označován, se v literární teorii nazývá referencí. Právě problematika reference narativního textu je předmětem tohoto pododdílu. Vycházet budeme především z knihy *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* od českého literárního teoretika Petra A. Bílka. Ve své knize shrnuje naratologické přístupy několika posledních desetiletí<sup>47</sup>.

Klíčovou literárněvědnou metodou se pro Bílka stává interpretace textu, v níž je nejdůležitější pochopit důležitost dvou základních kategorií, které se k textu vztahují. Jedná se o význam a referenci textu. Zásadní je otázka, kde se vlastně rodí a utváří význam textu. Podle Bílka je význam textu utvářen nejen uvnitř textu samého, ale i rodí se i z jeho kontextu, z procesu textového odkazování mimo sebe. Do oblasti kontextu spadá interakce mezi textem a aktuálním světem, mezi textem a ostatními literárními a kulturními koncepty, kódy či texty a interakce mezi textem a jeho vnímatelem<sup>48</sup>.

Bílek dále rozlišuje mezi *referencí*, *re-prezentací*, *mimésis* a *referentem* a zároveň upozorňuje na značnou terminologickou nejasnost a zmatenost týkající se těchto pojmů. Referenci vymezuje jako jakýkoli typ odkazování, širší kategorií než je re-prezentace, která představuje odkazování díla vůči aktuálnímu světu. Kategorie referentu potom zahrnuje to, k čemu text odkazuje. Pojem mimésis Bílek používá ve dvojím smyslu, i když úzce spolu souvisejícím. Za prvé mimésis jako referenční oblast aktuálního světa, v tomto smyslu se shoduje s pojmem re-prezentace. Za druhé mimésis jako literární koncept, který interpretuje vztah mezi fikčním dílem a aktuálním světem na základě představy, že narativní světy literárních textů představují analogie forem, předmětů, jevů a procesů reálného světa, v němž žijeme.

---

<sup>46</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 322.

<sup>47</sup> Význam jeho knihy spočívá především ve zprostředkování výsledků naratologických studií českému čtenáři a ve zvažování jejich užitečnosti a použitelnosti při interpretaci moderních prozaických, na vyprávění založených literárních textů. Bílek rozebírá jednotlivé interpretační teorie, od ruského formalismu, „nové kritiky“, strukturalistické a hermeneutické teorie až po soudobé koncepty, zabývá se jejich přístupy k vnitřní výstavbě vyprávění a k referenční funkci ve vyprávění.

<sup>48</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 179.

Na závěr této kapitoly se budu stručně věnovat referenci (ve smyslu odkazování k aktuálnímu světu) v pojetí teorie fikčních světů, antireferenční teorie a již zmíněného konceptu mimésis.

#### 2.4.1. Koncept Mimésis

Mimésis znamená v řečtině napodobení. Jedná se o pojem, který se objevil v antice a pochází od Platóna a Aristotela<sup>49</sup>. Mimetická teorie staví na předpokladu, že fikční světy literárních textů chápeme jako nápodoby reálného světa, jeho forem, procesů a jevů. Text je jako dílo produktem mimésis, nápodoby lidských jednání, vášní myšlenek a citů, z nichž vystupují základní struktury světa zkušenosti. Text se stává východiskem pro to, aby fiktivní postavy a osudy mohly v čtenáři vyvolávat kladné či záporné emoce, a to na základě shody analogie mezi fikcí a přirozeným světem<sup>50</sup>.

Mimésis se může podle Bílka projevat ve vyprávění dvojím způsobem, podobností a opakováním, přičemž jeden způsob nevylučuje ten druhý. Zároveň však platí, že jakákoli re-representace se bez nich obou nemůže obejít. Podobností je míněna podobnost s non-narativní, vyprávěním ještě neztvárněnou realitou, k níž mimésis odkazuje. Jelikož je však každá lidská činnost vyjadřována za pomoci znaků, pravidel a norem, jakákoli před-narativní zkušenost již nemůže mít podobu vyprávěním dosud neztvárněné reality a mimetická aktivita vyprávění nemůže být zcela nová, ale vždy v sobě zahrnuje již aspekt opakování.

Z mimetické koncepce vychází i práce teoretiků Roberta Scholese a Roberta Kelloga s názvem *Povaha vyprávění*. Pro pochopení významu ve vyprávění je podle nich prvořadé nalezení vztahu mezi fiktivním světem díla a „reálným“ světem čtenáře. Ten může být buď reprezentační nebo ilustrativní. U reprezentace se usiluje o vytvoření repliky skutečnosti, je tedy mimetická ve vlastním slova smyslu. Reprezentační vyprávění disponuje třemi způsoby reprezentace skutečnosti. Jedná se o zaznamenání specifického faktu, o reprezentaci toho, čemu se specifický fakt podobá nebo o reprezentaci zobecněných typů skutečnosti a zobecněných lidských typů.

---

<sup>49</sup> Zatímco Platón hovoří v případě mimesis jako o nápodobě nápodoby, protože už reálný svět je podle něho pouhou replikou světa idejí, Aristoteles chápal mimesis nejen jako nápodobu nejen reality, ale i ideje, tradice nebo přírody.

<sup>50</sup> Koncepce mimesis v pojetí chicagské školy, NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 221.

Ilustrativní vyprávění se naproti tomu snaží nastínit určitý aspekt reality, aniž by bylo snahou vyjádřit celkový a přesvědčivý dojem skutečnosti. Představuje vybrané aspekty skutečnosti, na něž se odkazuje pro jejich etický, metafyzický nebo filozofický význam<sup>51</sup>. Jde tedy o symbolické vyobrazení skutečnosti. Některá díla využívají podle autorů reprezentativní i ilustrativní způsoby tvoření obrazu reálného světa současně.

#### 2.4.2. Teorie fikčních světů

Polemikou s doktrínou mimésis je teorie možných světů<sup>52</sup> v podání Lubomíra Doležela, autora knihy s názvem *Heterocosmica, Fikce a možné světy*. Doležel v ní píše: *Fikční světy literatury jsou zvláštním druhem možných světů, v nichž jednotlivé fikční entity nelze chápat jako ztvárnění či napodobení entit aktuálního světa a ani jejich vlastnosti není možné od nich odvozovat*<sup>53</sup>. Jeho teorie tedy reviduje předpoklad, že existuje pouze jedna legitimní oblast reference, kterou je aktuální svět. Doležel zastává názor, že náš aktuální svět je obklopen nekonečným jiných možných světů, které mají svoje samostatné oblasti reference, nezávislé na aktuálním světě. Tyto možné světy vytváří člověk svojí tvůrčí činností.

Z široké skupiny možných světů Doležel vyděluje možné světy fikce, které definuje jako artefakty vytvořené estetickými činnostmi člověka – básnictvím, hudbou, mytologií, vypravěčstvím, malířstvím, sochařstvím, divadlem, baletem, filmem apod. Tyto světy jsou vytvořeny znakovými systémy – jazykem, barvami, tvary, tóny atd. Jedněmi z nich jsou fikční světy literatury, které fungují jako estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů.

Množina fikčních světů je neomezená a velmi různorodá. Doležel o nich říká: *Fikční světy nemusí odpovídat strukturám aktuálního světa, nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti. Tvorba textu se odehrává v aktuálním světě, fikční světy, které vytváří, a jejich vlastnosti, struktury a způsob existence jsou v podstatě nezávislé na vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa*<sup>54</sup>. Další důležitou charakteristikou fikčních světů je jejich neúplnost.

---

<sup>51</sup> SCHOLLES, R. – KELLOG, R.: *Povaha vyprávění*, s. 85.

<sup>52</sup> Teorie možných světů má svůj původ v logice a analytické filozofii, odkud se rozšířila do přírodních, společenských i humanitních věd.

<sup>53</sup> DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica*, s. 32.

<sup>54</sup> TAMTÉŽ, s. 52.

Médiiem fikčních světů jsou fikční texty. Doležal připouští, že příběh je zásadní složkou fikčních i nefikčních narativů, jeho hlavní zájem se však upírá na makrostrukturní podmínky vytváření příběhů, který se odehrává ve fikčním světě. Charakter fikčního světa je dán specifickými globálními omezeními, které představují globální řád fikčního světa.

### 2.4.3. Antireferenční teorie

Pokud teorie možných světů představuje polemiku s konceptem mimesis, pak antireferenční teorie ji popírá zcela. Kategorie referentu ve smyslu reálného objektu či jevu, ke kterému text odkazuje, se zřídka teorie dekonstrukce. Jejimi hlavními představiteli jsou Jacques Derrida a Paul de Man. Oba odmítají schopnost textu odkazovat k aktuálnímu světu.

Derrida zdůrazňuje aspekt arbitrárnosti, zprostředkovanosti a opakovosti jazykového znaku, do centra jeho zájmu se dostává *označující*, které je materiálním nositelem významu, jenž je znejistěn procesem neustálého odkazování. Jakékoli označované je zároveň ihned i označujícím něčeho jiného a celý tento řetězec se opakuje do nekonečna<sup>55</sup>. Význam je dán vztahy mezi znaky a diferencí mezi nimi, nikdy není zcela přítomen v jednom znaku. Každý znak v sobě nese podoby, v nichž dosud existoval. Znaky i texty vždy překračují významy, jež jim jsou subjektivně připisovány, jelikož se za všech okolností vážou na jiné, nezamýšlené významy, které rozbíjejí zamýšlenou jednoznačnost a uzavřenost diskurzů<sup>56</sup>.

Na Derridu navazuje Paul De Man, který jeho přístup přenáší více do oblasti literatury. Man spatřuje jako jedinou možnost vztahu mezi textem a realitou negaci, rozdíl a nepřekonatelnou distanci. Literatura může vypovídat pouze o jazyce jakožto mechanismu produkujícím významy a o neorganičnosti a nepřirozenosti používání takového jazyka. Literatura odkazuje mnohem více k samotnému jazyku a k jeho opakovanému používání, ať už v rámci jednoho textu, autorského díla, anebo širších intertextových vztahů<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 69.

<sup>56</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 138, (heslo dekonstruktivismus).

<sup>57</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 230.



### **3. Shrnutí teoretické části**

Narativita jako souhrn příznačných rysů vyprávění představuje podstatnou a druhově specifickou charakteristiku narativních textů. Zkoumáním jejich podob se zabývá naratologie, literárně teoretický směr zabývající se popisem a analýzou jednotlivých prvků vyprávění a jejich vzájemných vztahů.

Většina naratologických přístupů se shoduje na rozlišení dvou základních rovin narativního textu, roviny vyprávěného a roviny vyprávění. Rovinu vyprávěného představuje příběh a rovině vypravování odpovídá diskurz. Starší tradici má v českém prostředí používání termínů fabule a syžet<sup>58</sup>. Fabule se vztahuje k obsahové stránce narativu a představuje souhrn událostí seřazený v chronologicko-příčinném sledu bez ohledu na to, jak jsou uspořádány ve skutečnosti v textu. Čtenář si ji sestavuje až po přečtení literárního textu. Syžet je dán konkrétním rozložením motivů a událostí v textu.

Součástí příběhu jsou vyšší významové prvky jako postavy, časoprostor, děj a události, o nichž se vypráví. Příběh nám zprostředkovává vypravěč, jehož aktivita se může pohybovat od vlastního vyprávění, nezastírajícího jeho zprostředkovatelskou roli, až k aktivitě zobrazování, předvádění fikčního světa, která se snaží na základě mimetického principu vytvořit iluzi bezprostřednosti tohoto zobrazení.

Narativ hraje důležitou roli v komunikačním procesu, v němž je jako předmět sdělení předáván od svého autora k příjemci. Podle povahy média, v němž narativ koluje, je možné rozlišit verbální narativy a narativy přenášené jinými typy médií. Přikláníme se k formulaci francouzského teoretika G. Genetta, který stěžejní otázku naratologie chápe jako otázku vztahu mezi vyprávěným příběhem a podobou, v níž je příběh podán.

---

<sup>58</sup> Orientace na formalistickou teorii byla dána příchodem Romana Jakobsona do Prahy v roce 1920, který se stal jedním ze zakladatelských členů Pražského lingvistického kroužku.

#### **4. Autorka Sylvie Richterové**

Literární teoretička, prozaička a básnířka Sylvie Richterová se narodila 20.8. 1945 v Brně. Vystudovala tlumočnictví, obor francouzština a ruština, na Univerzitě 17. listopadu v Praze. Školu absolvovala roku 1967 prací o jazykových aspektech překladu díla Michela Foucaulta *Les mots et les choses*, PhDr. získala o čtyři roky později na FF UK prací *Jacques Prévert – od poezie k poetice* (pod jménem Sylvie Corduasová). Od roku 1971 žije Richterová v Itálii, roku 1973 obhájila na univerzitě La Sapienza v Římě diplomovou práci *La narratrice boema Věra Linhartová*. Na téže univerzitě působila od roku 1974 nejprve jako vědecká pracovnice Národní rady pro výzkum při katedře bohemistiky (vedené Angelem Maria Ripellinem), od roku 1977 jako lektorka českého jazyka. V letech 1980–87 zde byla zaměstnána jako badatelka v Ústavu slovanské filologie. Roku 1987 se stala profesorkou českého jazyka a literatury a přednášela nejprve na univerzitě v Padově (do roku 1990), poté přestoupila do Viterba na Universitu della Tuscia<sup>59</sup>. Její práce byla vydávána v exilových nakladatelstvích (68 Publishers, Arkýř, Index), od 90. let oficiálně v domácích nakladatelstvích (Mladá fronta, Torst, Host, Atlantis/Arkýř, Artforum).

Její próza je zastoupena knihami *Návraty a jiné ztráty* (1978), *Místopis* (1983), *Slabikář otcovského jazyka* (1991, soubor obsahuje *Návraty a jiné ztráty*, *Místopis a Slabikář otcovského jazyka*), *Rozptýlené podoby* (1993) a *Druhé loučení* (1994). Poezie Richterové zahrnuje dvě básnické knihy s názvy *Neviditelné jistoty* (1994) a *Čas věčnost* (2003).

Literárněvědné studie autorky vyšly ve třech souborech pod názvy *Slova a ticho* (1986; 1991), *Ticho a smích* (1997) a *Místo domova* (2004). V těchto studiích se zabývá analýzou díla vybraných českých spisovatelů – Věry Linhartové, Milana Kundery, Jaroslava Haška, Ludvíka Vaculíka, Jana Skácela, Jiřího Koláře, Bohumila Hrabala, Vladimíra Holana, Františka Halase a dalších a mezi témata jejího zkoumání patří mimo jiné vztah domova a exilu, ideologie a paměti, etiky a estetiky atd. Dlouhodobě se zajímá o problematiku totožnosti člověka ve světě znaků a sleduje tu linii české literatury, která reaguje na problém identity promlouvajícího subjektu a vnímá zpochybněnou platnost slova, „vyhrocenou nespolehlivost a zároveň osudovost řeči“<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Zdroj - <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=858>

<sup>60</sup><http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=858>,[http://www.czlit.cz/main.php?author\\_id=151&pageid=34](http://www.czlit.cz/main.php?author_id=151&pageid=34) (Portál české literatury)

Richterová se také věnovala překladům knih Skácela, Linhartové, Koláře a Vaculíka do italštiny.

#### 4.1. Literárněvědné dílo

První z literárněvědných souborů Richterové má název *Slova a ticho* a vyšel poprvé v roce 1986 v českém exilovém nakladatelství Arkýř v Mnichově. Autorka se zajímá především o dílo Věry Linhartové, Milana Kundery, Bohumila Hrabala, Vladimíra Holana, Františka Halase, Jana Skácela, Ludvíka Vaculíka a Jaroslava Haška a na jejich tvorbě představuje specifické rysy české současné literatury, jež podle ní reflektují pochybnost a selhávání řeči v lidské komunikaci. Ticho je zde potom autorkou postaveno do kontrastu se slovem. Ticho znamená překonání tohoto pochybného nástroje komunikace, překonání, které je ovšem neméně paradoxní, protože básník v této paradoxní situaci nemůže vyjádřit to, co je jádrem jeho sdělení.

Základní problematikou, kterou se Richterová ve svých esejích zabývá a která stojí v základu její literární koncepce, je problematický vztah člověka a řeči. Její úvahy ji dovádějí až ke zkoumání ontologické situace mluvčího: je či není subjekt „mluven“ znaky, jichž užívá? Je člověk zbaven možnosti být skutečným subjektem svých slov a činů a rozhodovat tak o tom, jaký smysl a význam budou nakonec jeho slova a činy mít? Z této pozice interpretuje dílo zvolených českých autorů a autorek a zařazuje je do vývojové větve české literatury, která, jak se Richterová domnívá, má společnou kritiku jazyka a řeči jako spolehlivého prostředku dorozumívání: *Spisovatelé rozdílní, takřka nesrovnatelní, v mnohém protichůdní, scházejí se nad onou rozehranou partií, ve které jde o to, mluví-li člověk anebo je „mluven“ a jakým jazykem. Chtěla bych ukázat na příkladu Milana Kundery, Věry Linhartové a Bohumila Hrabala, jak vypadají tři naprosto různá řešení tohoto společného problému*<sup>61</sup>.

Na první knihu do značné míry navazuje druhý soubor esejů, který má název *Ticho a smích* a vyšel v nakladatelství Mladá fronta v roce 1997. Tentokrát se Richterová zajímá o fenomén smíchu, jehož podobu sleduje v prózách Jaroslava Haška, Milana Kundery, ve hrách Osvobozeného divadla, v písňových textech Jana Vodňanského, v tvorbě Jiřího Koláře, ale i například Umberta Eca. Richterová smích chápe jako třetí dimenzi lidského duchovního prostoru, po slovech, která patří k myšlení, tichu, které slova překonává, je

---

<sup>61</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Totožnost člověka ve světě znaků* IN: *Slova a ticho*, s. 70.

smích podstatným projevem lidské existence. Autorka esejů si především všímá dvojaké povahy smíchu, zajímá se o jeho úzký vztah k tragédii a nachází v něm zároveň jeho protipól, radost a utrpení, smích a pláč se jeví potom jako nerozlučná dvojice, dvě stránky téže mince. Jak se Richterová domnívá, smích je okamžikem procitnutí, prozření ze slepoty člověka, který sice myslí, ale pravda mu uniká, zejména pravda o jeho vlastním já<sup>62</sup>. V tomto ohledu má smích podle ní hodnotou poznávací.

Tuto noetickou vlastnost smíchu ilustruje například v rozboru díla Jaroslava Haška. Prostřednictvím smíchu a komického účinku jednání hlavní postavy vojáka Švejka je odhalována blbost jako základní princip, který je obsažen v lidském chování i ve společenských a politických institucích, institucionalizovaných autoritách jako je armáda, církev apod. Richterová nazývá neschopnost vidět vlastní omezenost, typickou nejen pro jednotlivce, ale i pro společnost či celou dějinnou epochu, jako sémantickou slepotu. Ve svém eseji píše: *Smích objevuje, co nevíme, a zviditelňuje, co nevidíme. ...Skrytým obsahem smíchu jsou věci, vůči nimž jsme slepí...smích signalizuje potlačené, cenzurované oblasti společenského vědomí*<sup>63</sup>. Sémantická slepota se mění v blbost ve chvíli, kdy vlastní omezení nejenže nevidíme, ale předem je vyloučíme.

Poslední esejistickou knihou autorky je *Místo domova* z roku 2004. Knihu vydalo brněnské nakladatelství Host. Je tvořena souborem nejrůznějších textů – studií, esejů, úvah, recenzí, referátů a přednášek, které Richterová napsala či přednesla v češtině, francouzštině nebo italštině v letech 1984 – 2004<sup>64</sup>. Autorka se opět zabývá českou literaturou 2. poloviny 20. století, konkrétně prózami Jiřího Koláře, Věry Linhartové, Josefa Hiršala, Ludvíka Vaculíka, Milana Kundery, Petra Krále, Bohumila Hrabala a dalších. Na díle těchto českých spisovatelů zkoumá svá oblíbená témata, některým z nich se věnovala i v předchozích knihách, která vyjadřuje pomocí definujících protikladů: centrum a periferie znakového systému, nazývaného autorkou sémiotickým vesmírem, lidskost jako rozměr a smysl života a její popření totalitním systémem, umění a morálka – vztah mezi etickým a estetickým aspektem díla a jeho ztotožňování nebo naopak relativizace, téma otce a s ním související protiklad chaosu a řádu, exil a domov, vztah paměť – dějiny – náboženství – ideologie atd.

---

<sup>62</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Ticho a smích. Studie z české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 10, (citace autorčiny citace Milana Kundery z jeho přednášky Román a Evropa).

<sup>63</sup> TAMTÉŽ, s. 20.

<sup>64</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s. 7, (citace Petra Šrámka, autora předmluvy).

Po stručném představení teoretického díla autorky přichází na řadu její beletrie. Stranou ponecháváme básnické sbírky Richterové, jelikož nejsou předmětem diplomové práce.

## 4.2. Próza

*Slabikář otcovského jazyka* vyšel poprvé až v roce 1991 v domácím nakladatelství Atlantis. Jednotlivé prózy s výjimkou závěrečného stejnojmenného textu však byly vydány samostatně v exilových nakladatelstvích v průběhu 70. a 80. let. *Návraty a jiné ztráty* vyšly v 2. polovině 70. let v torontském vydavatelství 68 Publishers a *Místopis* v Indexu v Kolíně nad Rýnem v roce 1983

Prózy<sup>65</sup>, které svoji formou připomínají vzpomínkové deníkové záznamy, jsou charakteristické návratem do dětství a do let dospívání prožívaných v Československu, v 50. a 60. letech. Průvodcem tohoto návratu je vypravěč, který se vyskytuje v textu v 1. i ve 3. osobě, převážně v ženském, ale i v mužském rodě nebo jenom jako čistě promlouvající já. Vedle vlastní narativní aktivity vypravěč obohacuje text i sebereflexivními komentáři, v nichž se vyjadřuje k průběhu, zdaru či neúspěšným pokusům vlastního vyprávění, a protože se vypravěč stylizuje i do role autora textu, tak i k psaní obecně.

Další z próz autorky má název *Rozptýlené podoby* a vyšla v domácím nakladatelství Mladá fronta v první polovině 90. let. Z hlediska tematického pojednává kniha o rozpadu milostného vztahu mezi mužem a ženou a v rovině formální Richterová pokračuje ve svém experimentu s vypravěčskou formou. Ještě důsledněji, než tomu bylo v předchozím souboru próz, ji dovádí do podoby, v níž se prolíná ich- a er-forma natolik, že vypravěč/vypravěčka opakovaně splývá se svojí postavou a zase z ní vystupuje, komentuje její počínání a vyjadřuje svůj postoj k ní a k průběhu vzniku celého literárního textu.

---

<sup>65</sup> Názvy jednotlivých oddílů *Návratů* jsou: *Babička vzpomíná aneb Pohoda aneb Původní chaos; Maminka uvažuje aneb Rozloha aneb Nedostatek řádu; Děvčátko je bez sebe aneb Výchozí situace aneb Konečný chaos*. *Místopis* se skládá z oddílů: *První okružní jízda aneb něco za něco; Druhá okružní jízda aneb nic za nic; Cesta tam a zpátky; Cesta strachu; Příkládání významu*. *Slabikář otcovského jazyka* sestává z oddílů: *Děti a zvířátka; Bílá na bílé; Věčná bedna; Kapesní slovník pro nahé; Domácí krb poutníka; Skrytý život knih; Almara*.

Zatím poslední autorčinou prózou je *Druhé loučení*<sup>66</sup>, vydané v nakladatelství Mladá fronta v roce 1994. Prózu můžeme číst jako příběh o hledání životních hodnot, ať už se jedná o hledání domova, otce, sebe sama, smyslu života nebo historie, hledání je to, co mají všechny postavy knihy společné.

---

<sup>66</sup> Jednotlivé oddíly či kapitoly knihy mají název: *Nevlastní život, Děti bez otců, Slepý Narcis, Otcové bez dětí, Pořád tam a pořád zpátky, Války a cukrárny, Relativně krátká věčnost, Dům smrti, Konec není definitivní.*

## **5. Podoba vyprávění a jeho diskurz v prózách Sylvie Richterové**

Prozaické dílo Sylvie Richterové stojí v opozici s tradičním naratologickým přesvědčením, které předpokládá, že narativní dílo se vyznačuje přítomností příběhu a vypravěče. Oba tyto aspekty narativního textu jsou v autorčině próze problematizovány. Dochází k rozpadu fabule, k narušení posloupnosti a logiky příčin a následků, které z řetězu událostí vytvářejí příběh. Důsledkem tohoto rozkladu je nejasnost ve vnímání časoprostoru v jejích textech. V případě vypravěče se stává problémem jeho totožnost, identita. Toto platí především pro její první prozaické texty, shrnuté do pozdějšího souboru s názvem *Slabikář otcovského jazyka*.

Za základní charakteristiky autorčina vyprávění považujeme jeho fragmentárnost, subjektivnost a explicitně formulovanou a tematizovanou přítomnost vypravěčského subjektu, jehož postupy a reflexe sebe sama se stávají součástí vyprávění. Zmíněné hlavní rysy vyprávění nejsou ve všech textech zastoupeny stejnoměrně, ale jejich míra se liší text od textu.

### **5.1. Fragmentárnost vyprávění**

Především pro úvodní trilogii *Slabikář otcovského jazyka* je příznačný rozpad fabule do útržků a zlomků vyprávění. Svět vzpomínek a zážitků vypravěče je roztržštěný a nesoudržný, události, o nichž vypráví, nedávají dohromady žádný souvislý děj, ani příběhovou linii. Je to způsobeno tím, že vyprávěné události nebo jiné dějové momenty vypravěč nepředstavuje ani v chronologickém, ani v příčinném sledu, nýbrž v jakémsi asociativním pořádku, v němž se mu vynořují z minulosti a přicházejí samy na mysl. Tak se stane, že vypravěč nejprve ve své první vzpomínce na postavy prarodičů okomentuje způsob, jakým zemřely, a potom se opět objevují v jeho vyprávění živé. Pořadí vzpomínek nesleduje nějaký vývoj dřívějších událostí, ani nevyjevuje vývoj osobnosti, netvoří prolog k věcem příštím, jedná se o libovolné exkurze do minulosti, jejichž podstatou je samotná potřeba vyprávět.

Fragmentárnost vyprávění způsobuje, že žádná postava, včetně samotné postavy vypravěče, a její akční činnost není ve vyprávění představena natolik celistvě a ve vzájemných souvislostech, aby se od ní mohl rozvinout nějaká příběhová linie. Často

když nějaká postava něco učiní, nenásleduje po této její akci akce, která by na ni navazovala a sdružovala tak sled událostí v soudržný děj. Útržkovitost zobrazeného světa je dobře viditelná v následující ukázce, v níž vypravěč vzpomíná na babičku Ludmilu: *Jednou si všimla, že se na ni všichni lidé na ulici usmívají. Oplácela úsměvy a štěstím téměř tančila. Když se pak vrátila domů a usmála se ještě na sebe do zrcadla, zjistila nad čelem zapomenutou natáčku. Přišla nám o tom povědět s natáčkou ve vlasech.- Na letním bytě ukradla slepici, když byla předtím odeslala dceru s vnučkami do lesa. Chtěla vědět, jestli je těžké ukrást slípku, a spokojeně svůj čin shrnula slovy: jen tak trochu kvokla. Jednou si se zalíbením povšimla, jak daleko dohodí ještě ohryzkiem z balkónu. Schrupla další dvě jablka a mrštila ohryzkiem rovnou do uniformy příslušníka Veřejné bezpečnosti. Mile pak přijala rozhořčeného ochránce pořádku v parádním pokoji a poslušně zaplatila pokutu za znečišťování ulic* (Návraty, s. 9). Nedějová povaha textu je posílen také tím, že značná řada narativních výpovědí vypravěče je statického, neakčního charakteru. Vypravěč vzpomíná, konstatuje, jaká byla ta a ta postava, věc, událost apod. Kompozice textu je explicitně vyjádřena i v promluvě vypravěče: *Na nic si nevzpomínám. Zázitky mě dohánějí a obklopují, soužijí ve mně. A souží mě někdy. Vrství se, aniž zaujímají pevné seskupení a jakékoli pořadí* (Návraty, s. 36). Fragmentárnost je důsledkem typu prostředí, které charakterizuje fikční svět narativu. Z vypravěčovy aktivity se rodí vnitřní krajina vzpomínek, „kraj myslí“<sup>67</sup>, která nemůže nikdy být zobrazena ve své celistvosti, proto má narativ tendence k otevřenosti, neukončenosti a neohraničenosti.

Rozptýlené podoby i Druhé loučení znamenají v literárním vývoji autorky částečný příklon k fabuli a překonání fragmentárnosti prvních třech textů z úvodní trilogie. V prvním případě je tvořena rozpadem milostného vztahu muže a ženy, v druhé knize se jedná o paralelní příběhy hledání nejrůznějších životních hodnot, domova, rodiny, lásky, smyslu, vlastního já apod.

## 5.2. Zprostředkovanost vyprávění

Texty Richterové patří k textům, v nichž je silně tematizována přítomnost vypravěče jako zprostředkovatele vyprávění. V tomto ohledu Richterová navazuje na Věru

---

<sup>67</sup> Jedná se o termín Roberta Lidella, jenž podle vztahu mezi prostředím, osnovou a postavou rozlišuje 5 typů prostředí: utilitární, symbolický, irelevantní, ironický, „kraj myslí“ a kaleidoskopický, CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s. 150.



Linhartovou a také na Richarda Weinerja. Tato zprostředkovanost vyprávění je v jejích textech ztvárněná prostřednictvím osobní a autorské vyprávěcí situace (VS). Personální VS se vyskytuje v jejích textech v menší míře.

Připomeňme si, že podle Stanzelovy teorie<sup>68</sup> je pro osobní VS je typická identičnost existenciální oblasti vypravěče a postav, svět vypravěče a postav vyprávění je tedy totožný a tomu odpovídá ich – forma, vyprávění v 1. osobě. Dále pro ni platí vnitřní perspektiva a existence postavy – vypravěče. Autorská VS se projevuje vnější perspektivou, neidentičností prostoru vypravěče a postav vyprávění a existencí vnějšího vypravěče, formálně je vyjádřena er-formou, tedy vyprávěním v 3. osobě. Pro personální VS je příznačná postava reflektora, který nastupuje namísto vypravěče, jedná se o osobu fikčního světa, jejímž očima se čtenář dívá na jiné postavy vyprávění a na jeho dění, čímž se vytváří iluze bezprostřednosti vyprávění. Dále ji charakterizuje vnitřní perspektiva a neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav, která je dána tím, že je personální VS vyjádřena er-formou, vztahuje se ke 3. osobě.

Specifické pro vyprávění Richterové je střídání autorské a osobní VS v rámci jednoho textu, někdy ale i v průběhu jednoho odstavce či jedné promluvy vypravěče. Zatímco střídání personální a autorské VS je v prozaických textech celkem běžné a díky nezměněné a trvalé přítomnosti er-formy, která je pro obě VS typická, nenápadné, mění se pouze míra pocíťované přítomnosti vypravěče, jenž střídavě vystupuje z šera diskurzu a zase s ním splývá, v souladu s tím, jak se způsob vyprávění pohybuje mezi pólem vypravěče a reflektora, vzájemné proměny osobní a personální VS jsou nápadné díky tomu, že vypravěč opakovaně je a není obyvatelem fikčního světa a postavou vyprávěného dění, formálně je to vyjádřeno střídáním ich-formy a er-formy vyprávění. Toto střídání však není možné připsat na vrub rozdělení promluvy na pásmo postav a pásmo vypravěče, jelikož tyto hranice jsou zde smazány, a jedná se skutečně o střídání osobní a autorské VS, nikoliv o vypravěče a postavy promlouvající v dialogu.

V Návratech převažuje model, v němž vyprávění má svého osobního vypravěče po celou dobu, pouze občas tento vypravěč opustí prostor fikčního světa a podívá se na něj na chvíli z vnějšku, ve zmíněné próze však výrazně převažuje vnitřní perspektiva. Textu dominuje osobní vyprávění, v němž vypravěč je hlavním protagonistou vyprávěného, pouze zřídka do něho proniká vypravěč s vnější perspektivou. Oba typy se vyskytují v následujících ukázkách: *Moc ráda jsem jezdila s tatínkem na hlavní poštu. Naše pošta*

---

<sup>68</sup> Stanzel také zdůraznil otevřenost VS a jejich tendence k přechodům od jedné k druhé v rámci jednoho narativního díla. Tuto flexibilitu nazval „dynamizací vyprávěcích situací.“

zavírala v šest a na hlavní poštu se jezdilo za tmy. Představovali jsme si cestou, že jedeme do Paříže. Tatínek mi vyjmenoval města, kde se zastavíme na nocleh, a já jsem opravovala trasu podle svých přání...X...Cestou pro sestru do mateřské školy vysvlékla jednu paži z rukávu a přiložila ji těsně k tělu. Rukáv plandal a první a jediný člověk, kterého potkala, vytřeštil oči (Návraty, s. 27 a s. 69). Druhá výše citovaná ukázka by teoreticky mohla být i součástí osobního vyprávění, v němž by se vypravěč zmiňoval o epizodě týkající se jiné ženské postavy vyprávění, bylo by tomu tak, kdyby v epizodě vypravěč vystupoval jako obyvatel fikčního světa, např. byl svědkem dané situace nebo o ní vyprávěl z doslechu. Tomu tak ale není, osobní vypravěč chybí a hledisko vyprávění leží mimo zobrazený svět. Při transpozici se osobní vypravěč zredukoval z postavy-vypravěče na postavu bez zprostředkující role, tu přebral vnější vypravěč, který jí nyní přisuzuje aktivitu ve fikčním světě.

V *Místopise* se vypravěčská forma více komplikuje. V prvních dvou oddílech převažuje er-forma. Vypravěč již nečiní sám sebe středem vyprávění, ale sleduje rodinu buď jako celek, nebo se zaměřuje na jednotlivé rodinné příslušníky a perspektiva vyprávění se nachází střídavě mimo fikční svět narativu a postav i v něm. Neutrální 3. osoba se místy prolíná se subjektivní perspektivou, postojem a hodnocením náležející jedné z postav, vypravěč však s ní nemůže být ztotožněn kvůli formě vyprávění. Ilustrovat to můžeme na následující ukázce: *Hlavním programem narozenin bylo mamincino vyprávění o těžkém porodu. Brala si dcery za tím účelem na vycházky do přírody, nejraději do hlubokého lesa* (Místopis, s. 103). Subjektivní vnitřní perspektivě by odpovídalo pojmenování *maminka*, za vypravěče však nelze označit ani jednu z postav, protože by v ukázce muselo stát: *Brala si nás za tím účelem na vycházky...*, a to v textu není. Tím, že je osobní zájmeno *nás* nahrazeno substantivem *dcery*, se dostáváme do promluvy vypravěče, který není obyvatelem fikčního světa, zároveň se stává jeho součástí díky subjektivnímu postoji, který se v jeho promluvě projevuje a jenž odpovídá hledisku dcer, které se vydávají do lesa, aby si poslechy matčino vyprávění, z hlediska formálního se jedná o subjektivní er-formu založenou na užití polopřímé řeči<sup>69</sup>. K větší neutralitě

---

<sup>69</sup> Subjektivní er-forma je založena na polopřímé a smíšené řeči a charakterizována spojením vypravěčské promluvy ve 3. osobě, která je její formální podobou, a individuální subjektivní perspektivy náležející fikční postavě. Navenek si vyprávění ponechává svoji neutrální 3. osobu, do vypravěčské promluvy však proniká individuální a specifické subjektivní vidění a oceňování fikčního světa, které odpovídá perspektivě některé z fikčních postav. Od rétorické er-formy se odlišuje tím, že vypravěč je vlastně součástí fikčního světa, který rekonstruuje, ale kvůli své 3. osobě nemůže být přímo ztotožněn s nějakou z fikčních postav, i přesto, že subjektivní sémantika promluvy vyjadřuje její osobitý postoj a hodnocení fikčního světa, které lze konkrétní postavě přisoudit, DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 45 – 46.

výpovědi by vedlo použití osobního ženského jména namísto citově zabarveného substantiva *maminka*.

Důmyslnou práci Richterové se střídáním, respektive s prolnutím různých perspektiv je dobře vidět v následujícím úryvku, který je ještě z prózy předcházející Místopisu: *Myslím, že by bylo krásné, kdyby moje vnučka jednou napsala, že její babička měla sice odpor k šití, ale velmi ráda měla jednu drobnou ohnutou jehlu, jíž spravovala věčně roztrhané svršky mé tehdy sedmileté maminky* (Návraty, s. 57). Ve zvýrazněném přivlastňovací zájmenu se projevují perspektivy dvou subjektů. Zájmeno *me* se váže k postavení mluvčího. Jelikož se ve výpovědi neobjevuje jiný subjekt promlouvající v 1. osobě než původní osobní vypravěč, jenž na začátku ukázky hovoří ve větě přímé neuvozené, z gramatického hlediska zájmeno náleží k jeho promluvě. To je ovšem v rozporu s celkovým významových vyzněním ukázky, protože jako čtenáři víme, že tou osobou, která měla odpor k šití, ale měla ráda jednu drobnou ohnutou jehlu, s níž spravovala roztrhané svršky její tehdy sedmileté maminky, je ten samý vypravěč, který si zájmenem *maminku* přivlastňuje, a je tudíž nemožné, aby vypravěč tak rád spravoval svršky své mamince, když ona má tehdy teprve sedm let. Překonat logický rozpor je možné, když připustíme, že se v ukázce projevuje i perspektiva jmenované a nepřítomné vnučky a promítá se právě do slov *me tehdy sedmileté maminky*. Navzdory použitému přivlastňovacímu zájmenu jmenovaná tehdy sedmiletá maminka není maminkou vypravěče, ale sedmiletou maminkou ještě nenarozené vnučky vypravěče, která má v časově neurčité budoucnosti napsat o své babičce a jejím ambivalentním vztahu k šití. Nepřehledné časové vztahy umožňují zvažovat i další variantu – s vnučkou již narozenou, která má napsat o dřívější zálibě její babičky z doby, kdy ještě sama vnučka nebyla na světě a její maminka byla teprve sedmiletá.

V ukázce dochází ke kontaminaci dvou vypravěčských forem, *ich*-formy a *pro ni* typické neuvozené přímé řeči a na polopřímé a nepřímé řeči založené *er*-formy, v níž je vyjádřeno jádro sdělení, to, co by si vypravěč přál, aby o něm napsala jeho vnučka. Celou situaci navíc komplikují náhodně, až svévolně se vyskytující časové údaje a vztahy – jednou, tehdy sedmiletá, časově podmíněný vztah *babička – vnučka – maminka*, které čtenáři zabraňují v tom, aby si obsah výpovědi srovnal do jasných časových souvislostí a vymezil ho ve vztahu k okamžiku promluvy vypravěče, který se nachází v nejasném postavení někde mezi minulostí a budoucností.

Bez jednotné vnitřní perspektivy osobního vypravěče, která by propojila obě zmíněné části souboru, je narušena souvislost mezi Místopisem a Návraty na rovině děje, protože

čtenář nemá zaručeno, že rodinní příslušníci, kolem nichž se točí vyprávění obou částí, jsou tytéž postavy. Tato tendence je posílena nadměrným využíváním nevyjádřeného podmětu a absencí vlastních jmen v Místopisu, nevíme tak jména ani vypravěče, ani důležitých postav – maminky, tatínka atd., respektive vlastní jména, která se v textu objevují, spíše orientaci v nepřehledné situaci ztěžují, jelikož na scénu přivádějí postavy, které do celku vyprávění nezapadají a rozbíjejí jednotu místa i děje vyprávění<sup>70</sup>.

V druhé polovině textu se ke slovu dostává opět ve větší míře osobní vyprávění. Zatímco však v Návratech výrazně převažovalo, v Místopise se střídá pravidelně s er-formou. Střídají se nejen celé úseky vyprávění v 1. a 3. osobě, ale i v rámci jedné pasáže a jedné epizody dochází k transformaci er-formy v ich-formu a naopak, jako je tomu v příští ukázce: *Vybrala si kohoutka a podívala se mu pevně do omámených očí. Jejich oči se pak znovu setkaly, když visel hlavou dolů v odkapávadle spolu s několika svými druhy. Po odkapání byl kohout zručně a čistě oškubán, vykuchán, vnitřnosti rozděleny na požitelné a nepožitelné, jenom jsem poprosila, hnátky aby mi nepřibalovali, hnátky, to už by bylo příliš* (Místopis, s. 169). Ke změně vnější perspektivy na vnitřní došlo tedy v rámci jednoho odstavce popisujícího zabití a prodej kohoutka.

V Rozptýlených podobách je situace ještě složitější, text obsahuje nejširší spektrum promluvových typů a vypravěčských stylů. Střídání 1. a 3. osoby v promluvě vypravěče je velmi časté, dochází k němu někdy i v rámci jedné věty: *Odpověď na otázky, které vyslovila, aniž jsem se slyšela. Slyším je...Běžela tou rotující chodbou a nemohla se zastavit, ačkoliv jsem byla pevně přivázaná k úzkému pojízdnému lehátku* (RP, s. 60, 64). Jako narativní zprostředkující instance se zde vyskytuje osobní i vševědoucí vypravěč, ale i postava reflektora.

Er-forma slouží vypravěči ke konstrukci fikčního světa vševědoucím vypravěčem nebo je er-forma součástí personální VS, kdy jedna ze dvou hlavních postav tvořících milenecký pár začne fungovat jako reflektor a čtenář vnímá dění ve fikčním světě jeho očima, především jeho myšlenky a pohled na druhého partnera, tomu odpovídá užití polopřímé řeči. V následující ukázce funguje jako reflektor ženská postava vyprávění: *Devatenáct třicet, rozhlasové noviny, zprávy z domova. Natočit do kastrólu vodu na brambory, rozžhnout plyn, kastrol přikrýt pokličkou. Vzít dvě brambory velké, jednu menší. Oloupat, velké rozkrojit na půl, malou nechat celou. Sůl, kmín. Voda vře, vhodit*

---

<sup>70</sup> Zatímco v Návratech je ještě relativně zachována prostorová soudržnost, osobní vypravěč se nachází střídavě ve vzpomínkách v Brně nebo ve své přítomnosti v italském Římě, v Místopisu se objevuje více postav pohybujících se na více místech, v Chorvatsku, v Praze, Brně, Hradci Králové, v Bologni, Římě nebo v New Yorku. Souvislost mezi postavami a jejich epizodickým jednáním je ovšem často skryta.

*brambory, pozor na páru, nespálit se...Dvě půlky velké brambory mně, dvě tobě, plus jednu malou tobě. Časové znamení ohlásí dvacet hodin. Večeře je na stole, zvolnit pohyby, podávat beze spěchu a pokud možno s grácií (RP, s. 63).*

Ich-forma je potom vyhrazena reflexím a úvahám vypravěče, prostřednictvím kterých vstupuje do příběhu se svými subjektivními hodnoceními postav, prostoru a prostředí textu: *Chtěla jsem ji mít v hrsti, sevřít ji, zmáčknout a zase narovnat, obléct ji do slušivých, skromných, ale kvalitních šatů z obchodního domu, koupit jí televizor, gramofon, desky s vážnou hudbou i posledními šlágry, nové nerez kastróly a květované utěrky lněné. Chtěla jsem také, aby si v sobotu odpoledne čítala v humoristickém časopise, aby vařila jablkový kompot a občas aby také udělala palačinky. Jenže ona mařila všechno mé úsilí; hned třeba ty palačinky s marmeládou mi překazily pokus ji ovládnout. Vyhazovala je na pánvi do výšky, v letu je převracela a zase na pánev obratně chytala. Usmážené zlaté palačinky mazala meruňkovou marmeládou, sypala vanilkovým cukrem a rozdávala dětem. Dětem, ačkoliv pro děti v tomto vyprávění nemělo být ponecháno žádné místo, ani škvíra, ani hlásek dětského štěbetání sem neměl proniknout (RP, s. 52).* 1. osoba také náleží osobnímu vyprávění jedné z hlavních postav příběhu: *Kdybychom žili v lese, hlubokém lese v horách. Do smrti bych ho potřebovala, jen jeho měla, milovala, v hlubokém lese. Kde by mě nikdy nenapadlo žít sama. Mnoho dětí bychom měli a na zimu narovnali dříví do kůlny (RP, s. 29).*

V textu dále dochází k výraznému nárůstu promluv postav a objevuje se dialog, který se v předešlých textech vyskytoval zřídka. Zatímco v Slabikáři převažují vnitřní monology osobního vypravěče, případně se vyskytuje řeč nepřímá, v níž vypravěč tlumočí řeč nebo myšlenky ostatních postav, v Rozptýlených podobách se objevuje často neznačená uvozená přímá řeč postav: *Jistě se rozejdeme, řekl, když promluvil, a opět zvedl nohu a opět ji zkřížil přes druhou nohu. Zastavila se a hleděla mu na špičky bot, dokud se nepřestaly hýbat. Máš pravdu, řekl, musíme se rozejít, hned zítra odejdu a nevrátíš se, řekla. Konečně spolu svorně (Rozptýlené podoby, s. 21).* V ukázce došlo k prolnutí výpovědi obou hlavních postav, jejich dialog není graficky oddělen uvozovkami od promluvy vypravěče a výsledkem je plynulá syntax textu.

Poslední prózou Richterové je Druhé loučení. Z hlediska formálního se jedná o multiperspektivní vyprávění. Většina hlavních postav se alespoň na chvíli stane vypravěčem a projeví svůj postoj k dění v narativním světě. Dialogy se prakticky v textu nevyskytují. Hlavním vypravěčem a průvodcem textu je postava tuláka Jana, který promlouvá v 1. osobě, když hovoří o sobě nebo sděluje své vize a úvahy, v 3. osobě

vypráví o životě ostatních postav, především o své družce Marii, v této své roli se chová jako vševědoucí vypravěč, jelikož je informován i o událostech, které jsou za horizontem jeho vědění, ví o věcech, jichž nebyl svědkem. Vedle něho je původcem vyprávění i klasický vševědoucí vypravěč, který se na dění ve fikčním světě dívá z vnější perspektivy, a dále osobní vypravěči, které lze ztotožnit s jednotlivými postavami fikčního světa, jimiž jsou Marie, historik Pavel, umírající Tomáš a také bratr Jana. Vyprávění je v této autorčině próze nejprůhlednější, s poměrně jasně vymezenými hranicemi jednotlivých vypravěčských promluv.

U Richterové lze tedy vysledovat vývoj ve vypravěčských technikách, které používá ve svých prózách. V počátcích její tvorby stojí osobní vyprávění, dění ve fikčním světě čtenáři zprostředkovává sám jeho hlavní aktér, vypravěč tedy splývá s hlavní postavou a na svoji roli zprostředkovatele upozorňuje tím, že vyprávění sám často hodnotí a komentuje z pozice jeho autora. K autorství vyprávění i textu, jenž v procesu vyprávění vzniká, se vypravěč výslovně hlásí: *Toto je už dva roky úvod ke knížce, kterou jsem začala psát před čtyřmi roky a kterou jsem se rozhodla napsat před osmi roky. Říkala jsem jí knížka o mamince. Jen úvodů mám pět a vzpomínám si na dalších asi sedm* (Návraty, s. 12). A jinde: *Prozatím jsem spokojená s tím, jak se mi podařilo rozložit svoji představu o této knížce. Nic z ní nezbyvá než tato knížka* (Návraty, s. 76). V těchto úryvcích text vybízí ke ztotožnění hovořícího já s osobou autorky prózy, která jakoby se snažila překonat nemožnost přímé projekce sebe sama do struktury textu a zároveň chtěla zrušit hranici mezi autorem a jeho dílem, která je dána striktním vyloučením psychofyzické osoby autora ze struktury díla. S pozdějšími texty přichází větší dynamičnost v proměnách a střídání jednotlivých typů vypravěčských forem a promluv v rámci jednoho textu, to platí především pro Rozptýlené podoby.

V další podkapitole se budeme věnovat aspektu, jež byl již opakovaně naznačen a zmiňován v dosavadním rozboru. Jedná se o výraznou subjektivní orientaci prozaických textů Richterové.

### 5.3. Subjektivizovanost vyprávění

V této části vycházíme z teorie Lubomíra Doležela, již shrnuje ve své knize *Narativní způsoby v české literatuře*. Doležel rozlišuje tři základní vypravěčské způsoby. Jsou jimi objektivní, rétorický a subjektivní styl vyprávění. U objektivního způsobu vyprávění jsou

funkce rozděleny tak, že vypravěč má v rukou konstrukci fikčního světa a kontrolu nad ním a postavy se podílejí na ději a zauímají k němu svůj postoj. Rétorický vypravěčský způsob se vyznačuje obohacením funkcí, kterými disponuje vypravěč. Vedle funkce konstrukční a kontrolní si nárokuje i funkci interpretační, vyslovuje tedy svá hodnocení, soudy a komentáře k dění ve fikčním světě i k jeho postavám. Posledním jmenovaným je subjektivní způsob vyprávění, tak typický pro osobního vypravěče. Ten ve své osobě koncentruje konstrukční, kontrolní, interpretační a nakonec i akční funkci, účastní se děje vyprávění. Vypravěč splývá s jednou postavou fikčního světa a tato postava přejímá primární funkce vypravěče.

Na základě funkce promluvy, zda obsahuje pouze neutrální informace o předmětu sdělení, nebo i odkazy k mluvčímu a posluchači promluvy, Doležel charakterizuje text jako objektivní nebo subjektivizovaný<sup>71</sup>. Pokud bychom chtěli na základě Doleželovy charakteristiky definovat prózy Richterové jako texty silně subjektivizované, je třeba v nich nalézt výrazné prostředky apelu a exprese, jež Doležel shrnuje pod pojem subjektivní sémantika, a to především v promluvě vypravěče. Expresivní promluva odkazuje k mluvčímu, apelativní zase k jeho protějšku.

Odkazy k mluvčímu jsou obsaženy v sebereflexivních komentářích vypravěče. Základní funkce vypravěče jsou tak v textech Richterové rozšířeny o funkci metanarativní<sup>72</sup>. Ve všech jejích textech se pravidelně objevují promluvy vypravěče, které více než s předmětem vyprávění souvisejí s vlastním způsobem vyprávění, jakoby si vypravěč v textu pro sebe vytvářel autonomní prostor, který naplňuje svými reflexemi, úvahami a mimochodnými poznámkami, v nichž se vyslovuje k průběhu a zdařilosti, problémům a nejistotám vlastního vyprávění. Jeden takový komentář je obsažen i v následující ukázce: *Rozuzlení příběhu není na konci, je na začátku. Na začátku je latentní, skryté jako smysl osudu i vlastního konání (často). Na konci stojí otázka, jestli jsme pochopili aspoň teď, když se zjevily všechny věci, které se zjevit mohly* (Slabikář, s. 285).

Apel v promluvě vypravěče se vyskytuje v souvislosti s občasným užitím inkluzivního plurálu *my* v jeho vyprávění, který zahrnuje jak mluvčího, tak i posluchače promluvy.

---

<sup>71</sup> Přísné rozlišení objektivních promluv vypravěče a subjektivizovaných výpovědí postav je podle Doležela typické pro klasické narativní texty, zatímco jejich prolínání, rušení hranic mezi nimi a tendence směrem ke subjektivizování celého narativního textu přišlo s nástupem moderních narativních textů a bylo umožněno objevením nových promluvočných typů neznacené přímé řeči, polopřímé řeči a řeči smíšené, DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 22.

<sup>72</sup> Metanarativní funkcí Richterová označuje ve svých teoretických studiích ten samý charakteristický rys, kterým je podle ní definován vypravěč i v prózách Věry Linhartové, viz. RICHTEROVÁ, S.: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové* IN Slova a ticho, s. 19 – 20.

Dobře je to patrné v následujícím úryvku: *Jenomže, prosím, ty věty tu leží mezi námi, protínají se tu mezi námi, jen pokud se v nich budeme společně probírat, budeme na chvíli spolu.* Úryvek pokračuje dál v singuláru a objevuje se v něm implikovaný narativní adresát, k němuž se vypravěč obrací jako k druhé straně komunikačního procesu: *Já vím, chceš být sám. Vypadá to ode mne jako nehorázná alibi, tvrdit, že věty, které píše, nejsou moje. Nevolám tě k spoluodpovědnosti, to by bylo příliš. Volám tě na pomoc, to je ještě víc* (Návraty, s. 46). Na čtenáře je zde apelováno, je vybízen, aby se aktivně podílel na významovém utváření textu, aby se stal aktivním partnerem v literární komunikaci.

Vedle subjektivity, která se rodí z odkazů k mluvčímu i posluchači promluvy, se v textech Richterové subjektivita odvíjí i od vnitřní perspektivy vypravěče a jeho osobitého postojů k fikčnímu světu, jeho prostředí, dění i postavám. V trilogii Slabikáře je dána tím, že vypravěč je zároveň postavou působící v zobrazeném světě a přirozeně tak zastává i subjektivní postoj k událostem a ostatním postavám vyprávění. V Rozptýlených podobách však nabývá zcela specifické podoby.

Té je dosaženo tím, že vypravěč částečně ztrácí svoji akční úlohu ve fikčním světě, když namísto sebe postuluje jako hlavního aktéra dění jinou postavu a svoji účast v něm redukuje na pozici pouhého pozorovatele, který se vyjadřuje k podobě fikčního světa, ději v něm a k jeho účastníkům, jindy s postavou zase na okamžik splývá a promlouvá jejím hlasem. Nová podoba subjektivity je však vytvořena tím, že vypravěč v 1. osobě tematizuje svoji přítomnost ve fikčním světě, ačkoliv ho nelze ztotožnit s žádnou z postav vyprávění, viz pozdější ukázka. Zároveň se vypravěč otevřeně a explicitně přiznává k autorství podoby celého fikčního světa textu, jenž se rodí z jeho promluvy. Ke svým postavám zaujímá takřka otcovský vztah.

O velmi subjektivním a intimním vztahu vypravěče především k ženské postavě vypovídá následující ukázka: *Vsunula jsem se mezi ně tak obratně, abych jemu skryla milenku a jí abych se na jeho místě ukázala já, krásnější, svůdnější a silnější. Nesměla mi odolat, jen já ji můžu dát něhu, kterou potřebuje. Jen já ji mohu naplnit tak, aby byla konečně celá...Svlékal by ji v duchu a pak zhasl světlo. Spojil by se s ní, ale já jí pronikám úplněji, ústy ji vdechuji i vydechuji, její prsa v mých prsou...Rostu a sílím, moje paže ji svírají stále pevněji. Ona již o něm neví a on ji marně hledá. Nemůže mi jí vzít...Zavřela jsem oči tlakem a bolestí. Naposled se dotýkám jejích hebkých vlasů a nabírám její dech. Poznám ho ještě, až od ní odstoupím? Kůže na hřbetě pravé ruky prokousnutá ženskými zuby. Vteřinu si namlouvala, že ne vlastními (Rozptýlené podoby, s. 79).* Promlouvající já v ukázce by se dalo chápat jako personifikovanou vypravěčskou funkci, protože ho zde



nelze ztotožnit s žádnou z postav vyprávění, jelikož se v příběhu vystupují v podstatě pouze dvě, muž a žena tvořící milenecký pár, a ti se v ukázce již vyskytují, subjekt promlouvající v 1. osobě je zde tedy navíc.

Přítomnost vypravěče promlouvajícího v ich-formě a vyskytujícího se ve fikčním světě, ačkoliv ho nelze spojit s žádnou z postav příběhu, je ztvárněna i v další ukázce: *Jak ji tady tak vidím, začínám ji mít plné zuby. Začínám ji mít až po krk a divím se jen, že už dávno sám nevzal na ramena. Jemu i jí přestávám rozumět, takový je to tedy případ. Ostatně byla bych schopná uvelebit se v jeho bytosti a jí vrazit pár facek za to, že se tak zmučeně kolem mne plouží, že vyděšeně nadskakuje při každém mém kýchnutí, potácí se z pokoje do pokoje a z kouta do kouta jako vyplašená myš. Čím víc naléhá, abych odešel, tím hloupější je její naléhání. Neví, že sama může jít, vždyť ji nezdržuji ani nedržím* (RP, s. 28). V první polovině ukázky zde promlouvá již zmíněný vypravěč, který podle literárních konvencí nemá ve fikčním světě oživlý co pohledávat, pokud jeho 1. osobě nelze přiřadit žádnou z postav příběhu, v druhé půlce, konkrétně od věty *že se tak zmučeně kolem mne plouží...*, se transformuje, vstupuje do mužské postavy, splývá s ní a zprostředkovává její osobní postoj a hodnocení situace nastalé ve fikčním světě.

#### 5.4. Další rysy vyprávění

Pro prózu Richterové je dále příznačná specifická poetika, která vychází z kombinování postupů typických spíše pro poezii, autorka ve velké míře využívá paradoxu, protimluvu a protikladu. Její vypravěč často větou popírá a obrací význam věty předcházející, jeho výpovědi se vylučují, stojí významově proti sobě nebo se pohybují v kruhu: *„Ted’ vím, k tomu, abych tě milovala, nemusíš mi rozumět, musím ti rozumět, musíš mi rozumět, nemusím ti rozumět* (Rozptýlené podoby, s. 61). Ve výsledku vypravěč nezřídka zaujímá k jedné záležitosti opačné postoje, z jeho vyprávění si čtenář občas nemůže být jistý, zda se to, o čem se vypráví, stalo či nestalo a pokud ano, tak za jakých podmínek. Do jedné věty staví často slova s protikladnými významy a dosahuje tak obzvláště účinku promluvy, která na sebe strhává pozornost čtenáře: *Babička Anežka žila smrtí a v tom ohledu měla život bohatý* (Návraty, s. 11). Nebo: *Mnohomluvně jsem se s hosty rozloučila beze slova a odebrala jsem se na lože za úsvitu zapadajícího slunce* (Návraty, s. 51). Vytváří také překvapivá spojení slov, jejichž význam se tak

posouvá oproti očekávání, které vzbuzuje jejich obvyklé užití ve větě: *Pokus uvést na pravou míru viny. Pokus uvést na pravou míru tresty.* (Návraty, s. 69).

Autorčino vyprávění je také nadáno mírnou groteskní komikou a humorem. Taková je například scéna pouličního rozbíjení nábytku z *Druhého loučení*, v níž se ženská postava Anna zbavuje svých věcí, které již nepotřebuje před svým plánovaným kosmickým odletem, při němž chce opustit zemi v létajícím talíři. Zaměstnanec městské odvozové služby vyslovuje absurdní požadavek, aby Annin nábytek a předměty byly rozbity napadrt', jelikož on smí odvážet pouze nepotřebné smetí. Potom, co Anna a její přátelé začnou nábytek rozbíjet na ulici před domem, přidávají se k nim náhodní kolemjdoucí, přecházejí překotně z druhé strany ulice a vyběhají horlivě z postranních uliček a z okolních obchodů, aby jim s rozbíjením pomohli. Jedná se o výjev vskutku groteskní.

## 6. Obsahová rovina vyprávění v prózách Sylvie Richterové

V prózách můžeme vysledovat dvě obsahové roviny, první je tvořena fikčním světem, jenž pochází z narativní aktivity vypravěče, druhá rovina je reflexivní a úvahová a je odvozena od promlouvajícího subjektu.

Zobrazený svět v prózách úvodní trilogie *Slabikáře otcovského jazyka* je tvořen vzpomínkami vypravěče, v nichž se vrací do vlastní minulosti, do dětství a dospívání. Tyto vzpomínky obsahují jeho vlastní konkrétní a bezprostřední prožitky a zážitky z časných let, dále se vypravěč upamatovává na ostatní členy své rodiny – na maminku, tatínka, sestru, dědečka, babičky i domácí zvířata, na rodné prostředí brněnského bytu a na památné i všední rodinné události. Hlavní postavou je ženská vypravěčka, jejíž promluva je paralelně doprovázena i promluvami dalších vypravěčů jiného typu, kteří její vyprávění doplňují i o pohledy z jiné perspektivy, přinášejí například vnější pohled na dění v narativním světě, případně zprostředkovávají činnost jiné postavy v jiné části zobrazeného světa, čímž rozšiřují jeho rozsah a časoprostor, který je jeho součástí. Není zde však více postav – vypravěčů, nýbrž jeden osobní vypravěč, který nabývá vícero podob a rolí. Po celou dobu vyprávění ale neprozradí své jméno, respektive uvádí jich několik rozdílných.

Druhou úroveň textů trilogie představují reflexe a úvahy promlouvajícího subjektu, datované poznámky, vysvětlivky, citáty a citace autorů a jiné intertextové odkazy, dohromady se přibližující k podobě básnického nebo literárního deníku: *V dalším ženském portrétu, z r. 1973 myslím, opakuje tento rozklad bílou a světlem už jemněji, mň drasticky. Jako by se zas nad úděs dokázal postavit. Nakonec dal milost smrti v Krmičce hus, v těle strhaném a neforemném, zkřiveném a zkrouceném, zachráněném husími oblými linkami, téměř labutími (Oskar Kokoschka, výstava obrazů, 26.12.1981) (Slabikář, s. 232).* Tento charakter má především poslední text trilogie *Slabikář otcovského jazyka* se stejnojmenným názvem. Narativní aspekt je zde oslaben ve prospěch promluvy, která obsahuje silné odkazy k mluvčímu a k osobě samotné autorky próz.

Motivy a témata, které texty obsahují, se v různých variacích objevují v celé prozaické tvorbě Richterové. Jedná se např. o motivy Slepého Narcise, zrcadla, času, návratů a odchodů, domova, otce a matky, ztrát a hledání apod. Dalšími frekventovanými motivy jsou motivy strachu, smrti, života a narození, knihy, dále motivy spojené

s metavyprávěním – motivy promluvy, vyprávění a psaní, slov, vět, mateřského a otcovského jazyka.

Reflexivní a úvahovou rovinu mají i oba pozdější texty, V Rozptýlených podobách nabývají podoby soustavných komentářů vypravěče, který se nepřetržitě vyslovuje k dění v narativním světě, ale i k procesu jeho vzniku a své úlohy v něm: *Několikrát se přestěhovala a několikrát jsem přepisovala, ale na otázku před čím: předtím? Nemohu odpovědět. Stalo se, že první byl napsaný text o konci. Pokusy začínat od konce jsou bez začátku a bez konce* (RP, s. 34). A jinde: *Když umývala nádobí a pak kachle nad umývadlem a pak sporák a pak kachle nad sporákem. Začala jsem škrtat celé věty a odstavce. Ale některé přece jenom budou muset zůstat* (Rozptýlené podoby, s. 15).

V Druhém loučení se do nejrůznějších úvah pouštějí všechny postavy vyprávění, metanarativních komentářů se však dopouští pouze hlavní postava tuláka Jana, jež je hlavním zprostředkovatelem dění ve fikčním světě: *(Že Marie během románu nestárne: no a co má být?* DL, s. 144). K nim se připojují i náznaky uceleného příběhu v rovině fikčního světa narativu.

V následujících pododdílech kapitoly si podrobněji představíme jednotlivé složky zobrazeného světa, jež je konstruován v procesu vyprávění. Pokusíme se charakterizovat události, časoprostor fikčního světa a postavy, jež se v něm pohybují.

## 6.1. Události

Pro prózy Richterové je příznačné, že události, které jsou obsaženy v jejích narativech, nelze příliš diferencovat z hlediska jejich významnosti pro rozvíjení děje. Ve Slabikáři je obtížné stanovit hierarchii důležitosti událostí vzhledem k chybějícímu souvislému ději a rozkladu fabule, jež je pro tyto texty charakteristický. Jediným kritériem významnosti událostí se potom stává samotný přístup a pohled vypravěče a míra důležitosti, již daným událostem připisuje.

V Rozptýlených podobách a Dvojím loučení je diferenciací událostí jednodušší právě proto, že oba texty zárodek souvislého příběhu obsahují a je tedy možné zmíněné kritérium využít. Přesto je pro tyto texty specifické, že detailnost a rozsah popisu události a její důležitost z hlediska děje spolu často nekonvenují. V Rozptýlených podobách například scénu přípravy večeře může vypravěč vylíčit do nejmenších podrobností a

s důrazem na detail, ale samotný rozchod páru je jím zmíněn pouze stručně nebo vůbec a tak může být událost důležitá z hlediska příběhu obsažena v narativu pouze implicitně.

Druhý aspekt, kterého je možné si povšimnout v textech Richterové, je porušení lineární posloupnosti událostí a oslabení příčinné souvislosti mezi nimi<sup>73</sup>. Řazení událostí v narativu je čistě záležitostí vypravěče a závisí na pořadí, v němž je vypravěč chce vyprávět, nikoli na logice rozvíjení děje. Události hrají menší úlohu, než samotný akt vyprávění, není ani tolik důležité, co se stalo či stane, jelikož stav věcí se ve fikčním světě příliš nemění.

Ve fikčním světě autorčiných próz se dějí věci běžné a přirozené, ve velmi malé míře dochází i k nadpřirozeným úkazům a událostem fantaskního a snového charakteru: *Chtěla jsem je uklidnit, ale ne a ne najít nějakou neklamnou známku toho, že tu čarodějnice není. Jak se to pozná, jestli tady je nebo není, naléhali vážně a odhodlaně chlapečkové. Vyrýpla jsem ze záhonu kousek vlhké hlíny a hnětla ji v prstech. Utvořila se kulička čokoládové barvy, byly na ní vidět otisky mých prstů. Zabalila jsem ji do lístků z pravých jahod a přes lístek ji ještě dál hladila. Když se tady udělá čokoláda, řekla jsem, tak to znamená, že zde čarodějnice není. Menší chlapec protáhl ruku plotem a nastavil dlaň. Podala jsem mu ten jahodový lístek s hliněnou kuličkou, vtáhl si ji k sobě, pomalu rozbalil a vnitřek si strčil do pusy. Nejez to, vykřikla jsem, ale on už žvýkal a potom polkl. Vždyť je to čokoládový bonbón, řekl a větší bratr chtěl také ( Rozptýlené podoby, s. 103). Tyto podivuhodné úkazy se nedějí ve fikčním světě jenom samy od sebe, někdy je jejich zdrojem fantazie vypravěče, často mají roli ilustrativní a význam zašifrovaný až metaforický.*

V protikladu s tímto fantaskním děním jsou všední domácí aktivity a činnosti, které jsou zachyceny vypravěčem ve své každodennosti, v popisu rutinních a opakujících se úkonů rodinného stravování a stolování, nakupování, uklízení a návštěv: *Jen druhý den po návštěvách mamčiných a tatínkových přátel se večerívalo v jídelně, neboť v hale, kde bylo posezení oblíbenější, nebylo kam položit talíře pro množství šálků od kávy, skleniček, lahví a někdy i talířků od obložených chlebičků; nejvíce bylo přeplněných popelníků*

---

<sup>73</sup> Propp předpokládá, že události jsou organizovány lineárně a je mezi nimi zřetelná příčinná souvislost. Akce jednajících osob, které jsou významné pro rozvíjení děje, označil za funkce. Tyto funkce jsou podle něho za sebou lineárně řazeny a jedna automaticky vede k funkci následující. Ruský formalista ještě stanovil, že počet všech funkcí je omezený a posloupnost funkcí je vždy stejná. Jeho představa byla podrobena revizi ze strany Claudia Bremonda, který striktní linearitu funkcí nahradil možností volby mezi dvěma směry, jimiž se může příběh vyvíjet. Každá funkce nevede automaticky k funkci následující, ale otevírá dvě alternativy, kam budou události směřovat. Z každého počátečního stavu může postava svým jednáním dospět k dvěma (nebo i více) možným stavům, přičemž platí, že v každém konání je implicitně obsažena opačná možnost, co by se stalo, kdyby nebylo tohoto konání, RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, s. 28 - 30.

(Návraty, s. 15). S důrazem na jejich neměnnost a opakování jsou vypravěčem líčeny i každoroční svátky: *Magie pravidelných rituálů. Od šesté hodiny večerní třiatvacátého prosince do jedenácté hodiny noční čtyřiatvacátého prosince byly všechny úkony všech zúčastněných osob neměnné a jejich součinnost perfektní...Neboť naše štěstí se zakládalo na vzpomínce, že přesně stejné vánoce už byly, a na ověřené zkušenosti, že takové vánoce zase budou. Dvacet let staré čokoládové bonbóny, které přečkaly maminčino dětství i válku. A skleněné kouličky, červené, zelené a modré, vybledlé, obalené točenými drátky, už trochu rezavými. Válečné ozdoby, podle nichž jsem si představovala granáty* (Návraty, s. 23).

Z hlediska tematického se v jednání aktérů ve fikčním světě prosazují motivy návratů a odchodů, vzpomínek, hledání, bloudění, putování, cest a dalších. Často souvisí s širším tématem prostoru a času, který se v textech Richterové pravidelně objevuje a který je obsažen i v názvech prvních dvou textů Slabikáře.

## 6.2. Prostor fikčního světa

Pro prózy Slabikáře otcovského jazyka je příznačné narušení jednoty místa, času a děje vyprávění. Zatímco v Návratech je ještě relativně zachována prostorová soudržnost, osobní vypravěč se nachází střídavě ve vzpomínkách v Brně nebo ve své přítomnosti v italském Římě, v Místopise a v posledním stejnojmenném textu se objevuje více postav pohybujících se na různých místech, v Chorvatsku, v Praze, Brně, Hradci Králové, ve Vídni, Bruselu, v Bologni, Římě nebo v New Yorku. Souvislost mezi postavami, jejich pobytem a epizodickým jednáním, kterého se dopouštějí na daných místech, je ovšem často vypravěčem skryta. Zeměpisný prostor fikčního světa se tak rozšiřuje. Specifické je však to, že postavy, které se ve vyprávění vyskytují, se nesejdou společně v jednom geografickém bodě, jejich osudy se odvíjí paralelně a na sobě nezávisle. V Druhém loučení a Rozptýlených podobách se děj vyprávění odehrává převážně v Římě a cesty a osudy hlavních postav se zde protínají.

Významnou součástí vyprávění se stává život města, od popisu jeho předměstí, ulic, chodníků, městských zdí až po motivy veřejných dopravních prostředků, knihoven, supermarketů nebo cukráren: *V neděli jsem se zase rozhlédl jednou po lidech, zvedl jsem hlavu od novin, ve kterých jsem nic nečetl a ani nechtěl číst, do kterých jsem bořil hlavu, abych ji nemusel zvednout. Zvedl jsem ji v neděli a lekl jsem se. Maminky v kavárně*

*kouřily a děti s čokoládovými roubíky v ústech – už dávno to není nedělní pochoutka – práskaly dveřmi sem tam, sem tam* (Druhé loučení, s. 29). Prostor, v němž se děj vyprávění odehrává, je tedy prostor města, buď konkrétní metropole nebo anonymních městských čtvrtí.

Vedle zeměpisně určeného prostoru se v textech významně prosazuje i uzavřený prostor příbytku postav, vypravěče či promlouvajícího subjektu. Tento prostor může být fyzický, například prostor rodinného bytu, jenž je vypravěčem přiblížen do detailu buď v popisu jeho holého prostoru a prázdných zdí, nebo vylíčením jeho obsahu tvořeném nábytkem a jeho atmosférou, objevuje se i prostor v přeneseném významu, imaginární domov, příbytek ze slov a vět.

Vedle toho se v textech vyskytují motivy malého a uzavřeného klaustrofobického prostoru, klece blázince, cely, obdélníkové nebo krychlové ohraničené prostory a objekty, jež ve vypravěči, který se ocitá v jejich středu, vzbuzují strach: *Nemohla jsem nikde vystoupit z toho výtahu, nikdy nedosáhl pozice, odkud by bylo možné vykročit ven z kabiny, nikdy se podlaha neocitla v jedné rovině s podlažím poschodí. Nahoře i dole jsem se do křeče třásla strachem, výtah zatím jaksi proklouzl tmou a hrůzou a objížděl dál* (Slabikář, s. 276). Domníváme se, že se může jednat o metafory lidského života. To, co vypravěče děsí, je ohraničenost objektů připomínající konečnost lidského života, zároveň je vypravěč ponoukán zvědavostí zjistit, co se nachází nebo odehrává mimo něj, jeho postavení nacházející se ve středu objektu mu však neumožňuje obhlédnout stav věcí mimo něj.

Pro většinu postav v prózách Richterové je typické, že se pohybují v prostoru fikčního světa, vydávají se na cestu, opouštějí svůj výchozí bod a zase se do něho navracejí se snahou naleznout k němu nový vztah nebo si uvědomit podstatu vztahu dosavadního. Často se jedná o hledání místa domova, jež mají všechny postavy vyprávění společné. Pro většinu z nich se však stává nedosažitelným: *Už dlouho se chystám mluvit o své cestě domů. Tak do toho. Autem, vlakem, letadlem, cesta domů končí spolehlivě ověřeným pocitem bezdomoví. Žádná země tak intenzivní pocit bezdomoví nevyvolá jako země rodná. Zajisté: ani tak intenzivní pocit domova. Jeho potřeba je však pro člověka trvalou součástí jeho tužeb: Dům brzo chytne plamenem, ale já teprv rozestavuju nábytek, rozprostírám koberce, rozvěšuju záclony, obrazy rámuju, lampy rozžínám, chystám se bydlet. Dům co nevidět shoří, ale nedbám, jenom abych konečně mohl začít bydlet. Říkám začít, okusit, na chvíli prožít domov. Jako by měl být věčný. Čeho nikdy nebylo ani nebude...S vidinou brzkého konce jeho vidina nemizí* (Druhé loučení, s. 94 a 7).

Jak je vidno, motiv domova a jeho hledání úzce souvisí s narativní kategorií prostoru, obsahuje však i aspekt časový, protože návrat domů se odehrává i na pozadí proměn času.

### 6.3. Kategorie času

Pro trilogii *Slabikáře* platí, že pokud bychom se pokusili v textech rozlišit dvě základní časové roviny – čas příběhu a čas diskurzu, narážíme opětovně na ten samý problém, jež byl popsán dříve, a to na absenci souvislého příběhu, jenž se rozpadá na řadu narativních miniatur, prostřednictvím kterých se vypravěčský subjekt snaží spodobnit sebe sama. Stanovit časovou kategorii pořádku, tedy vztah mezi posloupností událostí, jak po sobě následují v příběhu, a pořadím, v němž jsou události vyprávěny vypravěčem v diskurzu, je proto problematické<sup>74</sup>.

Je pouze možné porovnávat čas promluvy vypravěče vzhledem k časové rovině vyprávěného. Část událostí zprostředkovaných vypravěčem předchází časově okamžiku promluvy vypravěče: *Jednou jsme dostali angorského králíka a pytlík ovsu. Když byl oves skrmený, měl být králík snědený. Ale bydli s námi čtyři roky* (Návraty, s. 13), u jiných se čas vyprávěného a čas vyprávění shoduje: *Tatínek už je tady, moc se mi líbí být s tatínkem doma sama. Ale tatínek nepřichází sám, je slyšet hlas nějaké paní. To je paní Štiková, od nás z práce, řekl mi tatínek s omluvným úsměvem, přišla mi pomoci s těma okurkami. Paní Štiková si svlékla kabát a vydali se s tatínkem do koupelny. Radovala jsem se, že v ložnici už není těch jedenáct ponožek a že je i ustláno* (Návraty, s. 26). V prvním případě tedy vypravěč zpětně vypráví o události, která se již odehrála, v druhém případě se jeho promluva odehrává ve stejnou dobu jako to, o čem vypráví.

Čas v prózách *Slabikáře* není lineární, nemá svůj počáteční a koncový bod, spíše jakoby se rozpínal od pomyslného centra všemi směry. Tím pomyslným centrem může být přítomnost vypravěče, narativní NYNÍ, od něhož se vyprávění pohybuje směrem do

---

<sup>74</sup> Zkoumáním kategorie času v rámci vyprávění se zabýval Gerald Genette. Rozlišil čas vyprávěného (čas příběhu) a čas vyprávění (čas diskurzu) a stanovil tři kategorie vztahu mezi nimi. Jedná se o kategorii pořádku nebo řádu, kategorii trvání a kategorii frekvence. Kategorie pořádku si všímá vztahu mezi posloupností událostí, jak po sobě následují v příběhu, a pořadím, v němž jsou události zobrazeny nebo vyprávěny vypravěčem v diskurzu, Kategorie trvání vyjadřuje vztah mezi tím, jak dlouho vyprávěči trvá vyličení určité události v diskurzu, a množstvím času, který zabere samotná událost v příběhu. Kategorie frekvence srovnává, kolikrát se tatáž událost objeví v příběhu a kolikrát je vyjádřena diskurzem; NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 52.



minulosti, ale předznamenává i budoucnost. Vypravěč se v čase pohybuje podle své vůle v jeho směru i proti jeho proudu. Přesto je možné tu jisté časové hranice nalézt, jsou jimi okamžik narození a smrti. Ale ani ty nejsou konečné, protože vypravěč je sám ve své promluvě relativizuje: *Nemohu se upamatovat, kdy jsem zemřel. Čím dále se vracím, tím se mi zdá pravděpodobnější, že jsem se vůbec nenarodil* (Návraty, s. 80).

Jestliže má klasické vyprávění lineárně chronologické řazení událostí, jejichž posloupnost je dána příčinnými souvislostmi, tak prózy Slabikáře z hlediska řazení jednotlivých událostí a jiných motivů a jejich časové organizace v diskurzu připomínají kompozici vrstveného útvaru. Navzájem podobné události se násobí, překrývají, jak je rodinná historie vypravěčem znovu a znovu doplňována o další podrobnosti, motivy se opakují, vypravěč se ve snaze převyprávět rodinnou historii pohybuje v neúnavných kruzích, které opisuje kolem svého předmětu vyprávění. Svoji snahu zároveň reflektuje i ve své promluvě, v níž pro uplynulé dětství používá metaforu rozpadlého sudu: *Opisuji své dětství v kruzích větších a větších a tečkovaných. Věším po krk v sudu, jehož obruče už dávno jedna po druhé praskly, jehož bednění ztrouchnivělo, jehož prach odvál a voda odplavila. Po krk. Hlava vězí v tom bodě, kde by se bývaly máčené, pálené, ohnuté a vysmolené pláty dřeva stýkaly, kdyby býval sud měl místo dýnka špici. Kroužím hlavou, potom komíhám dokola celým tělem, obvod rozpadlého sudu však nejsem s to přesáhnout. Zdátky to vypadá, jako bych se divila na divadle* (Návraty, s. 64).

Z hlediska trvání událostí v diskurzu se ve Slabikáři objevují často shrnutí, elipsy, pauzy i protažení, scény se vyskytují ze všech typů nejméně<sup>75</sup>. Příkladem stručnosti vypravěče je následující ukázka, v níž vypravěč shrnuje význačné události v životě babičky Anežky: *Babička Anežka žila smrtí a v tom ohledu měla život bohatý. Zemřeli jí: prvorozený syn hned po porodu, o tom nám často vyprávěla. Šedesátiletý manžel dvanáct let po svatbě s šestnáctiletou pannou, která měla šest sester a chudé rodiče. ...Jedna ze šesti sester se oběsila, den před sebevraždou si dala spravit zuby a nasadit tři zlaté korunky. Další sestra se zabila při autobusové havárii. Další prvorozený syn zemřel na rakovinu plic, ačkoli nikdy nekouřil. Zanechal po sobě dvě děti, takže měla babička čtyři vnoučátka a všechna nejraději. Dále umíraly: další dvě sestry, jejich manželé a mnoho lidí ze sousedství, mnoho lidí při leteckých katastrofách a jiných dopravních katastrofách,*

---

<sup>75</sup> Pro shrnutí je příznačné, že diskurz je stručnější než vylíčené události. Stejně jako u shrnutí i u elipsy je čas diskurzu kratší než čas příběhu s tím rozdílem, že čas diskurzu se rovná nule. Diskurz se zastaví, ale čas v příběhu plyne i nadále. Scéna je případ, kdy se oba časy shodují a k tomu dochází u dialogů, které fungují na dramatickém principu. Protažení a pauza jsou opačným příkladem k elipse a shrnutí a platí pro ně, že čas diskurzu je delší než čas příběhu, u pauzy je čas příběhu na nule. U pauzy čas příběhu stojí, zatímco diskurz pokračuje dál; CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s 71 - 72.

*občas se někdo otrávil plynem, ať už schválně nebo nešťastnou náhodou. Za všechny babička trpěla* (Návraty, s. 11). V elipsách jsou obsaženy všechny další události, které se z vyprávění nedozvíme, ale předpokládáme je, například sebevražedný pokus maminky, kvůli němuž je hospitalizována v blázinci, kam ji vypravěčka přichází navštívit. Příkladem pauz jsou popisné pasáže textu přibližující prostředí fikčního světa a k protažení dochází u myšlenek a úvah promlouvajícího subjektu.

V Rozptýlených podobách i v Druhém loučení je možné díky náznaku fabule rozlišit čas příběhu a čas diskurzu poměrně snadno, také stanovení základních časových kategorií vyjadřujících vztah mezi časovou organizací diskurzu a příběhu není příliš problematické. V obou textech se čteně vyskytuje anachronická posloupnost událostí, jak analepse, tak i prolepse<sup>76</sup>. V prvním textu diskurz předbíhá k budoucí událostem a předznamenává rozchod mileneckého páru, v Druhém loučení zase hlavní postava Jan ve svém vyprávění avizuje budoucí setkání s Marií, již sice ještě nezná, ale ví, kdy a kde dojde k jejich setkání.

#### **6.4. Postavy a vypravěči vyprávění**

V Návratech a jiných ztrátách je jedinou plnohodnotnou postavou textu jeho osobní vypravěč, který promlouvá převážně ve femininu. Ostatní postavy, jedná se prakticky pouze o ostatní členy rodiny vypravěče a nejbližší známé, fungují v textu pouze jako jeho myšlenkové vjemy, které jsou produkovány v procesu vzpomínání.

Identita hlavní postavy – vypravěčky se pohybuje v rozmezí rolí holčička – dcera – maminka – babička, které ve fikčním světě zastává. První ze zmiňovaných rolí je patrná v následujících ukázkách: *Jakmile jsem se dozvěděla, že je svět kulatý, obešla jsem jej s dědečkem za jediné dopoledne. A níže: Jednou prý (dědeček) zabránil výprasku, jímž mě chtěli rodiče potrestat za to, že jsem tvrdila, že mám tři nožičky, ačkoliv jsem už uměla počítat do desíti* (Návraty, s. 10). V ukázce se projevuje imaginace a fantazie dětských let, ta je v textu postavena do protikladu s pohledem dospělého vypravěče. Prolínání perspektivy dospělého člověka a dítěte je patrné například ve dvou podobách, v nichž se opakovaně vyskytuje motiv matky vypravěčky. V prvním případě se stává matka pro

---

<sup>76</sup> U analepse diskurz připomíná dřívější události a v případě prolepse přeskakuje k událostem budoucím. Rozsah anachronie udává dobu trvání samotné anachronické události a dosah zase o jaký časový úsek se diskurz vrací do minulosti nebo předbíhá směrem do budoucnosti, CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz*, s 65 – 69.

vypravěče vidinou vlastního stárnutí: *Dlouho jsem za jedno z možných vysvětlení pokládala to, že dcera se nutně musí matky bát. Protože matka se svojí stárnoucí postavou, nejistou tváří, kultivovanou mluvou, značnou erudicí a manželem, který by byl neudržitelně obtížnou osobou, kdyby náhodou nebyl manželem, že matka je neodvolatelným předobrazem vlastního odeznívání. Pro začátek strachu stačí kus stehna mezi sukni a punčochou zaříznutou trochu do masa, stlačeného ke všemu otrěpaným a zašlým podvazkem* (Návraty, s. 72). V druhém případě je maminka citově zabarvenou postavou z dětských let vypravěče.

Vypravěčka však v textu nevystupuje pouze jako dcera či vnučka, sama se stává matkou: *Vystála jsem frontu na lístky do kina, na vědeckonaučný film pro mládež o vzniku života na Zemi. Do začátku představení chybělo tři čtvrtě hodiny. Doběhla jsem domů pro dceru, vrátila se zrovna ze školy a byla rozpačitá, to znamená, že dostala nějakou špatnou známku....Namazala jsem jí chleba máslem na cestu do kina a dala jí několik příkladů z násobilky. Skutečně je neznala a ještě k tomu předstírala, že nemůže odpovídat s plnou pusou. V tlačenici v předsálí konečně krajíc dožvýkala a násobilka vážla ještě víc. Při každém výsledku jsem jí dupla na nohu* (Návraty, s. 70). A také babičkou: *Myslím, že by bylo krásné, kdyby moje vnučka jednou napsala, že její babička měla sice odpor k šití, ale velmi ráda měla jednu drobnou ohnutou jehlu, jíž spravovala věčně roztrhané svršky mé tehdy sedmileté maminky* (Návraty, s. 57).

V Místopise se již objevuje více postav s plně rozvinutou schopností nezávislého konání a jednání ve fikčním světě. Je to dáno tím, že se v textu jednak objevuje vnější vypravěčská perspektiva, tudíž se postavy vymaňují z předchozího postavení závislého na zprostředkující roli osobní vypravěčky, která se stavěla do centra vyprávění a její vzpomínky určovaly podobu fikčního světa. Dalším faktorem je zmnožení aktivních subjektů konajících ve fikčním světě a ztráta centrálního postavení jednoho z nich. Postavy, které se v textu vyskytují permanentně a tvoří jádro vyprávění, jsou opět rodinní příslušníci, čtenáři známí pouze pod příslušnou rodinnou rolí, kterou hrají. Jsou to maminka, tatínek, sestra, děda, jedinou výjimkou jsou babičky Ludmila a Anežka, jejichž jména vypravěč uvádí. Absence vlastních jmen a jednotící vnitřní perspektivy je činí lehce zaměnitelnými za jiné rodinné postavy, které by se v textu eventuálně mohly vyskytnout také bez uvedení vlastních jmen.

Pro Místopis je dále příznačné, že postavy, které se ve vyprávění objevují epizodicky a jejich konání se vymyká z celku dění ve fikčním světě a nijak do něj nezapadá, se v próze vyskytují s vlastními jmény. Například O Antonínovi, který v New Yorku vytváří koláže

z barevných časopisů a na obrázky zdí, oken, mrakodrapů lepí rty, se čtenář dozví pouze to, jak vypadá jeho maminka, co nosí na sobě v jednopokojovém bytě, aby jí nebyla zima, a co má na stole ve svém pokojíčku. Antonín sedí pod dálničním mostem na cestě z Německa do Belgie, prochází se Bruselům a po New Yorku, navštíví svoji maminku v jejím panelákovém bytě. Tím jeho aktivita a existence ve fikčním světě textu končí. Jeho vztah k dalším postavám není zřejmý, s žádnou z nich s výjimkou své matky, nepřijde do kontaktu.

Nejproblematictější je však užívání nevyjádřených podmětů, protože na scénu přivádí aktéry, jejichž identitu můžeme jenom hádat stejně jako jejich vztah k ostatním osobám vyprávění: *Rozhodl se uležet k spánku každý večer o půl minuty dřív nežli večer předešlý a následující večer zase o půl minuty dřív a další večer opět. Za měsíc prodloužil svůj spánek o čtvrt hodiny, za půl roku o půldruhé hodiny. Během půl roku se tak sjednotil a sladil s časem, že přestal docela potřebovat hodiny, přestal natahovat kukačky v kuchyni i své náramkové hodinky i švýcarský budíček na nočním stolku. Uléhal do postele s vteřinovou přesností* (Místopis, s. 176). Celý úryvek se nese v podobném duchu, po celou jeho dobu není odhaleno, kdo se skrývá pod nevyjádřeným podmětem a takových pasáží je v Místopisu velké množství a navíc jsou od sebe obvykle odděleny úseky, v nichž se vyskytuje buď osobní vypravěč nebo postava, jejíž totožnost můžeme rozluštit. Tímto oddělením se ovšem ztrácí souvislost mezi pasážemi s nevyjádřenou identitou postavy, může se jednat pořád o tutéž postavu, nemůžeme ale vyloučit, že jde pokaždé o nového nebo jiného aktéra. Kdyby text obsahoval ucelenou a souvislou příběhovou linii, zároveň by i obsahoval vodítko, podle něhož by tyto úseky šly uspořádat a přiřadit k jednotlivým postavám na základě jejich jednání a role, již ve vyprávění hrají. Při absenci souvislého příběhu však tato nápověda také chybí, výsledkem je rozmnožení aktivních subjektů a jejich vzájemná nerozlišitelnost a tudíž i podobnost.

Poslední text trilogie a jeho vypravěč přivádějí na scénu rodinu, jejíž členové mají tentokrát i vlastní jména, jsou to rodiče Aleš a Zuzana a jejich děti Terežka a Markétka. Podle událostí, jež se účastní – stěhování do Vídně, lze lehce vyloučit možnost, že by se jednalo o tu samou rodinu známou z předchozích vyprávění. Přesto působí jako důvěrně známé postavy, vypravěč je představuje ve všedních situacích, které jsou nám známé skrze naši vlastní zkušenost.

U osobního vypravěče trilogie lze sledovat, jak se proměňují v plynoucím čase diskurzu jeho osobnostní a jiné rysy charakterizující ho jako postavu ve fikčním světě. Nejedná se však o proměnu postavy a její povahy v průběhu vyprávění, nýbrž se mění

samotná totožnost vypravěče. Ten nahodile přechází z jedné podoby do druhé a nazpět, ve dvou po sobě následujících okamžicích promluvy nemusí být toutéž postavou a osobou jako například v této ukázce: *Nedávno jsem se stala oslem, živila jsem se bodláky, které měly překrásné modrofialové květy. Skláněl jsem hlavu k prašné zemi, ze které čouhala tvrdá tráva, a působilo mi to obrovskou radost a jihnutí. Ta země měla obrovskou žízeň a potřebovala déšť. Trhala jsem opatrně vršky bodláků pysky a pomalu žvýkala v zubech. Jakási cizí vzpomínka mi zašeptala, jak je dobře, že se nemusím živit masem, něco tak nechutného a proti přírodě. Alespoň proti oslí, s níž jsem stoprocentně srozuměn, spokojen... (Co chybí, chybí mé oslí i lidské paměti.)* (Slabikář, s. 282).

Ve fikčním světě Rozptýlených podob se vyskytuje pouze ústřední milenecký pár, od něhož se odvíjí děj vyprávění. Opět nejsou známy vlastní jména muže a dívky, jejichž rozchod vypravěč sleduje a komentuje. Vedle této hlavní dějové linie se však v textu objevují i nejrůznější narativní odbočky, v nichž se vypravěč, jindy sledující dění kolem páru z povzdálí či z vnější perspektivy, vrací ve vyprávění do svého dětství a stává se subjektem, který má ve fikčním světě minulost, jež obsahuje ovšem odkazy k jinému dětství, jež je čtenáři již známé z vyprávění předchozí trilogie. Znovu se v textu objevují zmínky o vykládaném sekretáři po babičce Ludmile apod., jedná se tedy o intertextové odkazy, jež propojují vyprávění všech textů Richterové.

Významným a nápadným rysem většiny postav autorčiných vyprávění, s výjimkou poslední prózy Druhé loučení, jsou chybějící vlastní jména, která by konkrétně identifikovala každou z nich. Důsledkem tohoto jevu je vzájemná zaměnitelnost postav a vypravěčů, jež střídají všemožné narativní formy, i jednotlivých postav mezi sebou navzájem. Nejvyšší frekvence těchto výměn je v Rozptýlených podobách, v nichž systematickým a opakovaným splýváním vypravěče a hlavní postavy a zase jejich oddělováním nabývá podoby blížící se nové narativní formě: *Až budeme docela nemluvní, budeme spolu šťastně žít. Nedělní procházka končí, já už musím jít, já chci odejít, vůbec nemám ráda nedělní procházky. Snažila se nedat najevo svůj spěch. V parku bylo světlo zelené a nad městem růžové a já si na ni pamatuji, jak nad tou krásou zoufala, když tudy šla poprvé rozpůlená hladkým a nestoudně viditelným řezem od hlavy k patě.- - On dobře věděl, že jsem nikam nespěchala, nikde za chvíli nemusela být, žádné zvláštní povinnosti nedovedla uvést. Že snad právě proto odcházela. Jen zlomek mé nekonečné netrpělivosti vyšel na povrch, ale on se zlobil, v tu ránu byl zlostí bez sebe, jsi blázen, křičel, šlíš, co chceš sama dělat. Strašil ji a ona se opravdu bála. Často se bojím. A podobná ukázka ještě jednou: Cestou z kina ji vzal kolem ramen, jako kdyby se rozumělo, jako kdyby bylo*

normální, jako kdybychom spolu opravdu šli. Občas se spolu smějeme. Občas se spolu smáli (Rozptýlené podoby, s. 41 – 42; 36 - 37).

## 6.5 Reference?

Na základě Bílkovy definice reference narativního textu<sup>77</sup> můžeme vymezit několik referenčních oblastí, k nimž odkazují prózy Richterové. První z nich je sféra aktuálního světa.

Vedle obecné re-prezentace našeho reálného světa obsahuje zobrazený svět narativu i konkrétní odkazy k politickým událostem a režimu Československa 50. až 80. let 20. století. Postoj, který k nim vypravěč zaujímá, nabývá nejrůznějších podob – od naivních reflexí a představ dětského vypravěče až po jejich bolestivé vnímání a prožívání: *Tehdy jsem si se zármutkem uvědomila, že Československo není v Sovětském Svazu, a málo obtížným podmínkám na brněnském předměstí jsem kladla za vinu, že se nemohu spolu s ostatními dětmi a v roztrhaných šatech oddat těžké práci, která by ztělesňovala to nejdůležitější a nejkrásnější na světě. Přála jsem si tehdy horoucně, aby Československo bylo připojeno k Sovětskému Svazu, něco se tehdy proslýchalo* (Návraty, s. 21).

Protiváhou těmto horlivým vznětům vypravěče jsou scény bolestného odloučení, v nichž má svůj pokřivený smysl v jednom konkrétním historickém období nepřekročitelná hranice oddělující od sebe dva rozdílné světy: *Kolemjdoucí si prohlížejí hrob a nevidí, že tatínek ještě pořád stojí v Mikulově na hraničním přechodu. Napíná zrak, aby viděl, jestli na něho máváme z hranice na druhé straně, s dětmi v náručí nebo za ruku. Vyběhal si povolení, aby mohl do hraničního pásma, aby se na nás mohl dívat, jak se na něho můžeme dívat...Trochu se naklání dopředu a nemůžu se na to dívat, chtěl bych umřít při tom pohledu, který nemizí před očima ani za očima, když je zavřu. Stojí s tím svým úsměvem, který vyhrál nad pokořením a bolestí, usmívá se tím úsměvem pořád dál na tom přechodu idiotském. Který čtyřicet let hlídaly kulometry a kudy se dnes dá chodit sem tam,*

---

<sup>77</sup> Bílek chápe referenci jako širší kategorii, která v sobě zahrnuje aspekt textovosti – odkazování k sobě samému jakožto textu, literárnosti – odkazování k literárním postupům, žánrům a technikám, dále mimetické označování objektů a jevů v aktuálním světě, intertextovost – odkazování k jiným literárním, ale i obecně kulturním a civilizačním textům, příběhům, uměleckým dílům a rétorickým nebo ideologickým vzorcům, a v neposlední řadě jsou podle něho součástí odkazování i vztahy vůči implikovaným subjektům sdělení, implikovanému čtenáři a autorovi. Zatímco textovost a literárnost jsou záležitostmi vnitřní struktury díla, významové jádro dalších aspektů, mimetického označování, intertextovosti a subjektové reference, jsou převážně utvářeny mimo vlastní text, BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 182.

*odnikud nikam, na kterém tenkrát šlo o život a teď už o nic nejde* (Druhé loučení, s. 112 – 113).

Prózy Richterové tedy nepatří mezi ty texty, u nichž je zrušena či oslabena vazba na dění odehrávající se v aktuálním světě. Všechny její texty nějakým způsobem reflektují politické a společenské poměry historického období, v němž vznikly, ne že by se k nim přímo vyjadřovaly, ale prosté okolnosti a podmínky žití všedního, obyčejného života v komunistickém Československu pronikají do tematické roviny textů. Opakovaně je ztvárněn již zmíněný motiv rodiny rozdělené hranicí dvou světů, objevuje se nejen v Druhém loučení, ale také v Místopise a Slabikáři otcovského jazyka. Odloučení a vzájemná vzdálenost je potom překonávána nejrůznějšími způsoby: dopisy, tajnými návštěvami v přestrojení, posíláním památečných předmětů – starožitné truhly po babičce apod. Vedle paralelních geografických prostorů, v nichž se vyprávění odehrává, se tak v textech objevuje ještě prostor rozdělený odlišnými ideologiemi, prostor sestávající z dvou oddělených světů, jejichž neslučitelnost je vyjádřena nepřekročitelnou hranicí.

Próza Místopis obsahuje výjevy konfrontace postav náležejících k odlišným světům v pasáži, v níž jede rodina k moři do Jugoslávie a na cestě se setkává s rodinou západních Němců a v duchu se s ní srovnává a poměřuje: *Druhý den ráno všichni čtyři vylezli ze stanu a zjistili s údivem, že z celého kempu přežilo bóru jenom jejich áčko. Kapitalisté museli svoje rozložitě stany strhnout a zajistit koly aut, která ovšem měla sklápěcí sedadla, kde se také dalo pohodlně spát. Tatínek se však dmul pýchou, kterou ženská většina rodiny sdílela do té doby, nežli spatřila uprchlé a poražené kapitalisty, jak v plné pohodě sedí na terase restaurace a pochutnávají si na teplé kávě a voňavých loupáčcích* (Místopis, s. 119).

V textech Richterové se dále objevují i motivy, jež jsou prostoupeny zkušeností, ať již vlastní nebo zprostředkovanou, se spisovatelským údělem ovládaným mocí a ideologií totalitního režimu, jedná se o motivy policejního výsledku, publikačního zákazu, zabavení díla apod. Tyto motivy jsou obsaženy především v poslední próze autorky. Zkoumání podmínek společenské komunikace v totalitním systému se stalo také velkým tématem esejů autorky.

Dále je možné si povšimnout, že v referencích k aktuálnímu světu se objevují často autobiografické odkazy, jež sblížují osobu vypravěče s osobou autorky textů. Autobiografické odkazy jsou zahrnuty do prostředí fikčního světa, jedná se o například o volbu Brna a Říma, jež odpovídají rodišti a pozdějšímu místu pobytu Richterové, jako prostoru, v němž se odehrává děj vyprávění. Samotný motiv autorství, k němuž se

přiznává osobní vypravěč a prohlašuje se za původce textu, je silně autobiografický. Ve chvíli, kdy vypravěč promlouvá v 1. osobě, tak ke slovu přichází autorský subjekt. Tento subjekt v textu nejen jedná, ale zároveň o tomto svém jednání píše a dále ho komentuje.

Další referenční oblastí je oblast literárních textů a uměleckých děl nejrůznějších autorů. Intertextovost literárního díla spočívá v odkazování textu k jiným literárním a uměleckým dílům a v otevřeném převádění motivů, postupů, zápletek, postav nebo celých fikčních světů z původních literárních a jiných předloh do nově vzniklého textu. Tímto způsobem může autor vést s vybranými díly a jejich spisovateli rozhovor, aktualizovat a interpretovat jejich význam nebo jej uvádět do nových, překvapivých souvislostí<sup>78</sup>. V autorčiných textech se hojně objevují intertextové odkazy například na dílo Věry Linhartové, Jiřího Koláře, Jaroslava Seiferta, Jamese Joyce, Marcela Prousta, Václava Černého, Ludvíka Vaculíka, Jana Skácela a dalších, případně se autoři textu dostávají do textu v podobě implikovaných narativních adresátů, k nimž se vypravěč obrací. Například k Věře Linhartové: *Úměrnost. Výborně, Věro Linhartová. Ale úměrnost čemu? Aby slova byla úměrná tomu, co říkáme. Aby uměřila sobě samým* (Návraty, s. 34).

Specifickou intertextovou kategorií jsou potom odkazy k ostatním prózám autorky. V pozdějších textech se vyskytují pasáže, motivy, postavy atd. z textů předcházejících. Například v próze Druhé loučení historik Pavel píše Marii o tom, jak kdysi potkal anděla, jenž mu dal za úkol napsat dvě knihy, které by se navzájem popíraly do posledního puntíku. Jedná se o ten samý úkol, o kterém se zmiňuje i vypravěč Návratů a ztrát, i jeho navštívil anděl a uložil mu stejnou povinnost. Tyto intertextové odkazy, které propojují vyprávění všech próz Richterové, naznačují, že přes všechny proměny, jimiž prochází, a protikladné podoby, jež na sebe bere, je vyprávěcí subjekt textů v jádře pořád stejný a že se jedná o „rozptýlené podoby jednoho já“.

Poslední z literárních a obecně kulturních textů, jež v této souvislosti zmiňujeme, je Bible. Především Druhé loučení obsahuje řadu biblických motivů, již jména všech hlavních postav, s výjimkou teroristy Melse, jehož jméno se skládá z počátečních písmen jmen Marx, Engels, Lenin a Stalin, jsou biblická: v knize vystupují postavy Marie, Jan, Pavel, Petr a Tomáš.

Jméno Marie odkazuje k Panně Marii. Marie je v textu pojata dvojitým způsobem: jako čistá, neposkvrněná bytost, jejíž početí a mateřství je zahaleno trochu tajemstvím, na

---

<sup>78</sup> BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace*, s. 250.



druhé straně ji vypravěč někdy nazývá ironicky „zbouchnutou holkou“, na niž je žalost pohledět. Všechna jména mužských hlavních postav jsou jmény apoštolů.

Mezi hlavní postavou tuláka a vizionáře Jana a svatým Janem, apoštolem a evangelistou, jsou dosti významné paralely. Tulák Jan později žije s Marií stejně jako apoštol Jan, který se podle katolické a pravoslavné tradice po Ježíšově ukřižování přestěhoval s Ježíšovou matkou, Pannou Marií do Efesu, kde oba později zemřeli<sup>79</sup>. Hlavní paralela ale spočívá v motivu apokalypsy a zániku dosavadního světa, o jejímž brzkém příchodu je tulák Jan přesvědčen. Tento motiv odkazuje k zjevení apoštola Jana, jež je součástí Bible a vyjevuje události, které čeká svět při příchodu Božího království.

Posledním pojátkem mezi literární a biblickou postavou je čin, který musí tulák Jan před koncem světa, jehož příchod očekává, vykonat. Musí napsat knihu a dát světu a lidem novou budoucnost prostřednictvím příběhu, který bude v knize vyprávět: *Spěchám se svojí knihou taky proto, že chci stihnout tu mezinárodní soutěž, konkurz vyhlášený významnou kulturní organizací na nejlepší knihu o budoucnosti. O budoucnosti pozitivní, nesmí to být žádná apokalypsa. O budoucnosti, na kterou se hned odteď začne každý těšit a chystat, hned po přečtení té knihy. Protože vyhraje nejlepší možná budoucnost, zasvěcená nejhodnotnějšími hodnotám. Neměl bych chybět, když jsi mi zjevil, které to jsou, ale bojím se, že sám dost pozitivní nejsem. Jak může světlo přinášet člověk poněkud potmělý? Nejsem dost velký optimista, protože se bojím, že ani tu knihu nestihnu, že ji neumím vyčarovat na místě mávnutím kouzelného proutku. Než sepíšu poutavý děj, vymyslím vhodné postavy, nahodím dialogy, propracuju popisy, vložím reflexivní pasáže a vybrousím jazyk, bude po budoucnosti* (Druhé loučení, s. 30).

Motiv vyprávění příběhu tedy spojuje Jana s jeho biblickým předobrazem. Apoštol Jan, jemuž je připisováno autorství již zmíněného zjevení a také čtvrtého kanonického evangelia, tj. Evangelia podle Jana<sup>80</sup>, podal svědectví o budoucnosti, která čeká lidstvo, a vyjádřil ji v biblickém příběhu o vykoupení lidstva a jeho naději na spasení.

Problematiky literárnosti a subjektové reference se dotýkáme v předcházející kapitole, tudíž se jí již více nebudeme věnovat. Pouze konstatujeme, že metavyprávění, které je v próze Richterové přítomno, zesiluje literárnost jejích textů, která je dána a vyjádřena odkazy k literárním postupům, žánrům a technikám.

---

<sup>79</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Evangelista](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Evangelista)

<sup>80</sup> Vyprávění o životě a skutečích Ježíše Krista a o jeho umučení a zmrtvýchvstání.

## 7. Akt vyprávění a významové směřování textu

Po rozboru obsahové a výrazové roviny textů vyvstává otázka, jaký je mezi nimi vztah a jakým způsobem ovlivňuje akt vyprávění samotný význam textů. Kdybychom se pokusili kategorizovat, do jakého typu narativů spadají prózy Richterové, mohli bychom dojít k závěru, že se nejedná o narativy psychologické nebo dějové, nýbrž o vyprávění, která kladou největší důraz na postavení subjektu promluvy, mluvčího, ať už je jím vypravěč, který zprostředkovává dění ve fikčním světě, nebo promlouvající subjekt, jenž nic nemusí vyprávět, ale z jeho promluvy se konstituuje reflexivní a úvahová rovina textů, či adresáta promluvy. Na tuto charakteristiku ukazují především dva rysy, jež jsme ve vyprávění Richterové odhalili.

Prvním z nich je nepřítomnost souvislého děje, který by se dal uspořádat do podoby příběhu a jenž by ho vedl z počátečního bodu k jeho závěru. Pokud tedy tak důležitý významový prvek chybí nebo není možné ho zpětně rekonstruovat, protože se rozpadá do zlomků jednotlivých dílčích vyprávění, do centra pozornosti se dostává do značné míry sám akt vyprávění, zvláště když nabývá tak rozmanité podoby prostřednictvím střídání nejrůznějších narativních forem a je nápadný neustálou proměnou vyprávějího subjektu, jako je tomu v případě vyprávění v autorčiných prózách. Původcem tohoto aktu je vypravěč, v obecnější rovině mluvčí, jenž se účastní komunikace, v tomto případě komunikace literární. Jeho vztah, jenž jako mluvčí zaujímá ke své promluvě, je reflektován prostřednictvím metavyprávění, v němž dochází k tematizaci role vypravěče jako zprostředkovatele nebo konstruktéra narativního světa, vypravěč tak může vyjavit svůj osobitý postoj k dění ve fikčním světě a komentovat i průběh jeho vzniku, vedle hodnocení průběhu svého vyprávění, jeho zdarů a nezdarů, ale promlouvající subjekt vyjadřuje i svůj vztah ke slovům a větám, v nichž se jeho vyprávění/promluva realizuje.

A jak tedy tento subjekt pohlíží na tento prostředek? Řeč a slova se pro vypravěče stávají pochybným a nepříliš spolehlivým nástrojem komunikace: *Přítomný okamžik. Uniká mi natolik, že to, co bych chtěla nyní, v tuto chvíli napsat, musím vynechat, anebo poznamenat na nějaký útržek papíru, který buď ztratím nebo najdu, až bude zapomenut, mrtvý a vypovídající o něčem jiném. Jenom komentáře k tomu, co mi uniká, se mi daří jakž takž zachytit* (Návraty, s. 45). V Druhém loučení vypravěč reflektuje podobný problém: *Hranice sdělitelnosti jsou velice úzké, to nejdůležitější neprojde. A kdo je překročí, nemůže o tom říct skoro nic. Mluví tedy o jiném, říká sdělitelné věci. Jen stopy toho jinak*

*zaobleného vesmíru se vkrádají do obyčejné řeči* (Druhé loučení, s. 73). Skutečnost vyplouvá na povrch tedy prostřednictvím svojí negace, v komentářích reflektujících její nesdělitelnost, ve chvíli, kdy se stává něčím úplně jiným, případně v promluvě, v níž se sdělují od skutečnosti odlišné věci.

Subjekt promluvy také reflektuje situaci, v níž se nachází a která je pro něj charakteristická tím, že si nemůže být jist, jaký bude v komunikačním procesu, jehož se účastní, konečný význam jeho slov: *Ten pavouk, kterého jsem dnes ráno našla ve výlevce, to byla tarantule. Tarantule se hrozně bojím od chvíle, kdy jsem poprvé četla to slovo. Pavouk měl nohy i tělo chlupaté, ale to ještě neznamená, že to byla tarantule pro někoho jiného než pro mě* (Návraty, s. 39).

Richterová tedy ve svých prózách mimo jiné reflektuje vztah subjektu a řeči, jež je jeho jediným komunikačním prostředkem. Jedná se o stejnou problematiku, jíž se zabývá i ve svých teoretických esejích, zde je však ztvárněna literárními a uměleckými prostředky.

Na závěr můžeme konstatovat následující domněnku: jestliže se předmětem vyprávění stává v obecné rovině chápaný poměr člověka a řeči, vztah vypravěče k slovům a větám, jež pronáší, a k entitám, jež se v procesu jeho vyprávění konstruují, potom se akt vyprávění v textech Richterové dostává do samého centra významového dění. Vedle obsahu vyprávění je neméně důležitý i způsob, jímž je vyprávění vedeno a pro samotného vypravěče se jeho činnost stává prostředkem nalezení vzájemného vztahu mezi sebou samým a okolním světem, pokusem porozumět věcem a lidem okolo, poznáváním a prozkoumáváním vlastní minulosti a cestou vedoucí k sebepoznání.

## **7.1. Akt vyprávění jako sebepoznávací proces**

Jedním z hlavních motivů trilogie Slabikáře, především její úvodní prózy, jsou motivy odchodu a návratu. Celý text se stává návratem do minulosti, prostřednictvím kterého se vypravěč snaží poznat sám sebe, protože se však jeho návraty odehrávají ve slovech, prostředkem k pochopení sebe sama se mu stává řeč, vlastní slova: *Většinou se nesnažím je ze sebe vypudit. Snažím se pochopit. Snažím se to pochopit. (Pochopit to, na čem k pochopení nic není.) Pochopit například, v čem je ta jednota, která je ve mně. V čem je. To spojení, kterým jsem. Ta vazba. Úvazek. V čem to je, to co je ve mně. Ta jednota, co je ve mně. Kde ji najdu. (Byl to člověk velmi rozporuplný)*(Návraty, s. 64-65).

Smysl návratů ale komplikuje nemožnost navrátit se k původnímu stavu. Minulost, kterou vypravěč ve svých návratech nachází, však už je něčím jiným, něčím co se odlišuje od doby předcházející odchodu, co se proměnilo nebo bylo jiné už tehdy: *Vrátit se tam, odkud vyšel, znamenalo vrátit se jinam* (Návraty, s. 75)...*Tuším s jistotou, že se tam vrátím. Do té země, která je jiná, než když jsem z ní odešla, která byla jiná už když jsem v ní žila* (Návraty, s. 52). V podobě, v níž nikdy neexistovala, se minulost stává pro člověka současností: *Otázka, jaký je rozdíl mezi větami: Naše dětství je šťastné a Naše dětství bylo šťastné...Řeknu tedy, moje dětství je šťastné. Mluvím o něčem, co je jinde nežli před dvaceti lety, o něčem, co nekončí v minulosti, co víc je, nežli bylo...Moje dětství je šťastné. Víc je, nežli bylo. Není v minulosti a nejsem dítě* (s. 62 - 63)... *Toužím tolik být dítětem, že se mi zdá, jako bych jím nikdy nebyla. Neprožila jsem své dětství. Teď teprve je prožívám, nenávratně vzdálena.* (Návraty, s. 87).

Sebepoznávací proces vypravěče se však časem proměňuje, stejně jako se proměňuje vypravěčská forma v autorčiných textech. Na počátku tedy stojí snaha nalézt sebe sama v návratech do vlastní minulosti: *... snažím se pochopit, jak spolu souvisí já a regál s hladkou a hrubou moukou v samoobsluze v Dejvicích, já a pařez prolezlý velkými černými mravenci na jedné pasece na Vysočině, dnes už skoro rozpadlý, já a vůně žehleného prádla v době, kdy k nám chodila posluhovačka, protože babička Ludmila byla nemocná* (Návraty, s. 64), na konci se k podobě vlastního já dochází skrze zkoumání podobností lidských údělů, toho, co mají lidé společné: *Žijeme všichni stejný příběh, od narození do smrti, ne ale všichni stejný jeho úsek...Je příběh o tom, jak hledáme jistý cíl na nejistých cestách...Ostatní příběhy jsou o tom, jak hledáme na jistých cestách nejistý cíl. Neznámý cíl. Nebo jak ho nehledáme....Otázka, jestli je totožnost člověka nějak daná jeho příběhem* (Druhé loučení, s. 126, 137, 138). Formálně je to vyjádřeno přechodem od singuláru k většímu využití plurálu v ich-formě vyprávění.

Otázka, kterou si Richterová, potažmo její postavy z Druhé loučení, kladou, zní: je identita člověka svázána s příběhem jeho života? A pokud ano, tak s kterým z nich, když každý člověk žije životů několik – život veřejný a život tajný, život vlastní a pár životů nevlastních. V životě nevlastním člověk rozumí všemu, co se týká jeho i světa, v životě vlastním přestává rozumět sobě i dříve srozumitelnému světu. A všechny tyto životy žije jistý počet proměnlivých alter ego, které tvoří rozptýlené podoby jednoho já.

Zajímavý je motiv knihy, který autorka používá jako metaforu lidského života, ale i lidské společnosti. *Knihy začíná a končí jako náš život. Kniha nikdy nezačíná a nekončí jako náš život, je tu od té doby, co byla stvořena. Člověk se v ní může procházet všemi*

*směry. Slova mění významy jako naše činy, které taky mění významy v čase a ve světle zkušenosti.- Kniha trvá od počátku do posledního okamžiku. Trvá, i když jsme od počátku do posledního okamžiku už jednou prošli.* (Druhé loučení, s. 147). Individuální osud člověka je pomíjivý, měřitelný od svého začátku až do posledního okamžiku. To, co mají všichni lidé společné a v čem se shodují jejich životy, je původ a neznámá budoucnost, která je čeká, také jazyk, který zůstává, v jeho pravidlech, gramatice a významech je obsažena veškerá zkušenost lidské společnosti, také její hodnoty, normy a zákony. Jazyk je nástrojem kolektivní paměti společnosti a knihou jejího života.

## **7.2. Akt vyprávění jako narcistický obraz vypravěče**

Domníváme se, že ústřední téma, které spojuje všechny texty Richterové, je téma slepoty. V přeneseném slova smyslu ho chápeme jako synonymum pro neschopnost člověka poznat, jaký opravdu je, jaký je smysl jeho existence ve světě. Jejím protikladem je poznání sebe sama a chápání smyslu věcí a lidí kolem. Tomuto poznání a pochopení brání cosi, co je podle autorky bytostnou součástí člověka a co vtělila do motivu Slepého Narcise, jenž se objevuje v celé její prozaické tvorbě.

Podstatu člověka a jeho existence vyslovuje a objasňuje ve své promluvě postava historika Pavla z Druhého loučení: *Uplynulo mnoho let od té doby, kdy jsem ti poprvé napsal o Slepém Narcisovi: objevil jsem v něm princip, řekl bych antropologický princip, na kterém stál totalitarismus. Na kterém stojí moderní člověk, na kterém stojí člověk, aniž o tom ví... Být sám sebou, v sobě utkvít, bez soucitu slepý hluchý k druhému, imunní vůči lásce, princip moci redukovaný na zdánlivě drobnou vadu zvanou narcisismus. Já – protože já. My – protože my. Revoluce, moc, spravedlnost, majetek, úspěch: dosad' libovolně. Já odkazuje k sobě, má důvod v sobě, původ, příčinu a tudíž následek. Protože já – věčná odpověď, smrtelná odpověď* (Druhé loučení, s. 130).

Motiv Slepého Narcise v sobě obsahuje odkaz na původní antický příběh o Narcisovi, jenž se tak zamiloval do své krásy a do obrazu své tváře zrcadlící se na hladině studánky, až jednoho ráno do ní spadl a utopil se<sup>81</sup>. Autorka ho přeměnila v moderní mýtus, v němž Narcis nezemřel, ale „oslepl“, což neznamená, že by byl slepý doslovně, ale to, že má oči jen pro sebe, jediné, co vidí, je on sám. *Ne že by jeho oči nebyly schopné rozeznávat tvary*

---

<sup>81</sup> V druhé variantě příběhu podle Ovidia se Narcis neutopil, ale utrápil se, zemřel žalem a marnou láskou a touhou po sobě samém, *Ovidius: PROMĚNY, Kniha III, verš 339-510.*

*a barvy, to možná jsou a on ani neví, že je slepý. Naopak. Vidí, ale jediné, co vidí, je on sám. Jen sebe vnímá, bere v úvahu, připouští, jen sobě věnuje pozornost. Nic jiného na světě kromě něho není a ani být nemůže, protože on to nepřipustí. A ani se to dozvědět nemůže, protože kromě něho nikdo na světě nemůže nic říct. V tom smyslu je také hluchý (Druhé loučení, s. 45).*

Narcis tedy nezemřel, ale přebývá v jádře každého člověka, do všech lidí a předmětů kolem sebe si promítá obraz své touhy, obraz sebe sama a tím slepne. Slepý Narcis se domnívá, že původ, význam a smysl všech věcí okolo něho se nachází v něm samotném, v druhém člověku nevidí nic jiného, než prostředek k uspokojení svého ega. V pozdější tvorbě Richterové Slepý Narcis může zároveň symbolizovat i stav společnosti, v níž hodnota, jíž společnost přikládá největší význam, ať už se jedná o nápravu společnosti v podobě revoluce či o majetek a úspěch nebo jakoukoli jinou hodnotu, se stává hodnotou absolutní, zjevnou pravdou závaznou pro celou společnost, obrazem jenž je fanaticky uctíván a jemuž je podřizován význam všeho ostatního, třeba i smysl historie.

Se Slepým Narcisem je dále spojen motiv zrcadla. Zrcadlem se stává každá věc, předmět, člověk, jenž odráží zpět Narcisovu podobu, izoluje ho od jeho okolí a zavírá ho do světa, jehož středem je on sám. Zrcadlo se stává také symbolem strachu pro ty, co chtějí dospět k pravdivé podobě sebe sama: *Představuji si, jak adeпти hermetického učení ve starém Egyptě museli podstupovat řadu nebezpečných zkoušek, než byli vůbec přijati za adepty. Procházeli ohněm, překonávali propasti a pasti, zrádné vodní nádrže, ohrožovala je divoká zvířata a syčeli na ně jedovatí hadi. Museli odolat nejsvůdnějším pokušením a prokázat nekonečnou trpělivost a odhodlání. Teprve poté co tohle všechno přestáli – pokud to přestáli a nezahynuli přitom – se ukázalo, že to byly zkoušky skoro dětské proti skutečné zkoušce zralosti. Spočívala v tom, že museli projít zrcadlem. Zrcadlem pravdy o sobě samých, nic víc, nic míň. Kdo to dokázal, stal se zasvěcencem. – ještě dnes prchají, utíkají, nohy na ramena, co jim síly stačí, sotva dechu popadají. I malé kapesní zrcátko je může zahnat na útěk. Na útěk, který většinou spočívá v útoku. Slepí Narcisové, mí rodní bratři, (Slabikář otcovského jazyka, s. 244).*

Postoj vypravěče k Slepému Narcisovi je ambivalentní, na jedné straně stojí touha ho „dopadnout a zabít jako Jiří draka“, na druhé straně vědomí, že vlastní akt vyprávění jako takový je také aktem narcistickým, při němž vypravěč „maluje“ obraz sám sebe: *Milá Marie, člověk má neodolatelný pud vyprávět život, dát mu nějakou formu, pokud možno románovou. Život může být vlastní nebo vypůjčený nebo vymyšlený. Aby měl tvar, protože ten mu dá smysl. Aby měl smysl, protože ten mi dá uspokojení. Jaké k čertu uspokojení?*

*Uspokojení, že tohle je ten pravý život, který jsem měl žít a žil, a že jeho prožití něco znamená. Ale to je přece bláhové, totiž šílené, protože román přeci nemůže změnit smysl života. Vyprávění, příběh nebo paměť lidí nemůžou přece dát život hrdinovi mrtvému ani živému. Jen Narcisovi, Marie, jen Narcisovi dávají, Narcis nahlíží do zrcadla svého života, Narcis se do něho noří, Narcis se v něm ztrácí. A díky tomu slepne. Slepne, ale doufá, že má obsah, že má smysl, že se dá vyprávět druhým, třeba ještě po letech. Nebo obsahuje znamení, že se pozná, že se nějak pozná: tohle byl život, který někdo žil a prožil (Druhé loučení, s. 68).*

Jestliže tedy vypravěč nahlíží na akt vyprávění jako na prostředek, prostřednictvím kterého se snaží nalézt vztah ke svému já, pravou podobu sebe sama, zároveň tak ve své promluvě reflektuje i neúspěšnost svého počínání, která je už předem dána tím, že podoba sebe sama, jež vyprávění vyjevuje, je opět pouze narcistickým obrazem, který nemá jiný původ a smysl, než v sobě samém.

Cestou k prolomení narcistní uzavřenosti se potom stává nikoliv vyprávění příběhu života, řečeno slovy autorky, ať vlastního, nevlastního, vypůjčeného či vymyšleného, nýbrž k němu dochází prostřednictvím nalezení, znovuzrození nebo vytvoření nového já, které má nahradit to staré narcistické: *Už můžu počítat léta od té doby, co jsem tvrdila, že jen od jedné osoby je možné opravdu odejít. Pořád tu jistotu mám – a už víc než jen jistotu. O jistotu ostatně nejde, má tu vzniknout něco jiného, něco, co ještě tak docela nevím, a má to stát na tom místě, kde právě jsem, ať jsem kde jsem. Musím toho člověka najít. Zatím aspoň všechna svá nepovedená já sprovázím ze světa (Slabikář, s. 195).* Nové já se má stát protiváhou Slepého Narcise, subjektem, jenž je schopný rozlišit skutečnost od jejího obrazu, ve chvíli, kdy stojí před zrcadlem.

Nové já má své místo pouze ve světě, v němž „slova budou úměrná svým významům, tomu co říkáme“<sup>82</sup>. Svět, v němž věci mají svůj smysl, jenž se vyjevuje v pravdivých slovech, je vlastně podmínkou pro vytvoření nového já a rámcem jeho bytí. Tímto světem je otcovský jazyk: *V otcovském jazyce se smysl tvoří jinak než lineárním řazením hlásek, slabik, slov, vět, dob, generací, vzdáleností, míst, významů. Představuji si na místo slabik postupné chápání smyslu věcí; podstatné jméno jejich obnažení. Sloveso je čin. Přídavné jméno schopnost vnímat, citlivost, s níž člověk přijímá a dává; příslovce způsob jeho jednání, vlídnost nebo krutost, taky opomenutí, opomenutí a zanedbání. Zájmena tu myslím nejsou, zato zvláštní symboly, které říkají vidoucím to, co skrývají před slepými.*

---

<sup>82</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Návraty*, s. 34.

*Otevírání očí jsou počty nekonečného poznání. Spojky umění skládat zlomky vědomí do pyramidy, nad kterou je další pyramida, na špici postavená. Klíč ke všem časům jsou činy, namísto všech osob jedna jediná, která je i není já (Slabikář, s. 211).*

### **7.3. Akt vyprávění jako pokus o obnovu symbolického řádu jazyka**

Takto definované vyprávění chápeme jako rituál, obřad, v němž je opakován okamžik stvoření světa a jeho řádu. V tomto případě je myšlen svět znaků, v němž člověk komunikuje. Richterová ho ve svých statích nazývá sémiotickým vesmírem a nahlíží na něj jako na součást dvoudomé struktury, která je formou lidského bytí a skládá se ze skutečnosti – předmětného světa a z jejího obrazu, znaků, jež předměty v komunikaci zastupují<sup>83</sup>.

Jazyk je také tvořen systémem znaků, jež jsou prostředky verbální komunikace. Podstatou ustavujícího aktu je slovo, stojí na počátku a lze ho ztotožnit s jeho původcem, stvořitelem světa, jeho řádu a všech jeho složek. Postavou stvořitele je symbolická postava otce, v náboženském výkladu původu světa se jedná o Boha Otce, jenž se stává nejvyšší autoritou. Postava otce zaručuje, že ve světě, jehož je původcem, zůstane zachován smysl věcí, že nebude zaměněn či jinak narušen vztah mezi slovem a jeho významem, na němž se první obyvatelé stvořeného světa dohodli. Postava otce vyjadřuje princip, jenž je garantem ustanoveného řádu světa, brání ho před kolapsem a jeho zhroucením.

V následující ukázce je však v dění vyprávění reflektována nepřítomnost otcovského principu, jeho autorita je nahrazena principem moci, jenž svévolně manipuluje se skutečností podle svých potřeb nebo jiných motivací. *Na hlavní ulici mají všichni blízko domů a nerozhlížejí se. Jen člověk, který nemá blízko domů, se rozhlíží a vidí velký nápis Vivárium – vzácný exemplář černého klokana – cvičený, neobyčejné inteligence. Vstupné tři Kč, děti polovic. - Od vchodu je vidět pokladnu a červený koberec ubíhající do tepla. Skutečně do tepla. Klokán má svůj příbytek vydatně vytopen, člověk roztává dřív, než za sebou zavře dveře středně velké místnosti plné zeleného tepla, rostlin a písku, osvětlené rozptýleným, ale jasným světlem přicházejícím seshora... - Zvíře pozorně sleduje člověka, který se k němu blíží. Návštěvníkovi je teď bláze, zvolna natahuje ruku, dotýká se černé srsti a hlasem mírně vtíravým domlouvá. Máš něžnou hlavu, klokane, určitě mi rozumíš.*

---

<sup>83</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Sémiotický vesmír: centra a periferie* IN *Místo domova*, s. 10.



*Jakpak to, že tě nikdo nenavštěvuje? O čem tu dumáš, nechceš mi trochu zaskákat? Nebo mi ukázat svoji kapsu? Já vím, že to nestojí za to, tvé oči jsou příliš inteligentní, než aby ses zabýval takovými hloupostmi, já nestojím za to, aby ses namáhal. Ukaž, pohladím tě po té něžné pacce, taková je chlupatá, drápky nevytahuješ a ty svý zelený oči blahem přivíráš. No jo, podrhu tě za ušima.- Z chodby se ozvaly rázné kroky, mladík z pokladny někoho pozdravil. Asi svého nadřízeného. Komu vlastně patříš, klokane? Majitel zvířete měl hluboký rozvážný hlas. Zeptal se: je tam vevnitř někdo? Ano, odpověděl mladík. Tak suďte tu ceduli s klokanem a dejte tam nápis divoký černý panter, poručil majitelův hlas.- Proboha, jak jsem se mohl takhle hrozně nechat zmást, leká se člověk a dívá se na mohutnou tlapu, ze které se pomalu vysunují ostré drápy, dívá se na pružné svalnaté zvíře. Vždyť je to černý panter, divoký.- Panter se zvedl na mrštných nohách, protáhl se a odrazil.- Tak ty ještě nespíš!- Tak ty ještě nespíš!- ! ! !- Ano chtěla křičet z plna hrdla, ale bála se, že ten jediný, kdo by ji mohl uslyšet, by vydráždil zvíře ještě víc (Rozptýlené podoby, s. 48 – 50).*

Vypravěč tak ve své promluvě tematizuje vztah subjektu k řeči, ke slovům a znakům, obrazně je tak reflektováno postavení člověka ve světě, který ho obklopuje. Pokud celý svět prochází neustálou proměnou významu věcí a slov, stává se postavení člověka v něm krajně nejisté a problematické. Jeho existence je nejasná, neurčitá a těžko uchopitelná.

Děj vyprávění v ukázce ilustruje pozici subjektu v situaci, kdy celý okolní svět prochází proměnou smyslu věcí, konkrétně kdy subjekt ve světě znaků čelí neustálému pohybu označujících. Člověk je zobrazen ve chvíli, kdy dosavadní řád charakteristický aspoň nějakým minimálním smyslem byl obrácen na ruby ve prospěch chaosu, jenž však není původu anarchického, nýbrž je povahy institucionalizované v tom smyslu, že i arbitrárně se chovající znakový systém je v područí mocenského principu, jež je zde ztvárněn postavou majitele. Znakový systém se chová podle jeho vůle, je ovládán jeho ideologií, vytěšňuje a nahrazuje či jinak nakládá se skutečností, pokud si to princip moci žádá.<sup>84</sup>

Ve světě, v němž chybí otcova autorita, dochází k rozluce mezi slovem a jeho významem a výsledným stavem je znejistění smyslu – smyslu věcí, lidského konání, smyslu života. Smysl je však v textu reflektován jako nejvyšší hodnota, je podmínkou

---

<sup>84</sup> Ideologií ovládaný znakový systém rozhoduje i o ontologickém statutu subjektu, jež závisí na tom, zda bude ve společenské komunikaci zachován či z ní vyloučen. Richterová pojmenovává krajní zkušenost vyloučeného subjektu ve znakovém systému ovládaným totalitní ideologií jako sémiotickou smrt. Ta spočívá v likvidaci subjektu a jeho díla ve společenské komunikaci a je charakteristická snahou mocenského systému o smazání veškerých stop po nepohodlném subjektu v paměti společnosti. Rovná se smrti společenské; RICHTEROVÁ, S.: *Sémiotický vesmír: centra a periferie* IN *Místo domova*, s. 14.

smysluplné existence člověka. Proto na sebe vypravěč bere otcovskou úlohu, roli stvořitele, v jeho vypravěčském aktu se symbolicky připomíná okamžik stvoření světa a jeho řádu, jedná se o obřadný akt, který má za úkol obnovu otcovského jazyka a jeho autority.

Symbolika stvoření je obsažena i v motivu psaní: *Nevím, kolik času nám zbývá, ale vím, že je přesně vymezený na to pravé, na ten pravý čin...Spěchám psát. To ještě neznamena, že opravdu píši, neznamená, že pilně píši, ale spěchám psát, jako by mi hořelo za zadkem... Už vím, proč spěchám psát. Stvořil jsi mne k svému obrazu – a já se ti chtěl podobat* (Druhé loučení, s. 8, 29, s. 147). V této konkrétní ukázce autorita, jež je původcem světa a již chce vypravěč napodobit, odkazuje k postavě Boha Otce.

Motiv psaní ostatně spojuje všechny ostatní postavy knihy, které píší dopisy, zápisky, vědecké články, teroristické příručky a brožury, vlastní životopisy, básně, úvahy a romány. Všechny tyto rukopisy potom přepisují, nedokončí, a když přece ano, tak je potom ztrácejí, nacházejí v knihách jiných autorů, odesílají nebo odkazují ostatním postavám. Pavel a Tomáš svěřují svá psaní Marii, Marie Janovi a Jan zase bratrovi. Texty se často se pro své čtenáře stávají nesrozumitelnými. Historik Pavel posílá Marii dopisy a části své původně vědecké práce a Marie se cítí ve světě jeho slov příjemně a domácky, ale plně jim nerozumí. Janův bratr hledá klíč, podle kterého by uspořádal změř Janových spisů a zápisků do nějakého vyššího smysluplného celku.

Tento koloběh textů, souborů jazykových znaků, mezi jednotlivými postavami, pro něž se jejich obsah stává nejasným, by mohl být richterovskou metaforou neustálého pohybu označujícího, pro který je příznačná nestabilita nebo také neustálé odkládání významu. Na psaní, kterému se horečně věnují všechny postavy knihy, lze také nahlížet jako na existenciální akt, který má tu moc naplnit smysl lidského života : *Nevím, kdy a jak se zrodila jistota, že psaním můžu – totiž musím – spatřit ne-li duši přímo, tedy aspoň smysl života. Smysl života spatřit nebo také naplnit. Psaním taky vykoupit* (Druhé loučení, s. 145)

## 8. Vzájemný vztah prozaického a teoretického díla S. Richterové

Domníváme se, že literárněvědné uvažování Richterové i její prozaické dílo vychází ze společných inspiračních zdrojů, je ovlivněno především znalostí poststrukturalistických směrů, někdy nazývanými postmodernou. Jedním ze základních rysů poststrukturalismu, ať již ve filozofii, sociologii či psychologii, je revize saussurovské teorie znaku ve smyslu zrovnoprávnění označujícího a označovaného, resp. kritika představy, podle níž rovina označovaného stojí výše než rovina označujícího, a dále nová definice subjektu. Ten je v Lexikonu charakterizován jako *produkt znaku; bytost, která je zachycena v jazyce a definována jazykem, v širším smyslu kulturou*<sup>85</sup>. Namísto samostatně jednajícího subjektu poststrukturalistická teorie postavila subjekt pojmávaný jako konstrukt, produkt nebo efekt jazyka a ideologie. Člověk jako bytost ze své podstaty společenská se stává členem společnosti prostřednictvím osvojení jazyka a řeči. S jazykem však automaticky přijímá i symbolický systém, hodnoty a normy společenských vztahů a je tak včleněn do jejich sítě a podílí se na nich v roli, která mu byla přidělena<sup>86</sup>.

Takto charakterizovaný subjekt se objevuje jak v prózách Richterové, tak i v jejích literárněvědných esejích. V následující ukázce je tematizována proměna identity subjektu v závislosti na pohybu označujících, jenž se odehrává ve znakovém systému: *Maminka mi přišla říct, že se jí narodilo černé dítě. Bylo černé jako stín, nehmotné jako duch a zmizelo před jejím zrakem jako přízrak. Ale zahlédla je. Narodilo se z ní, vyšlo z ní, spatřila je a teď se bála, že z toho zemře. Vyprávěla to a tlačila si rukou na hlavu, ohmatávala si temeno a týl a měla strach. Chtěla jsem ji uchláholit, že jí žádné nebezpečí nehrozí. Hledala jsem pro to přesvědčivý důkaz, obcházejíc polici, na které pojednou byly místo nádobí rozloženy malířské štětce, barvy a rozpouštědla. Vešla jsem do vedlejší místnosti a tu už stály dvě neznámé ženy a začaly zabeďňovat okna i dveře. Proměnila jsem se v černé dítě a zmizela* (Místopis, s. 175). V ukázce vystupuje subjekt, jenž přestává být nezávislým činitelem jednajícím podle svého vědomí, stává se pasivním vykonavatelem vůle znakového systému.

O tom, že se poststrukturalistický subjekt vyskytuje i v teoretické práci Richterové, svědčí následující ukázka z eseje *Totožnost člověka ve světě znaků*: „*Jestliže se člověk převtělí ve znak, projde, nevěda třeba ani jak, hranicí, která ruší vztah znaku ke skutečnosti. Konec možného dorozumívání prožívá jako katastrofu. Ale ne proto, že by*

---

<sup>85</sup> NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 624 (heslo poststrukturalismus).

<sup>86</sup> TAMTÉŽ, s. 746 (heslo subjekt a subjektivita).

*touto proměnou ztrácel smysl. Katastrofa tkví v tom, že jeho smysl je nyní daný znakovým systémem, v němž se ocitá, v němž může být podle jím nekontrolovatelného klíče libovolně označen za cokoli a mimo který neexistuje*<sup>87</sup>.“

Obě předcházející ukázky reflektují tu samou problematiku, zatímco ukázka z esejistické práce se k ní vyjadřuje přímo, v próze je její význam opsán prostřednictvím vyprávění. Pro Richterovou je identita člověka ohrožena tím, že je utvářena v komunikačním prostředí, v němž není důležité, čím nebo kým je člověk doopravdy, nýbrž platí to, za co je společenským diskurzem považován. Richterová tak reflektuje možnosti a limity komunikaci v podmínkách totalitního režimu před listopadem 1989. Prostřednictvím citace úryvku z dopisu českého filozofa Karla Kosíka Richterová přibližuje krajní zkušenost člověka, jež se stal režimu nepohodlným do té míry, že si vysloužil společenskou smrt spočívající v jeho naprosté exkomunikaci ze společenské komunikace, tedy i z komunikace literární : „*Jsem mrtev a nemohu se proto zúčastňovat vědeckých zasedáních (...) jako ten, který není a vlastně ani nebyl, nesmím uvádět v omyl čtenáře, a proto jsou všechny mé publikace v Československu vyřazeny z knihoven a mé jméno je vyřazeno ze seznamu autorů.*“

Richterová po úryvku dále píše: „*Žádná sémiotická studie nevstihne přesněji hrubou, ale působivou analogii společnosti jako velké knihy, nežli tento úryvek...V důmyslné totální knize systému filozof neexistuje, jako neexistuje v románu postava, o níž autor nemluví. Je to prosté a není to metafora. A svědčí to ani ne tak o krizi identity, jako opět o jedné mezní situaci, s níž se člověk v dnešním světě měří.*“ Mimo znakový systém ovládaný ideologií tedy člověk neexistuje, a proto systém usiluje i o vymazání veškerých jeho stop svědčících o jeho existenci, vyřazuje jeho knihy a potlačuje jakékoli další důkazy o jeho existenci.

Můžeme konstatovat, že se recepce poststrukturalistických směrů promítla i do způsobu, jakým interpretuje Richterová díla jiných autorů. Například na romány Milana Kundery nahlíží Richterová jako na sémiotické metafory. Jejich tématem je podle ní situace člověka, v níž pojmenování a slovo je natolik nahodilé, že může znamenat cokoli, kdy omyly a chyby tvoří řád a otázka zní, co v takové situaci znamená vina, spravedlnost a trest. *Základním prvkem románů je absence jakéhokoli pevného bodu nejen v hodnotovém systému, ale i ve smyslu běžného dorozumívání... Kundera vytváří systém*

---

<sup>87</sup> S. Richterová, *Totožnost člověka ve světě znaků* IN: Slova a ticho, s. 66.

*autonomních a odcizujících znaků, arbitrérnost hodnot a jejich totální závislost na systému stávajících společenských znaků*<sup>88</sup>.

Richterová spatřuje v Kunderových románech jako společné tematické směřování problém identity člověka, který je konfrontován se s normami a zákony společnosti vyjádřenými v jazyce a čelí dvěma krajním dilema – ztrátě vlastní identity ve prospěch přijatého či mluveného řádu nebo riziku vlastního vyloučení z tohoto řádu. V Žertu i v Život je jinde podle Richterové *člověk pozbývá slov i identity pod vlivem tradice, ritu, společenského kontextu, dějin apod., které ho strhávají do vlastního proudu a podřizují vlastním zákonitostem*<sup>89</sup>.

Takových to spojnic mezi teoretickým i prozaickým dílem Richterové a jeho inspiračními zdroji by se v textu našlo samozřejmě více. Dokládají zájem Richterové o poststrukturalistickou orientaci kulturních studií, jejíž mezinárodní recepce byla na vrcholu především v 80. letech 20. století. Tato inspirace se promítá do základních témat, která se v teoretickém i prozaickém díle Richterové objevují. Jedná se o základní životní situaci, v níž se nachází člověk, jehož totožnost a osud závisí na vůli a postojích diskurzu, jež ho ovládá a ovlivňuje jeho osud tím, že určuje konečný význam jeho slov a činů.

O tom, že Richterová zmíněné kulturně filozofické proudy nepřijímá bez výhrad, svědčí ukázka z Místa domova: *otázka je, kdo dnes čte za estetickým znakem stopy přirozeného života, ne-li katastrofu, tedy aspoň vůbec smysl. Není dnes také smysl věcí a hlavně smysl lidského života exulantem evropské kultury? Nepostihla i jej sémiotická smrt jako nevhodného, nemódního, nepohodlného hosta*<sup>90</sup>? Richterová ve svých esejích reaguje na „vytrácení smyslu“ ze soudobého obecně estetického uvažování a přiklání se k postoji, podle něhož není možné umění redukovat pouze na znak, sama vychází z Mukařovského pojetí uměleckého díla jako věci a znaku. Podle Richterové je však důležitá i poznávací funkce umění, je velmi důležitá proto, že poodhaluje antropologický základ bytosti zvané člověk<sup>91</sup>.

Richterová hovoří o evropské kultuře před rokem 1989 jako o kultuře rozštěpené na dvě centra – na centrum uzavřené, rigidní a centrum otevřené, pluralitní. Ke konci smyslu může dojít ale v obou. V kultuře otevřené, svobodné se může přihodit ve chvíli, kdy se původní pluralita významů dostane za krajní mez a v podobě anarchického chaosu nekonečného množství významů znaku se stane nedostatkem smyslu. V druhé variantě

---

<sup>88</sup> TAMTÉŽ

<sup>89</sup> TAMTÉŽ

<sup>90</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Sémiotický vesmír: centra a periferie* IN Místo domova, s. 16.

<sup>91</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Antropologická konstanta* IN Místo domova, s. 62.

mají všechny znaky, symboly nebo obrazy jeden význam a pravdu, jež je ustanovena mocensky bez ohledu na její vztah ke skutečnosti.

Při bližším prozkoumání teoretických a prozaických textů Sylvie Richterové vyvstává otázka, jaký je vzájemný poměr mezi nimi. Intertextová příbuznost teoretického a prozaického díla Richterové se projevuje v jejích prózách v tematizování a přijímání stejných literárních a narativních aspektů a postupů, jichž si teoretička Richterová všímá i v dílech jiných autorů. To, co se stává předmětem jejího odborného zájmu, je často zároveň i obsaženo v jejích samotných prózách.

Vyjádřeno jinými slovy, autoři, jimiž se Richterová teoreticky zabývá, vykazují ve svých textech obdobnou uměleckou zkušenost jako ona sama, a jestliže jejich díla z jejího pohledu spojuje otázku problematického vztahu člověka a řeči, bytí člověka ve světě autonomních, odcizujících znaků, problematika svobody a odpovědnosti umělce nebo poměr člověka k dějinám<sup>92</sup>, pak nelze její samotné literární dílo do této koncepce nezařadit. Literární a literárněteoretické texty Richterové tvoří dohromady organický celek, v němž jakoby se její prozaické texty stávaly naplněním, realizací její teoretické koncepce.

---

<sup>92</sup> RICHTEROVÁ, S.: *Slova a ticho*, s. 10.

## **9. Shrnutí a závěr**

Úkolem naší diplomové práce bylo vystihnout, v jakých podobách se vyskytuje v prózách Sylvie Richterové narativita, definovaná jako souhrn znaků a jevů, jež se projevují ve formální a obsahové rovině vyprávění. Součástí našeho záměru bylo i objasnit vliv obou složek vyprávění na významové a tematické vyznění prozaických textů. Dosavadní výsledky naší práce si nyní shrneme a pokusíme se z nich vyvodit závěr.

Podle našich zjištění je výrazová rovina vyprávění v autorčiných prózách především charakteristická dynamikou ve střídání nejrůznějších narativních forem a typů vyprávěcích situací, dále porušením chronologického a kauzálního řazení jednotlivých motivů v textu vypravěčem a metavyprávěním. V důsledku těchto charakteristik vykazují literární texty tendence k otevřenosti, neohraničenosti, fragmentárnosti, subjektivizovanosti a silně pociťované přítomnosti vypravěče jak v rovině diskurzu – vysoká tematizace jeho zprostředkující role, tak i v dění odehrávajícím se ve fikčním světě – střídání polohy osobního vypravěče (shoda vypravěče s jednou z postav vyprávění) a polohy, kterou jsme nazvali personifikovanou vyprávěcí funkcí. Takto definovaná vyprávěcí pozice, již jsme charakterizovali přítomností vyprávěcí instance ve fikčním světě a zároveň nemožností ji ztotožnit s některou z postav vyprávění, vyjevuje shody s jednou z nerealizovaných, ale potenciálně možných vyprávěcích situací v teorii F. Stanzela. Jedná se o VS, která by se mohla potenciálně konstituovat na vypravěčském pólu opozice vypravěč – reflektor, jež vyjadřuje Stanzelovu kategorii modu. Při pohledu do Stanzelova typologického kruhu je pro tuto potenciální VS příznačná velká míra tematizace zprostředkující role vypravěče a jejími vedlejšími definujícími rysy jsou: identičnost existenciálního prostoru vypravěče a postav a vnější perspektiva, což odpovídá naší charakteristice.

Dynamika diskurzu je tedy dána střídáním 1. této nově konstituované VS, autorské VS a osobní VS (Rozptýlené podoby); 2. střídáním osobní VS a VS autorské (ostatní texty). V případě prvně zmiňovaného textu je střídání těchto VS provázáno vzájemnými proměnami ich-formy osobního vypravěče, ich-formy komentujícího vypravěče, jenž stojí vně dění ve smyslu, že není postavou vyprávění, ale zároveň je proti všem zvyklostem občas tematizovaná jeho přítomnost ve fikčním světě, a er-formy neutrálního vypravěče, případně er-formy odpovídající sice promluvě vnějšího vypravěče, ale vyjadřující subjektivní vidění a hodnocení některé z postav. V ostatních textech se vyskytují všechny

uvedené narativní formy s výjimkou té nově vytvořené. Je to dáno tím, že se v nich objevuje podstatně více postav a aktivních subjektů, tudíž se nabízí možnost vypravěče s jednou z nich ztotožnit. Výsledkem této dynamiky je velká škála podob vyprávěcího subjektu, jež na sebe bere, a jeho neustálá proměna.

Z hlediska obsahového je pro texty Richterové příznačná absence souvislého příběhu nebo jeho pouhé náznaky, nahrazení linearitu času souběžností časových rovin vyprávění, prostor, který může být uzavřený i otevřený, jenž se sbíhá do jednoho centra i rozchází. Postavy, které se v něm pohybují, jsou si blízké (rodina ze Slabikáře otcovského jazyka) nebo vzdálené (milenecký pár z Rozptýlených podob), pohybují v paralelních prostorech a jejich osudy se nikdy neprotínají (Místopis) nebo jejich životy propojuje společný motiv (Druhé loučení). V důsledku používání nevyjádřených podmětů a nevlastních jmen není plně vyjádřena identita jednajících postav a to má za následek zmnožení subjektů aktivně si počínajících ve fikčním světě, jejich nerozlišitelnost a tudíž i vzájemnou podobnost.

Na roztržitou fabuli a fragmentárnost vyprávění lze nahlížet jako na symboliku roztržitých jistot člověka, který tak docela nerozumí smyslu svého života a bytí ve světě, který ho obklopuje, a proto ho hledá v psaní, v jazyce, v historii, v odpovědnosti za své činy a za významy svých slov, v hodnotách jako je domov, rodina, lidská sounáležitost atd.

Všechny základní významotvorné kategorie jako jsou příběh, postavy a časoprostor fikčního světa, jsou v prózách Richterové problematizovány absencí souvislého děje založeného na následném řazení událostí a motivů, prostřednictvím nejasné a proměnlivé identity a podoby promlouvajícího subjektu a ostatních postav, jež se stávají zaměnitelnými a navzájem si podobnými, i narušením jednoty času, děje a místa vyprávění. Čas se neodvíjí lineárně, v jeho cyklickém pohybu se z významňuje samotná narativní aktivita vypravěče.

Vypravěč opakováním svých oblíbených motivů souvisejících s reflexí vlastního vyprávění a tematizací vztahu, jenž má jako subjekt promluvy k jazyku, řeči a slovům, staví do centra pozornosti samotný narativní akt, jenž jsme interpretovali jako snahu o postupné chápání smyslu věcí a lidí, života i smrti, hledání nejrůznějších životních hodnot, včetně právě podoby sebe sama. Na významovém směřování textu se tak výrazně podílí i rovina diskurzu a akt vyprávění, jehož reflexe se zároveň stává i součástí obsahové roviny vyprávění.

Diplomová práce představuje pouze dílčí analýzu vybraných narativních jevů, jež se uplatňují ve vyprávění autorky, vhodné by bylo doplnit ji o srovnání prozaického díla



Richterové s díly dalších podobně zaměřených autorů, z nichž jmenujeme například Věru Linhartovou, Danielu Hodrovou nebo Jiřího Kratochvíla.

## **10. Seznam použité literatury**

### ***Slovníky, kolektivní práce a učebnice:***

NÜNNING (ed.), A.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.

JANOŮŠEK a kol, P.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. 1969 – 1989*. Praha: Academia, 2008.

*Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce; 3/II. díl, P – Ř*. Praha: Academia, 2000.

*Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2 M - Ž*. Praha: Brána, Knižní klub, 1998.

### ***Monografie:***

AUERBACH, E.: *Mimésis*. Praha: Mladá fronta, 1998.

BARTHES, R.: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BÍLEK, A. P.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

CULLER, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.

DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

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

ECO, U.: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997.

FOUCAULT, M.: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2002.

FOUCAULT, M.: *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007.

FOŘT, B.: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005.

GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*. Brno, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

- HAMAN, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1997.
- HARRINGTON, A.: *Moderní sociální teorie. Základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál, 2006.
- HODROVÁ, D.: *--na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001.
- CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
- KUBÍČEK, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 2008.
- RICHTEROVÁ, S.: *Slova a ticho*. Praha: Arkýř / Československý spisovatel, 1991.
- RICHTEROVÁ, S.: *Ticho a smích. Studie z české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- RICHTEROVÁ, S.: *Místo domova*. Brno: Host, 2004.
- RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- SCHOLES, R. – KELLOG, R.: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1998.
- STÖRIG, H. J.: *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon/Vyšehrad, 1999.
- TODOROV, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- TRÁVNÍČEK, J.: *Příběh je mrtev?*. Brno: Host, 2003.
- VODIČKA, F.: *Struktura vývoje*. Praha: Odeon, 1969.
- WELLEK, R. – WARREN, A.: *Teorie literatury*. Praha: Votobia, 1996.

**HTML odkazy:**

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=858>

[http://www.czlit.cz/main.php?author\\_id=151&pageid=34](http://www.czlit.cz/main.php?author_id=151&pageid=34)

(Portál české literatury)

[http://www.dec59.ruk.cuni.cz/~xvitap/pdf\\_skripta/TEORIE12.pdf](http://www.dec59.ruk.cuni.cz/~xvitap/pdf_skripta/TEORIE12.pdf) (Psychoanalytické přístupy po Freudovi a Jungovi – Jacques Lacan)

[http://www.sok.bz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=181&Itemid=49](http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181&Itemid=49)

(Michael Hauser: *Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů*)

<http://www.advojka.cz/archiv/2007/7/levice-pred-koncem-postmoderny>

(Michael Hauser: *Levice před koncem postmoderny*)

<http://www.advojka.cz/archiv/2008/44/strucne-dejiny-postmodernismu>

(Michael Hauser: *Stručné dějin postmodernismu*)

## **11. Resume**

The aim of the diploma thesis was to describe in which forms occurs narration in prosaic work of Sylvie Richterová. Part of our intention was to explain influence of formal and thematic plans of narration over forming meaning in authors prose. Present knowledge of our work we summarize by now and we try to draw a conclusion.

According to our finding is formal plan of authors narration mainly distinguished by dynamism in change of assorted narration forms and types of narrative positions, further by infringement of sorting of individual motives and scenic components into chronologically and causal organized scenic sequence and by metanarration. In consequence of these characteristics authors prosaic texts reveal tendencies to openness, non-definiteness, fragmentariness, subjektivity and strongly felt presence of narrator in both planes – in fictional world and in discours.

From perspective of content of narration is for Richter's prose typical absence of continuous and coherent story or just his indications, substitution of temporal linearity with contemporaneity of time planes, space that can be closed or opened, which converges into one centre or diverges. Characters that locomote in this space are intimate or distant to each other, get around in paralel spaces and their fates never cross or their lives are connected through common motive. Due to using unstated subjects and not proper nouns is not fully expressed identity of acting characters and it has an consequence of multiplying of persons actively behaving in fictional world and at the same time an effect of their undistinguishableness and hence mutual similarity. Time doesn't lapse linearly, in his circulation is made meaningful the mere fact of narrative activity.

Narrator with repetition of his popular motives related to the reflection of his own narration and with thematizing relationship which has as a subject of discourse to a language and speech drew attention to eigen narrative act, which we interpreted as an effort to successive understanding of sence of things, people, life or death, as seeking all sort of life values including seeking a true resemblance of himself. In meaning creation participates as well formal plan and narrative act, whose reflection becomes a part of content and thematic plan of narration in Richter's prose.

The diploma thesis represents just a partial analyse of chosen narrative phenomena that assert themself in authors narration, it would be suitable to complete it with a

comparision Richter's prose to writing of similarly orientated authors as are Věra Linhartova, Daniela Hodrova or Jiri Kratochvil.