



<sup>1</sup>

**aneb**

# **OD OBSAHU K FORMĚ**

Anna Šimová

maturitní práce z Českého jazyka

oktáva

2014/2015

---

<sup>1</sup> Utváření skutečnosti



## Úvod

Umělecká próza vytváří skutečnost na mnoha úrovních: od té nejsnáze pozorovatelné, tedy objektové, materiální, námětové, přes rovinu vypravěče, jenž nám příběh zprostředkovává, až po samotnou formální podobu a funkci jazyka a písma. Dá se říci, že se stále pohybujeme na pomyslné ose *o čem se píše – jak se o tom píše*. Nikdy se však nejedná jen o jednu krajní možnost, vždy je zastoupeno několik rovin, které stvořenou skutečnost ovlivňují, a to zřejmě i více a subtilnějších, než které zde hodlám rozlišit. Nicméně, je-li na některou z nich kladen důraz, stává se pro text charakteristickou, významnou pro jeho vyznění a dominující při jeho přijímání. Toto zviditelnění probíhá zpravidla jejím zpochybněním – znejistěním funkčnosti, manýristickým napínáním a vyhnáním do extrémů, změnou struktury.

Esej se rozhodně nebude snažit dokázat, že libovolný román lze zařadit do jedné z připravených kategorií – to už spíše naopak všechny romány v určité míře obsahují každou z těchto kategorií. Pokusila jsem se ale vybrat příklady, v nichž lze díky výrazné práci s jednou z uvedených rovin snáze rozlišit její kontury a popsat její rozsah a vliv.

Ve všech dobách se spisovatelé snažili jak o předávání obsahu, tak o uchvácení čtenářů vytříbenou formou. Ta měla však pouze instrumentální a ornamentální charakter; sama o sobě byla pevná, v sobě ukotvená a nezpochybnovaná; tudíž také nenahlížená zvnějšku. V průběhu let autoři podstoupili od čisté hmoty, subjektu, jež popisovali, vzdalovali se čím dál více jádru a obsahu sdělení (ať už se snahou ho vyprázdnit, či bez ní) a spatřovali další vrstvy existence procesu psaní; spatřili formu a její význam a začali ji přetvářet.

## Subjekt – náplň – materie

První rovina textu, o které budu mluvit, je zároveň tou primární a nejpůvodnější; proto sahá ze současnosti až k nejstarším literárním dílům. Její funkčnost spočívá především v tom, že text (či hlas/zpěv v kontextu původního způsobu šíření, předcítání dětem v kontextu soudobém; což už samo vypovídá o tom, že konkrétní podoba hraje roli spíše podružnou) nese sdělení, vypovídá o světě, čímž ho zároveň tvoří – a proto se jedná o obsah, nikoliv formu. To ho přímo spojuje s kategorií hmotného, s materií světa, s čímsi bytostným a člověku nejbližším a nejsamozřejmějším.

„*Látka skutečnosti přichází vyprávěním ke slovu tak, že na sebe bere podobu příběhů, nejrůznějších příběhů.*“ (Neubauer, 1991)

Vyprávění v podstatě plní skutečnost obsahem (samotné slovo *látka* jako by přitakávalo svými dvěma významy: námět, materiál). Příběh odráží realitu a ta se nechává tkát příběhem; tímto procesem se ustanovuje svět. Mýty, pohádky, bajky a legendy vypovídají o pravidlech a řádu světa; vše, co se děje, dává smysl, „takhle to funguje“. Čtenář či posluchač chápe, proč se co odehrává, jaký to má význam, rozumí tomu a přebírá si vzory a archetypy i do svého života, protože mezi životem a takovým příběhem zůstává jen pramalá mezera. Čtenář je do něj vtažen, týká (a to doslova) se jeho samého (stejně jako všech lidí okolo), a tak o něm nepochybuje. Tím, že forma nenarušuje kontakt mezi čtenářem a čteným, umožňuje tomuto vztahu být zcela bezprostřední; vzdálenost je pouze minimální až nulová (pomineme-li fakt, že moderní čtenář si uvědomuje fiktivnost textu, to, že ho někdo musel sepsat apod.).

Tkáněmi textů jsou nazírané subjekty, materie, bytostná existence; veškerá skutečnost je formována na úrovni substance, a to jak předmětů, tak zejména hlavních postav – tedy těch, které musejí být doslova z něčeho *postaveny*. Vzhledem k nedůležitosti formy (resp. její ignoraci, kvůli absolutnímu zájmu o náplň) zůstávají ony a látka okolního světa opravdu tím hlavním, a také nekriticky přijímaným. Všechny obrazy ireálna a přetváření skutečnosti probíhají na této úrovni – pohádkové proměny, zázraky, kouzla; vše se týká látkové povahy věcí (magické předměty, zakletí princové, useknutí hlavy drakovi).

Jako příklad nechť mi slouží Ovidiovy *Proměny*, jejichž samotný název uvádí jakožto hlavní motiv přetváření podstaty hrdinů, doslova změnu tvaru, hmoty, hnětení látky, jež má potenciál a zároveň ve své současné podobě neumožňuje udržitelnou existenci.

Odvážná až pošetilá Arachné, výjimečná svou dovedností půvabně tkát, vyzve na souboj v tomto umění samotnou Athénu, jsouc si jistá svým vítězstvím. Ač bohyně nemá co

vytknout, nesnese um mladé soupeřky a bodne ji člunkem do čela; nešťastná dívka se pak oběsí.

„*Ty zlá, buď živa, však budeš tu viset.*“ (Ovidius, 1974: 164)

Athéně se jí zželel a promění ji v pavouka. Jedná se sice stále o součást trestu, ale v tuto chvíli pro Arachné znamená vysvobození: právě její nová podoba dovolí, že „*jak pavouk vypouští vlákna a tkaním se zabývá stejně jako dřívě*“ (Ovidius, 1974: 164), což by jako člověk dál nemohla, vzhledem ke své drzé soutěživosti a potřebě být nejlepší nejen mezi lidmi, ale i mezi bohy. Její touha dokáže dojít naplnění jen po změně struktury jejího bytí.

Podobně příběh Dafné a Apollóna, jenž zasažen Amorovým šípem po dívce touží, nachází jediné východisko v metamorfóze. Panenská Dafné se své cudnosti vzdát nechce, raději prosí otce Péneia o svou záhubu a ten jí vyhoví – zůstane živá, ale ve formě vavřínu. Všechno neskutečné se tedy odehraje na úrovni materie, z níž jsou postavy stvořeny. Dokonce i samotná láska, která se svou povahou zdá být čistě duševním, nehmotným hnutím, se zde popisuje skrze tělo:

„*Tímto [šípem] pénejskou nymfu bůh zasáhl, druhým však zranil*

*Foiba: šíp ten pronikl kostmi a rozrušil samotný morek.*“ (Ovidius, 1974: 43)

Popis či rozbor psychologie postav chybí; ne však samotné city, jen se vyjevují pomocí fyzických příznaků, otisků v materii. Láska zůstává stálá i po proměně (právě kvůli ní k proměně přeci došlo), nezávisle na fyzickém tvaru, ovšem tělesné projevy náklonnosti se musejí změnit: Apollón zkouší strom obejmout a políbit – „*však polibkům prchá i dřevo*“ (Ovidius Naso, 1974: 46). Skutečným naplněním touhy obou je teprve vavřínová ozdoba do vlasů.

Realita čtenáře i textu je stabilní a nezpochybňovaná, naopak čtením spíše upevňovaná. Projevy fikce, manýry a změny struktury probíhají na úrovni subjektu textu, čistě ve formě bytí a látkové povahy toho, o čem se píše.

Výmluvný název Kafkova příběhu nechává tušit odkaz na Ovidiovy metamorfózy, a nabízí tak explicitní srovnání – nicméně při bližším pohledu povídka *Proměna* působí docela jinak.

„*Sklouzl opět zpátky do dřívější polohy. Z toho časného vstávání člověk dočista zpitomí, pomyslel si.*“ (Kafka, 1983: 54)

Pro Řehoře Samsu změna formy těla neznamena trest či vysvobození, splnění přání či snad příznak vnitřní, psychické změny. Řehoř Samsa zůstává uvnitř zcela stejný, stále se nazývá *člověkem*, příčinu své proměny nejen že nechápe, ale ani vlastně příliš nezkoumá. Tato se neodehrává v rámci jakýchkoliv pravidel, „nedává smysl“ a tím, že ji nikdo nemůže přijmout

(protože jí nikdo nerozumí), je její podstata zpochybněna, a tím i postavena do jiné pozice než metamorfózy Ovidiovy. Najednou už změna látky sama o sobě není subjektem vyprávění, čtenář je znejistěn a ví, že látce nemůže důvěřovat, podobně jako skutečnosti nedůvěřují ani postavy, jejichž samotná existence je pro ně nepochopitelně nabourána. Jako bychom tak od procesu transformace o krok podstoupili a podívali se na něj zdálky, v kontextu jeho prostředí, v kontextu jeho uvěřitelnosti, pochopitelnosti, reálnosti.

## **Příběh – zápletka – časoprostor**

Opustíme-li takto rovinu námětu jeho zpochybněním, zviditelníme kontext subjektu a dostaneme se do prostoru jeho příběhu. Tedy se zaměříme na celý svět, do něhož je zasazen, pravidla, podle nichž by měl fungovat; nahlížíme více už na samotnou konstrukci tohoto prostředí, nabízí se slovní spojení „jakoby odněkud zvenku“, což v podstatě znamená větší míru uvědomění si rozporu mezi světem čtenáře a světem postavy: ten je zpravidla konkrétněji popsán, podobnější tomu reálnému než ono pohádkové *bylo nebylo* či mýtické *in illo tempore*, nicméně v této snaze o věrnou nápodobu tím více skřípe jakýkoliv nesoulad, tím více nás znepokojuje odchylka od světa nám známého. V rámci plynoucího času zde vzniká děj, zápletka – zvýraznění této úrovně, manýristické napnutí a překročení běžných, *reálných* linií způsobuje, že se děj vymyká známým pravidlům (fyzikálním i společenským) a znejistňuje nás. Zápletka není zřejmá, podobně jako se jen matně a jaksí nedosažitelně rozplývá běžná kauzalita, na jakou jsme zvyklí; příčiny a důsledky ztrácejí odůvodnění a procesy se odehrávají zdánlivě beze smyslu.

Hlavní postava *Zámku K.* dorazí na počátku příběhu do vesnice v podzámčí. Zdá se, že jeho cesta někam vede a že on sám sleduje nějaký cíl. Ovšem poměrně rychle se dozvídáme, že vlastně ani neví, proč přišel, neví, kam se dostal, co vlastně vidí, kdo jsou lidé kolem něj, kteří někdy tak trochu mění své podoby, a vlastně ani sám není nijak závazně definován (už jenom redukce jeho jména a ostatně i celá jeho urputná snaha o získání statutu zeměměřiče).

„Byli to ti muži, s nimiž se už setkal a na něž volali Arture a Jeremiáši. [...] ‚Kdo jste?‘ zeptal se a díval se z jednoho na druhého. ‚Vaši pomocníci,‘ odpověděli. ‚To jsou ti pomocníci,‘ tiše potvrdil hostinský. ‚Cože?‘ zeptal se K. ‚Vy že jste moji staří pomocníci, kterým jsem nakázal, aby přišli za mnou, na které čekám?‘ Přikývli. ‚To je dobře,‘ řekl K. po chvíli, ‚to je dobře, že jste přišli.‘“ (Kafka, 2009: 22)

Není řečeno, zda si K. schválně rozmyslel, že identitu pomocníků nebude řešit, či zda se tím, že je přijal, těmito pomocníky doopravdy *stali*. Možná obojí; důležité je, že na tom ani tak nezáleží; jako kdyby kontury skutečnosti nehrály tak velkou roli. Existence čehokoliv je nepodmíněná. Prostor zámku a vesnice je plný hluku, šumu, planých a prázdných slov, žertů a nedorozumění. Kontaktovat zámek takřka nelze, jak ostatně říká přímo starosta:

„*Všecky tyto styky jsou jen zdánlivé, vy je však ve své neznalosti považujete za skutečné.*“ (Kafka, 2009: 74)

M. M. Bachtin ve své studii o románové promluvě říká: „*Každá promluva směřuje k odpovědi*“ (Bachtin, 1980: 59), ovšem zároveň mluví o tom, že odpověď je podmíněná aktivním pochopením, a také „*pochopení zraje právě v odpovědi. Pochopení a odpověď jsou dialekticky propojeny*“ (Bachtin, 1980: 60) – jak tragické a bezútěšné pak musí být přerušení tohoto spojení, kdy na žádnou promluvu odpověď nepřichází, a když, tak vždy jako by odpovídala trochu *mimo, někomu jinému*, a byla o *něčem jiném!* A to na úrovni jak K., který se marně pídí po *odpovědi*, tak čtenáře, který také klade textu mnoho otázek, či přesněji, tápe při snaze představit si a *pochopit* svět, do jehož konstrukce se dostal a jemuž nerozumí.

Takový svět, stvořený z nedorozumění, musí být nutně látkově nedostačující a nekomfortní, až zoufale nepřemožitelný (jak titěrně zní to slovo, *nedorozumění*, přesto však má fatální důsledky – i z této nevyváženosti plyne ona znepokojující, absurdní kauzalita).

V Kafkových prózách se toto objevuje často.: „*Jen jednou poslechněš klamné zazvonění nočního zvonku – nikdy to nenapravíš*“ (Kafka, 1983: 118), zoufá si venku v mrazu se potloukající *Venkovský lékař*; „*Je to nedorozumění; a my na ně zajdeme*“ (Kafka, 1983: 123), píše se neodvolatelně na konci *Starého listu*. V takovém světě neexistuje odpor, nelze se bránit – není totiž docela jasné proti čemu vlastně, proti jaké síle, proti jaké entitě. Jakákoliv snaha je utlumena ještě předtím, než ji vůbec někdo začne uskutečňovat.

V tom tkví další charakteristika, kvůli níž prostředí postrádá ukotvenost v realitě, znepokojuje a zanechává dojem snovosti a absurdity – totiž množství kondicionálů, přání a nenaplněných možností, jež obsahuje. „*Kdyby tak byl člověk indián*“ (Kafka, 1983: 30), „*Když vám večer připadá, že jste se neodvolatelně rozhodli zůstat doma*“ (Kafka, 1983: 29), „*Potkám-li krásnou dívku*“ (Kafka, 1983: 27), „*Jdeme-li se v noci projít*“ (Kafka, 1983: 24) – celá tato plejáda tázání se, pochybností a představ odsouvá realitu stranou a nechává promlouvat sny; jemná tkaniva přání a tužeb, z nichž je text stvořen, a na nichž je tedy postavena i celá skutečnost.

Tato podmíněnost a neukotvenost dále pokračuje v absenci pointy (primární a jaksi zjednodušující), čtenářem zpravidla (alespoň napoprvé) očekávané, která by byla uchopitelná a usnadňovala by jakési vyrovnání se s nerealističností; pointy či jasného *záměru*, který by mohl čtenář sledovat. Povídky jako by se rozplývaly, *Zámek* jako by kolem čehosi neustále kroužil, kolem prostoru, v němž bychom očekávali *těžiště* příběhu. To se ale zdá být vzdušné, průhledné – až nepřítomné. Zápletka vyprávění, tedy to, co se *zaplétá*, umně vyvolává téměř senzuální pocity (skrže vizuálnost a výrazný popis pohybu – často letu, vznášení se, či naopak nemohoucnosti kráčet, hýbat se), nicméně pro samý nesrozumitelný hovor, pro neznalost pravidel, jimiž se vše řídí, a přesto nutnost hrát, pro nedosažitelnost nějakého cíle, jakožto vůbec pro samou nemožnost snažit se jej dosáhnout to působí, jako bychom po *rozpletení* dosáhli pouze prázdného středu a spousty nesmyslné látky okolo, podobně jako když rozmotáte klubko vlny. Plošný rozměr vesnice v podzámčí, v níž to vypadá jak na deskové hře, nekonečná zima plná hlubokého sněhu znemožňující pohyb i orientaci, jakož i vůbec povaha práce zeměměřiče, která je odsouzená k nezdaru svou absurdně abstrahující snahou *změřit svět*, pokusy vzlítnout a získat lehkost z Kafkových povídek – to všechno jen více znejišťuje – jak postavy povídek, tak čtenáře. A my se nacházíme ve světě, „*v němž se postupuje vždy nesprávným směrem, kde vztažené ruce ‚chňapají do prázdna‘, kde všechno, čeho se dotkneme, se vytrácí, kde ten, jehož na okamžik zachytíme a ohmatáváme strachující se rukou, se náhle promění nebo uteče, kde volání je vždy klamné, kde otázky zůstávají bez odpovědi*“ (Sarautová, 1967: 25).

## **Vypravěč – optika – popis**

Poodstoupíme-li o krok od látkové povahy konstrukce světa, od problému snovosti, absurdity a ireálnosti, která se nás dotýká pro svoji rozechvívající nejistotu – spatříme vypravěče, jenž před nás veškeré informace předkládá. Doslova nám *vypravuje*, tedy dostává ze sebe vše, co má pro něj váhu, vše, čeho si sám všimne. Touto optikou vytváří obraz, jenž se dostává k nám skrže naše čtení. Nachází se nad rovinou toho, o čem se mluví, protože právě on se stává prostředníkem mezi tímto subjektem a námi, tedy konstruktérem formy, jíž se k nám přenášený obsah dostane. Námítka, že tímto tvůrcem je ve skutečnosti autor, má svoji legitimitu – M. M. Bachtin píše: „*Uhadujeme akcenty, které autor zanechává na příběhu i na samém vyprávění a rovněž na obrazu vypravěče [...]. Nevnímat tuto druhou intencionálně-akcentovou rovinu autorské promluvy znamená nepochopit dílo*“ (Bachtin, 1980: 90), ovšem



jak říká Roland Barthes ve své eseji *Smrt autora*: „*je to řeč, která mluví, ne autor. Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost [...] onoho bodu, ve kterém jedná, ‚performuje‘ pouze řeč, a ne ‚já‘*“ (Barthes, 1968), což podporuje způsob čtení, kdy se nesoustředíme na rovinu autorského záměru (či dokonce podrobnou znalost kontextu autorova života apod). Faktem zůstává, že vypravěč hraje v textu různě významné role a může mít mnoho podob; podrobněji se jejich rozlišením zabývá R. Walsh ve své studii *Kdo je vypravěč?* (odvolává se na Gérarda Genetta), a to na základě míry jejich účasti či neúčasti v příběhu: na úrovni osoby (tedy něco na způsob rozlišení Ich-formy a Er-formy, ovšem přesnější) a na úrovni úrovně postavy (zde „*jde o rozdíl mezi vypravěčem, který vypravuje uvnitř širšího, rámcového narativu, a vypravěčem, jehož vyprávění (narration) samo konstituuje primární narativ*“ (Walsh, 2007: 48)).

Nicméně ať už je jeho realističnost větší či menší a ať jakožto postava zasahuje do příběhu více či méně, nás zajímá především to, že jeho vědomí a vnímání působí jako síto na přenos informací k nám: filtruje důležité, určuje, čemu se budeme věnovat, a jak na to budeme pohlížet, definuje rozsah našich znalostí, rozhoduje o míře své věrnosti, věrohodnosti, preciznosti, spolehlivosti, barvitosti atd. V případě, kdy jen způsobile a střízlivě (příčemž vždy se dá polemizovat, na kolik je tento popis opravdu „střízlivý“) sděluje, může se stát, že mu ani nevěnujeme dostatek pozornosti; naopak, je-li jeho vyjadřování jakýmkoliv způsobem excentrické, výrazně to ovlivní celkové vyznění románu a může to vytvořit úplně jiný, nový a neznámý svět, ačkoliv je tento hmotou i látkou příběhu spřízněný s tím čtenářovým.

Takovým případem je *Spalovač mrtvol* od Ladislava Fukse. Ačkoliv vypravěč zdánlivě tvoří jinou entitu než hlavní postavu Karla Kopfrkingla, dle jeho způsobu vyjadřování spolu tyto dvě množiny splývají, vypravěč je zcela pod nadvládou mysli K. K.

„*[...] usmál se pan Kopfrkingl a pohlédl ke vchodu, kde pořád stála ta podobná Maličké od Malvazu a teď tam právě nastal nějaký rozruch, lidé se tam nějak zavlnili a poskočili, ale oč jde, nebylo vidět. ‚U vchodu je nějaký rozruch,‘ řekl pan Kopfrkingl, ‚lidé se tam nějak zavlnili a poskočili‘*“ (Fuks, 2007: 80).

Vše, co říká, jako by si předtím i pomyslel pan Kopfrkingl, vše prochází mlýnkem jeho vnímání. Ačkoliv vypravěč není v první osobě, zcela podléhá vizualitě hlavní postavy. Mnoho věcí vynechává a soustředí se stále dokola na to samé, dokonce to popisuje i těmi samými slovy.

„*Pan Kopfrkingl pohlédl na starší ženu v brýlích s pivem v první řadě a na mladou různolící dívku v černém opodál a pak se opět trochu poohlédl, podoba Maličké z Malvazu*

*stála u vchodu pořád a rozruch, který tam prve byl, pomalu postupoval obecenstvem k nim.*“ (Fuks, 2007: 81). Ten zase vytvářejí pán s chotí, kteří vždy někam přijdou a donekonečna se hašteří, až žena uteče. Podobně vnímá pan Kopfrkingl i různé předměty, které se čas od času někde vynoří, bez souvislostí a zdánlivě bez důvodu (resp. normálně by je člověk při popisu vynechal, proto působí nemístně, že je na ně stržena pozornost hlavní postavy), předměty, které pro něj mají určitou váhu, a jak se ukáže později, sehrají v příběhu důležitou roli (např. kovová tyč, kterou pak ubije svého syna). Těchto záchytných bodů se při svém popisu drží, pohybuje se od jednoho k druhému; tak například kuchyňská kamna, určená pro přípravu vánočních kaprů, se mu jeví jako „*to naše malé žároviště*“. Takto si již v hlavě vytvořil univerzální skvadru postav a věcí, které se vždy někde objeví a zase zmizí, podobně jako v jakémsi soukromém divadle, jehož pravidla zná pouze on sám; touto iluzí si zařídil, že se pohybuje ve světě, kterému rozumí a který není složitý, který celý může ovládat. Jeho zaměření na výstavy, ZOO, vyhlídky či přišpendlené exempláře motýlů, pojmenovávání svých nejbližších smyšlenými jmény („*[...] mně říkáš Lakmé místo Marie a sám chceš, abych ti říkala Romane místo Karle*“ (Fuks, 2007: 15)) spolu s neschopností přijímat nové podněty v jejich nové, odlišné podobě způsobuje, že celý jím vykonstruovaný svět má podobu jednoho velikého panoptika, jehož on je pochopitelně režisérem. V něm je dovoleno vše a každá lež se stává pravdou, je-li třeba – on ji tak vstřebá a pochopí. Říká, že „*člověk nesmí být otrokem svých věcí*“ a že „*důležité je vidět celek*“, ale chová se přesně protichůdně, celek přes záclonu z jím vytvořené pseudoreality nemůže zahlédnout, a tak se i čtenář noří do tohoto fantaskního světa, bez možnosti na zahlédnutí záblesku nezkreslené skutečnosti, která by nepodléhala optice Karla Kopfrkingla.

Oproti tomu se velmi kontrastně rýsuje popis světa Mersaultova, Camusova *Cizince*. Skrze síto jeho vnímání toho projde jen velmi málo. Mersault mluví v 1. osobě, a tudíž opravdu nemůže dojít k tomu, že by text obsahoval cokoli, čeho by si nevšiml; popis se tak skládá pouze z vjemů a myšlenek, které jemu samému připadají důležité – což jsou v podstatě všechny, které zaznamená (což ale neznamená, že jich zaznamená mnoho). Popisuje věrohodně, co vidí, co cítí a co si myslí, nic si nepřikrášluje, tomu se naopak urputně brání.

„*Nejdřív mi řekl, že mě lidé popisují jako člověka zamlklého a uzavřeného, a chtěl vědět, co si o tom myslím já. Odpověděl jsem: ‚Nikdy mě nenapadá nic tak zvláštního. Proto mlčím.‘*“ (Camus, 2014: 73)

Pakliže nemá důvod mluvit, mlčí. Neříká víc, než je nutné. Ani si nemyslí víc, než je nutné. Myslí si to, co se mu zrovna děje, především to, co na něj fyzicky působí. V jeho zájmu

rozhodně není realitu jakkoliv zpochybňovat, on jí prostě žije. Nezkoumá ji; nezkoumá ani sebe, nerozebírá své pohnutky ani svou psychologii a sám je poměrně překvapen (a nutno říci že ne zas příliš zaujat) tím, co o něm a jeho vlastnostech u soudu vypovídají žalobce a obhájce.

„*Tento cizinec, jak napsal Maurice Blanchot, má sám k sobě takový vztah, jako by ho viděl a jako by o něm mluvil někdo jiný... Stojí naprosto mimo.*“ (Saurratová, 1967: 10)

Přestože se vše dovídáme přímo od něj, prostor pro přemítání nad jeho psychologií zůstává minimální: což na jednu stranu může působit uklidňujícím dojmem (jak to všechno nenuceně, přirozeně plyne, přiletne moucha, udělá se horko, chce se mu spát apod.), na druhou stranu dojmem znepokojujícím, s ohledem na potřebu porozumět jeho pohnutkám a pochopit příčiny jeho jednání. A také proto, že čtenář tuší důvod, proč se toto všechno zamlčuje – ne kvůli tajemnosti a záhadnosti, ne pro zvýšení napětí – nýbrž proto, že Mersaultovo vědomí tyto myšlenky zkrátka neobsahuje.

„*Proč jste vyčkával mezi prvním a druhým výstřelem?*“ řekl na to.

[...] *Jenže tentokrát jsem slovem neodpověděl. [...] ,Proč, proč jste střílel na to nehybné tělo na zemi?’ Ani na to jsem nedovedl dát odpověď.*“ (Camus, 2014: 74)

Ne že by nechtěl, on nemůže, neví to, a než aby si něco vymýšlel, raději mlčí. V jeho „*důkladně uklizeném a vybiléném vědomí*“ (Sarrautová, 1967: 11) není pro výmysly, lži, domněnky a dohady prostor, vše se zobrazuje ve své nejčistší podobě. Mersaultův popis reality představuje pokus o co nejvěrnější zachycení těch nejvšednějších věcí a dojmů, skrze které se konstruuje pocit *bytí*. „*Po pravdě řečeno jsem jeho výklad stačil sledovat jen kuse, poněvadž mi jednak bylo horko a na obličej mi sedaly velké mouchy [...] a taky že mi naháněl kapku strach.*“ (Camus, 2014: 74)

Na rozdíl od pokřiveného zrcadla popisu Karla Kopfrkingla, v němž se vše zjevuje nevěrohodně a zkresleně, od bílé barvy Mersaultova vnímání se chce vše odrážet co nejvěrněji, nejprostěji. Což neznamená, že by se bránil poezii, okamžikům krásy či možná spíše něčeho výjimečného, co jej zaujme. „*Asfalt na slunci popraskal. Nohy se do něj bořily a nechávaly v jeho lesklé dužině otevřené jizvy. Nad vozem trčel pomačkaný klobouk kočího, vypadal, jako by ho někdo v té černé kaši vyválel.*“ (Camus, 2014: 22) Stejně je zde zřejmá snaha zobrazit realitu a existenci ve hmotě zkrátka *tak, jak je* (a nic nepřidávat, jen reflektovat, co Mersault vidí). Což je ale nutně trochu vratký předpoklad: totiž že skutečnost nějak *je* – mnohem spíše se pouze *jeví*. To ostatně umožňuje rozlišení přístupů jednotlivých

vypravěčů. Nezbyvá tedy než Camusovi upřít jeho nárok na nezkreslenou, žitou, existenciální realitu a zařadit ho mezi možnosti, jak k ní přistupovat.

Jedním z důvodů, proč se stal *Cizinec* tak důležitým a proč na lidi ze své pozice populárního beletristického díla tak působí je onen neklid, který ve čtenáři vyvolává; podobně jako v postavách románu vyvolává znepokojení sám Mersault. Ačkoliv popis nijak zvlášť přesně neurčuje jeho podobu či povahu (jen tušíme, že je pohledný a že není hloupý), je evidentní, že se něčím zásadním od ostatních liší, něčím, co všem nějakým způsobem bere klid. Problematika přijetí jeho příběhu se neskrývá ani tak v tom, že někoho zabil nebo že s někým spal, jako spíš v jeho netečnosti ke světu a k životu a v tom, jak o něm píše. Jak mu na tom, téměř na ničem *nezáleží*. Ne v čase, v horizontu plánování, budoucnosti, vývoje. V tom tkví děs a hrůza a vlastně také fascinace čtenáře, kterému samotnému *záleží* na tom, jestli se bude ženit, který se *brání pocitu* nemohoucnosti způsobenému nehorázným horkem, a který *se sleduje*, jak moc lituje ztráty svého bližního; v Mersaultově nezájmu o život, v jeho neovladatelné přirozenosti prožívat jen daný okamžik, přítomnost. „*Zvlášť když takováto prázdnota srdce, jakou u toho člověka nacházíme, se stane propastí, do níž by se mohla zřítit společnost*“ (Camus, 2014: 108), říká prokurátor u soudu a vyslovuje tím vlastně nejen svou největší obavu.

Rovinu vypravěče pak zcela jinak využívá, či spíš si s ní hraje Bruno Schulz ve svém díle *Skořicové krámy*. Jeho dílo bývá porovnáváno s Kafkovým, zvlášť proto, že Schulz jeho texty znal, byl dokonce jedním z prvních, kdo je překládal. Nicméně do této kategorie jsem ho zařadila, protože určujícím faktorem pro jeho soubor povídek se – spíše než u Kafky látková povaha snového světa – stal jejich vypravěč, který drží celý konstrukt pohromadě a definuje jeho podobu. Těžiště absurdity, kterou *Skořicové krámy* v určité míře obsahují a které se nelze bránit žádným logizujícím náhledem, nehraje v příbězích zas tak velikou roli; příčina podivuhodných a fascinujících událostí a úkazů tkví především v charakteristice vypravěče; čímž se nesnažím popřít rovinu snových, nerealistických dějů, proměn a kouzel, jen hodlám poukázat na jeho tvůrčí schopnosti a možnosti jejich rozsahu.

Důležitým totiž zůstává, do jakých hranic, do jaké míry je vypravěč schopen realitu napnout, kam až může vyhnat její kontury, aniž by přestala držet pohromadě, držet definovatelný, popsatelný tvar. Vypravěčem *Skořicových krámů* je dítě, syn otce, který vlastní obchod s látkami a který trpí rakovinou, kterážto nemoc nemůže zůstat bez povšimnutí, naopak v obrazných představách nabývá obrovských až obludných rozměrů. Vzhledem k tomu, že Bruno Schulz byl kromě spisovatele zejména výtvarník, nelze se divit jeho

neuvěřitelně vyvinutému smyslu pro obraz, pro celkový dojem barev, látek, hmoty, tvarů, pro jeho smyslu pro kompozici, pro donekonečna se rozvíjející popisy nejroztodivnějších a nejúchvatnějších procesů, pohybů a tajemných plížení, jako i zdánlivě neviditelných, nenápadných proměn, výrůstků, pučení a rozmnožování se, které však po čase vždy přeroste v neukočirovatelné bujení a průniky i do těch nejvnitřnějších prostor.

*„Rozprášená běloba toho světla, mžící ze sněhu, z bledého povětří i z mléčných prostorům vypadla jako šerý papír rytiny, na níž jsou hlubokou černí klikatě vyznačeny čárky a šrafy hustých křovisek. Noc nyní hluboko po půlnoci opakovala série nokturn a nočních rytin profesora Arendela a pokračovala v jeho fantaziích. [...] Křovisky se nehlasně proplétaly kuny, lasičky a ichnemoni [...]. Měli jsme podezření, že mezi nimi byly i ukázky ze školního kabinetu, které – ač vycpané a pelichající – pociťovaly z té bílé noci ve svých prázdných vnitřnostech hlas starého instinktu, hlas říše, a vracely se do matečnicku ke krátkému, přeludnému životu.“* (Schulz, 2012: 136-137)

Schulz jakožto výtvarník dokáže vdechnout život, barvu a tvar všem nejmožnějším prostorům, zdem, věcem, ale také prostým stínům, plísním či nemoci samé. Takřka vytváří z ničeho *něco*, věren výroku otce, toužícího po druhé demiurgovské generaci stvoření: *„méně obsahu, více formy!“* (Schulz, 2012: 67) Obsah skutečně po určité době čtenář nevnímá, ani to někdy není možné, a nechává se unést nepřeborným množstvím girland, vějířů, rozpuků a prorůstání.

Identita dítěte dovoluje mnohé opustit a k jinému se přimknout. Například kategorie dobra a zla, která často dospělé trápí a sužuje svou nedosažitelností či nesplnitelností, děti trápí o mnoho méně. Více věcí zkrátka jen popisují, nehodnotí, neznajíce škatulky a nemajíce předsudky, nestydí se být něčím poutání a fascinování, a tak je zajímaví zejména podivuhodné, nevídané věci, často ty s nádechem nekalosti, někdy až mírně zvrácené či děsivé a nebezpečné, což je ovšem v jejich důvěřující naivitě nenapadne. I ty nejhrůznější představy pak vyznějí poměrně mile, nebo alespoň rozhodně ne ve své plné síle, jako kdyby byly obalené do jemného tuku čistého, dětského zájmu.

*„Potom, kulhající na dunících prknech, vyběhla na jedlovou polici [...], až nakonec čím dál tím menší někde v koutě zčernala, svinula se jako uvadlý, spálený papír, zetlela na plátek popela a rozdrobila se v prach a nicotu.“* (Schulz, 2012: 191)

Na druhou stranu vyprávění je retrospektivní, což znamená, že dává tušit současnou dospělost autora resp. hrdiny. Ta zase naopak umožňuje vážnější a temnější tón, množství odborných, učených termínů a také popisu erotických momentů, které podivně znějí smíchány

s obrazností dítěte; také děsivější linku příběhu, protože v závislosti na dospělosti se stává uvědomělým, sebe-vědomým, a o to více nahlíží skutečnost.

(Pokračování posledního úryvku) „*Stáli jsme všichni bezradně před tou šílející fúrií zlosti, která trávila a požírala sama sebe. Se zármutkem jsme se dívali na smutný příběh toho paroxysmu, a když proces dospěl ke svému přirozenému konci, s určitou úlevou jsme se vrátili ke svým každodenním pracím.*“

Retrospektiva dospělého, který už si zaprvé všechno přesně nepamatuje, spíš si vybavuje obrazy, pocity a dojmy a kterému se, jak už to tak bývá, po minulosti stýská, způsobuje, že se z dnešní perspektivy ohlíží s jistou dávkou nostalgie, přestože to, co popisuje, často spíše mate a děsí.

Téma obsahu a formy *Skořicové krámy* obsahují explicitně, a to v otcově bádání a konstruování zcela nové generace stvoření, která by byla jen čistě užitnou, mohla by postrádat všechny zbytné součásti těl, jednalo by se o figuríny, na nichž by *bylo vidět*, že jsou jen nedokonalou maketou, náhražkou, veteší, starým harampádím. O figurínách s výrazem pak mluví otec takto: „*Plačte, dámy, nad vlastním osudem, když vidíte bídu uvězněné hmoty, utiskované hmoty, která neví, kým je a kam vede to gesto, které jí bylo jednou provždy vtisknuto.*“ (Schulz, 2012: 82) To říká a žádá jinou formu, žádá viditelný rozklad, neúčinné pryč, obsah pryč a zbytek znatelně nekvalitní, starý, zhoubně degradující.

Náhodou se zrovna u těchto tří románů, které jsem vybrala jako příkladné pro předvedení různého zpracování formy vypravěče, vrhajícího světlo a stín na popisovanou realitu daného stvořeného světa, vyskytly figuríny. Karl Kopfrkingl, kromě toho, že je chodí pozorovat do muzea voskových figurín, si takové stvořil ve svém vlastním světě, aby se v něm dokázal snáze orientovat, aby ho mohl číst a následně pak i vykládat. Mersault během procesu, když jeho obhájce pronáší dlouhou řeč, kterou on ani nedokáže sledovat, zaznamená, že advokát mluví v první osobě, jako by on sám spáchal zločin, a velmi ho to udiví. Mersault z toho má pocit, jako by byl odstrkován, odstraňován ze svého vlastního života – to koresponduje s popisem jeho postavy od Sarrautové, jež v ní shledala „*nepřítomnost vlastního já*“, nicméně spíše negativně, protože Mersault s tímto nesouhlasí a vymezuje se proti tomu s pocitem, že z něho „*dělají nicotnou figurku a do jisté míry se stavějí na mé místo.*“ Nespokojenost otce ze *Skořicových krámů* s podobou figurín, občasný popis služek jakožto manekýn, nepohyblivých, neživotných („*Dívanky seděly strnule se sklopenýma očima a podivně zdřevěnělé...*“ (Schulz, 2012: 84)). Je to jen hypotéza na okraj, ale vypadá to trochu jako by se v románu, kde je zvýrazněná úloha vypravěče, spíše a častěji zpochybňovala autonomní a

věrohodná bytost samotné postavy, v kontextu s dalšími – jako by se poukazovalo na možnou záměnu, ztracenou individualitu, ale také nefunkční sebeuvědomění si, nemožnost ovládat výraz tváře, emoce, pohyby a podobně; jako by rovina vypravěče a možnost jeho volby, jeho výrazné charakteristiky rozevřela i prostor pro tvoření postav v rámci společnosti, skupiny, masy.

Vypravěč jako konstrukt stvořený pro zprostředkování románového světa má takto svou pevnou, stabilní pozici. Sic se může nacházet jak na okraji, tak uvnitř příběhu a dění, vždy se s ním počítá a jeho autenticita je přijímána jako součást hry na fikční narativ (podobně jako divadlo staví na nevyřčené dohodě s diváky, že budou předstírané brát jako realitu). Ovšem tento statut nemusí být tak zřetelný a jasný.

## **Hlasy – jazyky – chiméra vypravěče**

V momentě, kdy znejistíme monopol vypravěče, jednotného prostředníka mezi popisovanými subjekty a námi, rozpadne se jeho forma celistvého hovoru v drobné, střípkovité fragmenty. Vůbec upozornění na to, že existuje možnost rozložení autority oné samozřejmé entity, jejíž funkce je od začátku až do konce nás provést zápletkou, znamená veliký průlom v uvědomění si povahy literárního textu a úrovní, na nichž se odehrává jak jeho tvorba, tak následné čtení. Jeden hlas, který zněl v naší hlavě po dobu celého textu, hlas, kterému jsme v jeho mohutnosti a určité vědouce pozici důvěřovali, protože nebyl důvod jej zpochybňovat, najednou zklame a nechá nás tápat ve změti různících se, odporujících si, překřikujících se hlasů, z nichž každý se domáhá stejnou měrou pozornosti, každý si nárokuje naši pozornost, každý na sebe strhává naše soustředění. Tím nutně vzniká chaos, neorganizovatelná koláž zvuků a jazykových situací, které je třeba přehlédnout a pochopit; a co mate ještě více, ke každému hlasu pak potřebujeme v duchu přiřadit i nějaký charakter, hledáme pro každý zvlášť jeho různorodé vlastnosti, něco, čeho se při jejich rozlišení můžeme zachytit – což je náročné pro naši orientaci v textu, namáhá se tím naše pozornost, a zároveň se tak okázale upozorní na formu, která se tímto stává nedílnou a významově extrémně důležitou součástí celkové výpovědi.

M. M. Bachtin píše: „*Román ve své totalitě představuje mnohostylový, disonantní, polyfonní jev.*“ (Bachtin, 1980: 42) Nicméně toto tvrzení se odvolává na materii *příběhu*, tedy že ten má nějakého autora, vypravěče, postavy, co promlouvají, vložené materiály, jako například dopisy, úryvky filosofických traktátů a podobně. Zatímco v moderním pojetí tohoto

výroku se dostáváme na úroveň samotné komunikace autora se čtenářem; tím, že onu polyfonii vložíme nikoliv do roviny příběhu a jeho látky, ale toho, kdo stojí *mezi* příběhem a námi.

V románu *K majáku* od Virginie Woolfové tento proces probíhá v rámci mezi poklidně. V souvislosti s mořskou vodou, převalující se a ve vlnách se blížící ke břehu, se i jednotlivé hlasy a tóny lidí mísí do sebe, myšlenky do sebe vplouvají, nevyrušují se, nejsou násilné, navazují jedna na druhou a jedna druhé uhýbají.

„*Ti ale říkají voloviny, pomyslel si Charles Tansley a položil lžici přesně doprostřed talíře, který vyjedl tak, pomyslela si Lily (seděl proti ní zády k oknu, přesně uprostřed výhledu), jako by se rozhodl, že z jídla si nenechá nic ujít.*“ (Woolfová, 2004: 119) Realita je jemně tvořená replikami a myšlenkami jednotlivých hlasů.

Nicméně v *Pianistce* Elfriedy Jelinekové se polyfonie hlasů dovádí do absurdity, kdy z nekončící změti navazujících replik, v rámci nejen odstavce, ale i jednotlivých vět, můžeme slyšet jakoby výkřiky několika postav najednou, mísící se jeden do druhého, ubírající si navzájem prostor i celkové vyznění, pakliže se nenechají ani skončit, doznít, do-vyslovit. Zdánlivá formální roztržitost jenom umocňuje dojem ztraceného vypravěče, zapomenutého, zasutého kdesi pod nánosem slov. Mezi hlasité promluvy probublává v podobě přebujelého a metaforami nešetřícího jazyka, obalujícího věty postav v barevný, živý a divotvorný náryp hmoty.

„*Tento Klemmerův způsob chování se s rozkoší vyvaluje v obecném ženském nesouhlasu. Klemmer se raduje, že nesouhlas nebere na vědomí. Muž chce vymazat, co kdy byla Erika, a nedaří se mu to. Erika mu stále připomíná, čím mu kdysi byla. Zapřísahám tě, zapřísahá. Matka zpoza dveří projevuje obavu, že se její dítě ze strachu před mužem provinile hrbí.*“ (Jelineková, 2004: 243-244)

Každá věta jako by měla jiný podmět a jiný předmět, vždy promlouvá někdo jiný a není vůbec jasné, čí hodnotící soud se podílí na zabarvení sdělení. Kdo si myslí to, co právě někdo říká, on sám, nebo se takto nahlíží sami? Dokonce je někdy i obtížné určit, které z replik vyřkla postava nahlas a které zůstávají jen smyšlenkami na úrovni dohadů a domněnek.

Po krátké, nicméně pravděpodobně úspěšné analýze jsem došla k závěru, že v celé knize je pouze *jedna jediná* přímá řeč – když Walter Klemmer poprvé vysloveně doráží na svou učitelku na záchodech a klepe na dveře.

„*Eriko, jste tam?*“ (Jelineková, 2004: 157)



Jestliže se skutečně v románu žádná jiná replika vyslovená nahlas nenachází, nabízí se pak přímo možnost vysvětlovat si tuto otázku, toto primitivní, ale právě proto snad to nejúčinnější zpochybnění reality, jakožto odpověď na formální podobu celé *Pianistky*.

V rámci celého příběhu *Skořicových krámů*, všech vyobrazených pozoruhodností a neuvěřitelných forem, říká vypravěč: „*Náš jazyk nemá výrazy, které by jaksi dávkovaly stupeň reality a definovaly její hustotu.*“ (Schulz, 2012: 165) A tímto výrokem předznamenává další odstup od subjektu.

### **Povaha příběhu – důvěra v jeho látku – nazírání zvenku**

Jako poslední krok zbývá zpochybnit samotný román – zpochybnit jej jakožto princip mluvy, který někde začíná, přes něco vede a směřuje k cíli. Roztočit ho a zmást tak směry, proměnit ho v divadlo, kdy není jasné, kdo je autorem a kdo divákem, vytvořit z něj iluzorní smršť pravd a nepravd, mnohojazyčný labyrint cest, z nichž všechny jsou slepé.

Jako příklad necht' mi slouží *Mág* Johna Fowlese. Prvním pravidlem pro tento konečný druh zmatení je vyjevení autora, tedy předmluva, zkrátka přímý kontakt autora a čtenáře. Protože *nikdy* není jasné, že autor mluví sám za sebe, že není fikcí a že jen nepřidává poslední, vrcholnou tvůrčí rovinu, z které zhlíží na všechny ostatní, jež má pod sebou. A už vůbec tím, že se otevřeně přiznává existenci autora, nutí tím tento čtenáře přiznat i existenci svojí – a tudíž i fiktivnost celého románu. Tedy funguje to v podstatě jako upozornění na to, že se skutečně jedná o *hru*, o *plán*, a vlastně to čtenáře otevřeně vyzývá na souboj – budeš mi věřit, nebo ne?

Další rovina, která nemůže být funkční, je role vypravěče. Proto je Nicholas vlastně hloupý, zaslepený, vždy udělá něco *špatně* – a zejména tato jeho posedlá potřeba hodnotit, jak co udělal, posuzovat se stále z pohledu někoho jiného, právě to jej odsuzuje k neustále špatným rozhodnutím. Ale ještě snad důležitějším faktem zůstává, že přítomné je skrze tuto nevědomost Nicholasovu zesměšnění *čtenářovo*. To on je vláčen hlavní postavou a jejími domněnkami, stále se obracejícími k sobě samému se světáckým a moudrým „*a v tom mi to všechno došlo*“; po několikerém zopakování této fráze už nemusíme být na pochybách, že Nicholasovi nedošlo vůbec nic a že skrze jeho vnímání je ke stejnému osudu odsouzen i čtenář. Mnohost rovin existence Lily a Rose (či June a Julie), kdy není jisté, jestli se těžiště jejich role nachází v herectví, schizofrenii či akademickém lékařství, jakož i paralela s *metadivadlem*, obřím projektem, kde všichni hrají, ale odnikud se nedívají žádní diváci, již

Conchis využívá pro svůj *experiment*, dokonale mate jakýkoliv záměr, jakékoliv směřování příběhu a samotnou legitimitu čtení. Čtenář nemůže věřit ničemu a nikomu, nakonec ani rozdělení skutečnost/fikce zde není funkční, protože látka takového rozlišení je znemožněná palimpsesticky schizofrenními nejednoznačnostmi. „*Uvědomoval jsem si, že se sám ztrácím v bludišti ozvěn, které nemá konce.*“ (Fowles, 1999: 542) To říká Nicholas, a ačkoliv ve skutečnosti nechápe (a zní to nadřazeně, přestože ani já *nechápu*), vystihuje tím asi samou podstatu. Ostatně, jak říká Maurice: „*každá odpověď je svým způsobem smrt.*“ (Fowles, 1999: 551)



## Od obsahu k formě

Ačkoliv vymezení jednotlivých úrovní vypadá celkem jednoduše, není zřejmě tak snadno uchopitelné. Navíc popsané kategorie představují jen několik možných poloh podílu *obsahu* a *formy*, které by jinak bylo možné určit daleko precizněji a subtilněji. Shrnuji zde pět v práci popisovaných úrovní textu, které se díky svému zpochybnění stávají výraznými, plnovýznamovými a nesoucími sdělení.

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| 1. Ignorace formy, přijetí náplně    | <i>předmět existuje a vypadá</i>         |
| 2. Snovost, realističnost, zápletka  | <i>něco se s ním děje v čase</i>         |
| 3. Optika toho, skrze něhož hledíme  | <i>je zde Někdo, kdo jej popisuje</i>    |
| 4. Orientace v hlasech, jež mluví    | <i>komunikace těch, co popisují</i>      |
| 5. Důvěra ve formu i obsah, v příběh | <i>předmět je možná jen svým obrazem</i> |

Prosté přijetí obsahu bez ohledu na formu je vystřídáno její narůstající důležitostí, až následně forma svojí převahou veškerou náplň popře. Ve chvíli, kdy zůstává už jen ona sama, kdy je příběh do značné míry potlačen, zbývá zpochybnění a deformace samotného média přenosu, tedy jazyka jako takového; zbývá rozklad jeho struktury, návaznosti vět i pojmů. Dochází k nefunkčním změnám vzájemného kontextu a k vyprázdňování výsledné výpovědní hodnoty jednotlivých slov, rozložených či nově stvořených (například v absurdním divadle či u tzv. osvobozených slov futuristické poesie). Takto rozložený jazyk už příběh, který byl na počátku úplný a celistvý, absolutně maže.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### **Prameny:**

- CAMUS, Albert (2014): *Cizinec*, přeložil M. Žilina, Praha, *Garamond*
- FOWLES, John (1999): *Mág*, přeložil J. Línek, Praha, *Volvox Globator*
- FUKS, Ladislav (2007): *Spalovač mrtvol*, Praha, *Academia*
- JELINEKOVÁ, Elfriede (2004): *Pianistka*, přeložila J. Jílková, Praha, *Nakladatelství Lidové noviny*
- KAFKA, Franz (1983): *Povídky*, přeložil V. Kafka, Praha, *Odeon*
- KAFKA, Franz (2009): *Zámek*, přeložil V. Kafka, Praha, *Československý spisovatel*
- OVIDIUS NASO, Publius. (1974): *Proměny (Metamorphoses)*, přeložil I. Bureš, Praha, *Svoboda*
- SCHULZ, Bruno (2012): *Skořicové krámy*, přeložila H. Jechová, Praha, *Dauphin*
- WOOLFOVÁ, Virginia (2004): *K majáku*, přeložila K. Hilská, Brno, *Alpress*

### **Odborná literatura:**

- BACHTIN, Michail Michajlovič (1980): *Román jako dialog*, přeložila D. Hodrová, Praha, *Odeon*
- BARTHES, Roland (1968): *Smrt autora*
- NEUBAUER, Zdeněk (1991): *Mythus*, In: *Prostor*, 15/1991, s. 39-57
- SARRAUTOVÁ, Nathalie (1967): *Věk podezírání*, přeložil S. Jirsa, Praha, *Odeon*
- WALSH, Richard (2007): *Kdo je vypravěč?*, přeložil M. Orálek, In: *Aluze*, 01/2007, s. 48-60