

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

**Petra Hůlová a Jáchym Topol prizmatem
naratologických otázek**

Bc. Soňa Chvojková

Diplomová práce

2018

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Soňa Chvojková**
Osobní číslo: **H15388**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Petra Hůlová a Jáchym Topol prizmatem naratologických otázek**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Diplomová práce bude zaměřena na prozaickou tvorbu Petry Hůlové a Jáchyma Topola. Metodou práce bude analýza díla spisovatelů z naratologického hlediska. Diplomantka se zaměří na autorské styly obou spisovatelů; pokusí se vymezit charakteristické rysy vyprávěčů, především typy jejich promluv. Přirozenou součástí diplomantčina badatelského záběru bude i oblast jazyka a stylu (v případě dotyčných spisovatelů jde o klíčové aspekty jejich osobitých uměleckých rukopisů). V následné komparativní interpretaci analyzovaných děl se bude snažit postihnout podobnosti a odlišnosti vyprávěčů - a jejich relevantních kontextů ve struktuře fikčního světa prózy. Diplomová práce se tak má ve výsledku stát originálním příspěvkem k několikrát probírané (avšak dosud nikoli uspokojivě zodpovězené) otázce příbuznosti autorských stylů obou osobností.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí diplomové práce: **PhDr. Ivo Říha, Ph.D.**
Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce: **30. března 2016**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2017**



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan



L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

- ČERVENKA, Miroslav. Významová výstavba literárního díla. Praha: Karolinum, 1992.
- DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.
- DOLEŽEL, Lubomír. Narativní způsoby v české literatuře. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.
- FIALOVÁ, Alena. (ed.). V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2410-7.
- HARÁK, Ivo. Nepopulární literatura. Ústí nad Labem: CKK sv. Vojtěcha; Městská knihovna Varnsdorf, 1999. ISBN 80-902437-7-0.
- HRUŠKA, Petr (ed.) a kol. V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.
- CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHVATÍK, Květoslav. Od avantgardy k druhé moderně. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-214-9.
- JANOUSEK, Pavel. Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987-1999. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-025-2.
- KRÁLÍKOVÁ, Andrea. Autorské tváře v knižních zrcadlech. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. ISBN 978-80-87855-25-6.
- KUBÍČEK, T., HRABAL, J. a BÍLEK, P. A. Naratologie. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- MACHALA, Lubomír. Literární bludiště. Praha: Knižní klub, 2001. ISBN 80-7243-139-0.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- ŘÍHA, Ivo (ed.). Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- ŘÍHA, Ivo - STUDENÝ, Jiří (eds.). Sedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu současné české literární kultury. Pardubice: Vydavatelství Univerzity Pardubice, 2015. ISBN 978-80-7395-959-3.

PROHLÁŠENÍ

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 9/2012, bude práce zveřejněna v Univerzitní knihovně a prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 29. 6. 2018

Soňa Chvojková

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce – panu PhDr. Ivu Říhovi, Ph.D. za pomoc při zpracování mé diplomové práce, za ochotu, trpělivost a čas, který mi věnoval.

ANOTACE

Diplomová práce s názvem *Petra Hůlová a Jáchym Topol prizmatem naratologických otázek* se snaží postihnout autorské styly těchto dvou českých spisovatelů. Cílem práce je analyzovat příčiny toho, jak jsou v českém kritickém diskurzu zmiňováni spisovatelé srovnávaní. Metodou práce je analýza prozaických děl spisovatelů z odborného naratologického hlediska. Práce se zabývá charakteristickými rysy vypravěčů se zaměřením na oblast jazykových prostředků. Prostřednictvím komparace analyzovaných děl diplomová práce postihuje podobnosti a odlišnosti autorských stylů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Petra Hůlová, Jáchym Topol, próza, narace, vypravěč

TITLE

Petra Hůlová and Jáchym Topol subject of narration questions

ABSTRACT

The thesis entitled *Petra Hůlová and Jáchym Topol subject of narration questions* dealt with author's styles of these two czech writers. The aim of the thesis is to analyze the reasons for the comparison of the mentioned writers in the czech critical discourse. The method of this thesis is analysis of proses of writers Hůlová and Topol from a professional naratological point of view. The thesis dealt with characteristic features of narrators, focusing on sphere of language resources. Through the comparison of the analyzed proses, the thesis dealt with similarities and differences author's styles.

KEYWORDS

Petra Hůlová, Jáchym Topol, prose, narration, narrator

OBSAH

ÚVOD	1
1. Jáchym Topol a Petra Hůlová v dobovém kontextu	3
1.1. Vstup Jáchyma Topola a Petry Hůlové do literárněkulturního prostoru	3
1.1. Problematika „mužského“ a „ženského“ psaní	11
1.2. Literární ceny a nakladatelství Torst	13
2. Narace – ukotvení základních naratologických pojmů	17
2.1. Příběh a vyprávění	18
2.1.1. Událost	18
2.1.2. Postava	19
2.1.3. Prostor	21
2.2. Narativní diskurz	24
2.2.1. Čas	24
2.2.2. Vypravěč	26
2.2.3. Fokalizace	30
2.3. Typy promluv	31
3. Analýza prozaických děl Petry Hůlové a Jáchyma Topola z naratologického hlediska... 34	
3.1. Vypravěči a naratologické hledisko	36
3.1.1. Dětský vypravěč	41
3.2. Postavy	42
3.3. Zobrazovaný prostor	49
3.4. Kompoziční členění – strukturace textu	57
3.5. Jazykové a stylistické prostředky	68
3.5.1. Strategie zobrazení prostorů	76
3.5.2. Neologismy	81
3.5.3. Vulgarismy a expresivní výrazy	82
3.5.4. Slova cizího původu	86
3.6. Rodina a motiv mateřství	88
4. Formulace závěrů nad naratologickými otázkami	90
ZÁVĚR	100
BIBLIOGRAFIE	104
SUMMARY	111

ÚVOD

Diplomová práce je zaměřena na spisovatele Jáchyma Topola a spisovatelku Petru Hůlovou, jejichž díla jsou z naratologického hlediska předmětem řady otázek. S těmito otázkami se setkáváme v kritických reflexích, a to již od publikování jejich prvotin. Petra Hůlová je s Jáchymem Topolem v kritických textech spojována především kvůli podobnosti poetiky vyprávění.

Cílem práce bude postihnout, v jakých aspektech tato podobnost tkví. Jako podklad pro reflexi naratologických otázek nám poslouží analýza kritických článků, statí, recenzí a podobně, které vyšly v odborných literárněvědných periodikách či v denním tisku (kritické ohlasy se též dají dohledat na internetu, který je k recenzování hojně využíván). Ke zmapování kritických ohlasů nám poslouží mimo jiné dílo *Otevřený rány*¹, které obsahuje vybrané studie o dílech Jáchyma Topola.

První část práce se zabývá vstupy spisovatelů do literárněkulturního prostoru, neboť každý ze spisovatelů se na této scéně objevuje v jiné době. Publikování prvotin spisovatelů sice od sebe časově není příliš vzdáleno (jedná se o desetiletí), ovšem i za tuto dobu se můžeme setkat s mnohými změnami. Proto se zaměříme na devadesátá léta 20. století, kde figuruje rok 1989, a na období po roce 2000. V obou časových úsecích si představíme dobový kontext, připomeneme si, k jakým došlo změnám a jaká témata se nejčastěji objevují v dílech u ostatních spisovatelů.

Ke zmapování těchto období nám poslouží především dvě publikace. První z nich je kniha *Panorama české literatury (II) po roce 1989* editora Lubomíra Machaly, která zpracovává období devadesátých let. Pro období po roce 2000 nám poslouží kniha editorky Aleny Fialové – *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích*.

V této části práce se také zaměříme na problematiku tzv. „ženského“ a tzv. „mužského“ psaní, které je v současné době stále problematizováno. Zaměříme se také na nakladatelství Torst, které se stalo kmenovým nakladatelstvím obou spisovatelů, a dále na literární ceny, kterých Topol a Hůlová již několik obdrželi (autoři kritických článků obdrželi ceny v některých případech uvádí).

¹ ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013.

Ve druhé teoretické části práce si představíme základní naratologické pojmy pomocí zásadních publikací. Na základě těchto publikací se pak pokusíme o samostatné teoretické vymezení pojmů, které budou sloužit našemu výzkumu. Předmětem našeho bádání jsou narativní texty, proto si vymežíme kategorii vyprávění jako takového a kategorii příběhu, který je tvořen událostmi. Mezi další kategorie patří postavy, prostor a narativní diskurz, kde si představíme různé typy vypravěčů.

Třetí část práce je analýzou prozaických děl Petry Hůlové a Jáchyma Topola z naratologického hlediska, jehož kategorie jsme si vymežili v teoretické části práce. Prostřednictvím analýzy se pokusíme postihnout, jakým způsobem je vypravěči zprostředkovan příběh. U vypravěčů se podíváme na jeden výrazný typ – a to dětského vypravěče (zejména se tento typ vyskytuje v Topolových prózách), kterého se pokusíme vymežit vůči vypravěči dospělému.

Nedílnou součástí, která se pojí ke kategorii vypravěče, bude analýza jazykových prostředků, které hrají klíčovou roli v konstruování příběhu. Oba spisovatelé jsou v kritických ohlasech vyzdvihováni pro svůj um pohrát si s jazykem, neboť dokáží využít všech jeho rovin. Texty tedy obsahují velké množství neologismů, cizích slov, deminutiv, vulgarismů a slov z oblasti obecné češtiny. Všechny tyto varianty jazyka jsou postaveny vedle sebe, charakterizují vypravěče či postavy.

V závěru práce shrneme, k jakému cíli jsme se analýzou došli. Pokusíme se pomocí komparace formulovat, v čem tedy vlastně spočívá podobnost (či nepodobnost?) autorských stylů spisovatelů. Proč je Petra Hůlová považována za pokračovatelku Jáchyma Topola, a proč se spisovatelé stali předmětem naratologických otázek.

1. Jáchym Topol a Petra Hůlová v dobovém kontextu

V této kapitole nás bude zajímat dobový kontext, ve kterém Jáchym Topol a Petra Hůlová vstupují do literárního dění. V čem byla charakteristická devadesátá léta 20. století a doba po roce 2000, tedy především první desetiletí 21. století? Debutovali spisovatelé v zcela rozdílných dobách nebo najdeme nějaké tendence devadesátých let, které přetrvaly do nového tisíciletí? Jak reagovala česká literární kritika na prozaické prvotiny spisovatelů? Reflektuje česká literární kritika naratologickou problematiku?

První podkapitola bude zaměřena na vstupy spisovatelů do literárního dění. Následující kapitola se bude krátce věnovat problematice tzv. „mužského“ a tzv. „ženského“ psaní, která je stále aktuální. V další podkapitole se budeme věnovat nakladatelství Torst, které je v současné době kmenovým nakladatelstvím obou spisovatelů, a dále literárním cenám, jež Topol s Hůlovou za svá díla obdrželi.

Pro zmapování devadesátých let budeme primárně vycházet z knihy *Panorama české literatury (II) po roce 1989* editora Lubomíra Machaly, která byla vydána roku 2015. Pro charakteristiku let po roce 2000, nám poslouží kniha editorky Aleny Fialové *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích* z roku 2014.

1.1. Vstup Jáchyma Topola a Petry Hůlové do literárněkulturního prostoru

Devadesátá léta můžeme charakterizovat jako dobu, kdy se bezprostředně hned po revolučním roce 1989 stírají hranice mezi samizdatovým, exilovým a oficiálním vydáváním děl. V reakci na politické a společenské změny dochází k zaplnění knižního trhu díly, která nemohla být oficiálně vydávána nebo ležela u spisovatelů takzvaně „v šuplíku“. To souvisí i se vznikem nových nakladatelství a vydavatelství (až 3 000). Některá ovšem neměla dlouhého trvání a brzy zanikla.

Pro toto období je také typická svoboda slova, která nastala ihned po pádu cenzury (svoboda jako taková je reflektována i v samotných dílech spisovatelů: „[...] byla svoboda a

čas vymknutý z kloubů šílel.“²). Svoboda slova smetla hranice mezi díly vydávanými samizdatově, v exilu či oficiálně, a literatura se tak sjednocuje do jednoho mohutného proudu. Sílí příliv nově vydávaných děl jak z oblasti prózy a poezie, tak z oblasti prací teoretických, kritických a literárněhistorických (které dosud vycházely pouze v exilových nakladatelstvích). Na literární scéně se objevuje tvorba dříve zakazovaných a zamlčovaných autorů. S těmito autory se vedou rozhovory. Vysoký počet vydávaných děl, která byla dříve nepřístupná, však způsobil jak zahlcení trhu, tak i čtenářského zájmu.

K nejdůležitějším změnám, které provázely zásadní přeměnu politického režimu, patřila změna sociálního postavení literatury, respektive dosavadního vnímání spisovatele jako společenského mluvčího.³ V devadesátých letech se také objevuje literatura primárně zaměřená na čtenáře, jejíž nezbytnou součástí se stává erotika a humor.

V reflexích české polistopadové literatury dominují především dvě autorské strategie. V té první, která byla vnímána jako odkaz neoficiálních komunikačních okruhů, převládala snaha o bezprostřední, nestylizované, až krutě otevřené výpovědi o vlastních prožitcích. Tomu vyhovovala deníková nebo memoárová forma. Literární kvality těchto textů byly odvozovány od jejich autenticity (tedy vnitřní pravdivosti výpovědi). Díla, která se nejvíce podílela na vytyčování nových myšlenkových a hodnotových souřadnic, vznikala často už před rokem 1989. Zásadní význam je přisuzován *Pamětem 1 – 3* (1992, 1994) literárního vědce Václava Černého a deníkovým zápiskům Jana Zábrany *Celý život 1, 2* (1992).⁴

Pro druhou linii byly typické principy postmodernistického psaní. Díla vyrůstala z fabulačních a žánrových her, nezávazného pohybu v prostoru a čase, oscilování mezi skutečností a fantazií. Autoři v dílech nešetřili obrazností ani ironií. Postmodernistické tendence bývají většinou vykládány jako reakce na poválečnou krizi základních systémů lidského intelektu, k nimž patří náboženství a filozofie. Autoři, ve snaze oslovit co nejširší spektrum čtenářů, čerpali z prvků a postupů tzv. komerční literatury – westernu, detektivky, sci-fi a porna. Postmodernisté často užívali ironii a parodii. Příznačná se pro ně stala relativizace všech hodnot a zažitých představ (jako je bůh, dobro, zlo, pravda a lež, ...) a silná skepse vůči racionalismu.⁵ K představitelům postmodernismu patří neodmyslitelně Jiří Kratochvíl, který dokonce sepsal manifest české postmoderny. K dalším představitelům by

² TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Brno: Atlantis, druhé upravené vydání, 2008, s. 28.

³ HRUŠKA, Petr (ed.) a kol. *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, s. 277.

⁴ MACHALA, Lubomír (ed.). *Panorama české literatury (II) po roce 1989*. Praha: Knižní klub, 2015, s. 36.

⁵ Tamtéž, s. 38.

patřil například Michal Ajvaz s prózou *Druhé město* (1993) nebo Jáchym Topol se *Sestrou* (1994).

Pro léta po roce 1989 je také charakteristická detabuizace a reinterpretace některých témat – mezi ně patří především erotika a sex. Detabuizace erotiky a sexu sloužila jako jeden z prostředků ke zvýšení čtenářského zájmu. Odstraňovala se také tabu veřejná – a to především historická. Další téma, které se dočkalo pozornosti, bylo komplikované soužití Čechů a Němců na našem území. Zvláště byla reflektována otázka nedobrovolného a nejednou i násilím doprovázeného vystěhování Němců ze Sudet. Jako příklad uvádíme prózu *Zdivočelá zem* (1991) od Jiřího Stránského.⁶

Jáchym Topol (* 1962) vstupuje do literatury v osmdesátých letech jako undergroundový básník. Básně jsou ze začátku publikovány samizdatově, po roce 1989 ale již oficiálně (výbor básní *Miluju tě k zbláznění* byl vydán roku 1991). Nejvýznamnějším se však stává rok 1994, kdy vychází samostatně jak povídka *Výlet k nádražní hale* (v roce 1995 došlo k druhému vydání povídky se souběžným anglickým překladem Alexe Zuckera), tak román *Sestra*.

Román *Sestra* je vnímán jako jedno z přelomových děl polistopadové literatury. Již v recenzi Petra A. Bílka, publikované roku 1994, nalezneme toto tvrzení: „... text se vzpouzí zaběhnutým interpretačním nástrojům. [...] Jáchym Topol napsal třetí podstatný román v české literatuře posledních pěti let. Těmi dvěma předchozími jsou Kunderova *Nesmrtelnost* a *Jak se dělá chlapec* Ludvíka Vaculíka.“⁷ Andrea Králíková citované tvrzení komentuje jako odvážné, provokující a předjímající. Pro Topola tím bylo hned od začátku připraveno čestné místo mezi literárními velikány.⁸

V recenzi na nejnovější Topolův román *Citlivý člověk* se Michal Šanda opět vrací k *Sestře*: „Pokud se o nějaké české knize dá prohlásit, že byla svého času kultovní, potom je to právě Topola *Sestra*. Dokonce se odvažují tvrdit, že jde o náš nejvýznamnější román minimálně první porevoluční dekády.“⁹ Jak můžeme tedy vidět, román *Sestra* je i po 23 letech stále aktuálním dílem. Je to dáno především tím, že mnozí literární kritici, autoři recenzí a další, se chtě nechtě stále vrací k nejslavnějším dílům autorů a nově publikovaná díla s nimi

⁶ MACHALA, Lubomír (ed.). *Panorama české literatury (II) po roce 1989*, s. 41.

⁷ BÍLEK, Petr A. Topolův román ...uličnický. In: *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 16, s. 18.

⁸ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015, s. 72.

⁹ ŠANDA, Michal. Mávátka a vzrušovatka. Michal Šanda nad knihou Jáchyma Topola. [online] dostupné z: [https://www.novinky.cz/kultura/salon/438888-mavatka-a-vzrusovatka-michal-sanda-nad-knihou-jachyma-topola.html] [cit. 1. 7. 2017].

poměřují. Tuto tendenci můžeme vysledovat i v případě spisovatelky Petry Hůlové. Všechna díla, která vyšla po *Paměti mojí babičce*, jsou s touto prvotinou poměřována.

Petra Hůlová (*1979) na sebe strhla pozornost nejen čtenářů, ale i kritiků v roce 2002, kdy debutovala knihou *Paměť mojí babičce* (v té době bylo spisovatelce teprve 23 let). Rok 2000 se nestal přelomovým jako rok 1989. Můžeme však sledovat některé tendence, které během deseti let až do současné doby postupně vykrystalizovaly.

Alena Fialová charakterizuje dobu po roce 2000 jako období, kdy ustává vydávání knih, které nesměly vyjít v období socialismu. Autenticitní literatura přestává hrát významnou roli a ustávají polemiky a diskuse o potřebě autenticity v nově vznikající tvorbě. Pomalu se také vyčerpává boom postmoderních experimentálních próz. Otevírá se prostor pro díla, jež jsou zaměřena na konkrétní čas a prostor, na reflexi aktuálních společenských problémů, dějinných traumat a atmosféry života v (post)komunistické společnosti.¹⁰

Zaměříme se na témata děl, která v období po roce 2000 převládají. Novým trendem se stala próza, jejíž děj se odehrává v cizím, exotickém prostředí. Tento exotický prostor může autorům posloužit například jako atraktivní vnějšková kulisa, předmět poznání jiné kultury nebo jako charakteristický prvek postmoderní fabule.¹¹ Mezi zástupkyně by patřila Markéta Pilátová, která ve svých knihách *Žluté oči vedou domů* (2007) a *Má nejmilejší kniha* (2009) zobrazuje Jižní Ameriku. Exotická prostředí také využívá Petra Hůlová – prostředí Mongolska představila ve své prvotině *Paměť mojí babičce* (2002), Ameriku v románu *Cirkus Les Mémoires* (2005) a Sibiř v díle *Stanice tajga* (2008).

K dalším trendům patří návrat k soudobé historii – nedávná minulost jako by umožňovala lépe promlouvat k dnešku. Prostřednictvím kontrastu minulého a přítomného se výstižněji zachytí aktuální skutečnosti, společenská traumata i složitosti individuálních lidských osudů. Oblíbeným postupem se stala konfrontace dvou časových rovin, a těmi jsou léta pozdní normalizace a polistopadový vývoj. Hrdinové těchto próz jsou normalizací nenávratně poznamenáni. Životní podmínky, osobnostní nastavení a prožitá traumata ovlivňují jejich osudy.¹² Mezi představitele této tendence bychom mohli zařadit básníka Pavla Kolmačku a jeho román *Stopy za obzor* (2006) nebo *Občanský průkaz* (2006) Petra Šabacha, podle kterého vznikl i stejnojmenný film.

¹⁰ FIALOVÁ, Alena. (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 341.

¹¹ Tamtéž, s. 351.

¹² Tamtéž, s. 354–355.

Mezi další oblíbená témata patří traumatická padesátá léta. Období komunistického útlaku se v dílech pojí s vězením, mučením a popravami, s násilnou kolektivizací a rozbitím tradičních vesnických vazeb, ale také každodenním přežíváním v době plné strachu. Jednotlivá díla se mezi sebou liší mírou expresivity, popsanych krutostí a křivd, které jsou často odvozené od autobiografické zkušenosti autorů. Autoři sklouzávali k jednoduše černobílému vidění skutečnosti a popisu nepravostí komunistického režimu.

Představitelé nejstarší generace se vyrovnávali se svými zážitky memoáry, které měly ovšem blíže k literatuře faktu nebo k esejistice. Spisovatelé, kteří si prošli mladickým okouzlením komunismem i následným vystřízlivěním, upřednostňovali ve svých vzpomínkách spíše sebereflexivní a úvahové prvky, ve snaze pochopit a vysvětlit mladším generacím své činy a názory.¹³ Mezi autory, kteří psali o traumatech padesátých let, můžeme zařadit například Otu Filipa s dílem *Osmý čili nedokončený životopis* (2007), nebo Tomáše Zmeškala a jeho dílo *Milostný dopis klínovým písmem* (2008). Velkého ohlasu se dočkal román *Selský baroko* (2005) od Jiřího Hájička, který vypovídá o násilné kolektivizaci v padesátých letech.

Výrazným proudem se také stalo téma druhé světové války, holocaustu a života v protektorátu. Oproti starším prózám s touto tematikou je pro novou produkci příznačný důraz na faktografickou práci s prameny a literaturou, které autorům sloužily jako inspirace pro fikční vyprávění. Josef Škvorecký vydal ještě za svého života prózu *Obyčejné životy* (2004), ve které se vrací do protektorátních a gymnaziálních let.¹⁴

Mezi ústřední témata velké části prozaické produkce patří mezilidské, zvláště milostné vztahy, čistě intimní sféra lidského života, hledání svého místa ve světě a mezi druhými lidmi. Příznačné je, že takto laděné prózy píše nejčastěji ženy. Mezi představitelky můžeme zařadit Janu Šrámkovou s dílem *Hruškadóttir* (2008), Petru Soukupovou s prózou *K moři* (2007) nebo právě spisovatelku Petru Hůlovou. Avšak velká část próz – s tematikou intimních mezilidských vztahů a citových trápení hrdinek – se pohybuje na tenké hranici umělecké tvorby a kýče.¹⁵ Spisovatelé, kteří se zabývají podobnými tématy – tedy mezilidskými vztahy, životními krizemi, úspěchy i pády – oproti svým ženským protějškům častěji píše bilanční

¹³ FIALOVÁ, Alena. (ed.). *V souřadnicích mnohosti*, s. 358–359.

¹⁴ Tamtéž, s. 361–362.

¹⁵ Editorka Alena Fialová označila za čtenářsky úspěšné příběhy soukromých dramát a vztahových patálií od Ireny Obermannové, Simony Monyové či Barbory Nesvadbové. Zmíněné autorky často opakují stereotypní příběhové a charakterové vzorce. Díla lze proto spíše zařadit mezi žánry populární literatury, do tzv. červené knihovny. (FIALOVÁ, Alena. (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 348–349).

prózy s hrdinou středního věku (obvykle autobiograficky inspirovaným).¹⁶ Mezi tento typ spisovatelů patří například Jan Balabán s dílem *Možná, že odcházíme* (2004) nebo Emil Hakl a novela *O rodičích a dětech* (2002).

Zhodnotíme-li léta devadesátá a léta v novém století, můžeme konstatovat, že v devadesátých letech se spisovatelé vyrovnávají s dluhy z minulosti, ať už v podobě přehlížených děl, která musela vyjít v samizdatu či exilu, tak také tvůrčími podněty a směry. Spisovatelé hledali nové možnosti pro svou tvorbu. Z hlediska využívaných forem, je nadále frekventovaný žánr literárního deníku. Oproti devadesátým létům se spisovatelé v novém tisíciletí obrací do minulosti méně. Období druhé světové války se zdá být však i nadále nosné.

Od devadesátých let můžeme také zaznamenat literární experimentování. Spisovatelé experimentují v oblasti příběhu, nejvíce však v oblasti jazyka (jazykové experimenty jsou typické pro spisovatelku Hůlovou, která tento svůj um předvedla například v próze *Umělohmotný třípokoř*, což analyzujeme ve třetí části této práce). Hledají se možnosti jazyka, a proto je příznačná například lyrizace výpovědi či pokusy s jazykem vůbec. Trendem z devadesátých let, který pokračuje do současnosti, je tvorba ovlivněná postmodernou. Mezi nové trendy můžeme zařadit díla líčící soukromá dramata a příběhy, jež se odehrávají v cizí, exotické zemi. Tyto příběhy, psané převážně autory mladší generace, se staly pro čtenáře velmi atraktivní.

Během devadesátých let vykryštovala mimo jiné otázka postavení literatury v nové společnosti. Literatura ztratila své výsadní postavení, a postupně se velká část beletrie stala komerčním zbožím – byla tedy určena převážně k zábavě a k relaxaci. Hledala se atraktivní témata.

Nesmíme také zapomenout, že velkou úlohu v distribuci textů sehrálo rozšíření internetu. Pro české prostředí je typický fenomén literárních serverů, které primárně slouží k prezentaci amatérské tvorby, a umožňují tak komukoli publikovat své literární pokusy. K nejstarším literárním serverům patří například Písmák, jenž byl zprovozněn roku 1997. Právě literární fóra se stala prostředkem pro vstup nejmladší generace do literární

¹⁶ FIALOVÁ, Alena. (ed.). *V souřadnicích mnohosti*, s. 349.

komunikace. V následujících letech se jednou z forem stala také česká verze sociální sítě Facebook (zprovozněna roku 2008).

Účet na sociální síti Facebook má založený i Jáchym Topol, kde ho sleduje více než 9 000 uživatelů. Tento způsob komunikace s veřejností využívá spisovatel především pro přidávání odkazů například na kritické reflexe (které byly sepsány na jeho nejnovější dílo *Citlivý člověk*), rozhovory (rozhovor pro *Tvar*), nebo místa, kde budou probíhat jeho autorská čtení.

Topol má také vlastní webové stránky (www.jachymtopol.cz), které obsahují odkazy na rozhovory, fotogalerii, literární ocenění a další. Spisovatel se snaží tímto způsobem přiblížit mladé generaci, která se již narodila do „internetové doby“ a informace vyhledává online. Zajímavé je, že ač je Topol generačně starší než Hůlová, spisovatelka, u které bychom existenci internetových „vychytávek“ předpokládali spíše, tuto formu komunikace prozatím nevyužívá.

Pokud se zaměříme na vstupy spisovatelů do literárněkulturního prostoru, můžeme konstatovat, že byly značně rozdílné. Jáchym Topol byl veřejnosti znám ještě dříve, než začal publikovat prozaická díla. Veřejnost ho znala nejenom jako syna dramatika Josefa Topola a vnuka spisovatele Karla Schulze, ale především jako bratra Filipa Topola, pro jehož kapelu *Psí vojáci* psal Jáchym texty. Texty psal mimo jiné také pro zpěvačku Moniku Načevu. Poté byl známý jako undergroundový básník, v letech 1982–86 působil jako textař a zpěvák skupiny *Národní třída*.

Hůlová na sebe naopak strhla pozornost, když ve svých 23 letech publikovala první knihu, která se navíc odehrává v exotickém prostředí. V kritických reflexích se objevují spojitosti mezi Hůlovou a Topolem – například literární kritik Josef Chuchma poznamenává: „Nad četbou *Paměti* mojí babičce přichází rovněž a především na mysl Jáchym Topol, k jehož poetice vyprávění má Petra Hůlová blízko.“¹⁷

Ke druhému dílu Hůlové *Přes matný sklo* se obdobně vyjadřuje i Ondřej Horák: „Proti *Paměti* mojí babičce, v níž Hůlová užívala jakousi kakofonickou pražštinu, podobnou té Jáchyma Topola, nyní je její jazyk méně expresivní, je uhlazenější, zato se objevuje více květnatých, ale velmi přesných přirovnání.“¹⁸ Jak můžeme vidět, literární kritici reflektují naratologickou problematiku – dotýkají se zde takových kategorií jako je vypravěčský tón, prostor či jazykové prostředky.

¹⁷ CHUCHMA, Josef. Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah. In: *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 241, s. C8.

¹⁸ HORÁK, Ondřej. Hvězda Petry Hůlové rychle nezapadla. In: *Právo*, 2004, č. 225, s. 16.

Spisovatelka Petra Hůlová je často recenzenty označována jako „Jáchym Topol v ženském rodě“. Andrea Králíková dodává, že podobnost Hůlové a Topola je také v jejich veřejné prezentaci, v přijetí kritikou, nebo i různými médii. Hůlová jde ve šlépějích Topola a zdá se, že její autorský obraz je reflexí utvářen na půdorysu toho, jak je vnímána právě Topolova autorská osobnost.¹⁹

Po vydání prvotiny *Paměť mojí babičce* se objevily spekulace o jejím autorství. Román tehdy ještě neznámé studentky pražské Filozofické fakulty, zasazený do soudobého Mongolska, byl totiž některými považován za dílo právě Jáchyma Topola. Topol totiž tehdy anoncoval román *Mongolský vlk*, který však dosud nedopsal (kapitola z této připravované knihy nazvaná Zlatá hlava vyšla samostatně v roce 2005).²⁰

Petra Hůlová reprezentuje generaci, která dospívá v devadesátých letech, kdy se rodí demokracie a panuje svoboda slova. To znamená, že není tolik zatížena minulostí totalitního režimu. Dobu před rokem 1989 si tato generace vybavuje v dětských vzpomínkách nebo z vyprávění svých rodičů/prarodičů. Zatímco generace, k níž patří Topol, dospívala v období zatíženém komunistickým režimem. Autoři této generace se tematicky ve svých dílech k tomuto období vrací a snaží se nějakým způsobem oprostít od politických osudů, jež je postihly.

V souvislosti s podobnou poetikou, především proudem vyprávění, je Hůlová mnohými recenzenty a literárními kritiky spojována s Topolem či s Bohumilem Hrabalem – například Jakub Gombíř píše: „Monolog sestávající z dlouhých souvětí, která asociativně plynou a nedají se zastavit, čtenáři samozřejmě připomene Bohumila Hrabala.“²¹

Josef Chuchma se k prvotině Hůlové vyjadřuje (citujeme celý odstavec, jehož část jsme citovali výše): „Nad četbou Paměti mojí babičce přichází rovněž a především na mysl Jáchym Topol, k jehož poetice vyprávění má Petra Hůlová blízko. Posazení vypravěčského tónu a tvarování magického románového prostoru, v němž zázraky se dějí a jehož plochy jsou vyvedeny v sytých, reálných, ne však realistických odstínech, mají oba tvůrci podobné. Ale existuje zde důležitá odlišnost: Topolova díkce je v podstatě městská a souzní s náměty a tématy jeho próz, s nervní existencí jeho postav, s apokalyptickými tendencemi v jeho díle.“²² Chuchma se v odstavci zmiňuje o těch kategoriích, které budou pro naši práci stěžejní (vypravěči, prostor). Analýzou prozaických děl Petry Hůlové a Jáchyma Topola se pokusíme

¹⁹ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, s. 116.

²⁰ MACHALA, Lubomír (ed.). *Panorama české literatury (II) po roce 1989*, s. 162.

²¹ GROMBÍŘ, Jakub. Jdi na západ, mladá ženo. In: *Host*, 2013, č. 1, s. 64–65.

²² CHUCHMA, Josef. Petra Hůlová: *obrovský talent a řada nástrah*. In: *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 241, s. C8.

tato témata rozvinout a zformulovat závěr – tedy v čem jsou poetiky vyprávění spisovatelů podobné či odlišné.

1.1. Problematika „mužského“ a „ženského“ psaní

V českém literárněkulturním prostoru se objevují polemiky nad podobou „mužského“ a „ženského“ psaní. Protože v naší práci máme zástupce muže-spisovatele a ženu-spisovatelku, krátce se pozastavíme nad touto probíhající diskuzí o rozdílech mezi tzv. „ženským“ a tzv. „mužským“ psaním.

Užívání těchto kategorií je velmi problematické a nelze kategorie takto striktně rozdělit. Literatura psaná muži má sice hlubší kořeny (z historických a společenských důvodů), ovšem literatura psaná ženami má v české literatuře stejně důležité místo. Setkáváme se ale s tím, že interpretace textů je z genderového hlediska do jisté míry ovlivněna.

Takzvanou „ženskou literaturu“, která není striktně vymezena a není jednoznačná, v našem pojetí chápeme jako literaturu, která je napsána rukou ženy, literaturu, která obsahuje typicky ženská témata²³, je nahlížena z ženské perspektivy a primárně je určena opět čtenářům ženského pohlaví. S touto problematikou souvisí i pojem „literatura pro ženy“. Ženy spisovatelky nechtějí být s tímto pojmem spojovány a argumentují tím, že jejich díla čtou nejen ženy, ale také muži. To ovšem neznamená, že by „literatura pro ženy“ či i tzv. „červenou knihovnu“ nemohli psát i muži spisovatelé.

Nesmíme opomenout, že ženský svět reflektují také představitelé literárního feminismu. Po listopadu 1989 se v českém prostředí přihlásily o slovo tzv. bojové feministky (Carola Biedermannová, Eva Hauserová), přisuzující ve svých textech veškeré zlo v lidské společnosti mužům. Ve druhé polistopadové dekádě v naší próze přibýlo osobitých tvůrčích výpovědí o ženském údělu a potýkání se s ním, o vyrovnávání se s úskalími emocionální sféry, se zvládáním sociálních úloh profesních i rodinných – to můžeme shledat například

²³ Otázkou však zůstává, která typicky ženská témata to jsou – pokud bychom za ženská témata považovali například sdělování citů a pocitů, zájem o vaření, kulturu, vztahy jako takové, péče o domácnost, děti...mohli bychom z tohoto hlediska *Paměť mojí babičce* považovat za dílo s ženskými tématy. Pak nám ovšem ale zcela vybočuje próza *Macocho*, která tabuizuje téma nenávisti matky ke svým dětem.

v dílech Zuzany Brabcové *Rok perel* (2000), Jakuby Katalpy *Je hlína k snědku?* (2007) či Petry Hůlové a její *Paměti mojí babičce*.²⁴

Dle našeho názoru není z genderového hlediska korektní, pokud se v literatuře objevují termíny jako „mužské“ a „ženské“ psaní. Sice má každá z těchto kategorií svá specifika, ale pokud bereme literaturu jako jednotný celek, pak pro nás není rozdělení na „mužskou“ a „ženskou“ literaturu příliš důležité. Pokud bychom však měli označit nějaký rys, který mají tyto dvě kategorie rozdílné, pak bychom za tento rys mohli považovat odlišné vnímání světa ženou a mužem, které se na základě zkušeností promítá do konstruovaného fikčního světa.

Tohoto tématu jsme se „dotkli“ z důvodu, že v současné době se v literárním poli objevuje stále více žen-spisovatelek a kritická obec si toho samozřejmě všímá. Jako příklad nám může posloužit článek Jiřího Peňáse *Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha*, kde polemizuje nad spisovatelkami mladé generace (mezi nimi nesmí chybět ani Petra Hůlová). Text je prosycen genderovými stereotypy – například, že ženy jsou křehké a senzitivní, muži naopak tvrdí a racionální.²⁵ Milena Fucimanová navíc označuje jazyk Petry Hůlové v próze *Umělohmotný třípokoř za ženský*: „Jazyk Petry Hůlové je důsledně spisovný, místy poetický, velice barvitý a trefný. Je také výrazně ženský – dokazují to mimo jiné výrazy jako trapíčkování, zlení (= konání zla), plačkování, chytrolínování, velmi časté užití zdrobnělin apod.“²⁶

Zabývat se šířeji problematikou tzv. „mužského“ a tzv. „ženského“ psaní či „ženské problematiky“ by bylo jistě přínosné, avšak pro naši práci to není relevantní, a proto jsme se o tom zmínili jen okrajově, neboť někteří recenzenti a kritici si této problematiky, jak jsme mohli vidět, všímají.

²⁴ MACHALA, Lubomír (ed.). *Panorama české literatury (II) po roce 1989*, s. 42–43.

²⁵ PEŇÁS, Jiří. Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha. In: *Lidové noviny*, příloha *Orientace*, roč. 25, č. 281, 2012, s. 21–22.

²⁶ FUCIMANOVÁ, Milena. Kdo zpackal digisvět? In: *Host*, 2007, roč. 23, č. 6, s. 67.

1.2. Literární ceny a nakladatelství Torst

Konta obou spisovatelů čítají hned několik literárních cen. Pro spisovatele je získání ceny velkou poctou, avšak literární ceny bývají často využívány jako propagace, jejich hlavní funkcí je především zviditelnění díla na literárním poli, nebo mohou sloužit i k reklamním účelům. To, že dílo získalo cenu, se leckdy objevuje na samotném přebalu knihy, ocenění se tak stává lákadlem pro potenciálního čtenáře.

Jáchym Topol získal za román *Sestra* cenu Egona Hostovského roku 1995. Roku 2010 obdržel cenu Jaroslava Seiferta za knihu *Chladnou zemi* s přihlédnutím k další tvorbě. Cena Jaroslava Seiferta byla založena Nadací Charty 77 roku 1986 ve Stockholmu. Cena je udělována za význačné dílo vydané či jinak zveřejněné v České republice nebo v zahraničí v posledních třech letech. Za své básnické dílo *Miluju tě k zbláznění* získal již roku 1988 cenu Toma Stopparda. Cena Toma Stopparda byla založena roku 1983 také ve Stockholmu. Každoročně se udělována v květnu autorům českého původu převážně za esejistické dílo inspirující zejména svým myšlenkovým přínosem. Finančně je dotována anglickým dramatikem českého původu Tomem Stoppardem. Roku 2005 se kniha *Klotat dehet* stala Knihou roku ve vánoční anketě Lidových novin.

V roce 2017 Topol obdržel významnou cenu, a to Státní cenu za literaturu, oceňující jeho poslední román *Citlivý člověk* s přihlédnutím na celoživotní dílo. Laureát Státní ceny za literaturu se postavil vedle velkých jmen, jako jsou Škvorecký, Vaculík či Kundera.

V roce 2018 získal Topol ocenění rytířského řádu, které získávají tvůrci, jejichž umělecká cesta byla přerušena totalitní mocí (či byli kvůli svým mravním postojům perzekvováni a zbavováni občanských práv a svobod v totalitních režimech.

Petra Hůlová na svém kontě čítá o něco více literárních cen než Topol. Prvotina *Paměť mojí babičce* roku 2002 zvítězila ve výše zmíněné anketě Lidových novin Kniha roku, a v kategorii Objev roku získala roku 2003 cenu Magnesia Litera. Kniha *Umělohmotný třípokoř* získala roku 2007 cenu Jiřího Ortena. Cena Jiřího Ortena je určena pro mladé literáty

do 30 let, Hůlová ji získává ve svých 28 letech za své v pořadí čtvrté dílo.²⁷ Roku 2008 získala kniha *Stanice Tajga* cenu Josefa Škvoreckého.

Pro svou cenu Magnesia Litera v kategorii Objev roku si však v roce 2003 Petra Hůlová nepřišla. S odstupem času – v roce 2011 – se k této události v rámci rozhovoru vrací a vysvětluje nejen své chování, ale i svůj postoj k literárním cenám a psaní vůbec: „Mě na tom tehdy – a částečně i teď – vadila ta ‚televizace‘ literatury, ‚popinizace‘, jestli takové slovo existuje. [...] Pro mě je psaní pořád ještě něco závažného, něco, co stojí v opozici k estrádám, něco, co nelze obléct do takového toho univerzálního obleku televizního večera. Jsem v tom tedy rozpolcená: na jedné straně oceňuju, že se knihy tak propagují, snad i mých knih se pak prodá o trochu víc, na druhou stranu z toho mám divný pocit.“²⁸

Nejen zmínění spisovatelé, ale dokonce i nakladatelství Torst bylo oceněno. Stalo se tak roku 1994, kdy získalo cenu města Havlíčkova Brodu za příkladné vydávání mimořádně hodnotné literatury.

Udílení cen se neobejde bez polemiky, jaké knihy mají cenu získat, potažmo vůbec nominovat. Důkazem toho je Topolův poslední román *Citlivý člověk*, který i rok po svém vydání vyvolává polemiku. V roce 2018 se seznam nominovaných děl ceny Magnesia Litera musel obejít bez jména Jáchym Topol. Spor proběhl mezi porotci ceny Magnesia Litera, podle jejího předsedy Petra Fischera „Spor o Topola“ vyvolává pozitivní diskuze o smyslu literární ceny a paradoxně dokazuje kvalitu *Citlivého člověka*.²⁹ V témže roce byl Topol (paradoxně) oceněn, výše uvedeným, rytířským řádem v literatuře.

Před tím, než Hůlová získala cenu Jiřího Ortena, Josef Chuchma ve svém článku píše: „Ale i přes někdejší výhrady k její tvorbě, které tímto ostatně neberu zpět, pouze k nim přidávám více uznalých soudů, si myslím, že Hůlová si zaslouží Ortenovu cenu, která ji dosud míjí.“³⁰ Uznalé soudy Chuchma vynesl nad *Cirkusem Les Mémoires* v roce 2006, a rok poté se Hůlová zmiňované ceny skutečně dočkala. Zde můžeme vidět, že i kritická obec si všímá, zda jsou díla oceněna a vynáší soudy nad tím, zda vůbec oceněna mají být.

²⁷ Pavel Kosatík upozorňuje na nestandartní situaci: „Je to autorčina v pořadí už čtvrtá kniha. Pokud jsou mezi vámi tací, kteří mínili, že spisovatelce Ortenova cena už dávno náleží, dnes se to dává do pořádku“ (KOSATÍK, Pavel. Laudatio Petře Hůlové k Ceně Jiřího Ortena. In: *Tvar*, č. 4, 2007, s. 22).

²⁸ PEŇÁS, Jiří. Spisovatel potřebuje fanfáry. In: *Lidové noviny*, č. 90, 2011, s. 28.

²⁹ KUBELKA, Jan. Spor o Topola rozdělil porotu Magnesie Litery. 4. 4. 2018 [online]. Dostupné z [https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/magnesia-litera-nominace-jachym-topol-citlivy-clovek-petr-fischer_1804041737_jak] [cit. 1. 5. 2018].

³⁰ CHUCHMA, Josef. Bylo nebylo, co na tom sejde. In: *Mladá fronta Dnes*, 2006, č. 5, s. C8.

V rámci kritických reflexí je v jejich úvodní části často zmíněno, zda spisovatelé již obdrželi za svá díla nějaká ocenění, či ve kterém nakladatelství vyšla kniha. Například Veronika Košnarová píše: „Po veleúspěšné (a v tomto smyslu nepřekonané) prvotině *Paměť mojí babičce* (2002), za niž obdržela cenu Magnesia Litera v kategorii objev roku, [...] a próza-monolog *Umělohmotný třípokoj* (2006), za niž obdržela tentokrát Cenu Jiřího Ortena [...]. Nejnovějším dílem Hůlové je pak román *Stanice Tajga*, kterou vydalo stejně jako předchozí autorčiny knihy nakladatelství Torst.“³¹

Nakladatelství Torst se podílelo na vydání všech děl Petry Hůlové, právem ho tedy můžeme označit za kmenové nakladatelství spisovatelky Petry Hůlové. Situace u Jáchyma Topola je však značně rozdílná. Topolovi vychází knihy u nakladatelství Torst kontinuálně až od roku 2005, první z nich je *Koklat dehet*. Topol zůstal Torstu věrný a vyšla mu tak u něj i ostatní díla – tedy *Supermarket sovětských hrdinů*, *Chladnou zemí* a nejnovější *Citlivý člověk*. O vydání *Výletu k nádražní hale* se postaralo nakladatelství Petrov. Rukopis *Sestry* zase Topol přinesl do nakladatelství Atlantis. O vydání dalších dvou próz *Anděl* a *Noční práce* se postaralo nakladatelství Hynek.

Během let však došlo k znovuvydávání některých děl, a o většinu nových vydání se postaralo právě nakladatelství Torst – znovu zde vyšla díla jako *Anděl* či *Noční práce*. Není však pravidlem, že jediný Torst znovu vydává Topolova díla, například *Výlet k nádražní hale* vydalo nakladatelství Plus ve společnosti Albatros Media.

Publikace *Torst: dvacet let nakladatelství*, která připomíná 20 let činnosti nakladatelství Torst, je rozsáhlým knižním rozhovorem publicisty Josefa Chuchmy s nakladatelem Viktorem Stoilovem a redaktorem a editorem Janem Šulcem. U debaty, jak se nakladatelství dostalo k vydávání současné české prózy, Viktor Stoilov podotýká: „Honza kladl důraz na vydávání podstatných svazků napsaných v minulosti. Na tom jsme se shodli, nicméně jsem měl dojem, že nám chybí spojnice se současností, že teď se také něco děje a my bychom u toho měli být, neměli bychom se jen ohlížet zpátky. Jáchym Topol nám doporučil rukopis Petry Hůlové *Paměť mojí babičce*. Kdyby se jejího románu prodalo šest set kusů a vyšly na něj dvě zdrženlivé recenze, možná by žádná volná řada současné české prózy

³¹ KOŠNAROVÁ, Veronika. Sibiřský příběh. In: *Tvar*, 2008, č. 11, s. 21.

nevznikla.“³² Na této citaci, si můžeme doložit spojitost mezi Topolem a Hůlovou – tedy hlavně to, že se spisovatelé znali ještě před tím, než prvotina *Paměť mojí babičce* Hůlovou proslavila. A také můžeme říci, že se Topol zasloužil o to, že se Torst stal kmenovým nakladatelstvím Hůlové. V publikaci se dále dočteme, že titul pro román *Paměť mojí babičce* navrhl opět Topol. Není proto divu, že se kolem tohoto díla vedly spekulace o autorství, když je Topol s dílem takto svázán. Pro zajímavost – Topol uváděl i Hůlové autogramiádu.

³² CHUCHMA, Josef. *Torst: dvacet let nakladatelství*. Praha: Torst, 2011, s. 124.

2. Narace – ukotvení základních naratologických pojmů

V této teoreticky zaměřené kapitole bude naším cílem vymežit si základní naratologické kategorie a pojmy, které budeme potřebovat pro následnou interpretaci a analýzu literárních děl Jáchyma Topola a Petry Hůlové. Pokud to bude nutné, uvedeme i historii daného pojmu či vývoj problematiky vymezení, neboť řada pojmů postupně prošla novými interpretacemi a každý teoretik může daný pojem interpretovat jiným způsobem.

Pro naši práci bude stěžejní publikace *Naratologie*³³, kterou sepsalo trio autorů Tomáš Kubíček, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. Tato publikace obsahuje ucelený přehled základních naratologických pojmů. Neopomeneme ani velmi významné studie, jejichž autorem je Lubomír Doležel.

Informace budeme čerpat jak od českých autorů-teoretiků, tak také od zahraničních – a to například Rimmon-Kenanové, Rolanda Barthesa, Seymoura Chatmana nebo Gérarda Genetta... Tito teoretikové přispěli velkým množstvím úvah do problematiky naratologických otázek. Na základě toho se pokusíme o vlastní teoretické vymezení daných kategorií (pojmů) ve vztahu k našemu výzkumu.

Předmětem našeho bádání je narativní text, který je tvořen vyprávěním. Vyprávění je definováno jako komunikativní zprostředkování reálných nebo fiktivních událostí, které vypravěč podává příjemci. Narativní akt je tedy aktem komunikace. A jelikož každý komunikát má svého vysílatele, tak musí mít i každá narativní promluva svého narativního vysílatele – a to vypravěče.

Věda, která se zabývá narativními jevy, se nazývá naratologie („věda o vyprávění“). Termín „naratologie“ zavedl bulharský literární teoretik Tzvetan Todorov. Naratologická zkoumání navazují již na základní problémy Aristotelovy poetiky, avšak moderní naratologie se zrodila původně ve strukturalistické teorii. Koncepce teorie vyprávění sice měla hodně předchůdců, jako svébytná součást systematického literárně-vědného zkoumání ale vznikla teprve ve 2. polovině 20. století.³⁴

³³ KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 33.

³⁴ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 810.

2.1. Příběh a vyprávění

Příběh je to, co je vyprávěno. Pokud budeme brát příběh jako to, co je vyprávěním reprezentováno či prezentováno, soustředíme pozornost na konstitutivní oblast tématu, jednání, postav a prostoru.

V základě můžeme příběh definovat jako osu kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (tedy postav), kterou rekonstruuje z narativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom? Pro tuto rovinu vyprávění najdeme v naratologické tradici označení jako *fabule* (ruský formalismus), *histoire* (francouzský strukturalismus), *story* (Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenanová), *narrated* (Prince) či *Geschichte* (Wolf Schmid).³⁵

Pokud si položíme otázku, zda je primární příběh nebo vyprávění, odpovědí bude, že teprve vyprávěním povstává příběh do existence. Avšak gramatický čas, který vyprávění používá, může vzbuzovat iluzi, že příběh se odehrál v minulosti, tedy před vlastním aktem vyprávění – a to může vzbuzovat dojem předchůdnosti příběhu. Příběh můžeme označit za základní podmínku vyprávění, a je tím, co odlišuje navzájem texty narativní od textů či artefaktů nenarativní povahy (sem by patřily lyrická poezie, esej, socha, obraz,...).³⁶

Jako takový je příběh součástí větší struktury, která je někdy nazývána „rekonstruovaným“ nebo „reprezentovaným“ světem, v terminologii Rimmon-Kenanové je to fikční „realita“, kde žijí postavy a odehrávají se události.³⁷ V naší práci budeme používat pojem „fikční svět“. Tento fikční svět může být do jisté míry podobný tomu našemu, reálnému světu. I přes značnou podobnost – například stejná pojmenování měst, reálie, jména osobností, historické události – ovšem nesmíme zapomenout, že ve fikčním světě můžou platit úplně jiná pravidla, než na jaká jsme zvyklí v našem světě.

2.1.1. Událost

Nejmenší stavební jednotkou příběhu je událost, kterou definuje změna stavu. Roland Barthes události rozděluje na **jádrové** a **satelitní**. Jádrové události jsou důležité pro konstituování příběhu, a jejich vypuštění by znemožnilo vyprávět příběh. Jádrové události

³⁵ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 33.

³⁶ Tamtéž, s. 35–36.

³⁷ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 14.

jsou důležité do takové míry, pokud konstituují sám příběh. Satelitní události je naopak možné vypustit, aniž by tím byl příběh nějak ohrožen. Barthes dále podotýká, že právě tyto satelitní události dodávají příběhu jeho jedinečnost.³⁸

2.1.2. Postava

Existují dva návrhy na teoretickou analýzu narativní postavy. První návrh vnímá postavu jako mimetický aspekt konstrukce. Mimetické chápání postavy pojímá text jako napodobení (*mimesis*) skutečného světa. V důsledku toho se mluví o postavách, jež jsou posuzovány podle chování a jednání skutečných osob reálného světa – jako by literární postavy byly reálné a autonomní bytosti. Druhý návrh přistupuje k analýze postav z hlediska sémiotického či strukturalistického. Postava je realizována svým určením být znakem, sémiotickým konstruktem. V tomto druhém případě se spíše nežli o postavách mluví o figurách. V tomto případě se v centru pozornosti ocitá sám literární text, v jehož struktuře vzniká figura. V sémanticky orientovaném přístupu jsou přehlíženy jakékoli antropomorfní konotace.³⁹

Přestože postavy často vnímáme jako reálné bytosti, se kterými máme zkušenost z našeho reálného světa, pravdou je, že jsou pouhým výrazem jazyka, a tedy specifickým znakem literární komunikace. Funkcí postav není reprezentovat skutečnost, ale plnit svou úlohu v rámci narativního světa.⁴⁰ Příkladem postavy, se kterou máme zkušenost z reálného světa, je v próze *Čechy, země zaslíbená* postava Ukrajinky, na které se nám Hůlová snaží mimo jiné ukázat stereotypy, jenž máme vůči menšinám v našem reálném světě. Ukrajinka Olga pracuje jako uklízečka, vede zoufalý život na ubytovně, má problémy s úřady, s humanitárními pracovníci, i s manželem. Postava se snaží vymanit ze zajetých kolejí a žít lepší život.

U postavy je důležité, jakým způsobem povstává do existence. Tato výstavba postavy – **charakterizace** – se může odehrávat na několika úrovních, přičemž do výstavby vstupuje řada prostředků literárního zobrazení. Charakterizaci můžeme rozdělit na **přímou** a **nepřímou**.

³⁸ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Kyloušek, Petr (ed.). Brno: Host, 2002, s. 9–43.

³⁹ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 58–59.

⁴⁰ Tamtéž, s. 59–60.

Nejjednodušším způsobem přímé charakterizace je aktivita vypravěče. Vypravěč v rámci svého narativního aktu uvede postavu na scénu, pojmenuje její vlastnosti a charakter. Avšak tohoto uvádějícího aktu se nemusí zhostit pouze vypravěč – postava může být uvedena i prostřednictvím jiné postavy.

O něco komplikovanější je způsob výstavby postavy nepřímou charakterizací. Ta se totiž odehrává formou, kterou naratologie označuje pojmem *showing* (výše zmíněná aktivita vypravěče nebo jiné postavy u přímé charakterizace je formou *telling*). Nepřímá charakterizace může využívat celou řadu prostředků, které vyzývají recipienta (čtenáře) k tomu, aby určil charakter postavy, které jsou ve fikčním světě zobrazovány. Do nepřímé charakterizace tedy patří:

- jednání – postava musí reagovat na situaci, do níž je uvedena
- promluva – postava je charakterizována prostřednictvím vlastní promluvy; charakterizace probíhá jak na úrovni obsahu pojmenování a hodnotového určení, tak na úrovni lexikální, stylistické či syntaktické; prostředkem se stává přímá řeč, polopřímá řeč, vnitřní monolog či proud vědomí
- vnější zjev – v charakterizaci a hodnocení postavy hraje důležitou roli také fyziognomie a oblečení; charakteristika postavy může být dotvořena i prostřednictvím jména (jméno postavy může sloužit jako symbol – to uvidíme u Topolovy prózy *Anděl*)
- sociální zařazení – pozice postavy v sociálním systému se stává jedním z klíčů k jejich charakteru (může i sloužit k řízení čtenářských sympatií či antipatií)
- prostředí – důležité pro charakter postavy je prostředí, které je pro ni nějakým způsobem signifikantní

Hodnocení postavy a určení jejího charakteru můžeme i jiným způsobem – a to vztahem postavy k ostatním postavám fikčního světa. Pokud je tedy čtenáři sympatická hlavní postava, bude mít pravděpodobně sklon k tomu, že bude vnímat kladně i ty postavy, se kterými hlavní postava sympatizuje.⁴¹

Protože jsou postavy textové konstrukty, jak jsme uvedli výše, je způsob jejich charakterizace realizován v čase – to znamená v průběhu vyprávění. Čtenář si tak na základě údajů, které získal z textu, postupně vytváří profil určité postavy.⁴² Nesmíme však zapomenout, že čtenář může postavu a jednání postavy hodnotit i na základě svých zkušeností ze svého reálného světa.

⁴¹ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 66–70.

⁴² Tamtéž, s. 75.

Lubomír Doležel přiřazuje postavám primární funkce, které jsou odlišné od funkcí vypravěče (kategorii vypravěče určíme níže). Postavy jsou určeny k funkci akční, protože jsou jako entity fikčního světa schopné jednat, vykonávat nějaké akce, a tím pádem se tak podílejí na rozvoji děje. Druhou funkcí postav je funkce interpretační, která vyplývá z toho, že každá postava je samostatný subjekt. Tento subjekt zaujímá svůj osobitý postoj k fikčnímu světu – jeho událostem, prostředí a zejména k ostatním postavám. Interpretační funkce postav se projevuje v jejich promluvě, tedy jejich komentářích, hodnotících soudech, vyjádření citů, a tak podobně.⁴³

Postavy budou jedním z hlavních předmětů naší analýzy, neboť kritické reflexe se nad postavami zastavují. Například studie Karen Gammelgaardové⁴⁴ pojednává o výstavbě postav v próze *Anděl* pomocí sémiotického způsobu analýzy. Spíše než nad postavami se však autoři kritických článků pozastavují nad vypravěči.

2.1.3. Prostor

Výstavba prostoru v narativním textu se děje prostřednictvím slov, jazykových vyjádřeních a jejich organizací. Existují dva typy prostoru, jež oba nesou narativní význam a souvisejí se způsobem textového uspořádání – těmi typy jsou (budeme-li terminologicky vycházet z knihy *Naratologie*) vyprávěný svět a struktura textu.

Vyprávěný svět:

Nejdůležitější vlastností narativního prostoru je jeho nekomplexnost (oproti prostoru zobrazenému například v obrazovém umění), neboť obsahuje mnoho mezer a prázdných míst. Je složen z detailů, které mají schopnost vytvářet iluzi celku. Čtenář má však potřebu tato prázdná místa zaplnovat. Výběr reprezentací, které konstruují vyprávěný svět, je nikoliv výběrem ve smyslu napodobení reálného světa, ale výběrem ve prospěch významové výstavby narativního světa. Prostředkem konstrukce vyprávěného světa se stává popis. Vyprávěný svět je spojen s vnímajícím subjektem, a proto vyprávění pak může použít perspektivu některé z postav příběhu. To má vliv na způsob konstrukce prostorových vztahů,

⁴³ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2. vydání, 2014, s. 15.

⁴⁴ GAMMELGAARDOVÁ, Karen. Výstavba postav v *Andělu* Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 153–163.

neboť zvolená perspektiva nese význam prostoru i hodnoty. Orientace v prostoru vyprávěného světa je realizována čtenářem na základě textových pokynů.⁴⁵

Marie-Laure Ryanová uvádí, že čtenáři postupují skrze narativní text a shromažďují získávané prostorové informace do své kognitivní mapy nebo do mentálního modelu narativního prostoru. [...] Mentální mapy jsou během čtení nejen dynamicky vytvářeny, ale také čtenářem zpětně ověřovány, aby mohl čtenář sám sebe zorientovat v narativním prostoru.⁴⁶

Prostor má, jak už jsme uvedli výše, i funkci charakterizační, neboť v rámci narativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému textu takové vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postav. Vnější prostor specifikuje vnitřní svět postav i atmosféru vyprávěného příběhu. Prostor tedy vzniká jako důsledek vjemu a navozuje vnitřní rozpoložení vnímatele. Zároveň to však jsou právě vlastnosti tohoto vnímatele, co určuje jedinečnost prostoru, co mu přičleňuje určité subjektivní hodnoty. Každý element prostoru ve fikčním světě, který je konstruován s velkou přesností a s velkou mírou rozlišení, tak ukazuje na své funkční určení při výstavbě významu. Při analýze prostoru si musíme položit i důležitou otázku ohledně podrobnosti, detailnosti a charakteru spojení prostoru s vnímající myslí či s vypravěčem příběhu. A s tím souvisí i otázka po úhlu pohledu či perspektivě, z níž je prostor zobrazován – zda jde o jedinou perspektivu či zda dochází k multiperspektivnímu zobrazení prostoru.⁴⁷

Ve výzkumné části naší práce se zaměříme na konkrétní typy prostorů. Mezi nejčastěji zobrazované prostory v prózách spisovatelů patří město. Topos města je určován svou spletností ulic, uliček, křižovatek, a proto je město označováno za labyrint, v němž postavy (hlavní hrdinové) bloudí, proplétají se, snaží se dojít k nějakému cíli.

Město se dostává do kontrastu s venkovským prostředím, pokud se nejedná přímo o venkovské prostředí, okrajovost prostoru je však jasně zřetelná (*Paměť moje babičce*). Postavy se pak mezi těmito dvěma prostory pohybují. Spisovatelé své prózy nezasazují pouze do prostředí českého, nýbrž také exotického – prózy v cizím, exotickém prostředí jsou typické pro Petru Hůlovou.

⁴⁵ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 78–80.

⁴⁶ Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. In: *Aluze*, č. 3, 2010, s. 42.

⁴⁷ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 82–89.

Strukturace textu:

Strukturací textu je míněno jeho formální uspořádání, které také pracuje s prostorem – už ne se zobrazeným prostorem, ale s prostorem zobrazování –, a které na této rovině může nést signály ohledně výstavby významové dominanty. Jde tedy o prostorovou charakteristiku textu ve smyslu jeho uspořádání. Mezi základní prostorovou orientaci v narativním textu – na rovině jeho strukturace – je začátek a konec vyprávění.

Začátek a konec vyprávění jsou z hlediska význačnosti ty nejzatíženější místa ve vyprávění. Začátek příběhu je místem, kde se poprvé čtenář setkává s charakterem vyprávění a pravidly konstrukce fikčního světa. Poprvé se zde čtenáři představen i vypravěč a současně zde jsou nastavena i kritéria pro hodnocení reálnosti či pravděpodobnosti zobrazených skutečností. Čtenář na tomto místě získává i základní informace o čase příběhu i o čase vyprávění. Zde také začíná základní narativní strategie významové výstavby pořádku událostí, která je posléze realizovaná prostřednictvím analepsí (= pohledů do minulosti) a prolepsí (= pohledů do budoucna), a rozpoznána jako minulost příběhu či jeho budoucnost.

Konec příběhu můžeme nejjednodušeji rozdělit na otevřený a uzavřený. Uzavřené vyprávění z hlediska kompozičního rámce očekávání využívá podobné strategie jako otevřené vyprávění. Čtenář totiž předpokládá, že konec znamená současně nějaké vyvrcholení, poučení, rozuzlení, pointu..., a pokud se ani jedna možnost na konci vyprávění nevyskytuje, zakouší čtenář neuspokojení, které je pak součástí estetického účinku vyprávění. Neuspokojení má poté podobný význam jako uspokojení čtenářova očekávání.⁴⁸

Důležitost strukturace textu na začátek a konec si uvědomuje Topol. V rozhovoru s Tomášem Weissem komentuje proces psaní *Sestry*: „Měl jsem první větu a byl mi jasný konec a poslední věta. Vždycky musím mít poslední větu, ke které se celým textem dostávám.“⁴⁹

Mezi další možnost strukturace textu bychom mohli zařadit formální prostředky – jedná se o rozdělení textu do odstavců, uspořádání vět, práce s interpunkčními znaménky, zvýraznění slov – kterých si především všimne čtenářovo oko. Jak prostor vyprávěného světa, tak strukturace textu spoluutvářejí význam literárního textu, a slouží k orientaci čtenáře ve vyprávění. Těmto formálním prostředkům bude věnovaná také kapitola v následující části práce. U spisovatelů nalezneme různé způsoby, jakým je text členěn, zajímat nás bude

⁴⁸ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 91–98.

⁴⁹ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000, s. 121.

především rozčlenění textu do kapitol, a jakým způsobem jsou tyto kapitoly v textu označeny (číselně, slovně).

2.2. Narativní diskurz

V naratologii se diskurzem rozumí podání příběhu, tedy způsob jeho realizace. Způsob, jakým je příběh vyprávěn, výrazně určuje významovou výstavbu díla, a proto vyprávění není pouhou pasivní prezentací příběhu. Diskurzivní rovinu vyprávění můžeme analyzovat pomocí tří základních kategorií, jimiž jsou čas, fokalizace a vypravěč.

Kategorie vypravěče je recenzenty a kritiky problematizována ve velké míře. Velmi kritické ohlasy se ozývají například nad prózou *Přes matný sklo*, kde se autorka potácí mezi dvěma vypravěči, ale ani jeden jako by neměl co říci.⁵⁰ Autorka kritického článku, zde naráží na neodstíňnost promluv postav. U postav Hůlové je tato promluvočná nerozlišenost typická. Jak si ukážeme níže, tento problém neexistuje pouze v próze *Přes matný sklo*. Můžeme se s ním také setkat již v prvotině *Paměť moje babičce*, kde by se mělo nacházet celkem pět promluvočných typů. Naopak kritické reflexe Topolových próz vyzdvihují, jakým způsobem je narace utvářena: „Narace je dynamizována častým a rychlým střídáním promluvočných typů: pásma řeči vypravěče, nevlastní přímé řeči a polopřímé řeči.“⁵¹

2.2.1. Čas

Aby byl příběh příběhem, musí být mezi události, kterými je tvořen, časová souvztažnost, jež má povahu posloupnosti. Čas je proto jednou z nejdůležitějších naratologických kategorií, avšak samo vyprávění o těchto událostech rovněž probíhá v nějakém čase. Zabýváme-li se časovou výstavbou literárního díla, uvažujeme nejen o čase, který probíhá ve fikčním světě – tedy o čase příběhu –, ale také o čase, v němž je nám tento příběh předkládán – tedy o čase vyprávění (o čase diskurzu). Časovou výstavbu rozkrýváme tehdy, analyzujeme-li vztah mezi časem příběhu a časem vyprávění. Události, o kterých se dozvídáme z narativní výpovědi, rozvrhujeme na časovou osu fikčního světa. Čas příběhu je

⁵⁰ LJUBKOVÁ, Marta. Moc matný sklo. In: *Literární noviny*, 2004, roč. 15, č. 43, s. 9.

⁵¹ ŠANDA, Zdeněk. Narativní dominanty v románech Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 197.

tedy námi konstruovaný představovaný čas, který probíhá v námi konstruovaném fikčním světě na základě určitých pravidel a předpokladů, které přejímáme na základě naší zkušenosti z našeho reálného světa. Naše zkušenosti z reálného světa podmiňují řadu operací, které při konstrukci fikčního světa podnikáme, a formují naše předpoklady, jež nám umožňují fikčnímu světu rozumět.⁵²

Základní pojmovou soustavu pro analýzu času literárního díla poskytl Gérard Genette ve své *Rozpravě o metodě (Esej o metodě)*. Genette podotýká, že o vztazích mezi časem příběhu a časem vyprávění lze uvažovat z hlediska tří aspektů, a to posloupnosti, trvání a frekvence. Zkoumat časovou **posloupnost** znamená konfrontovat pořadí událostí v narativní řeči s pořadím jejich následnosti v příběhu. Různé formy nesouladu mezi pořadím příběhu a vyprávění se nazývají anachronie (umně pracuje s anachronií Topol například v próze *Noční práce*). Termín analepse označuje zpětné připomenutí předchozí události v místě příběhu, kde se zrovna nacházíme (analepsí je celá kapitola s názvem „Dřív“ v próze *Kloktat dehet*). Termín prolepse naopak označuje ve vyprávění předčasné vyvolání události, která má teprve následovat. Žádná událost není analepsí či prolepsí sama o sobě, ale pouze vůči událostem jiným. Formy neshody mezi časovými pořadími se ale neomezuje pouze na analepse a prolepse, a proto obecný termín anachronie slouží pro označení všech forem neshod.⁵³

Kategorie **trvání** se týká vztahu mezi tím, jak dlouho trvá čtení narativu (tedy čas diskurzu), a tím, kolik času zaberou samotné události příběhu (čas příběhu). Spolu se Seymourem Chatmanem můžeme trvání mezi časem příběhu a časem diskurzu rozlišit na pět možných vztahů:

1. shrnutí – čas diskurzu je kratší než čas příběhu; diskurz je stručnější než vyličené události, neboť narativní výpověď shrnuje určitý soubor událostí
2. elipsa – čas diskurzu se rovná nule, tedy vůbec neprobíhá; diskurz se zastaví, ale čas v příběhu i nadále plyne
3. scéna – čas diskurzu a čas příběhu si odpovídají; scénou vstupuje do narativu dramatický princip, obvykle ji tvoří dialog a relativně krátké, viditelné fyzické jednání – takové, které netrvá déle, než kolik zabere jeho vyličení
4. protažení – čas diskurzu je delší než čas příběhu; vyjádření trvá déle než samotné události, zajímavým případem je zachycení myšlenek (představy či myšlenky zachycené několika slovy trvají pouze zlomek vteřiny vědomí)

⁵² KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 104–105.

⁵³ GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). In: *Česká literatura* 51, č. 3, 2003, s. 302–327.

5. pauza – čas příběhu se rovná nule, tedy vůbec neprobíhá; příkladem jsou deskriptivní pasáže.⁵⁴

U poslední kategorie **frekvence** se jedná především o to, že jednu událost je možné vyprávět jednou, ale také vícekrát, a i naopak – vyprávění je schopno prezentovat více událostí najednou. Genette ve svém pojednání vymezuje tři typy, kterých může frekvence nabývat:

1. singulativní typ – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo jednou; tento typ vyprávění je nejobvyklejší formou vyprávění, vypravěč sděluje události, aniž by se k nim vracel
2. repetitivní typ – více než jednou je vyprávěno to, co se stalo jednou; tento typ bývá použit tehdy, když více vypravěčů vypráví o stejných událostech, dochází tedy k tomu, že událost může být reprezentována z více pozic, a vypravěči mohou zastávat k události i různé postoje; může však nastat i taková situace, kdy jeden vypravěč vícekrát vypravuje o jedné události (například se po nějakém čase k události vrací)
3. iterativní typ – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo více než jednou; tento typ nalezneme často ve shrnutích, kdy se zhuštěně pojednává o v minulosti opakujících se událostech.⁵⁵

2.2.2. Vypravěč

Pro naši práci je velmi důležitá kategorie vypravěče, neboť prostřednictvím vypravěče jsou sdělovány narativní informace. Vypravěč se tedy stává mluvčím narativní výpovědi. Je ovšem nutné říci, že vypravěč není tvůrcem narativu. Narativní text vytváří sám autor. Vypravěč se pak stává výsledkem čtenářovy konstrukce při procesu čtení. Zdůrazňujeme proto, že vypravěč není autor, i když v některých případech může vypravěč reálného autora z masa a kostí připomínat (například jménem, podobnou biografií, ...). V recenzích a kritických článcích se často setkáváme s tvrzeními, že autoři náměty pro svá díla čerpali ze svého života – například Topol píše o smíchovské křižovatce, neboť tam bydlel, Hůlová zasazuje děj knihy do Mongolska, neboť tam byla na stáži.

Lubomír Doležel přiděluje vypravěči dvě funkce – konstrukční a kontrolní. Vypravěč je nositelem funkce konstrukční, neboť je nutným prostředníkem autorova tvůrčího aktu.

⁵⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008, s. 69–76.

⁵⁵ Srov. GENETTE, Gérard. Esej o metodě (2. část.) In: *Česká literatura* 51, č. 4, 2003, s. 470–495.

Fikční svět narativu se tak formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě. Druhou funkcí – kontrolní – vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu. Tato funkce se ovšem netýká obsahové stránky promluv postav. Vypravěč tedy neurčuje, o čem postavy smí nebo naopak nesmí hovořit či myslet. Promluva postav je ale včleněna do promluvy vypravěče – tato hierarchie má pak závažné důsledky pro jazykovou výstavbu narativního textu (jak uvidíme v naší práci dále).⁵⁶

Ve svém díle *Vypravěč*⁵⁷ analyzuje Tomáš Kubiček kategorii vypravěče od prvních návrhů jeho pojetí. Kubiček zde představuje významné teoretiky tohoto tématu a jejich zásadní díla, zabývá se tedy teoretickými návrhy pro analýzu a systematizaci vyprávěcích způsobů, a to z historické perspektivy. Na možnost popsat narativní způsoby prostřednictvím lingvistických kategorií se soustředil již zmiňovaný Lubomír Doležel ve studii *Narativní způsoby v české literatuře*⁵⁸. Základem této studie je tvrzení, že narativní text je kombinací promluvy vypravěče a promluvy postav.

My si kategorii vypravěče představíme především v souvislosti s rozdělením vypravěče na heterodiegetického a homodiegetického. Tyto pojmy postihuje Genette v závislosti na účasti vypravěče v příběhu. Dále si představíme vypravěče extradiegetického a intradiegetického, podle toho, v jaké rovině vyprávění se vypravěč nachází. Následně nás bude zajímat věrohodnost vypravěče, tím máme na mysli jeho spolehlivost (nebo naopak nespolehlivost).

Heterodiegetický vypravěč se příběhu neúčastní. Tím je vypravěči umožněno, aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich motivacích a úmyslech nebo aby předvídal, jaké důsledky bude mít v budoucnu jednání postav. Tyto aspekty bychom mohli označit za tzv. vypravěčskou vševědoucnost. Není však podmínkou, aby takovéto narativní informace vypravěči sdělovali. Pokud tedy vypravěč informuje pouze o událostech, nekomentuje je a nehodnotí, pak můžeme hovořit o tzv. objektivním vypravěči.⁵⁹

Homodiegetický vypravěč je na rozdíl od heterodiegetického vypravěče postavou příběhu. Míra účasti tohoto vypravěče na dění příběhu může být rovněž různá. Buď může být postavou hlavní – pak mluvíme o autodiegetickém vypravěči, nebo může zastávat roli pouhého pozorovatele, který vypovídá o událostech fikčního světa, na kterých se podílí jen

⁵⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 14.

⁵⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

⁵⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2. vydání, 2014.

⁵⁹ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 128.

minimálně – takový typ vypravěče označujeme jako vypravěč-svěděk. Autodiegetický vypravěč může vyprávět příběh takovým způsobem, že vypráví o již prožitých událostech, tedy ve formě tzv. retrospektivního vyprávění. Specifičnost tohoto vyprávění spočívá zejména v možnostech vypravěče sdělovat své pocity, záměry a motivace z doby, kdy prožíval události příběhu jako postava příběhu, a současně nás informovat o svých pozdějších revizích svých tehdejších dojmů a záměrů. Vypravěč-svěděk většinou obývá jakožto jedna z postav fikční svět, o němž vypravuje, ale předmětem jeho vyprávění nejsou jeho vlastní prožité události, nýbrž události, které souvisejí s jinými postavami. Vyprávění vypravěče-svědka bývá zpravidla retrospektivní povahy.⁶⁰

V mnoha narativních textech se můžeme setkat s případem, že se ve vyprávěném příběhu objeví postava, která začne vyprávět nějaký jiný příběh, jež svých rozsahem třeba přesahuje i ten příběh, v němž vyprávěcí postava figuruje. Proto rozlišujeme vypravěče první a druhé roviny vyprávění. **Extradiegetický vypravěč** je původcem první, tedy výchozí, roviny vyprávění. **Intradiegetický vypravěč** je postavou první roviny vyprávění a je původcem druhé roviny vyprávění. Musíme si však uvědomit, že narativní text nemusí obsahovat pouze jednu či dvě roviny vyprávění. Teoreticky vzato může být v narativu přítomno nekonečné množství rovin. První úroveň vyprávění bývá někdy označována jako rámcové vyprávění. Do rámcového vyprávění je pak vnořeno vyprávění druhé úrovně – intradiegetické –, a do něj pak vyprávění úrovně třetí – metadiegetické. A takto bychom mohli pokračovat až do nekonečného množství rovin.⁶¹ Za intradiegetické vypravěče můžeme považovat postavy v próze *Sestra*, které vypráví o svých snech ostatním účastníkům příběhu.

Vypravěčovým významným kritériem je jeho **spolehlivost**, tedy do jaké míry jsme schopni uvěřit událostem, které vypráví, a i vyprávění jako takovému. Většina teoretiků však místo pojmu spolehlivost používá pojem nespolehlivost, neboť znaky nespolehlivosti můžeme snadněji specifikovat, a tím pádem může být spolehlivost definována negativně, tedy jejich nepřítomností. Koncept nespolehlivého vypravěče do naratologického myšlení zavedl teoretik Wayne C. Booth.

Tomáš Kubíček rozlišuje dva základní druhy nespolehlivosti. První nespolehlivost můžeme najít na rovině příběhu, která zahrnuje vztah vypravěče ke způsobu vyprávění příběhu, jako předmětu tohoto vyprávění. Taková nespolehlivost může být vystavěna již

⁶⁰ KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 129–133.

⁶¹ Tamtéž, s. 133–134.

typem vypravěče. Druhá podoba nespolehlivosti se pak nachází na rovině vyprávění, kde se pohybuje heterodiegetický vypravěč.⁶²

Podstatnou roli hraje žánr literárního díla, jako soubor pravidel fungování fikčního světa. Žánr, ve kterém se k nám vyprávění dostává, ovlivňuje spolehlivost výpovědí jeho aktérů. V řadě případů to je však vypravěč sám, kdo poskytuje údaje o své nespolehlivosti – může tu totiž být konfrontováno vypravěčovo jednání s jeho vnitřním monologem, způsob hodnocení událostí, kterými vědomě posouvá jejich smysl, a tak dále... Ostatně, je to vypravěč, kdo vybírá z příběhu to, co má být čtenáři sděleno. A právě tento výběr, obsah, podání, spojené se způsobem, jakým je to sděleno, výrazně formuje otázku spolehlivosti vypravěče. Kubíček se domnívá, že v případě vypravěče, který svou existenci svazuje s příběhem, je otázka věrohodnosti spojena s tím, zda vědomě či úmyslně omezuje čtenáři přísun informací, které by mohly zpochybnit jeho pojetí příběhu. Jako příklad uvádí Kubíček konfrontaci s výpovědí jiné postavy, která prozradí vědomý rozpor ve vypravěčově promluvě, a tím vypravěč ztrácí svůj nárok na spolehlivost. Vzápětí ale zároveň podotýká, že nespolehlivost vypravěče není možné jednoduše spojit s mírou jeho vědomostí o příběhu, který vypráví.⁶³

Abychom rozpoznali nespolehlivost, je třeba si v určitých případech pomoci i širokým kontextem literárního díla, který nám pomůže rozhodnout, zda námi sledovaný element je součástí výstavby vypravěčovy nespolehlivosti, či jen otázkou dobových žánrových norem. Nespolehlivost je často spojena s časem, neboť teprve v průběhu dalšího čtení ji můžeme rozpoznat, a teprve až tehdy se výrazným způsobem promění významové dění narativu. Pokud se tedy přidržíme Kubíčkovy pojetí, nespolehlivost je, v případě vypravěče participujícího na příběhu a pohybujícího se na rovině příběhu, strukturním elementem a stává se součástí narativního díla jako jeho významová dominanta.⁶⁴

Vyprávění v podobě vypravěče může být nespolehlivé, ale vyprávění v podobě celkové významové výstavby nespolehlivé být nemůže. Jsou to jen naše interpretace, které mohou být nespolehlivými, a to v případě, když nebudeme schopni textové signály – významovou výstavbu – rozpoznat. Vypravěč tedy může být nespolehlivý, vyprávění musí být spolehlivé. Spolu s Kubíčkem označujeme nespolehlivost jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách. Od nespolehlivosti na rovině příběhu odlišujeme částečnou spolehlivost – ta znamená, že

⁶² KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč*, s.113–114.

⁶³ Tamtéž, s.115–116.

⁶⁴ Tamtéž, s. 133–135.

vypravěč nemá přístup k některým informacím příběhu, jeho schopnosti příběh zprostředkovat jsou tedy značně omezené. Dochází tu k vzájemnému nesouladu mezi fikčním světem vyprávění a fikčním světem příběhu. Důsledkem tohoto nesouladu je pak nespolehlivost jako sjednocující významová dominanta. Jak už bylo řečeno výše, signály nespolehlivosti jsou těsně spjaty s aktivitou vypravěče, a rozpoznání nespolehlivosti je často závislé na schopnosti čtenáře, aby při konstruování fikčního světa aktivoval signály, které označují nespolehlivost vypravěče.⁶⁵

U kapitoly věnující se definici postav jsme již na nespolehlivost narazili. Záleží především na čtenáři, do jaké míry pro něj bude vypravěč spolehlivý/nespolehlivý. Vypravěč se se svými činy (například nemorálními) může zdát čtenáři nesympatický, což pak do jisté míry ovlivňuje, jak čtenář bude vyprávěnému příběhu věřit. Neznamená ovšem, že pokud vypravěč čtenáři nějaké informace nepodává, je hned nespolehlivý. S takovým případem se setkáváme v próze *Kloktat dehet*, kde jsou informace limitovány dětským vědomím (naivita dětského chápání skutečnosti ve fikčním světě).

2.2.3. Fokalizace

V současné době nelze jednoznačně říci, co fokalizace v literární teorii (naratologii) jednoznačně znamená. Narazíme tu na celou škálu pojmů – například hledisko, perspektiva, pozice, ohnisko, pohled, pole a další –, jejichž prostřednictvím se badatelé v oblasti narativní literatury snaží zachytit tentýž či příbuzný narativní jev. Autorem prvotního vymezení konceptu fokalizace je Gérard Genette.

Jiří Hrabal ve svém díle *Fokalizace*⁶⁶ postihuje vývoj tohoto pojmu od původního konceptu Gérarda Genetta, přes redefinici Mieke Balové, a dále uvádí pozdější revize a úpravy pojmu dalšími badateli – uvedení jsou teoretikové jako Pierre Vitoux, Andreas Kablitz, William Edmiston, Manfred Jahn, Ruth Ronenová či Göran Nieragden. V závěru své práce pak předkládá vlastní pokus o návrh konceptu fokalizace.

Hrabal se ve svém návrhu vrací ke Genettovým otázkám Kdo mluví? a Kdo vidí?, pojem fokalizace by měl postihovat právě toto rozlišení. Na rozdíl od Genetta, který rozlišuje fokalizaci do tří kategorií – na nulovou, interní a externí fokalizaci –, Hrabal rozlišil pouze

⁶⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč*, s.171–173.

⁶⁶ HRABAL, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.

narativy fokalizované a nefokalizované. Podle Hrabala fokalizace nastává, konstituje-li se v narativní výpovědi fokální subjekt. Fokální subjekt nemůže být současně subjektem narativním – v případě, že v narativní výpovědi dochází k totožnosti obou subjektů, jedná se o narativ nefokalizovaný.⁶⁷

Hrabal pojetí fokalizace určuje prostřednictvím jazykových identifikátorů. Pojem fokalizace chápe jako specifický diskurzivní způsob prezentace fikčního světa skrze fokální subjekt, který se konstituuje prostřednictvím týchž jazykových distinktivních rysů jako subjekt narativní – vyjma první gramatické osoby. Z toho plyne, že fokální subjekt tedy nemá hlas, nemůže být totožný s vypravěčem.⁶⁸

V kritických reflexích se spíše než s pojmem fokalizace setkáváme právě s pojmem perspektiva, hledisko či pohled: „Na rozdíl od předchozích románů se Hůlová v Umělohmotném třípokoji zřekla metody mnohočetné vypravěčské perspektivy, s níž doposud nejdůkladněji pracovala ve své prvotině. Zde se z různých úhlů pohledu skutečně skládala postupně se doplňující mozaika příběhu a vznikalo napětí střetů individuálních interpretací téhož, jehož v prózách *Přes matný sklo* ani *Cirkusu Les Mémoires* již nedocílila.“⁶⁹ S pojmem perspektiva se setkáváme i ve studii k próze *Kloktat dehet*: „Důležitým východiskem je to, že vyprávění vnímáme z různých perspektiv chlapce – v různých úsecích a odstupech – především jako vzpomínky na události [...]“⁷⁰

2.3. Typy promluv

Narativní text může být sestaven z různých způsobů promluv. Mezi základní promluvy patří přímá řeč a nepřímá řeč, vedle kterých se utvořila také nevlastní přímá řeč, řeč polopřímá a řeč smíšená.

Přímá řeč: Přímá řeč bývá vyhrazena postavám. Je to způsob promluvy, který umožňuje postavám komunikovat s jinými postavami obývající fikční svět. Nejčastěji bývá vyznačena uvozovkami, ale není to pravidlem – uvozovky mohou být nahrazeny jiným

⁶⁷ HRABAL, Jiří. *Fokalizace*, s. 163.

⁶⁸ Tamtéž, s. 196–197.

⁶⁹ ČESÁLKOVÁ, Lucie. 152 stran jedné myšlenky. In: *Literární noviny*, roč. 18, č. 3, s. 11.

⁷⁰ SCHNEIDEROVÁ, Soňa. Řeč v proudu vyprávění. Jáchym Topol: *Kloktat dehet*. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 217

grafickým značením, nebo přímá řeč nemusí být vyznačena vůbec. Pokud tedy přímá řeč není nijak vyznačena, jedná se o neznačenou přímou řeč neboli **nevlastní přímou řeč**. Nevlastní přímá řeč se uplatňuje zejména jako vyjádření vnitřního monologu postav. Neznačená přímá řeč má svou kontextovou funkci – zmírňuje rozhraní mezi protikladnými promluvami, a tak vytváří narativní text plynulejší syntaxe. Můžeme ji označit za projev postavy, který je ovšem reprodukován vypravěčem (beze změny), splývá s pásmem vypravěče, ale má znaky hovorového stylu, a využívá osob a časů jako v přímé řeči. Autor narativního textu tak překonává monotónní střídání dvou ostře oddělených promluvových forem. Jestliže autor zásadně nevyužívá grafického značení (v rámci promluvy), pak u něho nelze mluvit o rozdílu mezi značenou a neznačenou přímou řečí.⁷¹

Vypravěči mohou prostřednictvím přímé řeči promluvit pouze tehdy, jsou-li zároveň postavami ve fikčním světě – jsou-li homodiegetickými vypravěči. V případě vypravěčů heterodiegetických, kteří nejsou obyvateli fikčního světa, jim je odepřena možnost promlouvat ve formě přímé řeči. Nemohou tedy v příběhu promluvit na postavy tak, aby to v rámci fikčního světa byla pro postavy vnímatelná promluva. Pokud je tato konvence v narativní literatuře porušena, mluvíme o *metalepsi*.⁷²

Mezi základní způsob promluvy vypravěčů patří promluva v **nepřímé řeči**, neboť to, co vypravěč pronese ve formě nepřímé řeči, zakládá fikční svět. Vypravěčova promluva ve formě nepřímé řeči má schopnost konstituovat sám časoprostor fikčního světa i veškeré entity v něm obsažené, není však slyšitelná postavami.

Polopřímá řeč: Polopřímá řeč může být v textu jak vyjádřením vnitřního monologu, tak i dialogu formálně propojeného s pásmem vypravěče. S pásmem postav ji spojuje využívání všech slovesných časů, vyjadřuje subjektivní postoje a citové stavy postav, prostorovou a časovou orientaci promluvy z jejich hlediska pomocí deixe, slohové zabarvení je odrazem jazykové charakteristiky postav. S řečí vypravěče spojuje polopřímou řeč kromě grafické stránky i přesun vyjádření do třetí osoby, objevuje se i neutralizace času a v některých případech dominuje v řeči minulý čas.⁷³ Teoretik Lubomír Doležel uvádí řeč polopřímou jako specifickou formu řeči nepřímé. Polopřímá řeč je podle něj prostředkem, jímž se řeč postavy podává nikoliv jako její osobní myšlenka nebo výpověď, nýbrž jako vypravěčem předávaný fakt. Je to tedy jev vznikající včleněním myšlenky nebo pocitu postavy do vyprávění, a je definována svými jazykovými znaky. Doležel v polopřímé řeči vidí

⁷¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 26–27.

⁷² KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 140–141.

⁷³ ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, s. 220.

přechodový útvar, který specifickým způsobem překlenuje promluvový protiklad mezi vypravěčem a postavami.⁷⁴

Smíšená řeč: Smíšená řeč má většinu charakteristických rysů řeči vypravěče, avšak na to, že jde o skrytou řeč postavy, upozorňují jen jednotlivé prvky. Mezi takové prvky by například patřily signály subjektivního hodnocení situace z hlediska postavy, vyjádření časových a místních vztahů.⁷⁵ Doležel dodává, že povaha smíšené řeči závisí pouze na hustotě těch či oněch signálů, narativní text tohoto typu nelze jednoznačně identifikovat a zřetelně členit. Vzniká tak komplex dvojznačné, nestálé, měnlivé jazykové výstavby, která osciluje mezi póly promluvové subjektivity a objektivity.⁷⁶

⁷⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 27–28.

⁷⁵ ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, s. 220.

⁷⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 38.

3. Analýza prozaických děl Petry Hůlové a Jáchyma Topola z naratologického hlediska

Předmětem této kapitoly, jak již napovídá její název, je analýza próz zmiňovaných spisovatelů. V předešlé části práce jsme nastínili nejdůležitější pojmy, které budou v této části nejvíce figurovat.

Analýzu tedy uskutečníme na těchto titulech:

Prozaická díla Jáchyma Topola: *Výlet k nádražní hale*, *Sestra*, *Anděl*, *Noční práce*, *Kloktat dehet*, *Chladnou zemí* a *Citlivý člověk*. Přesto, že jsme se zmínili o tom, že předmětem budou pouze prozaická díla, rozhodli jsme se sem zařadit i divadelní hru *Cesta do Bugulmy*, dramatický text *Uvařeno* a scénář *Karty jsou rozdaný*, neboť budou předmětem analýzy jazykových prostředků. Tyto zmíněné tři texty jsou součástí knihy *Supermarket sovětských hrdinů*, která obsahuje celkem šest beletristických textů. Zbývajících třemi prozaickými díly, které jsou do výboru zařazeny, jsou: *Supermarket sovětských hrdinů*⁷⁷, *Zlatá hlava* a *Výlet k nádražní hale*, které budou také předmětem analýzy. Zároveň do analýzy zařadíme i povídku *Venezuela*, jež byla publikována ve výboru textů Jáchyma Topola *Děsivý spřežení*.

Prozaická díla Petry Hůlové: *Paměť mojí babičce*, *Přes matný sklo*, *Cirkus Les Mémoires*, *Umělohmotný třípokoj*, *Stanice Tajga*, *Strážci občanského dobra*, *Čechy, země zaslíbená* a *Macocha*.

Úplné bibliografické údaje všech zmíněných děl jsou uvedeny v části s názvem Bibliografie na konci práce. Z praktických důvodů používáme v této třetí části práce dvě citační normy – poznámky pod čarou a čísla stran – odkazy na čísla stran jsou uvedena v případě, kdy přímo citujeme z díla Jáchyma Topola a Petry Hůlové. V textu je vždy zřetelně vyznačené, jaké dílo je právě předmětem analýzy. Poté, za ohraničenou citaci, uvádíme v závorkách příslušnou stranu, na které se citovaný úsek nachází.

⁷⁷ Text *Supermarket sovětských hrdinů* vyšel s názvem *Jak jsme táhli za Stasiukem* jako doslov v knize Andrzeje Stasiuka *Jak jsem se stal spisovatelem* (Praha: Prostor, 2004) na s. 165–227.

Než přejdeme k dílčím kapitolám této části práce, musíme se zastavit u dvou koncepcí vztahu díla ke skutečnosti, neboť ve 20. století dochází právě ke sváření těchto dvou koncepcí. Koncepce prvního typu shledává v mimetickém aspektu díla a v jeho těsném sepětí se skutečností jeho podstatný rys. K této koncepci patří marxistická teorie, která prosazuje pojetí díla jako odraz a obraz skutečnosti (spojené s poetikou realismu). V koncepci druhého se typu se naopak dílo různým způsobem od skutečnosti odděluje. Dílo figuruje jako autonomní objekt.⁷⁸

V dílech obou spisovatelů se budeme setkávat například s prostory fikčního světa, které jsou skutečné v našem reálném světě (například smíchovská křižovatka v próze *Anděl*, *Mongolsko – Zlatá hlava*, *Paměť mojí babičce*; město Praha – *Sestra*, *Čechy, země zaslíbená* a další). Spisovatelům posloužily tyto reálné objekty jako předloha, čehož si všímají také kritické reflexe. Musíme si však uvědomit, že literární dílo je takovým konceptem skutečnosti, který je zprostředkován textem, na jehož základě si čtenář sám konstruuje fikční svět.

Budeme-li souhlasit s názorem Daniely Hodrové, můžeme vztah díla se skutečností shrnout ve vyjádření, že dílo je specifickým literárním vyjádřením skutečnosti. Vyjádřením v různé míře zaměřeným k poznání skutečnosti i k estetickému účinu, přičemž jeví tendenci vytvářet realitu svého druhu, vlastní, fiktivní svět. O díle můžeme mluvit jako o odrazu a obrazu skutečnosti, pokud tento odraz a obraz budou chápány jako tvořivý (ne pouze imitující přístup díla ke skutečnosti), a sama skutečnost bude vnímána jako dynamický, stále se proměňující, znovu a znovu se konstituující a z různých pohledů stále jiný celek.⁷⁹

Prostřednictvím čtenářova aktu čtení díla se rodí příběh a spolu s ním všechny komponenty příběhu. Když tedy uvažujeme právě nad prostorem, čtenář přináší do svého rozumnění díla takový obraz, který mu je znám z reality, přistupuje se svou představou konkrétního prostoru. Proto se během staletí musí tento pohled zákonitě měnit, stejně tak jako se proměňuje prostor, neboť je dynamický.

K analýze prozaických děl přiřadíme i citace z kritických textů, abychom doložili, čeho si kritická obec u próz Topola a Hůlové všímá, a proč jsou spisovatelé předmětem naratologických otázek. Uvedeme si konkrétní naratologické kategorie, které jsou kritiky a recenzenty v textech reflektovány. Naším úkolem bude z odborného – naratologického

⁷⁸ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 111.

⁷⁹ Tamtéž, s. 112.

hlediska ověřit, zda je oprávněný názor literární kritiky o tom, že Petra Hůlová navazuje na Jáchyma Topola, což můžeme vysledovat již v reakcích na prvotinu Hůlové, kde je spisovatelka označována za Topolovu pokračovatelku.

3.1. Vypravěči a naratologické hledisko

Kategorie vypravěčů a tedy jednotliví vypravěči jsou jedním z nejdůležitějších pilířů, které v próze můžeme najít. Setkáváme se s rozmanitou typologií vypravěčů. Podle toho, jaký je čtenáři předložen vypravěč, se pak odvíjí určitá poloha příběhu (na základě čtenářových sympatií k vypravěči). Je rozdíl, zda je vypravěčem muž či žena, nebo dětský či dospělý vypravěč – tyto dvě duality se pokusíme postihnout v naší analýze.

Zároveň zde musíme podotknout, že ke každému typu vypravěče přistupujeme s jakýmsi očekáváním, které je nám známé z reálného světa. Na základě těchto očekávání si čtenář buduje k postavě své sympatie nebo naopak nesympatie. V prózách se nejčastěji setkáváme s vypravěčem, který je zároveň i hlavní postavou příběhu. Prózy Petry Hůlové jsou typické pohledem z více úhlů (*Paměť mojí babičce*).

V případě vypravěčů nás především zajímá míra jejich spolehlivosti, neboť jak bychom mohli „věřit“ příběhu, když je prezentován nespolehlivým vypravěčem? U vypravěčů nás bude zajímat, jakým způsobem předkládají čtenáři příběh, a to jak z naratologického hlediska, tak také z hlediska jazykových prostředků (jaké jsou v prózách využité jazykové prostředky je zaměřena kapitola s názvem Jazykové a stylistické prostředky). Vypravěče do jisté míry charakterizuje způsob, jaké využívá jazykové prostředky pro konstrukci příběhu, který vypráví.

Hůlová ve svých prózách využívá vícero vypravěčů, díky nimž na jednotlivé události nazíráme z různých pohledů. V *Paměti mojí babičce* se setkáváme celkem s pěti vypravěčkami, které jsou zároveň účastnicemi v příběhu, a proto se jedná o homodiegetické vypravěče. Prostřednictvím jejich vyprávění v ich-formě máme k dispozici různé pohledy na konkrétní události. V tomto případě se setkáváme s frekvencí repetitivního typu, neboť některé události, které se staly jednou, jsou vyprávěny více než jednou a vypravěči tak zastávají k těmto událostem různé postoje. Dvěma různými způsoby je čtenáři předkládána

událost, kdy se Nara „zbláznila“ kvůli lásce k Džargalovi – prostřednictvím první vypravěčky Dzaji: „Kdyby táta věděl, kam to povede, nikdy by je nezval. Aspoň Džargala ne. Ale vědět jsme to nemohli.“ (*Paměť mojí babičce*, s. 67), a poté samotnou Narou „Nikdy nikomu už nevyprávím, jak to bylo s Džargalem, nikdo by to stejně nepochopil.“ (s. 211) Na Dzajině vyprávění z ukázky je patrné, že o událostech vypráví z odstupe času (retrospektivně), neboť předesílá informace z budoucnosti, kterou zná.

Nedochází ovšem k odlišení těchto vyprávění ve způsobu, jakým jsou informace sdělovány jazykovými a stylistickými prostředky, proto před sebou máme pět stejných způsobů vyprávění. Podávané informace jsou však různé, podle toho z jaké perspektivy je na ně nahlíženo – „Žlutěj květ ale mámino seznámení s tátou vykládala jinak“ (s. 103).

S neodlišeným stylem vyprávění se setkáváme i v próze *Přes matný sklo*. Přesto, že hlavní vypravěči jsou rozdílní, neboť se jedná o ženu a muže – konkrétně matku se synem, styl jejich vyprávění je opět stejný.

Topol se ve svých prózách zaměřuje pouze na vypravěče jednoho, jak můžeme vidět hned v jeho prvotině – *Sestře*. Styl vyprávění hlavní postavy, která je zároveň vypravěčem, připomíná proud vyprávění, neboť je velmi roztržité, což koresponduje s parcelací větných celků, často je v textu využita trojtečka. Příběh není celistvý, nýbrž je poskládán z fragmentů jednotlivých dějů, myšlenek, obrazů atd.

Časté analepsy jsou dynamizačním prostředkem děje, setkáme se i s prolepsemi.⁸⁰ Vypravěčovy výpovědi jsou charakteristické osobním zaujetím, což se projevuje v rovině jazyka. Roztržitost vyprávění navíc způsobuje splývání řečových pásem ostatních postav. Tato řečová pásma navíc nabírají podobu neznačené přímé řeči (i polopřímé). Čtenář se tak nelehce orientuje v textu. Když chce hrdina povědět něco důležitého (například o svém snu), oslovuje své druhy: „bratři a kamarádi“ (*Sestra*, s. 85), „pánové a rytíři“, „bratři moji“, „rytíři a kapitáni“, „přátelé a bratři moji“, „bratři“ (s. 87), „přátelé a náčelníci“ (s. 89).

Odstíněnost promluv postav je znázorněna u postavy ve snu hlavního hrdiny – kostry Josefa Nováka, jehož styl vyjadřování obsahuje archaismy, germanismy (ve fonetické podobě) „kajn dojč“ (s. 95). Pro znázornění si uvedeme ukázkou z promluvy: „No a musím vám teda povědít, che che, skautíci, že tady sem taky přišel k lizu, to teda jako jo! Von totiž byl ten obrst Prochaska někdy smutnej, že mu ty kucí, co už tu nákej čas strávili po táboře, brzo chcípaj... voni byli tady všickní zesláblí... depak... to voni neměli tu mou zlatou

⁸⁰ K otázkám anachronie vyprávění srov. s. 25.

polivku... [...].“ (s. 97) Tímto způsobem se odvíjí promluva kostry Josefa Nováka v Osvětimském táboře, které zprostředkovává hlavní hrdina Potok.

Jeden z literárních kritiků – Petr A. Bílek – označuje Topolova vypravěče za „muže bez vlastností“: „Vypravěčova identita postrádá rys stability [...]. Tento vypravěč má snad svou etiku (něco ‚pro sebe‘), ale nemá morálku [...]. Přejímá pouze řečové postupy a příběhy. Jedná, ale odmítá za své jednání nést odpovědnost.“⁸¹ Jiný názor na Potoka můžeme sledat u Květoslava Chvatíka: „Ve věcech lásky a vztahu k přátelům i k proměňám doby je Topolův vypravěč až romanticky opravdovým charakterem.“⁸² Obdobně se k postavám v próze Petry Hůlové vyslovuje Kateřina Kadlecová – konkrétně ke *Strážcům občanského dobra*: „Postavy jsou obecně ploché, takové ženy a muži bez vlastností [...].“⁸³ Kadlecová dále trvdí, že za tímto schematismem stál vtipný záměr inspirovaný uměleckým směrem pod názvem socialistický realismus. Z toho uvažování bychom poté mohli prózu označit za jakousi parodii.

Spolehlivost vypravěče je v závěru prózy *Čechy, země zaslíbená* zpochybněna – dochází ke zpochybnění věrohodnosti vypravěčky (do obrazu schopné a pracovitě ženy se prolnou problémy nemorálních skutků). Pokud je tedy sama nespolehlivá vypravěčka, čtenář může zpochybnit i samotné vyprávěné události, které dosud měly podobu svědeckého vyprávění (vyprávění bylo navíc stylizované jako zápisky do deníku, který si hlavní hrdinka nejprve zavedla pro to, aby se jí nepletly zákaznice, později posloužil deník pro záznam hrdinčiných myšlenek, událostí a podobně).

Příběh chlapců (respektive se zaměřením na chlapce Ondru) v próze *Noční práce* je čtenáři předkládán z vnější perspektivy. Střídá se tu tak několik pásem – pásmo vypravěče, nevlastní přímá a polopřímá řeč. Jedná se o vypravěče v er-formě, kterého můžeme též označit za „vševědoucího“.

Pokud jsou události v příběhu zaměřené na chlapce, dochází k proměně hlediska – hledisko se přesouvá do chlapecké postavy. Nazírání na svět prostřednictvím konkrétní postavy je značně omezené, což je dáno především tím, že se jedná o dítě, tím pádem je toto vyprávění limitováno – to můžeme doložit syntakticky, kdy jsou za sebou řazeny kratší nerozvinuté věty: „Zvrtlo se to. Všechno pokazila. Co ta dělala! Tohle prej chlap může.“ (*Noční práce*, s. 68)

⁸¹ BÍLEK, Petr A. Topolův román ...uličnický... In: *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 16, ISSN 0862-657X, s. 18.

⁸² CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 39.

⁸³ KADLECOVÁ, Kateřina. Plnou parou zpět! In: *Reflex*, 2010, roč. 21, č. 19, s. 87.

Omezenost bychom mohli spatřovat i v lexikální zásobě, která je značně limitována právě s ohledem na věk a mentalitu (intelekt) hlavního hrdiny, ale i dalších dětských postav – „Já ti něco ukážu, ale je to tajemství, jo? Jo, řekl Ondra. Je to legra, ale je to taky tajemství, jo?“ (s. 42) „Byla šílená bouřka, strom bacil do střechy!“ (s. 137) V citovaných dvou ukázkách se objevují slova typická pro dětskou mluvu (legra, bacil, včetně ukazovacích zájmen).

Když dochází ke střídání perspektiv (vnější a vnitřní) jsou v textu obsažena slova *ted'* a *tady* (popřípadě *tehdy* a *tam*). „A ted' se její vůně rozpouštěla.“ (s. 186) „A hele, kluk je tady, řekl Berka.“ (s. 186) „Popad bílou košlili, ležela na posteli, jak ji tam holka svlíkla, [...]“ (s. 137). Události nejsou za sebou řazeny chronologicky, a tak jejich posloupnost musí konstruovat sám čtenář. Příběh je tvořen rozsáhlými analepsemi.

Vyprávění v *ich*-formě v próze *Kloktat dehet* předkládá před čtenáře příběh hlavního hrdiny Iljy. Ilja je homodiegetickým vypravěčem⁸⁴, neboť se příběhu sám účastní, jeho vyprávění je silně subjektivní, zobrazováno z vnitřní perspektivy. Z lexikálního a gramatického hlediska nám zde vyvstávají dvě roviny vyprávění – vyprávění jako takové a vyprávění-prožívání. Samotné vyprávění je charakteristické spisovnou češtinou (ne však do důsledku) a vyprávění o prožitých událostech je typické nespisovnou češtinou, časté jsou vulgarismy, ale také neologismy (tyto tři aspekty se dějí v neznačené přímé řeči, často ve formě dialogů); dochází k parcelaci větných celků (což se projevuje například užitím trojtečky), celkově je text poskládan z fragmentů.

Důvěryhodnost vypravěče Iljy je dána tím, že promlouvá z „vlastní zkušenosti“, sděluje nám pouze to, co ví a tento rámeček nepřekračuje. Vyprávění je do jisté míry také limitováno. Výraznou analepsí je zde kapitola s názvem „Dřív“ (*Kloktat dehet*, s. 26–32).

Naopak s vypravěčem heterodiegetickým se setkáváme v próze *Anděl*, jelikož splňuje podmínku neúčastnění se na příběhu.

V próze *Cirkus Les Mémoires* se vyskytuje vypravěč v *er*-formě, který vypráví o osudech postav (hlavními postavami je Tereza a Ramid). Příběh těchto dvou postav je však upozaděn, a vyprávění se skládá z příběhů ostatních postav, zejména Ramidových předků a příbuzných. Po syntaktické stránce jsou v textu užity složitější konstrukce (v porovnání s předchozími díly Petry Hůlové).

⁸⁴ K otázce homodiegetického vypravěče srov. s. 29.

Bezejmenná vypravěčka v ich-formě se představuje v próze *Strážci občanského dobra*. Marta Ljubková analyzuje vypravěčku takto: „[...] postava se vykazuje mnoha odpornými rysy, kvůli nimž jí těžko uvěřit, natož se s ní ‚ztotožnit‘. [...] Uvěříme snad ještě v dětské nadšení jiskry a okouzlení malé pionýrky, špehování vlastních rodičů a ideová bdělost nad sestrou však působí víc než zrudně. Malá obluda neudělá nic, čím by nám mohla být jen trochu sympatická, rozuměj pochopitelná, vyděluje se z rodiny a vlastně z celé společnosti. Čím starší, tím směšnější a obludnější.“⁸⁵

Čtenář k vypravěčům (a postavám) vykazuje nějaký vztah, podle toho, jak je mu sympatický či nesympatický (což jsme uvedli v teoretické části této práce). Spisovatelka Hůlová nám zde předkládá postavu, která se svým způsobem ocitá také na okraji společnosti. Referentka ve svém textu komentuje i vývoj postavy, přičemž je to vývoj nesprávným směrem. Postava je nesympatická, což dokazuje i referentčino označení „obluda“. Samotná vypravěčka ovšem sama sebe lituje, či opravňuje své činy: „Někdy jsem na všechno byla tak sama, až mi z toho bylo do breku. Jako bych já, malá holka, jako Atlas na svých ramenou nebo Sedící býk před Little Bighornem měla na svědomí celej svět.“ (*Strážci občanského dobra*, s. 45) Vývojovým procesem se z ní stane odhodlaná dívka, která bojuje za to, v co věří: „Začneme znovu. Jinde. Nedáme se ničím oblbnout.“ (s. 287)

Své nesympatie k vypravěčce dává najevo i Pavel Janoušek: „Hlavní podíl na nepodařenosti prózy má způsob, jakým autorka zkonstruovala svou vypravěčku. Učinila z ní dívku a posléze ženu, pro kterou je prý pravda o světě obsažena v Gottwaldových spisech, aniž by ji však dokázala představit jako ucelený psychologický a sociální typ, jehož výpověď má vlastní sílu. Každou chvíli má navíc potřebu promlouvat jejími ústy a vysvětlovat, že to, co se hrdince líbí, bylo ve skutečnosti hnusné.“⁸⁶ Recenzent tu naráží na problematiku splývání autorky a vypravěčky, kterého si ostatně všimají i ostatní recenzenti, neboť není jasné kdo je kdo (Hůlová a vypravěčka) a co si myslí.

⁸⁵ LJUBKOVÁ, Marta. O zručnosti a ambicích. In: *Souvislosti*, 2010, č. 3, s. 271–274.

⁸⁶ JANOUŠEK, Pavel. Petra Hůlová: *Strážci občanského dobra*. In: *Tvar*, 2010, č. 19, s. 3.

3.1.1. Dětský vypravěč

Zejména v prózách Jáchyma Topola se setkáváme s dětskými postavami, v próze *Kloktat dehet* je příběh konstruován dětským vypravěčem – Iljou. Otázkou je, zda můžeme dětského hrdinu označit za nespolehlivého vypravěče. Tím, jaké hrdina dělá věci, jak přemýšlí, by se nám mohl zdát nespolehlivý, což se ale ovšem týká vypravěčovy osobnosti. I když nám nemusí být hrdina sympatický svými skutky, jeho vyprávění je přesto spolehlivé, uvěřitelné.

Ilja je v próze *Kloktat dehet* osobním vypravěčem, vyprávění se děje v ich-formě, příběh je konstruován subjektivně. Ilja v první části románu autobiograficky vypráví o svém vyrůstání v sirotčinci, kde pečuje o svého bratra Vopičáka.

Dětská naivita spočívá u Ilji například v tom, že ruskému kapitánu Jegorovi donáší cenné informace, ale přitom nemá pocit, že byl zrádцем. Později se dostává zpět ke svým kamarádům ze sirotčince, pro které se stává hrdinou, neboť jako špeh sledoval pohyb ruského tankového oddílu. Ilja se za špeha ale nepovažuje, nicméně to kamarádům nevyvrací.

Na konci románu Ilja jakožto vypravěč vypráví o psaní svého románu. Spolehlivost svého vyprávění utvrzuje konstatováním: „[...] napsal jsem pravdu o všem, co jsem zažil. Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda.“ (*Kloktat dehet*, s. 271) Jeptišky, které se staraly se o chlapce v sirotčinci, jim dávaly kloktat dehet, pokud některé dítě zalhalo. Proto Ilja mluví pravdu: „Tolik dehtového mýdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal. Rozhodl jsem se popsat svou pravdou všechny papíry a pak se vydat do Siřemi.“ (s. 271–272)

Zajímavé je sledovat, jakými slovními spojeními označují recenzenti a kritici způsob, jakým je vyprávění konstruováno v prózách Petry Hůlové, nebo co jim to připomíná: „román jako tkáň příběhů“⁸⁷, „Šála vzpomínek – [...] sprádají vlákno individuálních osudů způsobem velmi podobným tomu, jakým se štrikuje šála: očko po očku, v předem stanovené šířce, střídavě hladce a obrace či různými barvami, jak velí ornament, a to tak dlouho, dokud toho není dost na celou knihu.“⁸⁸, „mozaika“⁸⁹, „protkává různobarevná vlákna nečekaných náhod,

⁸⁷ HAMAN, Aleš. Román jako tkáň příběhů. In: *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 1, s. 2.

⁸⁸ JUŘÍKOVÁ, Eliška. Šála vzpomínek: aneb paměti komukoli. In: *Host*, 2005, roč. 21, č. 10, s. 48–49.

⁸⁹ KOŠNAROVÁ, Veronika. Sibiřský příběh. In: *Tvar*, 2008, č. 11, s. 21.

příhod a setkání“⁹⁰, „strukturou připomíná tkanou látku: jednotlivá vlákna příběhu se splétají, vzniká komplikovaný vzor“⁹¹, „Mongolská symfonie – [...] její píseň ze všeho nejvíc připomíná vojenské bubnování.“⁹² S těmito označeními se setkáváme u próz *Paměť mojí babičce* a *Cirkus Les Mémoires*, ve kterých se objevuje velké množství příběhů, které jsou mezi sebou propleteny.

U Topola se naopak setkáváme s označením jako – tok, proud, řeka, chrlení, což je dáno častým využíváním kompozice typu proudu. S tím se setkáváme hlavně u *Sestry*: „Tatáž živelnost charakterizuje i kompozici knihy, kterou je nestvůrná, chaotická změť, je to vychrleno jakoby na jeden zátaž jako nějaký slovesný veletok, který se nestará o to, co jeho břehy podemelou.“⁹³ „epika je založena na toku, na těkání a chrlení“⁹⁴, „pestrá tříšť příběhů, prostředí a nápadů.“⁹⁵

3.2. Postavy

V této kapitole se zaměříme na charakterizaci postav – jak vidí sebe samy, jak je charakterizují ostatní postavy, sám vypravěč, či zda jsou charakterizovány především svými výpověďmi. Zaměříme se na jména postav, neboť jméno samotné do jisté míry může postavu charakterizovat. Zajímá nás, zda má sociální prostředí, ze kterého postava vzešla, vliv na její charakter.

Postavu tvoří slovně tematický komplex, který se v textu realizuje určitým souborem textových jednotek. Některé z jednotek se v textu vyskytnou jednou (popis těla postavy), jiné se vracejí (například jméno), další se obměňují nebo nahrazují jinými (líčení myšlenek, pocitů, činů). Tento vracející se soubor však nikdy není zcela totožný, a to ani tam, kde je míra opakování značná. Tento způsob prezentace postavy naznačuje její dynamičnost.⁹⁶ Sama postava se v průběhu příběhu mění, vyvíjí, stárne, je velmi dynamická.

⁹⁰ TOMEK, Miroslav. V zemi zaslíbené: Petra Hůlová si představuje představy Ukrajinců. In: *A2*, 2013, roč. 9., č. 5, s. 5.

⁹¹ KASTNEROVÁ, Erika. Newyorský cirkus Petry Hůlové. In: *Literární novinky*, 2006, roč. 2, č. 2/3, s. 9–10.

⁹² KORENÁ, Markéta. Mongolská symfonie. Imaginace, pokora a vypravěčský um ve vyzrálé prvotině Petry Hůlové. In: *Lidové noviny*, 2002, č. 215, s. 16.

⁹³ CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 38.

⁹⁴ BÍLEK, Petr A. Topolův román ...uličnický. In: *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 16, s. 18.

⁹⁵ PUTNA, Martin C. Jáchym topol & Martin Komárek: Hněv nad světem nedovykoupným. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 56.

⁹⁶ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...*, s. 519.

Většina postav v příběhu vyvstává pomocí přímé charakterizace, které se chopí sám vypravěč. V *Paměti mojí babičce* dochází k charakterizaci postav v porovnání s postavami dalšími, postava se realizuje pomocí konfrontace s postavou další: „Žlutěj květ nebyla jako ostatní dospělý ženy. Třeba s mámou se vůbec srovnat nedala. Víc mluvila, víc se smála a víc přemejšlela.“ (*Paměť mojí babičce*, s. 42)

Samozřejmě je postava charakterizována nejen podle vlastností (vnitřní popis postavy), ale i podle vzhledu (vnější popis postavy): „Šarceceg pořád zářil ve tváři prosluněnej úsměv. Byla o něco mladší než máma, ale podle výraznýho tenkýho nosu a štíhlý bokatý postavy bylo poznat, že krev maj společnou.“ (s. 36) Nebo také dochází k sebehodnocení vzhledu ze strany samotného vypravěče: „Já sama ale vypadám díky svejm divnejm očím a nedomrlý postavičce zrovna jako nějaká od nich.“ (s. 8)

Popis vzhledu jedné postavy v *Citlivém člověku* je z perspektivy jiné postavy: „Ta Monča. Dopadá na ni spousta světla. Skobičky, cvočky, náušnice, zářivé barbarské ozdoby, všechno se to leskne, září. [...] Nu, pletičku má Monča sice zedranou nějakými těmi pupínky, frňák trochu moc vytrčený, dvacet jí už není, to teda ani náhodou, ale kdo by chtěl mladou? Lepší je bohyně.“ (*Citlivý člověk*, s. 135–136) V ukázce jsou vedle sebe postaveny slova, která obsahují konotace – frňák zápornou, pletička (jakožto deminutivum) kladnou. Postava je popsána od detailů k celku, kde jako celek chápeme označení „bohyně“.

V próze *Anděl* se setkáváme jak s vnějším popisem, tak také osobnostní charakteristikou, která se však rozkrývá postupně: „Jeho přítelkyně byla ostříhaná dohola, přes hlavu měla tu a tam rudý šrámy, zaschlý stroupky, chomáče delších vlasů střídaly úplně zlikvidovaný místa, bylo to nepravděelný.“ (*Anděl*, s. 41–42) Dále se poté dozvídáme, že: „Věra bývala málomluvná.“ (s. 44) a „Věra byla společenštější.“ (s. 45)

Velmi důležitou součástí charakteristiky postav představují jména postav. Daniela Hodrová uvádí, že jméno i to nejobyčejnější a zdánlivě nepříznakové, je v literárním díle různým způsobem motivováno, a to právě celkem, k němuž patří, a poetikou, jejíž je součástí.⁹⁷ Zvláštní jsou jména svým zvukovým charakterem (Potok - příjmení Potok se zvukomalebně shoduje se spisovatelovým příjmením Topol – hlásková podobnost). Jméno postavy Jatek jako by evokovalo zajetí, a to zajetí drog, na kterých byla postava závislá. Podobnost jména můžeme sledovat i se slovem „jotka“, která korespondují s červenou barvou – červená barva se pak objevuje v hrdinově vidění.

⁹⁷ HODROVÁ, Daniela a kol. ...na okraji chaosu..., s. 601.

Postavy tak nedostávají jména, která by svou sémantickou náplní ukazovala či zaváděla jinam, než kam míří smysl díla a jeho styl, která by byla v nesouladu s úlohou postavy, jaká jí přísluší ve výstavbě celku.⁹⁸ Takovým příkladem jsou jména v próze *Anděl*, která utvářejí úlohu postav, jimiž jsou nesena. Hrdina Jatek se mezi těmito postavami ocitá na křižovatce (název prózy *Anděl* odkazuje ke známé pražské křižovatce) – jméno Věra představuje víru, Ljuba lásku a Naděžda (Nad'a) naději. „Víra, naděje a láska, řekl Pernica, Víra, naděje a láska, vole.“ (*Anděl*, s. 73) – je to, co lidé potřebují, říká pak jedna z postav, a přesně s tím se také postava Jateka setkala prostřednictvím jmen ženských postav.

Jméno Ilja, dostal chlapec v próze *Kloktat dehet* podle zvuků, které vydával: „Říkaly mi Ilja, [...], protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja.“ (*Kloktat dehet*, s. 7) Sestry říkaly Iljovi dokonce „náš trpělivý oslík“, neboť se obětavě staral o svého brášku. Zde dochází k charakterizaci na základě přirovnání ke zvířecí vlastnosti (obětavý jako osel). Ilja svého mladšího bratra oslovuje Vopičák. Vopičák je nemocný, jen leží a slintá, musí se o něj někdo starat. Opičák svým nevhodným chováním pravděpodobně připomíná zvířátko, a podle toho dostal přízvisko Vopičák. Jména určité skupiny dětí jsou udělena podle vzhledu, tedy spíše podle toho, jaké oblečení mají děti na sobě. Děti jsou rozděleny na „Dlouhokošiláče“ (menší děti, které nosí dlouhé košile) a „Trenýrkáře“ (větší děti, které již nosí trenýrky).

Se jménem Ilja se setkáváme i v próze *Zlatá hlava*. Svým jménem na sebe upozorňuje sám vypravěč, a to hned na třech místech: „A já, Ilja“ (*Zlatá hlava*, s. 77), „A teď jsem já, Ilja“ (s. 86), „A já, Ilja“ (s. 96). Jaké má vypravěč jméno, v tomto případě není podstatné, vztahování pozornosti na sebe vidíme hlavně v tom, aby vypravěč dal čtenáři jasně najevo, že právě hovoří on, neboť se zde vyskytuje vyprávění ve vyprávění. Dalším stejným jménem je v obou prózách jméno Margaš.

V díle *Cirkus Les Mémoires* dochází ke konfrontaci dvou jmen. Jedním z nich je jméno české – Tereza – a druhým exotické – Ramid. „Ramid. Jak ultra rychlej prací prášek nebo lék proti bolení hlavy. Umělej kámen, kousek z pyramidy, něco východního s hranama. Vypadal tak. Tmavej, s očima vzadu jak pod převisem.“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 9) Exotické jméno zde koresponduje i s exotickým vzhledem postavy. Podle Terezy vypadal Ramid jako Peršan. Dále se dozvídáme, že Ramid pochází z blíže nespecifikované východní země.

⁹⁸ srov. HAUSENBLAS, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996, s. 194.

S exotickými jmény, která nejsou pro českého čtenáře zavedená, si nejvíce pohrává Hůlová. Ve *Stanici Tajga* se setkáváme mužskými jmény Hablund, Erske, Fedorek, Buro, Izikil... a ženskými jmény Marianne, Elvíra, Pšela, Saška. V *Paměti mojí babičce* postavy nesou jména mongolského původu: Dzaja, Nara, Cecegma, Ojuna, Túleg, Džargal, Najramdal,...avšak nalezneme zde i jména čínského původu – Mergen, Lio Fu. Shledáváme se i s tím, že jsou postavy osločovány přezdívkou – Šarceceg má přezdívku Žlutěj květ.

Že je pro samotné postavy (hrdiny) jejich jméno důležité, si uvědomuje Dolgorma, která zdělila jméno po své prababičce: „Hlavní jsem já, mý jméno. Jak jinak bych mohla usnout, kdybych si tohle pořád dokola neopakovala?“ (*Paměť mojí babičce*, s. 130) Jméno se pro postavu stává symbolické, naplňuje ji až mystickou silou. Mýty okolo prababičky Dolgormy jakoby se přenesly na její jmenovkyni: „Dotykem uměla uzdravovat na smrt nemocný a její jedinej pohled stačil k tomu, aby poraněný přestali krváčet.“ (s. 130) Proto malé Dolgormě připadá její jméno tak výjimečné.

Není však nezbytné, aby čtenář jméno postavy znal. Proto se setkáme i s takovými případy, kde jméno hrdiny schází. Dokladem je bezejmenný hrdina v próze *Chladnou zemí* nebo známe pouze přezdívku postavy jako je například Malej v *Noční práci*. V próze *Anděl* naopak označení „bába“ zcela jasně určuje charakter postavy – o této postavě se dozvídáme z vyprávění Nadi, jež pro ni byla průvodcem života, opředena tajemnem. Mohli bychom ji označit za „čarodějnici, šamanku, pověřčivou ženu“ a to díky činům: „Ukázala jí, jak může udělat figurku, a co má říkat, kdyby ji chtěla probodnout.“ (*Anděl*, s. 61)

S další bezejmennou postavou se setkáváme v próze *Přes matný sklo*, kde je absence jména hlavní hrdinky. Jméno druhého hlavního hrdiny však již čtenáři známo je (Ondřej). Neznámé je jméno i jednoho z hlavních hrdinů v próze *Citlivý člověk*. Jedná o postavu otce, jenž je zde pojmenováván Táta, tedy s velkým počátečním písmenem (uvedeno i v anotaci na zadních deskách knihy). Tátu však ostatní postavy znají pod přezdívkou „Mour“.

Postava, u které známe pouze příjmení – Komárková –, se objevuje v próze *Strážci občanského dobra*. Příjmení Komárkovi zde koresponduje s prostředím, neboť město Krakov je kvůli bažinám sužováno všelijakou havětí, a právě i komáry.

Charakter postavy se může vytvářet i podle výpovědí, pocitů či činů – z nich se dá leckdy zjistit více, než když nám vypravěč přímo postavu charakterizuje. To je příklad hrdiny Jateka z prózy *Anděl*. Svými činy se charakterizuje i hrdinka ve *Strážcích občanského dobra*, která si však u čtenářů své sympatie spíše nezískává, což jsme si ukázali na ukázce z kritického článku výše.

Postavu do jisté míry determinuje i to, z jakého sociálního prostředí vzešla či v jakém sociálním prostředí se pohybuje. Pro Topolovy postavy je typické, že se nacházejí na okraji společnosti. V prózách obou spisovatelů můžeme nalézt jeden prvek, který se týká hlavních hrdinů, potažmo i postav, a to ten, že (a týká se to především hlavních hrdinů) pocházejí nebo se pohybují na okraji společnosti. V Topolových prózách je tento prvek nejzřetelnější. V dílech Hůlové se společenské postavení postav různí, ale pokud se jedná o prózy *Čechy, země zaslíbená*, *Umělohmotný třípokoj* či *Paměť mojí babičce*, můžeme výskyt toho prvku potvrdit.

V úvodu jsme položili otázku, zda postavy determinuje to, z jakého společenského prostředí pocházejí. V případě bratrů Ondry a Malého je to zjevné – bratři jsou z městského prostředí přivezeni do venkovského. Venkovští obyvatelé je považují za vetřelce, místní kluci vezmou malého mezi sebe až po zkoušce odvahy (iniciační rituál).

Za vetřelce je také považován Hablund, který z Dánska přijíždí do nehostinné Sibíře, tedy na okrajové místo, konkrétně do vesnice Charyň. Snaží se zapadnout mezi tamní obyvatele, kteří jsou vůči němu zprvu skeptičtí, nedůvěřují mu. Když už si hrdina myslí, že do místního společenstva zapadl, projeví se u místních kanibalské sklony a „nepůvodního“ obyvatele snědí. Což se ovšem čtenář dozvídá až na úplném konci knihy.

Postavy se v průběhu vyprávění mění a vyvíjejí se, příkladem je Jatek (próza *Anděl*), který byl dříve závislý na drogách. Chce se z této závislosti vymanit, s drogami nechce mít nic společného. Jatek tak prochází proměnou, mění se mu žebříček hodnot. Kde byly dříve na prvním místě drogy, se ocitá láska. Tuto proměnu bychom mohli brát jako pozitivní, naopak vývoj bezejmenné hrdinky v próze *Strážci občanského dobra* je pravým opakem. Čím je postava starší, tím je „obludnější“.

Nejen hlavní hrdinové, ale všeobecně postavy v prózách Petry Hůlové a Jáchyma Topola, jsou pokřivenými charaktery, stejně jako společnost, ve které se nacházejí. Postavy jsou determinovány prostředím, ze kterého vzešly nebo ve kterém se pohybují. Z hlediska společenského postavení se v největší míře jedná o postavy z okraje společnosti. Celá škála typů těchto postav se vyskytuje v próze *Citlivý člověk* – prostitutky, kriminálníci, pytláci či alkoholici. Jedním slovem je můžeme označit za ousidery. Vymanit se ze společnosti dokonce chce i vypravěčka v *Macoše*: „Co se mě týče, snažím se vyhnout světu jako celku [...].“ (*Macocha*, s. 53)

Dítě jako hlavní hrdina

Dětské hrdinové v Topolových prózách (především *Kloktat dehet*, *Noční práce*) nevzešli z harmonicky fungujících rodin. Jelikož se jedná o postavy dětí, je jim umožněn vývoj spíše než dospělým hrdinům. Dětský hrdina však nikdy není sám – v *Kloktat dehet* se Ilja stará o svého nemocného brášku až do jeho nešťastné smrti. V *Noční práci* jsou také dva chlapci – sourozenci. Jako by to bylo nepsaným pravidlem, ten starší ze sourozenců se vždy stará o mladšího. S další bratrskou dvojicí se setkáváme v próze *Citlivý člověk*.

Dětský hrdina tedy není nikdy sám, pokaždé se k někomu přimkne – k jiným dětem, nebo k dospělým, což můžeme doložit hrdinou Iljou, který se po smrti svého bratra sžije s ostatními dětmi z kláštera, Margaš (který je pro něj „druhým já“), poté se ho ujímá velitel Vyžlata, nakonec skončí s kapitánem Jegorovem, jenž se pro něj stává „tatínkem“. V postavách dospělých jedinců vidí Ilja své vzory (nahrazují mu tak postavu otce).

Ilja však nakonec stejně zůstává sám, musí se spolehnout jenom sám na sebe. Pohybuje se mezi přítelem a nepřítelem, aniž by je od sebe dokázal odlišit. Ilja se nám může jevit jako outsider, avšak také jako velmi schopný jedinec. Dětské hrdinové si žijí ve vlastním světě, protože tomu světu venku – reálnému – nerozumí, nechápou ho. Dokladem by byla i Iljova Země stínů.

U dětských hrdinů se setkáváme s jejich charakteristickou dětskou naivitou, která se ovšem může lehce přeměnit v realistický pohled na svět. Dětský hrdina má tak možnost se prezentovat těmito dvěma způsoby – jako naivní, nechápavé dítě, nebo dítě uvědomělé, s realistickým přístupem chápání světa. Tento dualistický pohled dětského hrdiny je zřejmý v próze *Kloktat dehet*, když se Ilja seznámí s kapitánem Jegorovem, kterého pokládá za svého otce: „Kolem šlehají výstřely, pořád je slyšet křik, ale muj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mym fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku než se jako rozstřílená mrtvola válet pod nim.“ (*Kloktat dehet*, s. 135)

K Iljově dovednosti patří ta, že se dokáže přizpůsobit každé situaci, a to hlavně podle toho, která situace se pro něj stane výhodnější. (Takovouto adaptabilitu dospělí hrdinové postrádají, žijí si takový život, na který jsou zvyklí, jakákoli změna je pro těžká, často až nemyslitelná). Mohli bychom říci, že dětské hrdinové nad dospělými hrdiny značně vítězí, a to právě díky své naivitě, adaptabilitě, mohli bychom dodat i vypočítavosti. Leckdy se dokáží poradit lépe než dospělí jedinci.

Adaptace na prostředí probíhá také u dětského hrdiny Ondry v *Noční práci* – ten se z města dostane do prostředí zcela odlišného – na venkov. Venkovská společnost však dává

Ondrovi (a jeho bráškově) jasně najevo, že on je zde vetřelcem, neboť městské zvyky nekorespondují těmi venkovskými.

I dětské hrdinové jsou postaveni na okraj společnosti (Ilja vyrůstal v sirotčinci). A to i v takovém případě, kdy jsou například děti odvezeny otcem z města na venkov – místní venkovští obyvatelé pak na tyto pohlíží jako na vetřelce, postavy se tak svým způsobem stávají vydědenci, jsou společensky diskriminováni (Ondra s Malým v *Noční práci*).

Podobnost dětských postav, co se týká jejich osudové linky, spatřujeme v prózách *Kloktat dehet* a *Noční práce* – v první jmenované próze Ilja dohlíží na nemocného, ve druhé próze se Ondra stará o „pochroumaného“ bratříčka Malého. Starší sourozenec zaujímá v obou případech ochrannou pozici, zároveň jsou obě dvojice opuštěné – jedné se zabijí rodiče a vyrůstají v sirotčinci, druhá je převezena od rodičů (matka je alkoholička, otec vědec, který je stíhán Státní bezpečností) ke svému dědovi. U dědy mají šanci na nový domov, avšak děda zemře, a zůstanou tak do jisté míry opět opuštěni.

V nejnovějším románu *Citlivý člověk* Jáchyma Topola se setkáváme opět s bratrskou dvojicí. A jako tomu bylo v *Noční práci* a *Kloktat dehet*, i zde se větší ze synů stará o toho menšího. Problematická je v tomto případě i rodina, kdy otec i matka jsou alkoholicí, matka navíc i narkomanka – pouze s jedním okem a bolavou nohou.

I když rodina zprvu tráví čas spolu tím, že jezdí po vystoupeních, aby se užívali, po matčině potratu se s ní naposledy setkáváme v nemocnici a z příběhu mizí. Otcí tak na starost zůstanou jeho dva synové, z nichž jeden nemluví a druhý je postižený (na svůj věk je stále vzrůstem mimino, musí se o něj někdo starat a přebalovat... z kontextu pak vyplývá, že bratři jsou pravděpodobně dvojčata). Marta Ljubková komentuje: „S figurou dítěte nakládá Topol způsobem pro něj charakteristickým [...]: dítě nabízí jedinečnou optiku, která nehledá a nevyžaduje základní – dospělou – logiku. Ve světě dítěte je možné vše, dítě se neptá, pouze pozoruje, a v tomto případě ani nekomentuje [...].“⁹⁹

S dětskými hrdinami jako v případě Topola se v prózách od Hůlové spíše nesetkáváme. Výjimku tvoří průběh událostí, které jsou prezentovány vypravěčkami v *Paměti mé babičce*, které jsou časově zařazeny od dětských let, přes dospělost a stáří. S vypravěčkou, která je v mladistvém věku, se setkáváme ve *Strážcích občanského dobra*.

⁹⁹ LJUBKOVÁ, Marta. Kde žijí citliví lidé (Jáchyma Topola *Citlivý člověk*). [online] Dostupné z <<http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2108>> [cit. 14. 5. 2018]

3.3. Zobrazovaný prostor

Tato kapitola bude mít za úkol rozdělit prozaická díla Petry Hůlové a Jáchyma Topola podle určitého kritéria. Zprvč především podle toho, kde – v jakém prostředí – se odehrává děj (zde zčásti navážeme na dělení Andrey Králíkové, která vysledovala dvě tendence u próz spisovatelky Hůlové). Zadruhé podle kritéria dynamičnosti či statickosti prostoru, což jsme si vymezili v teoretické části. Dále nás bude zajímat, zda zobrazované prostory jsou spíše uzavřené nebo otevřené, zda se v jednotlivých prózách objevuje více důležitých prostorů a jsou-li tyto prostory postaveny v kontrastní poloze.

Přidržíme-li se nejprve rozdělení prostoru tak, jak jej navrhla Andrea Králíková u próz Hůlové, vyvstávají nám tu dvě základní linie. Texty první linie se odehrávají v cizím prostředí, vypravěč a postavy se vydávají na cestu. Oproti tomu jsou texty druhé linie zasazeny do prostředí českého, kde jsou fikční světy tvořeny vnitřním prožíváním hrdinů a sítí mezilidských vztahů.¹⁰⁰

Pokud tedy akceptujeme toto rozdělení od Králíkové, do první, „exotické“ linie pak zařadíme prózy Hůlové jako: *Paměť mojí babičce*, *Cirkus Les Mémoires*, *Stanice Tajga* a *Čechy, země zaslíbená*. Do druhé linie následně patří prózy *Přes matný sklo*, *Umělohmotný třípokoj* a *Macocha*. Mimo tyto dvě linie stojí próza *Strážci občanského dobra*, která vybočuje jak z exotického prostředí, tak i z tématu mezilidských vztahů. Žánrově se spíše blíží historické protifaktové fikci, stejně tak jako Topolova próza *Kloktat dehet*.¹⁰¹

Rozdělit Topolovy prózy tak, jak jsme je rozdělili u Hůlové, se nám však nepodaří. Do těchto nastavených dvou linií, podle toho, zda má příběh nádech exotiky, či zda je hlavním tématem vnitřní svět postav a mezilidské vztahy, Topolovy prózy striktně nerozčleníme. A to z toho důvodu, že největší počet próz se odehrává v prostředí českém – již například název *Anděl* nám připomene známou stejnojmennou křižovatku v Praze. Setkáme se však také i s cizími zeměmi jako například Mongolskem – *Zlatá hlava* – či celou škálou zemí v próze *Citlivý člověk*.

Musíme ovšem zdůraznit, že hrdinové (či postavy) na jednom místě – ať se jedná o českou či jinou zemi – nezůstávají, ale vydávají se na cestu. Tyto cesty pak pro příběhy postav sehrají velkou, mohli bychom říci, že i zásadní roli. Vydání se na cestu je pro hrdiny tím, co je posouvá dopředu, k nějakému cíli. V poslední Topolově knize *Citlivý člověk*,

¹⁰⁰ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, s. 113–114.

¹⁰¹ Označení historická protifaktová fikce jsme přejali od Lubomíra Doležela, který toto označení použil pro prózu *Kloktat dehet* ve své publikaci *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum, 2014).

cestuje rodina ze začátku napříč světem (Německo, Maďarsko, Ukrajina), kde si přivydělává vystoupeními, až se nakonec vrátí domů do Čech. Naopak příběh v próze *Chladnou zemí* začíná v českém prostředí – a to konkrétně v památném Terezíně –, a končí v cizím prostředí – v běloruské Chatyni.

Ať už jsou příběhy v prózách Topola nebo Hůlové zasazeny do českého prostředí, nebo cizí (exotické) země, tak v některých případech platí, že zvolené prostředí slouží pouze jako kulisy k příběhům, které se zde odehrávají (například prózy *Paměť mojí babičce*, *Přes matný sklo*). Na tomto pozadí můžeme vysledovat nadčasová téma – jako příklady si můžeme uvést generační střety mezi hrdinkami v *Paměti mojí babičce*, nebo milostné příběhy hlavního hrdiny v próze *Anděl*. Přesto, že se v prózách objevují pro čtenáře známá prostředí z reálného světa (Praha, Posázaví), spisovatelé je obohacují o imaginativní prvky, a tím si vytvářejí osobité prostory v konstruovaném fikčním světě.

V próze *Anděl* je zajímavé spojení světa fikčního se světem reálným. Máme na mysli v reálném světě existující křižovatku Anděl spojenou s hrdinovým viděním fikčního světa, které však „reálně“ viděno není. Proto například vidí nebe rudě, vchod do metra s eskalátorem se pro něj stává jámou, v níž mizí lidé. „Zas stál na křižovatce Anděl Exit a teď viděl i jámu, lidé se v ní ztráceli.“ (*Anděl*, s. 55) Jakoby se mísily vidiny (způsobené drogami?) se skutečným vnímáním.

Jedním z nejdůležitějších a nejčastěji variováných prostor se stává město. Podle Daniely Hodrové je pole města v textu přítomno i svým stylem. „Městský text“ nese znaky města a jeho mýtu, jako je například: iterativnost a s ní související zjev dvojníka, heterogenost, mnohostylovost, různohlasí, intertextovost, fragmentárnost. K těmto znakům patří i způsob psaní proudem či tkaním, dále znaky jako labyrintovost a palimpsestovost.¹⁰² Použité pojmy mnohostylovost, různohlasí, fragmentárnost se v kritických textech, které reagují na díla spisovatelů, často objevují. Stejně tak jako způsob psaní proudem, který se vyskytuje v próze *Sestra*. S pojmem labyrintovost se naopka setkáváme přímo v prózách. Již samotné výrazy „proud“ či „tkaní“ jsme reflektovali v tom, jak recenzenti označují způsob konstruování příběhů (viz s. 41–42).

V *Sestře* hrdina Potok označuje město za labyrint. Město-labyrint se v textu objevuje ve dvou podobách. Tou první podobou je labyrint, ve kterém se nebloudí: „Pak jsem šel

¹⁰² HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. In: *Česká literatura*, 2004, roč. 52, č. 4, s. 542.

městem k domům kmene, šel jsem labyrintem svého světa, kde žiju, a v mém srdci byl mír.“ (*Sestra*, s. 170) Hrdina nebloudí, neboť jak sám říká, že je to labyrint jeho světa.

Druhou podobou je pak labyrint, ve kterém naopak hrdina bloudí, snaží se dostat k nějakému konci: „[...] kroutil jsem zahojenou hlavou, vyřázel jsem s pešáky, je to jako když král vysílá své vojsko labyrintem ulic, ale pozor kterež král, a pozor, tvuj labyrint je zrcadlovej...[...].“ (s. 424) Pěšáci je zde metaforickým pojmenováním chodců po městě. Moc labyrintu je zde umocněna navíc tím, že se jedná o zrcadlový labyrint, je v něm tedy těžké se orientovat, jeví se jako nepřístupný či chaotický.

V celé próze převažuje motiv hledání – Potok hledá Sestru. Prostřednictvím tohoto hledání se čtenář seznamuje s městskými prostory. Dokonce jsou v textu uvedeny konkrétní adresy, názvy ulic či domy - například Praha 8, Ustřední hračkářství, Galaktické bar, kostel Sester Mučednic. Hrdina tak bloudí po městě, postupuje od jednoho místa k druhému, ve snaze dojít k cíli, tedy najít Sestru.

V próze *Sestra* nalezneme ještě jeden prostor, spíše tedy místo, které je obestřeno záhadou. Tímto místem je studna, která je později nazývána Zónou. V Zóně mizí (nebo mohou mizet) lidé, představuje jakousi bránu do podsvětí, cestu ke zlu: „Zóna je zlo, Zóna vtahuje čistý, Zóna je tunel. [...] Zóna není žádná městská díra, kde by rychle a obratně člověk poměrně přežil, řekl jsem. Je to Zlo. Je to cesta k němu.“ (s. 138–139) V citaci si můžeme všimnout toho, že slovo „zlo“ je jednou psané s malým písmenem, podruhé zase s velkým. Zlo s velkým písmen můžeme chápat jako jméno něčeho, co se ukrývá v podzemí, cesta ke Zlu vede právě skrze studnu-Zónu.

Místo připomínající labyrint nalezneme i v próze *Chladnou zemí*. Přesto, že Terezín je pevnostní město, je také optikou hlavního hrdiny spojován s labyrintem: „[...] když jsme prolézali kilometry zakázaných chodeb pod Terezínem, a nikdy nás nezradil, když jsme v labyrintu pod zemí dupali po starodávných cedulích [...]“ (*Chladnou zemí*, s. 21) Temné katakomby přidávají na tajemnosti – tak jako v labyrintu si hrdina nemohl být jistý tím, na co zrovna narazí v těchto spleťtých podzemních chodbách.

Spleťtost města můžeme pozorovat v *Paměti méj babičce*, když se jedna z hlavních postav dostává do města poprvé: „Jak jsme vjížděli ulicí čím dál hloub do Města, všechno to houstlo a lidi se motali čím dál rychleji a zmateněji, až jsme za náměstím zabočili doleva nahoru a mně se ulevilo, protože lidi se někam vsákli [...]“ (*Paměť méj babičce*, s. 40)

Město se pro hrdinku stává jakýmsi zasvěcením – být ve městě pro ni znamená být dospělá. „Bylo mi čerstvých šestnáct, byla jsem poprvé ve Městě a měla jsem jasno jen v tom,

že se mi právě splnil můj sen.“ (s. 41) Hrdinčino nadšené opojení z města se však snaží její teta Šarceceg uvést na pravou míru, neboť ví, že nemá žádné ponětí o dospělém životě: „Že Město je nebezpečný a já moc mladá a nezkušená [...], protože ačkoli vypadá tenhle svět veselej a nóbl, nuž se tu leskne mnohem častěji než u nás.“ (s. 41–42)

Město hrdince nastavuje dvě tváře – první tvář je plná lesku a krásných věcí, které se zde dají pořídit, druhá tvář je drsná, město se pro mladou dívku může stát nemilosrdné. Město je zde konfrontováno s domovem hrdinky (Dzaji), neboť město hrdinku ovlivňuje, i když zde stráví několik let života, nakonec se opět ve stáří vrací do své domoviny na venkov. Venkov tak představuje v podstatě „dobrý“ prostor, kde se udržují tradice a hodnoty, kdežto město je naopak tím „zlým“ protipólem, hrdinky v něm prochází destrukcí (stanou se prostitutkami).

Část prostoru města představuje v próze *Anděl* křižovatka. S křižovatkou se zde nesetkáváme jen jako s prostorem (smíchovská křižovatka), přeneseně se sám hrdina Jatek ve svém životě ocitá na křižovatce – má se rozhodnout mezi dvěma ženami. Každá z nich nabízí odlišný způsob života. S Ljubou má vyhlídku nového začátku, s Věrou naopak návrat do minulosti, k drogám.

Prozatím jsme se setkali s prostorem, které můžeme označit za statické¹⁰³. Shledat se můžeme s tím, že se proměňují, ať už v souvislosti s odstupem let či jenom během dne – spojení slov „město se měnilo“ ve *Výletu k nádražní hale* či demolice terezínské budovy Komenia. Se dvěma typy dynamického prostoru se setkáváme ve *Stanici Tajga* a *Citlivém člověku*. V prvním případě se jedná o vlak, v druhém případě o automobil. Prostřednictvím těchto dvou dynamických prostorů se hrdinové vydávají na cestu.

Prvek, který mají dynamický i statický prostor společný, je okno (v *Macoše* bychom mohli uvažovat o balkonu). Skrze něj se postava dostává do kontaktu s okolním světem: „Ani rozestlat si ve vlaku nechtěl, aby nepřišel o kus té parády míhající se temné zeleně. Tlukotem pražců mu tlukotalo srdce. Jen škoda, že okýnko bylo tak zmazané.“ (*Stanice Tajga*, s. 7) Po příjezdu se Hablunda ujme Buro a odvede ho do své chatky. „Ani třetí, pátý nebo desátý den ho totiž Buro nikam s sebou nevzal, a tak jedním z jeho mála rozptýlení se stalo pozorování toho, co se dělo za oknem.“ Okno je jediným světlým bodem v chatce, která pro Hablunda představovala vězení, neboť ho Buro při odchodu vždy zamkl.

¹⁰³ K otázkám prostoru srov. s. 21.

Pokud se vrátíme zpět k vlaku, Marek Vajchr vidí vlak jako symbol: „Fedorkův vlak je až okázale dominantním symbolem provazujícím celý text: ‚rozhýbává‘ vyprávění tím, že do něj ‚transportuje‘ některé z hlavních aktérů, a jeho kyvadlový pohyb se zároveň vzhledem k širokému časovému záběru románového děje přímo nabízí k tomu, aby byl interpretován jako symbol rytmické kontinuity zvolna plynoucího času.“¹⁰⁴

Zajímavým prostorem je u *Macochy* ohraničený prostor, neboť se jedná o „bytové drama.“ Bytové drama z toho důvodu, že hrdinka svůj byt skoro vůbec neopouští, a tak se celý příběh odehrává v místnostech bytu nebo na balkoně. Což vypravěčka uvede hned na začátku: „Matka mi říkala, a opouštím pro dnešek svůj balkon, kde jinak trávím veškerý volný čas, a jdu si do kuchyně natočit sklenici teplé vody [...].“ (*Macocha*, s. 7) Balkon se v tomto případě stává velmi důležitým místem, neboť je to jakási spojnice mezi bytem a světem tam venku. Tento prostor bychom mohli označit za uzavřený. Prostřednictvím balkonu se hrdinka dostává do společenského styku.

Za bytové drama bychom mohli označit i další prózu Petry Hůlové. Jedná se – jak již napovídá sám název titulu – o *Umělohmotný třípokoj*. Odpověď na otázku, proč zrovna název *Umělohmotný třípokoj*, nám hlavní hrdinka přímo sděluje: „Proto v umělohmotném pokoji s žlutým ptáčkem nic měnit nebudu. Říkám mu tak, protože pokoje jsou v bytě tři, a kdybych řekla jen umělohmotný pokoj, nebylo by jasné, který mám na mysli.“ (*Umělohmotný třípokoj*, s. 20) Hrdinka pak svůj pokoj označuje také jako „umělohmotná mrdna“. (s. 37)

Se samotným pokojem nás však hrdinka seznamuje dříve. Uzavřený prostor pokoje je konfrontován s otevřeným dvorem: „Kdybych měla dvůr, smejčila bych z kouta do kouta březovou metlou, kterou bych si sama svázala, a pokaždé bych při práci měla pocit jako na jarmarku v tradičně lidovém kroji. Ne jako v pokoji, kde se budím, po mém boku občas muž a kolem plno umělé hmoty. V podobě mého žlutého umělohmotného ptáčka v kličce, která je navíc kovová jako pro opravdového, [...].“ (s. 8) Že by se sama hrdinka cítila ve svém bytě jako ten plastový ptáček v kleci? Dle Hodrové představuje pokoj jedno ze základních míst lidské existence.¹⁰⁵ Dále již prostor dvora zmíněný není, avšak z této ukázky je patrná dualita prostorů (otevřenost a uzavřenost). I když tento „třípokoj“ hrdince slouží také jako místo pracovní, přesto je místem, kde se hrdinka cítí v bezpečí, kde může být sama sebou. Pohyb v tomto statickém prostoru přestavují klienti, kteří sem přicházejí a poté odcházejí.

¹⁰⁴ VAJCHR, Marek. Překročit hranice. In: *Revolver Revue*, 2008, č. 71, s. 235–237.

¹⁰⁵ HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H & H, 1997, s. 217.

Svět kolem sebe pak hrdinka nazývá „digisvět“. Tento digisvět, který ovládá moderní technika, je plný slov s předponou digi- a neologismů, což si ukážeme v kapitole, která se věnuje jazykovému rozboru. Nemůžeme však říci, že by hrdinka veškerý svůj čas trávila pouze ve svém bytě. Zdá se, že druhým důležitým prostorem se stává obchodní galerie, kde buď hrdinka nakupuje, chodí na jídlo, do kavárny nebo čeká na svou kolegyni. Avšak jak sama říká, třípokoj je jediné, co má: „Kromě umělohmotného třípokoje není totiž ve městě jediné druhé místo, kam bych mohla jít a se svými taškami a klíčkou s umělohmotným žlutým ptáčkem z Číny přes rameno tam alespoň na pár dní spočinout.“ (s. 116) Pokoj je pro hrdinku domovem, místem, kde žije a existuje. I když pokoj působí uměle, hrdinka by na něm nic neměnila: „Proto ve svém pokoji nic neměním, i když se mi vůbec nelíbí“ (s. 19). Pokoj s nákupní galerií tak představují dva uzavřené prostory, ve kterých hrdinka žije.

Všemi známé místo – Terezín – je představeno v díle *Chladnou zemí*. Tento prostor v textu prochází proměnou. Hrdina-vypravěč popisuje Terezín ze vzpomínek, když jako malý chlapec spolu s ostatními dětmi pevnostní město prozkoumávali: „Lebo nás povzbuzoval, když jsme prolézali kilometry zakázaných chodeb pod Terezínem, [...] a nacházeli další a další skrýše v kanálech, pískem jemně poprášené, zapomenuté sklady pryčen či plynových masek, průchody a prolézačky, [...]“ (*Chladnou zemí*, s. 21) Po letech, které strávil ve vězení, se hrdina do města svého dětství vrací, ale město se změnilo: „Netrpělivě jsem vyhlížel ceduli s nápisem SE SOVĚTSKÝM SVAZEM NA VĚČNÉ ČASY A NIKDY JINAK, [...] ale teď zmizela, nebyla tu, okrajem hradeb se stalo dlouhé, rozmoklé pole, [...]. Uvítalo mě ticho, ticho ještě ne mrtvého, ale zbídačeného města, města, které se po odchodu armády propadlo do staršlivé bídy.“ (s. 23) Hrdina zde popisuje, jak postupem času památné město zestárla. Přichází však čas jeho obnovy a nedlouho poté i čas jeho konečné zkázy.

Protože je město postavené z cihel, objevuje se v textu často červená barva. Červeně je od cihel zbarvena i tráva, ta se v textu vyskytuje často. V tom bychom mohli spatřit symboliku – červená barva symbolizuje krev obětí koncentračního tábora, která zde byla v minulosti prolita.

Když hrdina odcestuje do Běloruska, dostává se na místo podobné Terezínu, na místo, kde bylo vyvražděna spousta lidí. Tento prostor pak tvoří paralelu k českému městu. Hrdina na výjev reaguje takto: „A to jsem jaktěživ neviděl. Z vlhké země k nebi trčí komíny. Komíny vesnických domků. Všude se tu drápou z mlhy. A kusy zdí, rozbité schody. Šedé roury komínů jsou všude kolem jak stěžně hřbitova lodí. Ale je to hřbitov vesnice. Jsem na cestě dlážděné černými kameny, vede k rozvaleným vrátkům mrtvého hospodářství.“ (s. 108)

Dochází zde i k barevné obměně – Terezín byl spojen s barvou červenou, tato vesnice s barvou černou (která symbolizuje ještě větší zlo?). To, co má hrdina před očima je popisováno jakoby ze strnulého pohledu, popis koresponduje s vnitřním rozpoložením hrdiny. Jak sám říká, tohle v životě neviděl.

Vyprávění jednoho z hrdinů – Hablunda – ve *Stanici Tajga* nezačíná v dánském prostředí, kde v hlavním městě Kodani hrdina žije, ale již na cestě (v dynamickém prostoru – vlaku) – stejně jako hrdina v *Chladnou zemi* (který cestuje). Ten se však ale nachází ještě v prostředí českém, Hablund již daleko od domova: „Hablund byl nejprve nadšen. Těmi lány donekonečna se rozprostírajících lesů. Ani rozestlat si ve vlaku nechtěl, aby nepřišel o kus té parády míhající se temné zeleně.“ (*Stanice Tajga*, s. 7)

Vlak zde slouží nejen jako dopravní prostředek, prostředník, díky němuž se hrdinové dostanou na požadované místo. V jednom příběhu se z vlaku stává obydlí průvodčího Fedorka – jedná se tedy o dynamické místo. Vlakové nádraží pak zde slouží jako spojnice mezi ostatními městy, stejně tak jako i balkon v *Macoše* slouží hrdince v kontaktu s okolním světem.

Shrneme-li kapitolu, v níž jsme se věnovali prostorům, do kterých spisovatelé svá díla zasazují, můžeme konstatovat, že si spisovatelé pro své příběhy vybírají buď prostředí české, nebo exotickou zemi.

Z exotických zemí převažují země orientované na východ, oba spisovatelé například situovali příběh do Mongolska, a to do prostředí hlavního města Ulanbátar. V českém prostředí jsou příběhy rozprostřeny po celém území naší země, avšak dominantním a nejvíce se vyskytujícím prostorem se stává město Praha.

V prózách se většinou vyskytují místa statická – dům, byt, město, ale najdeme i místa dynamická jako je například vlak ve *Stanici Tajga* či automobil, jenž slouží i jako příbytek pro rodinu v *Citlivém člověku*. Často jsou prostory dány do kontrastu, nepříznačnější je kontrast venkova (či okrajové oblasti) a města – například ze svého geru, který se nachází v okrajové oblasti, cestuje do města Dzaja v *Paměti mojí babičce*, Hablund z velkého města Kodaň vyráží do sibiřské vesnice Charyň ve *Stanici Tajga*.

U vypravěčů Petry Hůlové nalezneme prvek, který u Topolových tak výrazný není. Pokud vypravěči v prózách Hůlové popisují určité místo, nepoužívají k tomu pouze své vizuální vidění, ale místo vnímají pomocí více smyslů – to si ukážeme v kapitole Strategie zobrazení prostorů.

U Topola převažuje prostor města, který dále variuje. Město je svým charakterem spleť, se spoustou ulic, které se kříží, a proto je město často přirovnáváno k labyrintu. Město se stává jakýmsi živým organismem, který hrdiny sleduje, snaží se je svým chaotickým vzezřením pohltnout. Hrdina v tomto labyrintu bloudí, chodí křížem krážem ve snaze dobrat se cíle (to jsme si ukázali výše u prózy *Sestra*).

Naopak u Hůlové se prostor omezuje jen na menší celek (v porovnání právě s Topolovým městem). Příběhy hrdinů se tak často uskutečňují v prostoru ohraničeném čtyřmi stěnami – v pokoji. Uzavřenost tohoto prostoru koresponduje se soukromými dramaty, které hrdinové prožívají. To můžeme nejlépe spatřovat v prózách *Přes matný sklo*, *Umělohmotný třípokoj* či *Macocha*.

V próze *Paměť mojí babičce* je prostor pokoje nahrazen gerem (mongolský stan), hrdinka Dzaja se z tohoto místa chce dostat pryč, a to do města, které se pro ni stává zasvěcením do dospělosti. Ke konci svého příběhu se však vrací zpět z civilizace do geru v přírodě a uzavírá se do sebe.

Kontrast mezi městem a venkovem bychom u Topola mohli najít v přesunutí od městských próz *Sestra* (či *Anděl*) do *Noční práce*, jejíž děj se odehrává ve venkovském prostředí. U právě těchto dvou próz je zajímavé sledovat, jaké jazykové prostředky autor používá (zabýváme se tím v kapitole níže).

K výrazným prostorům, které Topol využívá, jsou podzemního charakteru. Jak ve městských, tak ve venkovských prózách se můžeme setkat se sklepy (sklepení sirotčince v próze *Kloktat dehet*), jámami (smíchovská jáma v *Andělovi*), studnou (*Sestra*), podzemními chodbami (*Chladnou zemí*). Tato místa vyzařují záhadností i magickou aurou (ve studni se například ztrácejí lidé).

I kritické reflexe se zabývají prostory – v recenzi k *Citlivému člověku* se Jan M. Heller vyjadřuje: „Pozoruhodná je již autorova práce s prostorem. Stojí za to se o něm zmínit, protože po Topolových prozatérských výpravách do všech nadzemních i podzemních pater matky Prahy nebo do karpatských průsmyků [...] je změna působiště výrazná a přínosná inovace. Zmíněné Posázaví představuje mikrokosmos, kde se stýkají ušpiněné a udřené ostrůvky posledním půlstoletím těžce zkoušeného vesnického života, který se živí rukama,

s další vrstvou zakusující se do kraje v podobě obrovitánských plechových skladišť, montoven, benzínek a hypermarketů, [...].“¹⁰⁶

Ve všech prózách od Topola a Hůlové je velmi důležitým motivem cesta. O tom, že se hrdinové vydávají na cestu, jsme se zčásti zmínili na začátku této kapitoly. Můžeme tedy cestu označit za prostředek, který posouvá nejen hrdiny dopředu, ale také celý děj. Cesta je hybatelem děje. Můžeme se setkat s cestami co do délky krátkými (cesty do obchodního centra v *Umělém třípokoji*), či dlouhými (cesta mezi zeměmi v *Citlivém člověku*). Nad cestou v próze *Sestra* se pozastavuje i Květoslav Chvatík: „Horečný je nejen čas, ale i prostor Topolovy epeje. Je to opět ‚cesta‘, ale spíše než cesta svobody nebo zasvěcení je to nová ‚cesta do hlubin nocí‘. Vypravěč je neustále na cestě, často na útěku nebo na pouti za zmizelou Černou, na cestě po Praze do krčem a ubikací v podsvětí, [...].“¹⁰⁷ I v závěrečné větě v próze *Kloktat dehet* se setkáváme: „Teď hned se vydám na cestu, půjdu domů.“ (*Kloktat dehet*, s. 272)

Ač jen krátce, v próze *Chladnou zemí* je zmíněn prostor hospody, kam se bezejmenný hrdina uchýlí hned po návratu z vězení. Toposy hospody a vězení se zabývá Daniela Hodrová. Hospodu můžeme chápat, jako místo, kam se hrdina vrací, aby se socializoval. Ve vězení se odehrává i dramatický text *Uvařeno*. Hospoda se objevuje také ve scénáři *Karty jsou rozdaný*, nebo v *Noční práci*. V próze *Kloktat dehet* bychom na místo socializace mohli označit kostel, kam chodí děti z dětského domova.

3.4. Kompoziční členění – strukturace textu

Předmětem této části je rozvržení próz spisovatelů po formální stránce. Zajímá nás, jak je text členěn vizuálně, čeho si oko čtenáře všimne jako první, než začne s procesem čtení. Dále budeme sledovat, zda existuje nějaká tendence pro začátky a konce próz. Předmětem analýzy je jak vlastní text, kde tedy máme na mysli hlavní text, který tvoří příběh a je rámován začátkem a koncem, tak také přídatné úseky textu, jež jsou nedílnou součástí díla jako celku – sem patří název díla (titul), dedikace, motta, předmluvy, doslovy a tak podobně.

¹⁰⁶ HELLER, Jan M. Topol Jáchym. Citlivý člověk. [online] Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/38103/topol-jachym-citlivy-clovek>> [cit. 30. 10. 2017]

¹⁰⁷ CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 37.

Musíme zde uvést, že analýza proběhla na dílech, jejichž bibliografické údaje jsou vedeny na konci této práce. Nezabývali jsme se proto komparací děl, která byla vydaná v jiném roce či v jiném nakladatelství (což by se týkalo především děl Jáchyma Topola).

V následujících podkapitolách – Začátek a konec hlavních textů, Nadpisy kapitol, Využití různých typů písma, Tituly děl, Motto a dedikace, Ilustrace – sice vybočujeme od naší naratologické perspektivy, která je pro analýzu ústřední, ale tyto kategorie neodmyslitelně patří k dílu jako celku, a proto se jimi budeme zabývat. Dalším důvodem, proč tyto kategorie zmiňujeme je, že se objevují v i kritických textech (u jednotlivých případů ocitujeme konkrétní reakce).

Začátek a konec hlavních textů

Nejprve se zaměříme na začátek a konec textu. Zabýváme-li se začátkem a koncem, máme na mysli jeho úvodní a konečnou kapitolu, odstavec, a pokud bychom se zaměřili detailněji, začátek (a konec) textu tvoří první věty, první slova. V naší analýze próz se zaměříme konkrétně na první věty vlastního textu, jenž tvoří příběh. Spolu s Hodrovou můžeme tyto začátky textů rozdělit na pět různých typů:

1. začátek scénický (tradiční začátek tvořený časovými a prostorovými kulisami),
2. začátek narativní (čtenář přímo vstupuje do příběhu, do děje; kulisy jsou rozmístěny po větší ploše textu),
3. začátek prezentující vypravěče (hned v první větě je představen vypravěč),
4. začátek metatextový,
5. začátek fragmentární (extrémní podoba začátku narativního, postihuje pouze tvarový aspekt – je například uvedeno datum).¹⁰⁸

Konec však může být pouze dvojího druhu – a to buď uzavřený (završený) nebo otevřený (nezavršený). Grafické signály konce se uplatňují v podobě neúplné stránky, po které bezprostředně následuje tiráž s údaji vydavatele, obsah díla, doslov, a další.

Ve *Zlaté hlavě* je čtenář přímo uveden do děje „A ještě než jsem se třísk hlavou o strop a slyšel Solange zaječet [...]. (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 67) Zde se jedná o

¹⁰⁸ HODROVÁ, Daniela a kol. ...*na okraji chaosu*..., s. 318–321.

narativní začátek. Dále je první odstavec prózy obsahově podobný s odstavcem posledním, ovšem s určitými obměnami, jedna věta je dokonce v obou odstavcích totožná. Jedná se vlastně o ten samý úsek v příběhu, o úsek, který jakoby rámuje hrdinovo vyprávění ve snu, což můžeme chápat jako kruhovou kompozici, neboť konec je obměněným začátkem. Tím pádem můžeme konec (který se zároveň rovná začátku) označit za konec nezavršující.

Scénický začátek můžeme shledat v próze *Cirkus Les Mémoires*, kde je dán časový a prostorový údaj – „Byla sobota, v bytě u Terezy tmavo [...]“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 7), avšak detailnější podrobnosti (například u časového údaje přibližný rok) se dozvídáme až dale z kontextu.

Spisovatelé nejvíce využívají začátku narativního, kdy je čtenář přímo „vržen“ do děje příběhu. Tyto začátky jsou často uvozovány přímou řečí – „,Tak zvedněte konečně ty ruce!“ křičím na celé kolo z mého balkonu, [...]“ (*Macocha*, s. 7), neznačenou přímou řečí – „Copak se tady, sakra, můžu soustředit?!“ (*Citlivý člověk*, s. 5) nebo větou oznamovací: „Ta první se jmenovala Dragana Božovič a nebyla to Češka, ale Srbka, co do Prahy utekla před válkou v Sarajevu.“ (*Čechy, země zaslíbená*, s. 7)

Dále se nejvíce vyskytuje začátek scénický, ovšem není striktně dodrženo uvedení do časových a prostorových kulis – o nich se dozvídáme až dále, na úplném začátku se objevují jen zlomky prostoru, čas není konkrétní. Většinou je čtenáři předkládán určitý prostor, kulisa k příběhu, který se následně má odehrávat – „Nad domy bylo světlo“ (*Anděl*, s. 7) až po pár větách dále je uveden čas (zima, blížily se Vánoce; zmínka o Smíchově se nachází až na straně další).

Zajímavý začátek se vyskytuje u *Sestry*, kde místo toho, aby byl představen jen vypravěč, je představena celá skupina postav – „Byli jsme lidi Tajemství.“ (*Sestra*, s. 7) V jistém smyslu bychom mohli tento začátek označit za začátek prezentující vypravěče, neboť sám vypravěč je členem této skupiny, a tedy se nám na začátku určitým způsobem představuje. Musíme ovšem podotknout, že tento případ není takovým začátkem, který prezentuje vypravěče, jak jej teoreticky popsala Daniela Hodrová. Dle Hodrové je začátek prezentující vypravěče spjat se situací, v níž se hned v první větě představuje vypravěč, padnou slova „já“ a „jsem“ někdy „jmenuji se“ či „říkají mi“.¹⁰⁹ Ukázkový příklad tohoto začátku se nachází v próze *Kloktat dehet*: „Říkaly mi Ilja, všechny sestry, pěstounky a ochránkyňe naše, tehdy v Siřemi, protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá

¹⁰⁹ HODROVÁ, Daniela a kol. ...na okraji chaosu..., s. 320.

je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja.“ (*Kloktat dehet*, s. 7) V prvním okamžiku je pozornost strhnuta přímo na vypravěče.

Ve *Strážcích občanského dobra* se nám prostřednictvím vzpomínek představuje vypravěčka: „Z Louče si na nic nevzpomínám, přestože některý lidi si ze tří let už něco pamatují.“ (*Strážci občanského dobra*, s. 7) Můžeme zde zaznamenat, že první věta sice přímo vypravěče neprezentuje, ale vztahuje se na něj.

Za metatextový bychom do jisté míry mohli považovat začátek prózy *Přes matný sklo*: „Svět je plnej tajemství, říká se, různých osudů, odstíny od špinavý bílý až po černou z teček modrá, žlutá, červená. Barvy, ze kterých se složí všechny ostatní.“ (*Přes matný sklo*, s. 9) Spisovatelka tu na začátku operuje jak s pojmy „tajemství a osud“, s protikladnou černou a bílou barvou, tak také odkazuje na tzv. Goethův barevný kruh (Goethe za primární barvy považuje právě barvu modrou, žlutou a červenou).

Pro Hodrovou je začátek díla jeho velmi významnou částí, neboť dílo se rodí z jakéhosi autorova souboru možných začátků (autor může vymyslet několik verzí začátku), z nichž je nakonec realizován pouze jediný. Tento zvolený začátek pak dává čtenáři signál, do jakého narativního systému vstupuje, z jakého hlediska bude příběh vyprávěn.¹¹⁰ Z toho důvodu věnuje Hodrová začátkům značnou pozornost, oproti koncům próz. Výše jsme avizovali, že konec může být buď uzavřený, nebo neuzavřený.

Pro většinu analyzovaných próz obou spisovatelů je typický uzavřený konec příběhů, avšak nemůžeme říci, že by docházelo k vyvrcholení příběhu. Neobjevuje se taková jádrová událost¹¹¹, která by příběh završila. V některých případech jsou čtenáři předkládány určité informace, které mohou avizovat další pokračování. Linka hlavního příběhu se uzavírá, avšak možné pokračování je naznačeno – například v próze *Strážci občanského dobra*, kde hrdinka z vězení plánuje pomstu.

V případě prózy *Cirkus Les Mémoires* Petr A. Bílek konstatuje: „Vyprávění Hůlové nemá začátek a konec, má pouze ‚průběh.‘“¹¹² Nad koncem próz se pozastavuje i Aleš Haman: „Románům Petry Hůlové mnohem spíše než iluze dobrých řešení svědčí ukončení otevřená do nejistot.“¹¹³ Na konec prózy *Čechy, země zaslíbená* reaguje Miroslav Tomek: „Příběh prostě najednou skončí bez jakéhokoliv vysvětlení.“¹¹⁴

¹¹⁰ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...*, s. 324.

¹¹¹ K otázce události srov. s. 18.

¹¹² CHUCHMA, Josef. Bylo nebylo, co na tom sejde. In: *Mladá fronta Dnes*, 2006, č. 5, s. C8.

¹¹³ HAMAN, Aleš. Romány jako cestopisy životů. In: *Tvar*, 2013, roč. 24, č. 4, s. 21.

¹¹⁴ TOMEK, Miroslav. V zemi zaslíbené: Petra Hůlová si představuje představy Ukrajinců. In: *A2*, 2013, roč. 9., č. 5, s. 5

V recenzi k *Umělohmotnému třípokoji* se zase vyslovuje Jiří Peňás nejdříve k celkovému dílu Hůlové, pak k této knize: „Nejsou to příběhy, které by měly začátek a konec, a rámeček, v němž se odehrávají, je jen tušený, nepodstatný. [...] Je to text, který nemá průduchy, nemá volná místa, negraduje, nikam nespěje. Je stejný na začátku i na konci, stále jen v jedné monotonii ze sebe souká další a další sumu slovního vlákna, které se navíjí na nepřetržitě drnčící vřeteno. Nikde nezačíná a to, že někde skončí, je jen náhoda.“¹¹⁵

Nadpisy kapitol

Kapitola je textový útvar, který je nejen zpravidla obsáhlejší, ale také vyhraněnější, uzavřenější a samostatnější, pokud ji porovnáme s odstavcem. Kapitola je v textu výrazně oddělena, a to mezerou, názvem nebo číslem. Kapitoly se také vyznačují určitou samostatností po stránce významové – tvoří v hlavním textu více či méně uzavřený celek.¹¹⁶

Zajímavé by bylo také sledovat, jak jsou kapitoly vystavěny velikostně, zda převažují kapitoly krátké či dlouhé, nebo zda dochází ke střídání těchto dvou typů. U námi analyzovaných próz Jáchyma Topola a Petry Hůlové si můžeme všimnout dvojí tendence – na jedné straně jsou názvy kapitol dlouhé, jsou tvořeny z mnoha slov, nebo až z několika vět – to je typické především pro Topola, jak si ukážeme dále. Na druhé straně dochází ke zkracování názvů kapitol. Kapitoly jsou tak vyznačené například pouze jedním slovem nebo číslovkou. Je nutné podotknout, že oba spisovatelé se drží pouze jednoho systému značení kapitol v rámci jednoho díla, nemísí do sebe více různých systémů.

Prózy *Umělohmotný třípokoje*, *Stanice Tajga*, *Macocha* jsou jediné tři z celkového počtu osmi titulů spisovatelky Hůlové, které mají u jednotlivých kapitol nadpisy. V případě *Stanice Tajga* jsou jako nadpisy kapitol uvedeny jména hlavních postav, která jsou napsána kapitálkami: HABLUND, ERSKE, FEDOREK a MARIANE. V jednadvaceti kapitolách se střídají pouze tato čtyři jména. Jak podotýká Veronika Košnarová: „Kapitoly, představující do značné míry samostatné příběhy, sice nesou jména jednotlivých postav, ovšem kapitola nikdy není monoperspektivní. Označení kapitoly spíše pouze odkazuje k výchozí situaci, od níž se vyprávění v dané kapitole odvíjí.“¹¹⁷ Další próza – *Čechy, země zaslíbená* kapitol rozvržen

¹¹⁵ PEŇÁS, Jiří. Slečna de Sade v digi-světě. In: *Týden*, 2006, roč. 13, č. 47, s. 86–88.

¹¹⁶ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...*, s. 379.

¹¹⁷ KOŠNAROVÁ, Veronika. Sibiřský příběh. In: *Tvar*, 2008, č. 11, s. 21.

není, části textu jsou odděleny pomocí mezer, které ohraničují jednotlivé události, části příběhů.

Zbylé prózy sice do kapitol rozdělené jsou, avšak kapitoly nenesou názvy, ale jsou označené pouze číslem. Přičemž u prózy *Přes matný sklo* jsou u kapitol použita čísla, která ovšem nejdu následně po sobě, jako je tomu u prózy *Strážci občanského dobra* (zde jsou kapitoly označeny řadovými číslovkami 1.–6.), ale dvě ze tří kapitol nesou stejné označení, a to řadovou číslovkou „2.“, zatímco první kapitola není nijak pojmenovaná. Neobvyklého číslování kapitol v próze *Přes matný sklo* si všímá i Jaromír Slomek: „[...] tři oddíly jsou očíslovány poněkud nekonvenčně 1, 2, 2 – čtenář váhá, jedná-li se o autorčinu rafinovanost, nebo o prachobyčejnou editorskou roztržitost [...]“.¹¹⁸

Topolovy prózy *Sestra* a *Citlivý člověk* jsou příznačné tím, že se v názvech kapitol objevují nejen řadové číslovky, ale také záhlaví, která obsahují jak věty, tak i pouhé jedno slovo. Třetí kapitola v *Sestře* nese toto záhlaví: „DAVID SE UČÍ. BYZNYSOVÁ STEZKA. JSME RYCHLÍ. LAOSOVÉ. CO SE NOSILO. RODINNÁ TLUPA. STUDNA.“ (*Sestra*, s. 28) Záhlaví jsou psána kapitálkami, neplatí, že by záhlaví byla stejně dlouhá, či složená ze stejného počtu vět. U šesté kapitoly je záhlaví tvořeno pouze jednou větou, která je psaná v uvozovkách: „ ,MĚL JSEM SEN.“ (s. 77) V případě *Sestry* se ze záhlaví do jisté míry dozvídáme obsah kapitoly, nebo aspoň její části (jako je tomu u ukázky záhlaví z třetí kapitoly). V záhlaví se také objevují úryvky ze samotného děje. U těchto dvou ukázek si také můžeme všimnout, že dochází k proměně gramatických osob – David se učí (3. osoba čísla jednotného), jsme rychlí (1. osoba čísla množného), měl jsem sen (1. osoba čísla jednotného).

Nespisovná řeč, která je pro poetiku Topolových děl příznačná, proniká také do samotných názvů kapitol: „ŠVIHÁK. SPLÉTALI JSME SVÝ SLOVA. OZÁŘENÁ ULICE. PŘÍBUZNÍ. V NÍ A ZA SLOVY. PROMĚNA. PRO KOHO DĚLÁM. DOU PO MNĚ. LES JE PŘÁTELSKEJ. ČERNÁ... PROČ TEĎ?“ (*Sestra*, s. 262). Nadpisů u *Sestry* si všímá i Petr A. Bílek: „Volí názvy kapitol, které na první pohled evokují starou dobrou praxi, kdy tituly byly i stručným resumé dějových peripetií. V Topolových útržkovitých předznamenáních však nejen že je podobná informační složka [...] zastřena, ale i nabídnutá anotace neodpovídá tomu, co pak opravdu přichází.“¹¹⁹

¹¹⁸ SLOMEK, Jaromír. Co cejtí Petra Hůlová? In: *Lidové noviny*, 2004, roč. 17, č. 234, s. 25.

¹¹⁹ BÍLEK, Petr A. Topolův román ... uličnický. In: *Tvar*, 1994, roč. 5, č. 16, s. 18.

Text *Sestry* je navíc rozdělen do třech částí s názvem Město, Sestra a Stříbro, přičemž číslování v každé této části nezačíná od začátku, nýbrž čísla jdou postupně za sebou – tedy od 1. do 24. kapitoly. Za každou kapitolou je vynecháno místo a nová kapitola se vždy počíná na nové stránce. Toto pravidlo, které se vyskytuje u kapitol, však neplatí pro prózu *Citlivý člověk*. Zde je mezi kapitolami pouze vynechán řádek. Záhlaví u kapitol v případě *Sestry* je více vizuálně odděleno od textu příběhu.

U *Citlivého člověka* jsou názvy kapitol od textu příběhu rozlišeny pomocí jiného typu písma, a to pomocí kurzívy. Ve dvou případech se v názvu kapitoly objevují kapitálky: „TRAVELERS – NO HOLIDAYS! *Rozezlený důstojník*. [...]“ (*Citlivý člověk*, s. 9) a „Banda U VODNÍKA. Výhrůžka kuší. [...]“ (s. 170). Tato slova psaná kapitálkami jsou i přímo v textu psána kapitálkami. Pro *Citlivého člověka* stejně jako pro *Sestru* platí, že co je psáno v názvech kapitol, se pak nachází přímo v textu. Jak už jsme si mohli všimnout, v názvech kapitol *Citlivého člověka* se objevují i cizí slova, a to nejen slova anglická, ale též francouzská: „Charleville, les poètes maudits. [...]“ (s. 19) nebo ruská: „Armáda – nás mnoho! [...]“ (s. 58).

Využití různých typů písma

V jednom případě se setkáváme s tím, že je výrazně odlišena část v hlavním textu – a to v případě promluv. K vizuálnímu odlišení promluv je využit i jiný typ písma, a to kurzíva – části textu psané kurzívou jsou v případě *Chladnou zemí* použity k odlišení promluvy „lidských mumií“, tedy neživých postav v příběhu. Jde o sdělení prostřednictvím nahrávky. Například: „V tváři babí to škubne, hýbe rty. *Byla jsem ve sklepě s mámou a sestřičkou, dupali nad náma, sestřička chtěla křičet, tak jsem jí dala do pusy kus chleba, ať jí, ať mlčí. Držím jí ruku na puse, udusila se.*“ (*Chladnou zemí*, s. 112)

S kurzívou se setkáváme také v próze *Macocho*, kde jsou kurzívou vyznačena pouze některá slova: „někam odvezou“ (*Macocho*, s. 23, s. 27), „nás“ (s. 28), „nezahazuje“ (s. 36), „zajímavé“ (s. 50), „vytvářím“ (s. 59), „chodila s jedním známým českým spisovatelem“ (s. 63), „objektivně“ (s. 72), „hrdinně“ (s. 74), „mých, mé“ (s. 84), „budoucnost“ (s. 88), „prosila“ (s. 105), „zrovna“ (s. 113), „pochopitelně“ (s. 116), „dosud“ (s. 149). Až na dvě výjimky jsou kurzívou vyznačena pouze samostatná slova. Hlubší smysl, proč zrovna byla označena tato slova, nevidíme, pravděpodobně to slouží pouze ke zvýraznění daných slov.

Nejvíce je kurzíva využita pro nadpisy kapitol či vyskytuje-li ve v příběhu nějaká cedule s nápisem: „[...] ale teď k němu přimalovala nápis *Theresienstadt* a taky šibenici a ještě nápis *Kdyby Franz Kafka přežil svou smrt, zabili by ho tady... [...]*.“ (*Chladnou zemí*, s. 37)

Spíše než kurzíva jsou v hlavním textu pro nápisy využity kapitálky – například: „VĚČNÉ MLÁDÍ SLOVA – NÁŠ SVĚT – SHAKESPEARE 400 – BUDAPEŠŤ! stojí na plakátu u festivalové kanceláře, ze které právě vyšel usmívající se táta.“ (*Citlivý člověk*, s. 29) či „Netrpělivě jsem vyhlížel ceduli s nápisem SE SOVĚTSKÝM SVAZEM NA VĚČNÉ ČASY A NIKDY JINAK, která po celý můj život označovala nejzazší stanoviště kozího stáda, [...]“ (*Chladnou zemí*, s. 23) Ve *Výletu k nádražní hale* jsou kapitálkami psány první věty kapitol.

Tendenci využívat kapitálky, kurzívu a obecně nějaké zvýraznění určitých slov v hlavním textu příběhu vysledujeme především u Topola. Zatímco v prózách Hůlové se od hlavního textu odlišují především názvy kapitol – například v *Macoše* jsou nadpisy zvýrazněny tučným písmem.

Tituly děl

Titul díla je prvním, čeho si čtenář všimne, neboť je umístěn na obálce knihy a zpravidla bývá znovu umístěn na titulní stránce, stejně tak jako na stránce konečné. Spolu se jménem autora (a také s názvem nakladatelství) tvoří důležitý prvek knihy, jenž je čtenáři předkládán jako úplně první. Již podle názvu díla pak čtenář přistupuje k dílu s nějakým očekáváním. Pokud je název díla atraktivní, tím spíše si ho potenciální čtenář koupí. Název se tak stává předmětem komerce.

V titulu *Umělohmotný třípokoj* je obsažen konkrétní prostor, tedy pokoj, který je zároveň jedním z důležitých motivů této prózy, neboť právě v tomto prostoru se odehrává velká část příběhu. Zároveň se v tomto titulu setkáváme s novotvarem „třípokoj“, který vznikl skládáním.

Použití ironických názvů můžeme shledat zejména ve dvou případech, a to *Čechy, země zaslíbená* a *Citlivý člověk*. Nad názvem druhého zmiňovaného díla se pozastavuje Marta Ljubková: „Nový román Jáchyma Topola *Citlivý člověk* skrývá jistou ironii hned v názvu.

Trvá to hodně dlouho, než se k tomuto slovnímu spojení autor propracuje, a většina jeho hrdinů působí spíš dost necitlivě.“¹²⁰ Můžeme tedy doložit, že i názvy děl jsou často reflektovány. V případě *Citlivého člověka* se čtenář snaží dobrat toho, který z hrdinů to vlastně je. Pokud bychom měli název vztáhnout k Tátovi, jehož činy sledujeme především, pak by se jednalo o ironický název. Naopak jako opravdu citlivý člověk se jeví nemluvný Kluk.

Ironii v názvu prózy *Čechy, země zaslíbená* můžeme zpočátku shledat v tom, jak ukrajinští migranti hledají štěstí v nové zemi, kde se jim však nedaří – Oleh se stane obětí podvodu, a tak veškerá práce zůstává na Olze. Obrat nastává v momentě, kdy si Olga zařídí úspěšnou sňatkovou agenturu a začíná se jí dařit.

U prvotiny Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* nás zaujme její zkomolený název. Neobvyklého názvu si všímají i Josef Chuchma a Markéta Kořená. Chuchma na titul naráží jen v krátkosti: „Paměť mojí babičce (už ten ‚zkroucený‘ název!).“¹²¹ Zato Kořená se názvu věnuje v mnohem větší míře: „O to více pak překvapí špatně zvolený titul knihy. Vazba slova paměť se třetím pádem je natolik neobvyklá a zaumná, že ji nelze ospravedlnit ani arzenálem výkladů o uměleckém záměru a odkazů k textu, které má utorka jistě v zásobě. Těžko zapamatovatelný titul, který se bude komolit, a k tomu ta podivně abstraktní obálka, to není pro tak dobrou knihu nejlepší vklad do života.“¹²² Jak můžeme vidět, recenzentka kritizuje jak název, tak také nevhodně zvolenou obálku knihy. Nad titulem se pozastavuje i Jiří Pechar, který název díla vztahuje k celému příběhu: „...souvislost názvu s vyprávěnými příběhy zůstává autorčiným tajemstvím [...]“¹²³

Motto a dedikace

Pod pojmem dedikace si představíme krátký text, v němž autor věnuje své dílo osobě (zpravidla žijící). Dedikace bývá umístěna na stránku mezi titulem a začátkem hlavního textu.

¹²⁰ LJUBKOVÁ, Marta. Kde žijí citliví lidé (Jáchyma Topola Citlivý člověk). [online] Dostupné z <<http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2108>> [cit. 14. 5. 2018]

¹²¹ CHUCHMA, Josef. Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah. In: *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 241, s. C8.

¹²² KOŘENÁ, Markéta. Mongolská symfonie. Imaginace, pokora a vypravěčský um ve vyzrálé prvotině Petry Hůlové. In: *Lidové noviny*, 2002, č. 215, s.16.

¹²³ PECHAR, Jiří. Na vyprahlé půdě. In: *Literární noviny*, 2004, roč. 15, č. 43, s. 8.

Nebo může být umístěna na začátek textu hlavního, kdy poté tvoří jeho úvodní část – s tímto případem se však u spisovatelů Topola a Hůlové nesetkáváme.

Topol

Anděl – motto: „Unikli jsme jako ptáče z osidla lovců. Osidlo je protrženo, unikli jsme.“
(Žalm 124,7)

Chladnou zemí – dvě motta:

„na řece citu
a na svahu bez citu
plechový slunce
zakládá
kolonii děsu“
(P. Z., Dg 307)

„Hle, mám cizí jizvy, odkud se vzaly?“ (Dorota Masłowska)

O existenci těchto dvou mott pojednává ve své recenzi Petr Nagy: „Knihu uvádějí dvě motta, odkazující k Pavlu Zajíčkoví a Dorotě Masłowské, dvojici autorů s Jáchymem Topolem do určité míry spřízněných, kde první jméno je připomínkou jeho undergroundového mládí a druhé pak syrové, odvážné a pro mnohé i kontroverzní prozaické tvorby, k jaké se svého času počítal i Topolův kultovní román *Sestra*.“¹²⁴

Hůlová

Strážci občanského dobra – dedikace: „Poděkování: Robertu B. Pynsentovi, Edgarovi de Bruin, Míše Stoilové, Robertu Sedláčkovi, Meetfactory a hlavně Danovi.“

Macocha – dedikace: „Děkuji Meetfactory za poskytnutí pracovny.“

Cirkus Les Mémoires – dedikace: „Děkuji Veronice, Edgarovi, Jonatanovi, Yizhou, Rahimovi, Míše, Tomášovi, Hynkovi, Lvovi.“

Jak můžeme z ukázek vidět, u Hůlové zřetelně převažují dedikace, které jsou poděkováním nejen osobám, ale také instituci (Meetfactory). Dedikace v podobě věnování se u Hůlové vyskytují častěji, přičemž některé jsou velmi obsáhlé (co do výčtu jmen). Zatímco

¹²⁴ NAGY, Petr. Topol Jáchym. Chladnou zemí. [online] Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24609/topol-jachym-chladnou-zemi>> [cit. 9. 12. 2017]

Topol zařazuje před hlavní text motta a můžeme je nalézt pouze u dvou děl – *Anděla* a *Chladnou zemi*.

Ilustrace

V tomto krátkém úseku se zaměříme na dva typy ilustrací – na obálky knih a ilustrace v textu. Knižními obálkami se ve svém díle *Autorské tváře v knižních zrcadlech* zabývala Andrea Králíková, kde komparovala jak knižní obálky české, tak německé. Králíková zde popisuje jen některé knižní obálky próz Topola a Hůlové, neboť všechna díla ještě nebyla na světě (nebo vyšla během psaní práce a z toho důvodu nebyla do komparace zařazena).

Prózy doprovázené ilustracemi nalezneme pouze u Topola. Není ovšem pravidlem, že všechny prózy od toho spisovatele obsahují ilustrace. Ilustrované¹²⁵ jsou prózy *Výlet k nádražní hale*, *Anděl* a *Kloktat dehet*. Ilustrace k *Výletu k nádražní hale* vytvořil Michal Cihlár a jsou umístěné doprostřed knihy, oddělují tak českou a anglickou verzi. K ilustracím jsou přidány popisky, – např. „JIŽNÍ NÁDRAŽÍ JSEM MĚL UPŘÍMĚ RÁD“, „KNÍŽKY JSEM SI NES V PYTLÍKU, TAŠKU JSEM NEMĚL“ – které jsou vybrány přímo z textu.

Od stejného autora jsou ilustrace i v próze *Anděl*. Ty jsou situované na začátek každé kapitoly, neboť v kresbě je uvedeno číslo kapitoly a také její název. Zmínka o ilustracích se objevuje i ve studiích, a to v rámci představení prózy – zde *Anděl*: „Můžeme ji označit jako novelu nebo román, je na pomezí obou útvarů a vydalo ji v loňském roce nakladatelství Hynek doprovodem ilustrací Michala Cihláře.“¹²⁶ Ilustrace Juraje Horvátha jsou v próze *Kloktat dehet* nepravidelně rozmístěné po celé její délce.

¹²⁵ Uvedeny jsou ty ilustrované prózy, se kterými jsme pracovali v rámci analýzy. Může se stát, že některá dříve vydaná nebo znovu vydaná díla ilustrace obsahují. Ilustrace zde uvádíme z toho důvodu, že je zde patrný rozdíl mezi knihami obou spisovatelů – ilustrace se v Topolových knihách objevují, u Hůlové naopak ne.

¹²⁶ VOHRYZEK, Josef. Topolova křížovka: archetypální vzorce na dlažbě u Anděla. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 164

3.5. Jazykové a stylistické prostředky

V této kapitole se budeme zabývat především jazykovými prostředky, neboť jich si kritická obec všímá nejvíce, zároveň však opěvuje autorské styly obou spisovatelů, neboť jsou jedinečné, a při tom i podobné. Úkolem této kapitoly bude ukázat, jaké jazykové polohy se v textech vyskytují, v čem spočívá výjimečnost autorského stylu Jáchyma Topola a Petry Hůlové. Pokusíme se také vyřešit otázku týkající se toho, v čem je autorský styl Hůlové podobný stylu Topola.

Spisovný jazyk je útvarem národního jazyka, v našem případě českého. Národní jazyk představuje soubor integrovaných výrazových prostředků vymezený územně, uvnitř diferencovaný funkčně a teritoriálně, stratifikovaný sociálně. Za spisovný můžeme považovat jazyk jeho uživatelů, kteří se vědomě snaží o spisovný kultivovaný projev (spisovná čeština tak vystupuje jako prestižní jazykový útvar). Mluvené projevy jsou v dnešní době realizované spisovnou češtinou, vyskytují se v nich však nespisovné prvky. Hovorovou češtinu můžeme označit za mluvené spisovné vyjadřování s nespisovnými prvky. Hovorová čeština není samostatným útvarem národního jazyka na pomezí spisovné a obecné češtiny, ale je to soubor prostředků náležející ke komplexu spisovné češtiny.¹²⁷

Obecná čeština, jako nespisovný útvar českého jazyka, se v moderním dramatickém umění a v literárních dialozích stala reprezentantkou živé mluvené řeči každodenního života. Objevuje se také v krásné literatuře nejen v pásmu postav, ale i v autorském pásmu jako poetizační prostředek vypravování.

Městská mluva dává podnět k tzv. urbanizaci jazyka, jež se může stát prostředkem jeho modernizace, neboť městská mluva obráží také novou terminologii. Městská mluva pražská je založena na obecné češtině.¹²⁸ Do nové terminologie bychom mohli zařadit slova „klient“, „produkt“ či „celebrita“, která ve své promluvě používá ukrajinská uklízečka Olga v próze *Čechy země zaslíbená*.

Novodobá česká literatura je typická rozsáhlým uplatněním nespisovných výrazů (z oblasti obecné češtiny, vulgarismů), které se staly součástí literárního vyjadřování. Není ovšem pravidlem, že literární díla jsou striktně vymezena na psaná spisovným jazykem a nespisovným jazykem. Dochází naopak k tomu, že póly spisovnosti a nespisovnosti mezi

¹²⁷ ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*, s. 36–40.

¹²⁸ Tamtéž, s. 44–45.

sebou oscilují, prolínají se, střídají se. Úsek věty „s časem tehdy vybuchla i čeština“ (*Sestra*, s. 31) je pro jazykovou charakteristiku více než výstižný.

V ediční poznámce u *Sestry* se můžeme dočíst: „Ediční příprava respektuje autorův záměr zachytit jazyk v jeho nesoustavnosti a vykloubenosti. Časté odchylky od běžné normy [...] představují prvek autorovy poetiky, jsou součástí jazykové hry, charakterizují postavu nebo prostředí.“ (*Sestra*, s. 457). V celém souhrnu děl obou spisovatelů se vyskytuje pouze tato jediná ediční poznámka, která se věnuje jazykovým prostředkům dané prózy.

Pro současná díla je typická tendence rušení hranic mezi řečí vypravěče a postav, dochází k absenci uvozovacích vět a následné řeči přímé či polopřímé. Pro čtenáře se tak leckdy stává text nepřehledným, ztrácí se v promluvách postav (čtenář není schopen zachytit, která postava právě promlouvá).

S tím je spojená absence uvozovacích znamének. Uvozovací znaménka nalezneme v prózách Petry Hůlovou ve dvou případech – *Čechy, země zaslíbená* a *Macocho*. K odlišení promluv postav používá Topol v próze *Kloktat dehet* pouze dvojtečku: „Někdo povídá: Martine, tys na to šláp? A Martin řekne: Jo.“ (*Kloktat dehet*, s. 79) V této próze se navíc objevuje často verbum „říkat“. V próze *Výlet k nádražní hale* jsou některé dialogy vedené jako v dramatických textech:

„P.: Co takhle dětský domovy?

Já: Ježíšmarjá!

P.: No neblbni, to máš za večer.

Já: Ale zaplatíte mi cestu, benzín, diety, všechno.“ (*Výlet k nádražní hale*, s. 29)

V próze *Kloktat dehet* se setkáváme jak s češtinou spisovnou, tak také nespisovnou (obecná čeština, vulgismy). Spisovná čeština rámuje Iljovo vyprávění v ich-formě, není však brána do důsledku. Spisovnost Iljova vyjadřování (které je typické především pro první část románu) můžeme shledat v jeho vzdělání – děti v sirotčinci jsou vychovávány řádovými sestrami. V Iljově vyprávění jsou patrné kontrasty, nejvýrazněji se projevují právě ve střídání spisovné češtiny a obecné češtiny: „Pohádky, aby Vopičák usnul, jsem poslouchal ještě dřív, než jsem se pod vedením sester zabral do Katolické dějepřavy.“ (*Kloktat dehet*, s. 14–15) „Ležel jsem v posteli z krabic mýdla, najedenej a vykoupanej, a Vopičák, ktorej se tehdy vešel do jediný krabice, bekal a prděl [...].“ (s. 15)

Ve druhé citované větě dochází k záměně *é* na *y* a *y* na *ej*. Obecná čeština spolu s vulgarismy jsou výrazivý jak hlavního hrdiny – vypravěče, tak také ostatních protagonistů:

„A ste pastřáci a syfilitici, cigoři a bakeliti, dehtáci a ksindlové, řvali na nás siřemřtí kluci. A ste debilové a ksindlové, hnojáci a vidláci a sráci a psořrouti, řvali na ně trenýrkáři [...].“ (s. 21) V textu tak nepravidelně oscilují úseky spisovné čeřtiny s úseky nespisovné, přičemž nespisovná (hlavně tedy obecná) čeřtina je typická pro druhou část románu, kdy se Ilja dostane pryč ze sirotčince a setkává se s tankovým oddílem. Změna jazykových prostředků tak souvisí se změnou prostředí.

Promluvy postav mají podobu neznačené přímé řeči. Řeč postav je do vyprávění hlavního hrdina zapojena plynule. V textu se často vyskytuje sloveso „řící“: „Co teď? řeknu. Dáme ho dolu, řekne Margař. Seř rád? řeknu. Jo. Moc, řekne Margař [...].“ (s. 125)

Pokud se v textu objevují dlouhá souvětí, jednotlivé věty jsou vedle sebe zařazeny tak, aby na sebe logicky navazovaly. Zde vidíme rozdíl v poskládaných větách oproti asociativnímu řazení jako je tomu v *Sestře*.

Co vznikne procesem psaní, označuje sama jedna z postav v próze *Sestra*: „Tehdy jsem tam, lovci a náčelníci, psal knihu, psal jsem jí už jen vlastními slovy, [...] vyšel mi z toho, sestry a přítelkyně, blábol, bábel a babylón, [...].“ (*Sestra*, s. 159) Již samotné označení „blábol“ evokuje „nesrozumitelnost“ jazyka, stejně tak jako bábel a babylón, které můžeme chápat nejen jako zmatenost, ale právě jako odkaz na biblický příběh o Babylonské věži, kde došlo nejen k samotnému zmatení jazyků, ale také k jejich promísení. Mísení různých jazyků je nám dostatečným způsobem předkládáno v textu, neboť „hrdinové pořád mluvili tou francouzočeřtinolaosoruřtinoindočínřtinou“ (s. 262). Dodejme, že se v textu velkou měrou objevuje také angličtina či němčina spolu s dalšími jazyky, jichž je užito především ve fonetické podobě.

Proplétání jazyků je samozřejmě zapřičiněno národnostní skladbou postav v příběhu: „Slovenka brzy pochopila, o co jde. Mě si získala hned, chtěla být v dění a najela na pražřtinu, poslouchal jsem její jazyk, a když se do sebe pustily s Laosankou, měl jsem stereo.“ (s. 278) Národy svou mluvu adaptují tím způsobem, že se mezi sebou dokáží domluvit, a tak vzniká „postbabylónský“ „tajný a otevřený jazyk kanačího království.“ (s. 214)

Významnost je v *Sestře* zvýrazněna velkým počátečním písmenem. V textu se setkáme s výrazy označující věci: „Elixír“, „Ohnivá voda“, místa: „Skládka“, ale také lidi: „Dítě“, „Mesiah“. Stejně tak se jeví i „Město“ v *Paměti mojí babičce* (*Paměť mojí babičce*, s. 84, 184).

Topol se v rozhovoru s Tomášem Weissem vyslovuje k jazyku: „Chtěl bych jazyk kost, ale mám strašně rád i všechny ty příměsy, jazykovej plevel, strusku, nános. Já mám

jazykovou obsesi, používání jazyka mě fascinuje. [...] Máme v sobě všechny ty češtiny smotaný, obecnou, hovorovou, spisovnou, nespisovnou. Nevěřím tomu, co často tvrdí editoři, že v knížce má být zachována jednotu. Aspoň pro beletrii a poezii tyhle hranice udává autor. Občas použiješ tvar spisovný, občas vulgarismus a stejně to zní přirozeně. Řeč snad každého Čecha je míchanice.“ Nakonec sám spisovatel podotýká, že v *Sestře* povolil jazykovou uzdu přespříliš.¹²⁹

Jak jsme mohli vidět, jazyk je v případě *Sestry* ovlivněn národnostní skladbou postav. Dvě důležité postavy v příběhu *Chladnou zemí* pocházejí z Běloruska a přitom mluví česky – Maruška studovala v Praze cestovní ruch a služby, Alex se zase česky naučil jako voják v Sovětské armádě. I v tomto textu dochází k mísení jazyků, i když ne v takové míře jako v *Sestře*. Hrdina pak označuje tuto mluvu za hatmatilku: „Tsantsy?, ptám se, protože se obávám, že jak je Alex teď doma, tak občas vklouzne do té své běloruské hatmatilky.“ (*Chladnou zemí*, s. 94) Vícejazyčnost je pak doložena i replikou: „Povídáme si těma jazykama.“ (s. 131)

Navážeme-li na národnostní skladbu postav v prózách *Sestra* a *Chladnou zemí*, s níž jsou spojené jazykové prostředky – velký výskyt slov cizího původu, v textu *Cesta do Bugulmy* nalezneme repliku týkající se globálního jazyka: „[...] člověk by řekl, že když mluvíme globiš, že se nepozná, kdo je kdo, ale to je veliký omyl. Mezi slavik globiš a germanik globiš bude pořád sakra rozdíl, fajn je, že nejste Rumunka, ty, hovoříce romanik globiš, předstírají, že jsou Francouzky, což takové Maďarky při nejlepší vůli nemůžou [...].“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 189) Na této ukázce můžeme vidět, že jazyk charakterizuje postavy.

V próze *Noční práce* je typická proměna jazyka – oproti *Sestře*, jenž je charakteristická proudem vědomí, jazyk v *Noční práci* se přibližuje výrazu, který použil Topol ve výše zmíněném rozhovoru – „jazyk kost“, neboť je velmi střídmý. Změnu jazyka bychom mohli shledat ve změně prostředí, neboť Topol se od městského prostoru dostává do prostředí českého venkova. Jazyk se tak adaptuje na prostředí. Omezenost stylu objevíme i v komparaci próz *Sestra* a *Anděl*, a to ve smyslu topografického vymezení, neboť próza *Anděl* je ohraničena (část městského prostoru – smíchovská křižovatka) oproti *Sestře*, která působí „rozlitanějším“ dojmem (Praha a její části, cesty do jiných míst či jiných zemí).

¹²⁹ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit*, s. 113–114.

Nad nevyvážeností mluvy hlavní hrdinky v próze *Čechy, země zaslíbená* se pozastavuje kritik Jakub Grombír: „Chvilku používá nejomšelejší frazémy (mlčet jako hrob, mít pro strach uděláno) a vzápětí se blýskne originální metaforou: ‚Holka na jehlách se točila jako cinknutá šampuska, jako orobinec pod fénem a jako Marilyn Monroe nad fukarem kanálu si dolů stahovala sukni.‘ Olga občas v češtině chybuje, zejména v psaní ‚i‘ a ‚y‘, ale kupodivu zná rozdíl mezi slovy ‚vařící‘ a ‚vařicí‘, o jehož existenci, jak jsem se osobně přesvědčil, 99% českých vysokoškoláků nemá vůbec tušení.“¹³⁰ Grombír dále dodává, že čtenář má bohužel pocit, že na něj nemluví Ukrajinka, ale česká spisovatelka, která si představuje, co by asi taková Ukrajinka mohla zažívat a na co by asi mohla myslet.¹³¹

Obecná čeština, která je prostoupena téměř ve všech dílech spisovatelů, se projevuje v těchto případech:

- *é* je nahrazeno *y*: „má úplně bílý vlasy“ (*Noční práce*, s. 85)
- *y* je nahrazeno *ej*: „obyčejnej panelákovéj byt“ (*Strážci občanského dobra*, s. 7)
- zaniká koncové *l*: „všechno už to někdo řek“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 15)
- protetické *v*: „vosvobodit bakelity“ (*Kloktat dehet*, s. 228)
- *í* zkráceno na *i*: „já nevím, ale mluvím spíš jako máma“ (*Paměť mojí babičce*, s. 14)

Nespisovnost se také projevuje v nesprávně použitých koncovkách v substantivech: „s armádama pěti států“ (*Kloktat dehet*, s. 271), „pokrčil ramenama“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 15).

Umělohmotný třípokoj – pokud budeme sledovat linii próz Hůlové, ve kterých je patrná obecná čeština, *Umělohmotný třípokoj* v této linii jasně vybočuje. Text jako sled monologů hlavní hrdinky – prostitutky – je spisovný. Není však spisovný v celé své míře. Nalezneme zde mnoho vulgarismů – „umělohmotné mrdny“ (*Umělohmotný třípokoj*, s. 37), „kundu za prachy ještě nejebali“ (s. 54) a neologismů. Kniha vydaná po *Umělohmotném třípokoji* – *Čechy, země zaslíbená* – se podle recenzenta Miroslava Tomka vyznačuje střízlivějším jazykem: „[...] oproti jejím předcházejícím knihám je její jazyk střízlivější,

¹³⁰ GROMBÍŘ, Jakub. Jdi na západ, mladá ženo. In: *Host*, 2013, č. 1, s. 64–65.

¹³¹ Tamtéž, s. 64–65.

takřka uměřenější. Poněkud omezeny jsou i hovorové prvky, což celkovému dojmu rozhodně prospívá.¹³² Recenzenti si tedy všímají proměn jazykových rovin.

Komparaci vypravěček v prózách *Umělohmotný třípokoj* a *Čechy, země zaslíbená* provedl i Petr A. Bílek: „I z důvodů jazykových ozvláštnění Hůlová ráda nechává vyprávět hrdinku, která se ve světě příběhu pohybuje, a zároveň ho má vyprávěním uchopit a podat čtenáři. Někdy to je celkem nosné, nicméně často spíš špatně promyšlené a nefunkční – jako v případě prostitutky z *Umělohmotného třípokeje* či ukrajinské uklízečky z románu *Čechy, země zaslíbená*. Takové hrdinky mohou stěžít vyprávět jazykem, který používají v reálném světě, což jim pochopitelně krade uvěřitelnost.“¹³³

Výše jsme se zmínili o změně jazykových prostředků u próz *Sestra (Anděl)* a *Noční práce*. Tím, že došlo k topografické změně, došlo také ke změně jazykové. Chaotické pojetí prostoru města korespondovalo s jazykem, kdy jsou – především v *Sestře* – prostřednictvím proudu vyprávění chrlený pocity, události, myšlenky, ... hlavního hrdiny Potoka. Zatímco v *Noční práci* je jazyk výrazně strohý.

Jakousi sebereflexi spisovatele o strategii psaní, bychom mohli spatřit v podání jedné z postav prózy – Jíchy: „Otevřel jsem další lahev a psal něco jiného. [...], ale psal jsem už svým vlastním otročím jazykem... [...] sekal jsem do jazyka a hladil ho a on mi to vracel, můj jazyk byl živější! A je to tajnej a otevřenej jazyk. [...] už jsem nechtěl psát... bál jsem se... ale nešlo to zastavit, kniha začla žít svým vlastním životem a sytila se mnou, [...].“ (*Sestra*, s. 159)

O vypravěčce, která budí nesympatie, jsme se zmínili v rámci prózy *Strážci občanského dobra*. V této souvislosti Kateřina Kadlecová uvažuje nad jazykem této vypravěčky: „Banální jazyk mladé holky se všemi nesprávnými tvary a vyšinitými z větné vazby je snadno uvěřitelný – čtenář se jen občas zamyslí nad tím, zda jsou stylové a pravopisné nestvůry typu vyrvát, ‚zhurta souhlasit‘, ‚valem berou nohy na ramena‘, ‚máma jen tumpachově kejvala‘, nebo ‚špicovat uši‘ úmyslnými prohřešky jdoucími na vrub vypravěčky, nebo zda podobně jako u *Stanice Tajga* fatálně selhala spisovatelka i její redaktorka.“¹³⁴ Kadlecová zde naráží i na redaktorskou práci, ohledně redaktorské práce se

¹³² TOMEK, Miroslav. V zemi zaslíbené: Petra Hůlová si představuje představy Ukrajinců. In: *A2*, 2013, roč. 9., č. 5, s. 5.

¹³³ BÍLEK, Petr A. Anatomie úpěnlivého žvástu. In: *Respekt*, 2014, roč. 25, č. 13, s. 58–59.

¹³⁴ KADLECOVÁ, Kateřina. Plnou parou zpět! In: *Reflex*, 2010, roč. 21, č. 19, s. 87.

recenzenti vyslovovali v případě číslování kapitol u prózy Petry Hůlové (jak jsme již uvedli výše).

K jazykové podobě *Sestry* vznikla studie Petra Mareše, kterou zde představíme. Mareš v úvodních slovech poukazuje na ediční poznámku, která svou existencí podněcuje k soustředění na jazykovou stránku díla. Dle Mareše podmiňují podobu jazyka tři rysy prostupující celek textu. Prvním rysem je, že text se utváří jako neustálé plynutí, jako neuchopitelný a stále proměnlivý proud. Nedochází k oddělení jazykových prvků, ale k jejich kolísání, prolínání a míšení – obtížně se odlišuje řeč vypravěče a promluvy postav, neboť se neobjevují uvozovky či jiné vyznačovací prostředky. Druhým rysem je oscilování románu mezi pólem vysokého a nízkého. V jazykové rovině je to realizováno nezvyklým způsobem psaní slov z klasických jazyků – na jedné straně stojí slova archaizovaná (ethnický, Anthologie), na druhé straně radikálně počestěná (kultura). Třetím rysem, a pro Mareše nejzávažnějším, je fascinace řečovou aktivitou a zároveň trvale přítomný sklon k reflexi o jazyce a řeči. Jazyková poloha textu je tedy zřetelně nespisovná. Lexikální prostředky (např. vulgarismy) pak slouží ke konkrétnější charakteristice postav. Spisovné prostředky často vystupují jako signál cizosti, v několika případech se spisovná čeština váže na promluvy určitých postav (páter Chlast, kazatel). Spisovnost se stává i součástí vyjádření hrdiny Potoka a jeho druhů. Je například základem síly obřadních, ritualizovaných formulí, které přispívají k tomu, že se určité řečové aktivity (vyprávění snů) zřetelně umisťují nad sféru každodennosti. V textu se objevují i rozsáhlejší spisovné pasáže, které zaujímají postavení relativně samostatných textů – převažující spisovnost odděluje od ostatního textu výklad o Seveřanech, vyprávění o kmenových bojovnících či komiksový příběh. Volba spisovných prostředků tak poukazuje na specifické postavení dané pasáže: povyšuje ji do pozice závažného poselství, ale může také signalizovat fiktivnost.¹³⁵

Mareš uvádí, že spisovná čeština se v *Sestře* objevuje v obřadních a ritualizovaných formulích, v čemž bychom mohli spatřovat její slavnostnost prestižnost, neboť spisovná čeština jako výraz naší národní kultury vystupuje nepochybně jako prestižní jazykový útvar.¹³⁶

¹³⁵ MAREŠ, Petr. „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra). In: ŠRÁMEK, Rudolf. *Spisovnost a nespisovnost dnes: sborník příspěvků z mezinárodní konference Spisovnost a nespisovnost v současné jazykové a literární komunikaci: Šlapanice u Brna 17.–19. ledna 1995*. Brno: Masarykova univerzita, 1996, s. 176–178.

¹³⁶ ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*, s. 39.

Použité jazykové prostředky slouží především k odlišení promluv postav. S tím se setkáváme především v Topolových prózách. Jak jsme například uvedli výše, vypravěč Ilja se snaží svůj příběh v próze *Kloktat dehet* podat spisovnou formou. V promluvách postav se pak objevují různé varianty jazyka, a tak jazyk charakterizuje jednotlivé postavy.

Dětské postavy promlouvají v obecné češtině, často se v jejich promluvách objevují vulgární výrazy (viz následující kapitola Vulgarismy a expresivní výrazy): „Držte huby, říkám vám, do pár dnů je tu muj otec a ten to tu zvorganizuje. Teď hlavně najděte klíč vod samotky, ať můžu ven. To muj táta zvorganizoval povstání komunistů.“ (*Kloktat dehet*, s. 41) V promluvách sester se objevují výrazy korespondující s jejich katolickým vyznáním: „Protože jsou to husiti, bezbožníci, je to komunistická obec a temná noc nastala“ (s. 22) Do kontrastu se dostává právě promluva sestry a pana Cimbury:

„A vo tu skořáčku se pořežou jakbysmet, když lezou ven, a proto sou z nich takový zmrdí, povídal pan Cimbury a sednul si.

Maličký dítě to je, prosím tě! povídá sestra Albrechta. Plivníček seš malej, nynanej, vid', buchánku? říkala sestra Albrechta Vopičákovi.“ (s. 27) U sestry Albrechty se však setkáme i s výrazem „Hnedka drž hubu.“ (s. 27)

Hůlová užívá v *Umělohmotným třípokoji* velké množství neotřelých přirovnání: „jako rybka v bahně ve skoro vypuštěném rybníku“ (*Umělohmotný třípokoje*, s. 12), „neusínání se netáhne jak kabel krajta dokola mé hlavy“ (s. 12), „Jako sněhová královna celá ze třpytivých sněhových vloček a sítě pavučinek.“ (s. 26), „jako vlčák na cvičáku“ (s. 31), „visí jako ocas lenochoda“ (s. 34). Jelikož je hlavní postavou prostitutka, její vyjadřování jakoby nekorespondovalo s jejím společenským postavením. Zajímavé výrazy používá k označení vibrátoru – „Kyjovníka samostojáka, rašplidlo bez muže, pádlo do tuňky, šimrovníka na předspaní, usínáčkovníka lochtálka.“ (s. 50).

Hůlová často využívá přirovnání, na jejich přemíru v próze *Přes matný sklo* upozorňuje Jaromír Slomek: „Mladá autorka ve snaze nenudit mluví o nejobyčejnějších, nejbanálnějších věcech obrazným jazykem, málo ovšem přiléhavým k ústřední postavě. Pisatelčina potřeba přirovnání je až obsedantní.“¹³⁷ Slomek dále spisovatelce vyčítá hojně frekventované slovo „cítit“. V próze se objevují přirovnání: „jako šupinatej had, kteréj syčí, jen co se přiblížíš“ (*Přes matný sklo*, s. 11), „čechrá řídký bílý vlasy jako kuřeti“ (s. 13), „v čase bez linek je to jako na slunci ez černejch brejlí“ (s. 17), „jak vypnutá králičí kožka na

¹³⁷ SLOMEK, Jaromír. Co cejtí Petra Hůlová? In: *Lidové noviny*, 2004, roč. 17, č. 234, s. 25.

rámu“ (s. 29), „soustředěně si sednul jak holka v punčochách“ (s. 32–33). Přirovnání prostupují celé dílo Hůlové.

3.5.1. Strategie zobrazení prostorů

V kapitole Zobrazovaný prostor jsme uvedli, v jakých různých prostorech se jednotlivé příběhy děl odehrávají. V této části si uvedeme pár ukázek, jakým způsobem jsou právě tato místa čtenáři předkládána, jakou spisovatelé volí strategii při zasazování příběhů do prostorů.

Vybrali jsme na ukázkou prózy spisovatelů, jejichž děj se odehrává ve stejném prostředí. Děj textu *Zlatá hlava* se odehrává v cizím prostředí – Mongolsku. Stejně tak se v Mongolsku odehrává i *Paměť mojí babičce* (historii mongolského románu, který Topol plánoval napsat, jsme uvedli v první části práce). Příznačné pro zobrazení prostoru Mongolska je, že oba autoři využili zcela jinou strategii – čtenářům nelíčí mongolské scenerie, které se k tomu přímo nabízí. To, že se jedná o prostředí Mongolska, je vypravěči představeno různým způsobem:

První odstavec prózy *Paměť mojí babičce* přináší několik indicií pro rozeznání prostředí: „Když je u nás doma šoró, kolem geru se prohánějí igelitový pytlíky. Někdy si sednu ven a koukám, jak se písek točí [...] zvířený žlutý prach [...]. Boty šednou pod nánosem prachu, který štípe do očí a koním vrže mezi kopyty, [...]“ (*Paměť mojí babičce*, s. 7) Pro čtenáře, jenž je znalý mongolské terminologie, je rozeznání Mongolska z prvních pár vět jednoduché. Podtrhaná slova písek, prach a koně, jsou dalšími indiciemi, neboť prostředí Mongolska je známé svou písčitou krajinou a hlavně koňmi. Slovo o Mongolsku ovšem následuje hned na další straně knihy: „Když mi bylo asi pět, přišel k nám jeden člověk a nebyl to Mongol.“ (s. 8) V *Paměti mojí babičce* se do kontrastu dostávají dva prostory – vesnice a město. Město, které je v této próze zobrazováno, je v textu někdy psáno jako s velkým počátečním písmenem – „Město“ (s. 84, 184). Tímto městem je Ulánbátar. Příběh Topolovy *Zlaté hlavy* se také odehrává v tomto prostoru.

Topol zvolil ve *Zlaté hlavě* poněkud odlišnou strategii. Již ve druhém odstavci čteme: „Za slunnejch dnů jsem se promenoval po Gandanu, [...]“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 67) Gandan je buddhistický chrám v hlavním městě Mongolska Ulánbátaru – je zde tedy

pro čtenáře uvedena jedna konkrétní realie. Stejně jako u Hůlové, je poté na další straně přímá zmínka související s Mongolskem: „Deděček si stoup přede mě a koukal mi do očí, tvrdě a přímo, což teda Mongoli nedělaj, [...]“ (s. 68) O Mongolsku se dále mluví obrazným pojmenováním – například jako o „zemi trav.“ (s. 86)

Prostor je v případě *Zlaté hlavy* dále zobrazován velmi stručně, orientačně, podle toho, kde se hrdina nachází, v tomto případě kudy se pohybuje, prochází. Hrdina si všímá jen málo detailů: „[...] a šli jsme uličkou za chrám, pak jsme prošli prkennejma dvířkama, na kterejch bylo namalovaný, jak jinak, oko Buddhy, a byli jsme v jurtovišti na samým jeho okraji, v uzounký uličce, a tam na dřevěným schodě, opřenej zády o prkennou chajdu, seděl slepec, [...]“ (s. 68) Dále je prostor představen například takto: „a v Moskvě já ustrnul“ (s. 87) „pak jsem stál dole v šatně“ (s. 90), „dole pod schody u velikých dveří“ (s. 90), „našel jsem v ohybu chodby“ (s. 93), „když jsem s fotoaparátem přišel do sklepa“ (s. 95). Opět vidíme, že popis není rozveden detailně, ale je stručný. K orientaci v popisovaném prostoru slouží předložky a příslovce.

Zatímco se Topol soustředí na popis prostředí vizuálně, Hůlová využívá i dalšího smyslu – čichu – a také obrazných pojmenování: „A tak se přede mnou podruhá v mém životě z mlhy vynořily dvě majestátní věže ulánbátárský elektrárny a já už hodinu před Městem cejtila jeho dýmovej opojnej pach, kterej se rodí v kamínkách tisícovky gerů a v kotelnách stovek hrdej sovětskej paneláků. V tom obřím šedivým prašným hrnci jsem vystoupila a šla tam, kde vždycky bejval trh.“ (*Paměť mojí babičce*, s. 84) Z ukázky je patrné, že se spisovatelka snaží zobrazovat prostředí i pomocí většího výskytu přídavných jmen. Právě vysoký počet přídavných jmen, je pro autorský styl Hůlové příznačný.

Oproti Topolovi zobrazuje Hůlová prostor do většího detailu – uvedeme příklad popisu nevěstince: „Vykřičenej dům to byl na první pohled. Od vchodu to rudě svítilo, nad dveřma stál velkej, pečlivě vyvedenej nápis Divádzin a před vchodem se motaly ženský.“ (s. 89)

Z pohledu Hablunda je nádraží v próze *Stanice Tajga* popsáno střízlivě: „Nádraží bylo rozestavěné. Místo zděné budovy tam stály pytle s cementem a pár lidí, co ani nezvedlo oči od práce, se tam tiše čímsi zaobíralo.“ (*Stanice Tajga*, s. 10) Nenaskýtá se nám ovšem jen tento pohled, ale ještě jiný, jehož předmětem je pohled z nádraží na vesnici Charyň, tento popis je o poznání detailnější: „Od nádraží vedla jediná ulice. Dřevěné domky s křivými ploty, malé předzahrádky zarostlé trávou, se špalkem nebo lavičkou na zápraží, odtud se pozoroval svět.[...] V trhancích se v ulici válela mlha jako koudel, Erske ji cítil v ústech, hned

jak vystoupil z vlaku. To vlhko s kyselou pachutí kolejí. Rozkoukal ji jako tmou. Mléčným oparem se brodily ženské v holinách, [...]. Na chvíli se otevíral tunel a byla vidět tajga, chvíli nebylo vidět nic, chvíli kusy chalup jako torza. Pár prken sbitých dohromady, [...].“ (s. 22) K popisu jsou použita přirovnání, mnoho přívlastků (i přívlastek neshodný – kusy chalup) a také opět smysl chuti.

V próze *Cirkus Les Mémoires* Hůlová také nepředstavuje zemi či město hned na začátku. Ze začátku je čtenář veden pouze anglickými slovy jako „Fire escape, hi, how are you“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 7) Anglické výrazy však čtenáře mohou navést na kteroukoli zemi. Přesné prostorové vymezení se dozvídáme o pár stránek dále – „tohle bylo v úplném centru New Yorku“ (s. 10) Již na začátku je však čtenáři jasné, že v českém prostředí se příběh odehrávat nebude. V prvním odstavci prózy se sice objevuje české jméno Tereza, zároveň je zde uveden detail o měně – „taxík zpátky stál třicet dolarů“ – americká měna se tak stává jasným vodítkem pro určení prostoru.

I v této próze spisovatelka využívá k popisu čichového smyslu, navíc přibýly i termoreceptory. V následující ukázce se z pohledu hrdinky Terezy dozvídáme její dojmy z první návštěvy Ramidova bytu: „[...] a do chodby zavanul teplej oděr bytu, co je malej a nebydlí v něm žádná ženská. Něco z vaření po kari rejži, něco ze starýho gauče, [...]. Věci seřazený jako u ženský, na parapetu serepetičky. Malá televize ve výklenku od krbu, [...]. Celý to mohlo mít tak třicet čtyřicet čtverečních metrů. Kuchyňka, pokojík, spací pokoj plus stejně tak velká terasa.“ (s. 10–11) Co se týká dalších prostorových určení, jedná se opět především o popis prostoru či prostředí, ve kterém se postavy aktuálně nachází (nebo prostředí z minulosti – vzpomínky).

Vrátíme-li se k próze *Paměť mojí babičce*, nalezneme zde pasáž, ve které hrdinka Dzaja sama uvažuje o vůních a barvách: „Drhla jsem si zkrhlý ruce o deku a přemýšlela jsem o vůních a barvách, který mi utkvěly v paměti. Nejdřív na pach vlasů všech mejch třech sester. I na ten Magi. Pak na pach táty, když sestra umřela a on nedělal nic, než pil, na pach mý krve, když se mi poprvé rozlila mezi stehnama, a na vůni benzínu a cedrovejch semen [...]. Barvy jsem nechala na pak [...].“ (*Paměť mojí babičce*, s. 231) Hrdinka si tak pomocí čichového smyslu uchovává paměť.

Konstrukce prostoru vyprávěčem z perspektivy hrdiny Jateka v próze *Anděl* připománá halucinogenní stav: „Stál na křižovatce, snad čekal na tramvaj, a nebe si sedlo.

[...] Sledoval nízké mraky pomalého nebe nad křižovatkou u výstupu Anděl Exit, viděl mraky proťaté rudou žilkou, na krajích se stříbrným lemováním. Pak mu beránci začali spouštět červenou, chytal ji do očí, opřel se o kandelábr. Nebe bylo rudý. Oslňovalo ho. Chtěl se pohnout, na rameni, na krku, na temeni ucítil káp, kap, kráp, věděl, že je to krev.“ (*Anděl*, s. 12–13)

Hrdina má „červené vidění“ spojené s prostorem křižovatky: „Vidění krve přišlo a srazilo ho. Zase mezi tramvajemi, na tý špinavý a hlučný křižovatce. Zase Anděl Exit. Zase jáma.“ (s. 15) Prostor, jak jsme si vymezili v druhé kapitole, navozuje vnitřní rozpoložení vnímatele. V tomto případě je hrdina roztžitý, roztěkaný, třese se (což evokuje i vícekrát použité slovo „zase“). Jakéhosi smíření se hrdinovi dostává ke konci: „Nebe bylo rudý, plný krve, a plálo nad starejma ulicema, vypalovalo z nich hnilobu a špínu, krev nebe se sytila bolestí a vracela ji. Neděsilo ho to. Ucítil v sobě pohyb, byla to nějaká láska, něco. [...] Věděl, že tohle je to, co bude cítit. K té ulici, k tomu domu, k těm lidem. [...] pohnul se, ohnul se, dotkl se té dlažby.“ (s. 132) Prostor hrdina vnímal vizuálním vjemem, kde převažovala červená barva, akt usmíření pak Jatek stvrdil hmatovým vjemem, kdy se dotkl dlažby.

Citové rozpoložení hlavního hrdinky korespondující se zobrazeným prostorem nalezenme také v *Paměti mojí babičce*: „Když sedím před svým gerem, cejtím se jako chánská princezna. Dél je plnej vonnýho větru a nadouvá se jako bublina. Tady to znám. Velebná step s hrbolkama táhnoucí se do všech stran. Za zádama jediný hory starýho světa a za nima a za desítkama jim podobnejch naše hrdý Město. Co na tom, že mám vlasy šedý a volámaný. Co na tom, že mě předběhne každý malý dítě. Protože tohle všechno je mý. Dzaji z baškganskýho somonu.“ (*Paměti mojí babičce*, s. 239) Hrdinka zde ve svém stáří dochází také k jakémusi smíření, kdy se smiřuje hlavně se svým věkem, ví, že už svůj příběh zažila. V posledních větách svého příběhu dává vzpomenout jak na svůj rodný kraj, tak na město, kde strávila kus svého života.

Melancholická nálada je navozena v *Noční práci*, kdy Ondra leží v loďce a vzpomíná na dívku Zuzu: „Leží v loďce, vedro ho uspává, slyší vítr, vodu všude okolo, slyší hmyz. [...] Kůra ze stromů visela v cárech, na kmenech zůstaly po krách jizvy jak po seknutí, větve stromů šátraly v hlubině, v jámách vody zelenavých mechem a hniující trávou praskaly bubliny. Zavřel oči. Myslel na Zuzu.“ (*Noční práci*, s. 5)

Kontrastní roční období se poté objevuje na konci knihy, kdy Ondra s bráškou jdou zamrzlou krajinou: „Kry byly všude kolem nich. Na krajích, kde je omílal proud, skřípaly.

Byli na tmavém tvrdém ledu. Neslyšeli vodu pod sebou. [...] Na břehu, kde měla stát vesnice, vysoko nahoře v černé tmě teď skákalo světlo. Lesklo se na okrajích mraků, byly vidět všude, kudy to světlo šlo. Hledalo je, pořád rostlo. Odráželo se od ledu. Bylo blízko.

Asi nějaký lidi s lucernama, řekl Malej.

Možná.

Nebo tvý vesmírný lodě, cha.

Asi jo.

Třeba to padá z hvězdy.

I to je možný. “ (s. 215) S kontrastem se tu setkáme i v podobě barev – černá tma a světlo. Oproti první ukázce je zde upozaděn zvuk vody, naopak je vnímáno skřípání. V obou ukázkách je prostor zobrazován stroze, bez použití adjektiv, které by přispěly k detailnějšímu popisu.

Se snovým prostorem se setkáváme v *Kloktat dehet*, který hrdina Ilja označuje za „Zem stínů“. „Když jsem byl v Zemi stínů, sestry mě krmily, protože jsem měl otevřenou pusou. Někdy mě ze Země stínů bolela hlava a slyšel jsem rachot a hučení ještě dlouho poté, co jsem ji opustil.“ (*Kloktat dehet*, s. 12) „Myslel jsem na Zem stínů, kde mě stíny stíny zdvihaly do výšky a hladily po hlavičce, broukaly mi něžně a krmily mě něčím lepkavým, stíny se se mnou smály...“ (s. 18) Zem stínů slouží hrdinovi k útěku z reality.

Atmosféru města v různých denních dobách postihl Jáchym Topol ve *Výletu k nádražní hale*. Proměnlivost je zde uvedena již samotnou, stále se opakující větou „Město se měnilo.“ (*Výlet k nádražní hale*, s. 7, 8) „V noci nad ním sice stejně samozřejmě jako v desátém století a jako kdykoli jindy visel měsíc v tmavý bráně, někdy oteklý jako tvář opilce, jindy plaval v mracích a nebyl skoro vidět, skleněná cetka, nežhnul, ale stejně doháněl zparchantělé městské psy k šílenství. [...] Pán světa chytil noc ve středu temnoty a obrátil ji naruby jako čerstvě staženou kůži, na nebi hořelo slunce. Bilo do městských zdí a chodníků a teprv teď byla špína špínou a hniloba hnilobou a byly vidět. Slunce sálalo, nutilo krev, aby se pohybovala pomaleji, tekla líně, zesládla, nebo naopak, pumpy zběsile pracovaly a krev jako by chtěla stříkat z obalu. Tak mi to alespoň připadalo, nic moc hezkýho.“ (s. 7–8) Kontrast dne a noci spisovatel vylíčil ne poetickým způsobem, v obou případech zde dominuje motiv světla – ať už je to měsíc nebo slunce. Citové rozpoložení je pak patrné v druhé části citované ukázky.

Kritické reflexe v Hůlové popisech prostředí shledává silné stránky – například próza *Cirkus Les Mémoires*: „Silnými momenty knihy [...] se pak jeví především pasáže, kde autorka popisuje prostředí, z něhož hlavní hrdina Ramid vyšel – jeho domov, kraj naplněný fantastikou, příběhy s magickými zkazkami, kraj na pomezí mýtu a reálného světa, [...]“¹³⁸

Uvedeme si ukázkou, jak je zachycena atmosféra trhu: „Když byl trh, lákal něčím na tyči před vchodem skoro každé dům. Ořechy, fíky, papírový plata s hodinkama potáhlý levným sametem, nože podobný Charilovejm, pryžový podešve, co vám rovnou přilepili k ošoupaný botě, když jste ji měli s sebou. Lidi se trousili od domu k domu, ženský zkoušely sukně za kusem látky, co jim vždycky prodavačka roztáhla, děti chutnaly sušený ovoce a žadonily aspoň o malej kornout, zatímco mužský rokovali o cenách bodnejch zbraní přidělanejch řetízkama ke stolům.“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 55) Exotická atmosféra z této ukázky přímo sálá.

3.5.2. Neologismy

Pokud spisovatelům nepostačí slovní zásoba, kterou čeština nabízí, dochází k vytváření vlastních slov – neologismů. Neologismy text ozvláštňují a próza tak nese nádech něčeho nového, neobvyklého; jsou také dokladem toho, jak si spisovatelé dokáží s mateřským jazykem „pohrát“.

S neologismy si pohrává Hůlová především v próze *Umělohmotný třípokoje*. Zde autorka vymyslela názvy pro pohlavní orgány – „rašple“ a „zandavák“, přičemž zaměnila gramatické rody. Rod mužský (zandavák) označuje ženský pohlavní orgán a rod ženský (rašple) naopak mužský pohlavní orgán. Oba tyto výrazy se objevují i v deminutivní podobě „rašplíčky a zandaváčky“ (*Umělohmotný třípokoje*, s. 37) či „rašplík“ (s. 53).

Další neologismy jsou v tomto textu vytvořeny skládáním, a to pomocí předpony „digi-“: digipříběh (s. 11), digifilm (s. 12), digivěk (s. 15), digipřístroječků (s. 92), digiměsto (s. 94), digispolečnosti (s. 148), digistrojek (s. 151). Jak můžeme vidět, předpona digi- se také pojí nejen k věcem, ale také ke kategoriím místa a času.

¹³⁸ KASTNEROVÁ, Erika. Newyorský cirkus Petry Hůlové. In: *Literární novinky*, 2006, roč. 2, č. 2/3, s. 9–10.

V textu nalezneme spousty dalších slov, které vznikly skládáním: „sněhovovločkový úbor“ (s. 27), „ticketrestaurantové lístky“ (s. 41), „svíčkobabské těžkozadnice“ (s. 47), „maminkomrdníci“ (s. 9), „strýčkopapínek“ (s. 102).

Dále je v próze zde velký výskyt deminutiv: „sprost’áčinky“ (s. 18), „bundička“ (s. 22), „blázínek“ (s. 23), „namlouvánky“ (s. 24), „Guinnessův rekúrdek“ (s. 29), „nabídečku“ (s. 31), „rašpličky a zandaváčky“ (s. 37), „sálíků“ (s. 42), „tisícovečka“ (s. 47), „sváteček“ (s. 59), „čteníčka“ (s. 89), „témátka“ (s. 90), „zanud’ánkuje“ (s. 93), „nápadíčků“ (s. 94), „klientíkovi“ (s. 129). Jak můžeme vidět, citovaná deminutiva se běžně nepoužívají. Jejich použití můžeme vidět jako kontrast s vulgárními výrazy, kterými se budeme zabývat v následující kapitole. Deminutiva tu korespondují se vši umělou hmotou, která vyzařuje nejen z umělohmotného třípokoje, ale také ze společnosti (to bychom mohli doložit tím, jak hrdinka pozoruje ostatní lidi v nákupní galerii) a vynáší nad nimi své soudy.

K používání neologismů v *Umělohmotném třípokoji* se vyjadřuje Lucie Česálková: „Nová slova či slovní tvary ne vždy pojmenovávají nové skutečnosti ani nenahrazují stávající výrazy přesnějším prostředkem; jejich funkcí je spíše umocňovat výraz, dodat jazyku expresivní barvitosti. V takové míře nadužívání však působí spíše jako efektní pozlátka než efektivní stylový prostředek.“¹³⁹

V Topolových prózách se neologismy vyskytují také, ovšem ne v takové míře jako je tomu u Hůlové. Skládáním například vznikl název pro skupinu dětí „Dlouhokošiláci“ v próze *Kloktat dehet*. Topoly novotvary slouží jako jiné označení stávajících výrazů – s takovými výrazy se setkáváme v próze *Citlivý člověk*: odpadkový koš je zde „odpadkáč“ (*Citlivý člověk*, s. 37), nemocnice má zkratku „nemo“ (s. 99), naopak místo zkratky značky BMW je použit výraz „béemvé“ (s. 129), slovo brzy je zde „zabrza“ (s. 177).

3.5.3. Vulgarismy a expresivní výrazy

Vulgarismy patří k jazykovým prostředkům, které oba spisovatelé ve svých prózách hojně využívají (zejména Topol). Nemůžeme však potvrdit, že ve všech prózách se vulgarismy vyskytují. Za expresivní jazykové prostředky můžeme označit takové výrazy, které nesou záporný či kladný citový příznak a promítá se do nich hodnocení (postoj)

¹³⁹ ČESÁLKOVÁ, Lucie. 152 stran jedné myšlenky. In: *Literární noviny*, 2007, roč. 18, č. 3, s. 11.

mluvčího. Expresivní jazykové prostředky se pohybují na pomezí spisovnosti až k vulgaritě. Vulgarismy můžeme označit za hrubá, hanlivá a urážlivá slova.

Nevyužití vulgarity v próze *Přes matný sklo* si pochvaluje Jaromír Slomek: „Při všech výhradách si autorka zaslouží pochvalu – a to za absenci vulgarity. To je v dnešní české próze úkaz už docela vzácný.“¹⁴⁰ Absenci vulgárních výrazů můžeme vysledovat i v próze *Cirkus Les Mémoires* (zde ovšem nalezneme výraz „blbý“ (*Cirkus Les Mémoires*, s. 11)) či *Stanice Tajga* (zde výraz „idiotka“ koresponduje s mentalitou postavy).

V krátké próze *Venezuela* se setkáváme se spisovným jazykem. Expresivním výrazem je zde slovo „ženská“ (*Děsivý spřežení*, s. 63), dále vybočuje nespisovné „mý děti“ (s. 68), jinak o próze můžeme říci, že je psána spisovným jazykem.

S největším počtem vulgarismů se setkáváme v prózách Jáchyma Topola. Na první stránce dramatického textu *Uvařeno* se setkáváme hned s několika vulgarismy: „debilů“, „idiote“, „kreténe“ a expresivním výrazem „buzny“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 165). Dále se v textu vyskytují výrazy jako: „sračema“, „šukaj“, „srala“ (s. 170), „posraný“, „ksindlovi“ (s. 171), „jebání“ (s. 172), „kurva“ (s. 175), „hajzl“ (s. 176); někdy je více výrazů postaveno vedle sebe: „seš vůl, vole, ty magore“ (s. 176).

V *Cestě do Bugulmy* narazíme na obdobné výrazy: „zkrvvenej“, „srát“, opakování vulgárního slova – „ale je to sračka, sračka, sračka“ (s. 188). Mezi dalšími vulgarismy jsou: „čurák“ (s. 192), „kurvy“ (s. 199), „Kurva! Posranej svět!“ (s. 205), „kurva jedna pojebaná“, „Kurva život, kurva smrt“ (s. 2016); nebo slovní spojení „na to dneska sere pes“ (s. 190) či „a do prdele“ (s. 231).

Také ve scénáři – *Karty jsou rozdaný* se objevují vulgarismy: „posrala“ (s. 138), „kurva, do píči“ (s. 140), „nemrdejte, do prdele!“ (s. 142), „kretén“ (s. 143), „blba“ (s. 144) či vulgární celé věty: „Vyser se na to a nesar mě.“ (s. 152), „Sem čurák zasranej, život mám posranej.“ (s. 155), poslední zmiňovaná věta se zde objevuje třikrát po sobě.

Texty *Karty jsou rozdaný*, *Cesta do Bugulmy* a *Uvařeno* disponují scénickými poznámkami. Oproti ostatním textům jsou v textu *Karty jsou rozdaný* scénické poznámky co do rozsahu delší, mísí se v nich spisovná čeština s nespisovnou – výrazy z obecné češtiny, kde ý je nahrazeno ej: „žvejkačkou“ (s. 136), „vycejtil“ (s. 142), „každej“ (s. 144), „klikatej bílej“ (s. 160) či é je nahrazeno j: „celý to výkonný místo“ (s. 140), „auto černý, pohřebácký“

¹⁴⁰ SLOMEK, Jaromír. Co cejtí Petra Hůlová? In: *Lidové noviny*, 2004, roč. 17, č. 234, s. 25.

(s. 160), vyskytuje se zde řada zabarvených verb: „srká“ (s. 134), „čmárají“, „mele“ (s. 136), „šáhli“ (s. 140), „vyčouhne“ (s. 142).

V *Sestře* se setkáme i se zkomolenými vulgárními výrazy: „Pitomeci hyjení, kruvy blby krvavy“ (*Sestra*, s. 118), což je dáno multikulturalitou postav v próze. Vulgarismy se objevují v podobě nadávek: „Ten idiot, to zkurvený bolševický prase“ (s. 127), „ten Pičus“ (s. 239), „zmrdí“ (s. 399). „blbej“ (s. 134) „srát“ (s. 153).

Próza *Anděl* disponuje také velkým množstvím vulgarismů: „děvky“ (*Anděl*, s. 8), „mrchu/a“ (s. 14, 47), „kunda, kurva, píča a dylina“ (s. 21), „pičo“ (s. 29), „debile“ (s. 31), „magora“ (s. 31), „degena“ (s. 31), „píča“ (s. 47, 86), „děvka“ (s. 74), „kurvy a pasáci (s. 79), „svině“ (s. 117, 130), „hajzl“ (s. 127), „vole“ (s. 47, 73). Nadávky se objevují i s adjektivy, které umocňují hanlivý význam: „ty dylino černá, ty mrcho zlodějská“ (s. 34). Dále se v textu vyskytují verba jako: „sral“ (s. 16), „píchal“ (s. 16), „kurvej se“ (s. 37), „vomrdám“ (s. 86). V promluvách vypravěče se s těmito výrazy nesetkáme, setkáme se s nimi v promluvách jednotlivých postav.

V *Noční práci* se vulgarismy objevují v podobě nadávek: „kreténe“, „blbče“ (*Noční práce*, s. 17), „čuráci“ (s. 95), „magor“ (s. 122). Z dalších vulgarismů se vyskytují výrazy jako: „blbej“ (s. 13), „poser se“ (s. 14), „z prdele“ (s. 66), „kurva“ (s. 67, 156), „neser“ (s. 71), „sračka“ (s. 74), „zasraná“ (s. 97). Velmi často se setkáváme s výrazem „vole“:

„Seš pitomej. Ty máš jen triko, vole.

Neříkej mi vole.

Vole, vole, vole!“ (s. 35). V ukázce jsou promluvy dvou hlavních dětských postav Ondry a Malého. Právě v promluvách dětských postav, v neznačené přímé řeči, je tento výraz užíván v nadmíře: „Ste pitomý, vole. Patentřák, to není, vole, jako dyž de váš fotr pytlačit a vy vo tom víte.“ (s. 119). V ukázce je užít i expresivní výraz „fotr“.

Nejen v promluvách postav, ale i sám vypravěč se v případě prózy *Kloktat dehet* vyjadřuje vulgárními výrazy: „Páta byl nasranej, to bylo vidět.“ (*Kloktat dehet*, s. 59) „Velitel Vyžlata mluvil a křičel na nás, ale my jsme srali na jeho slova [...]“ (s. 107) Dále se v próze vyskytují vulgarismy opět ve formě nadávek – „blbe/blbče“ nejfrekventovanější je výraz „vole“, který se vyskytuje hlavně u promluv dětských postav: „Já šel poslední a slyším Bajzu: Vole, ste jak duchové, vole.“ (s. 61)

V próze *Paměť mojí babičce* se s nejvíce vulgarismy setkáváme ve výpovědi jedné z postav – Nary. Objevují se zde především vulgární výrazy ke slovu prostitutka: „děvky“

(*Paměť mojí babičce*, s. 201), „coura“, „šlapka“ (s. 204) a výraz pro vykřičený dům „bordel“ (s. 215).

Vulgarismy v menší míře se objevují v próze *Strážci občanského dobra*: „blbý“ (*Strážci občanského dobra*, s. 22), „buzerace“ (s. 28), „buzerantek“ (s. 44), „pičko“ (s. 67), „v hajzlu“ (s. 74), „nešuká“ (s. 141), „svině“ (s. 156).

S velkým výčtem vulgarismů se setkáváme v zatím poslední knize Petry Hůlové – *Macocho* – „čurákem“ (*Macocho*, s. 10), „sere“ (s. 26), „zkurvil“ (s. 30), „srágoru“ (s. 36), „píčo“ (s. 48), „nasrat“ (s. 49), „v prdeli“ (s. 52), „prošukat“ (s. 65), nejčastěji se objevoval výraz „kunda“ (s. 94, 95, 146, 155), objevilo se zde i spojení vulgarismu s deminutivem – „zasrané štěstíčko“ (s. 136).

Další prózou s nadmírou vulgárních výrazů je *Umělohmotný třípokoř*. Jelikož se jedná o jakousi zpověď prostitutky, vulgarismy jsou více než očekávané. Hrdinka se snaží vyjadřovat spisovně (absentuje zde obecná čeština s koncovkami *-ej*, záměna *-é* na *-ý* apod.), do kontrastu se tak dostávají, jak jsme již zmínili výše, deminutiva s vulgarismy. Z vulgarismů se objevují: „zasrané děvky“ (*Umělohmotný třípokoř*, s. 34), „kunda“ (s. 41, 50), „mrdně/a“ (s. 51), „zamrdané“ (s. 51), „kundě“ (s. 53), „sračko zasraná“ (s. 59), „šukali“ (s. 64), „pakáže kurvomrdků“ (s. 82), „maminkomrdníci“ (s. 93), „mrdačku“ (s. 93), „děvka“ (s. 96), „omrdávání“ (s. 101), „prdele“ (s. 102), „kurvička“ (s. 110), „štetkou“ (s. 147). Setkáme se i s výrazy, kde jsou deminutiva s vulgarismy postaveny přímo vedle sebe: „kurevském podvůdku“ (s. 55), „mlad'ouunká kurvička“ (s. 64).

Na výčtu vulgarismů, který jsme zde uskutečnili, můžeme vidět, že nejčastěji se tedy v textu vyskytují vulgarismy, které jsou míněny jako nadávky: „kretén“, „čurák“, „debil“, „kurva“, „píča“. Dále se objevují vulgární verba „šukat“, „jebat“, „srát“, „mrdat“, adjektiva s koncovkou *-ej* „blbej“, „pitomej“ či „zasraná“.

Tyto jazykové prostředky, myslíme tedy především vulgarismy a expresivní výrazy, korespondují se společenským postavením postav. Topolovy postavy nejčastěji pocházejí, nebo se vyskytují na úplném okraji společnosti, a tak je pro ně typická rovina obecné češtiny a vulgarismy. Tuto tendenci můžeme vysledovat i na postavě prostitutky v próze *Umělohmotný třípokoř*, kde se navíc vulgarismy střetávají s deminutivy.

Rozdíl v používaných vulgárních výrazech je, že Hůlová se vyvaruje používání slova „vole“, v Topolově slovní zásobě se vyskytuje výraz „degen“ (a u Hůlové ne). Oba spisovatelé mají oblíbené výrazy „kurva“ a „děvka“.

3.5.4. Slova cizího původu

Slova cizího původu umně využívá Hůlová ve své prvotině *Paměť mojí babičce*, čehož je dokladem hned první věta: „Když je u nás doma šóró, kolem dokola geru se prohánějí igelitový pytlíky.“ (*Paměť mojí babičce*, s. 7) Čtenářům, kteří neznají mongolské výrazy, vplyne význam těchto slov později z kontextu. Ne vždy jsou však tyto pojmy explicitně vysvětleny. Někdy je ponecháno na čtenáři, aby si význam cizích slov domyslel nebo aspoň nad jejich významem uvažoval.

Srovnáme-li výše zmíněnou prózu s prózou *Zlatá hlava*, jejíž děj se odehrává také v mongolském prostředí, objevíme zde stejná slova cizího původu: „taky celej zabalenej v potrhaným županu, dělu“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 68), „kde se kupil argal na topení“ (s. 73) (přičemž zde vidíme, že slovo děl, že přímo vysvětleno, význam slova argal lze domyslet z kontextu), „vařila buzy a sutek“ (s. 75).

Výskyt slov cizího původu bychom očekávali i v případě prózy *Čechy, země zaslíbená*, ale není tomu tak. Přesto, že je hlavní hrdinka Ukrajinka, z ukrajinského jazyka se v próze objeví takové slovo pouze zřídka. Setkáváme se tu s některými ukrajinskými reáliemi – horilka či narážky na donbaské horníky. Narazíme zde však i na slova, která se do českého jazyka začlenila v pozdější době – například slova klient, produkt, celebrita.

V *Sestře*, jak jsme již zmínili, je typické mísení jazyků: „Čhuri des čhuri chudes! Zrada! Ted' přide ply! Gas. Plyňata, překládali sbratřený Chorvati Srbům, plonovješča, překládali Rusové Ukrajincům, pili vodku a líbali se, plynovódstvo! plynka! plynoubítije! plynuj! plyndura! plygur! plóna! bědovali Slovani, Asiati to ještě neznali, bezpeléšřvéketil! řval Maďar.“ (*Sestra*, s. 162) Cizí slova se objevují ve fonetické podobě – příkladem je ruština: „Ja tu ždal, ja jegó poprósil, ja jemu skazál, uběgáj bystro! On ničevo něznájet, durak!“ (s. 176) Další mísení cizích slov (angličtina, ruština, němčina) probíhá opět ve fonetické podobě: „Akva? Jest' u těbja sam akva? Akva minerala? Vasr, jů mín? ptám se zpitomněle. Najn, akva normal dlja drink end...evrisink.“ (s. 156) Zmínka o mísení a o jazyku

se objevuje přímo v textu: „[...] že tím míšením jako by vznikal novej jazyk... kanackej... a třeba je to jazyk už míru, zas předbabylónskej... dyť ted' sou uhobý, musej se domluvit...“ (s. 217).

Slova v cizím jazyce se většinou vyskytují ve fonetické podobě. Tak je tomu i v próze *Noční práce*, kde se v této podobě vyskytuje ruština: „Arúžije zapreščeno, řekl důstojník. Zdvihl pušku nad hlavu. Panimájetě? A hodil pušky do řeky. Kdĕ Prága? zeptal se.“ (*Noční práce*, s. 132) S ruštinou ve fonetické podobě se setkáme i v próze *Kloktat dehet*: „Ilja, kdĕ češskije děvočky?“ (*Kloktat dehet*, s. 156), „Kdĕ étot vysilač?“ (s. 174). Ruština se také objevuje v próze *Citlivý člověk*, spolu s dalšími cizími jazyky (hrdinové cestují různými zeměmi).

Stejně je to i s angličtinou v textu *Cesta do Bugulmy*: „Dont smouk? Fak Jüesej!“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 204) či v textu *Karty jsou rozdaný* – zde nalezneme výrok „pošlu ti ímej!“ (s. 159).

V textu *Supermarket sovětských hrdinů* se setkáváme velkým množstvím slov cizího původu, které se mísí s češtinou – například němčina: „Náš podnik se rozvinul am Dienstag, 18. November, 20.00 Uhr im Roten Salon der Volksbühne pod názvem Ostarts!“ (*Supermarket sovětských hrdinů*, s. 7) Objevuje se slovenština: „Čo ťažko budoval kapitál, to ľahko zničili záplavy.“¹⁴¹ (s. 12) či polština: „Řekni: vodník. Wodnik. Vlkodlak? Wilkołak! Haha! Prej si nedělá legraci. Čarodějnice? Czarownica.“ (s. 33–34)

Kritické reflexe se pozastavují nad stylem Petry Hůlové a Jáchyma Topola, a vymezují autorské styly vůči sobě: „Obdobně jako Topol staví Hůlová občas proti obecné češtině lexikální prvek působící kontrastně.“¹⁴² Mareš zde však uvádí slovo občas, proto můžeme říci, že v tomto směru (v próze *Cirkus Les Mémoires*) se styl Hůlové od Topolova odlišuje. Mareš také dodává, že po jazykové stránce vstupuje dílo Petry Hůlové do nové etapy.¹⁴³ Mareš tímto předesílá, že autorské styly tak podobné, jak tvrdí kritická obec, nejsou.

¹⁴¹ V citovaném úseku se nachází pravopisná chyba.

¹⁴² MAREŠ, Petr. Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze. In: ŘÍHA, Ivo (ed). *Otevřený rány*, s. 211.

¹⁴³ MAREŠ, Petr. Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze. In: ŘÍHA, Ivo (ed). *Otevřený rány*, s. 213.

Spisovatelé využívají všech rovin jazykových prostředků. Jiné vrstvy jazyka se objevují především v dialozích, které většinou nejsou v textu zvýrazněny uvozovacími znaménky. Dochází tedy k tomu, že jednotlivé promluvy mezi sebou splývají, čtenáři se může stát, že se mezi nimi ztrácí (dokladem by byly prózy *Sestra* či *Citlivý člověk*). Použití jazykových prostředků, tak určuje charakter postav.

Prostřednictvím analýzy jsme zjistili, že je pro oba spisovatele typické používání vulgarismů. U Topola nechybí tyto výrazy ani v promluvách dětských postav (*Noční práce*, *Kloktat dehet*). Hůlová se naopak může pyšnit vytvářením neologismů, což předvedla v próze *Umělohmotný třípokoř* či velkým výskytem přirovnání.

3.6. Rodina a motiv mateřství

Pokud bychom mezi spisovateli chtěli hledat nějakou spojitost, mohli bychom ji shledat na tematické rovině. Pro oba spisovatele hraje významnou roli rodina a motiv mateřství. Téma rodiny je však v prózách problematizováno rozdílnými způsoby.

Spojení hlavních hrdinů v Topolových prózách nalezneme v *Kloktat dehet* a *Noční práce*, a to především ve spojení s nefunkčními rodinnými vztahy. V *Noční práci* je matka alkoholička (roli matky tedy neplní), otec se schovává a odveze své syny na venkov k dědovi. V *Kloktat dehet* je úplná absence jak role matky, tak otce (otce si však Ilja vysnil v kapitánu Jegorovi; avšak i zde tato role „otce“ selhává).

V případě *Chladnou zemí* je hlavní hrdina oproti chlapcům z přechozích prázek věkově posunut. Z jeho vyprávění o dětství se dozvídáme, že matka (v textu označována deminutivem maminka) každý den, když otec odešel do práce, vytvářela pro sebe a svého syna úkryt – utěšila okna i dveře, rozestavěla nábytek. Tato velká přemíra mateřské lásky však zapříčinila útěky hrdiny z tohoto bezpečného místa. Vztah s otcem nebyl vždy také harmonický („Ke konci naší hádky tatínek musel pochopit, že jsem vyrostl tak, že mě už mlátit nemůže...“ (*Chladnou zemí*, s. 15). Hrdina nakonec zapříčiní otcovu smrt: „... táta se chytil za srdce a taky chytil mou ruku, napadlo mě, že mě chce svrhnout z hradeb, já ale stál pevně, to on se sesmekl a padal, žuch na záda do červené trávy, [...] tatínka jsem oživoval podle instrukcí z učiliště, ale marně.“ (s. 15–16)

Hrdinové těchto tří próz jsou po svých životních zkušenostech odkázáni sami na sebe, protloukají se světem, jak se dá, a proto je můžeme označit za solitéry. Tak jako si Ilja hledá svůj vzor, ke komu by mohl vzhlížet (velitel Vyžlata či kapitán Jegorov), mohl by tuto roli v próze *Chladnou zemí* pro hrdinu představovat strýc Lebo.

Rodinné vztahy jsou výrazně problematizovány v próze *Paměť mojí babičce*, které jsou navíc poznamenány generačně. V celé próze jsou mužské role upozaděny, do popředí se dostávají ženy. Ale i přesto, že je role muže upozaděna, muž má zde tradiční pozici jako hlava rodiny.

Vztah matky se synem se představuje v próze *Přes matný sklo*. Název díla bychom mohli chápat jako metaforu pro způsob nahlížení na tyto postavy. Matka je však v tomto případě milující, neboť dospělému synovi i nadále podstrkuje peníze. Z jejího vyprávění se poté dozvídáme o jejím a synově manželství, které neskončilo šťastně. Hůlová zde tematizuje manželské krize, a to hned celkem tři – syna, matky a manželství babičky a dědečka, které také neskončilo šťastně.

Hůlová v próze *Macocha* detabuizuje téma nenávisti matky ke svým vlastním dětem. Vypravěčka, jejíž osobnost je rozdvojená, se o svých dětech vyjadřuje zprvu takto: „[...] a děti dva vejlupci, dvě povedená holoubátka, dva kvítky, co jsme si je utrhlí a oni nás (ty dušinky si vás samy vyberou).“ (*Macocha*, s. 46)

O pár stran dále je však vztah k dětem značně pozměněn: „Sežrali jste mi půlku hlavy, milánkové, a dočista pro nic za nic. Pro všechno na světě, pro nic za nic a zčista jasná, jen jste se narodili.“ (s. 53) Pochybnosti o vypravěčce jakožto matce, má i sousedka Blažková, která několikrát chtěla volat „sociálku“. Když poté děti vyrostou, úplně se od sebe odcizí.

Topol ve svých prózách čtenáři předkládá již rodinu rozpadlou, nefungující. Buďto jsou rodiče mrtví (*Kloktat dehet*), nebo se o své děti nestarají (*Noční práce*). Zatímco ve většině próz od Hůlové rodina funguje, je stmelená, a až postupem času dochází k jejímu rozpadu (*Paměť mojí babičce*). Hůlová také detabuizuje téma nenávisti matky ke svým dětem (*Macocha*).

4. Formulace závěrů nad naratologickými otázkami

V závěrečné kapitole se pokusíme na základě analýzy, kterou jsme uskutečnili v předchozí kapitole, formulovat, v čem spočívá podobnost autorských poetik Petry Hůlové a Jáchyma Topola. V čem literární kritika vidí silné stránky spisovatelů a co naopak kritizuje, proč převládá teze, že Hůlová je „Topolovou pokračovatelkou“.

Když Petra Hůlová vkročila do literárněkulturního prostředí, strhla se kolem její prvotiny *Paměť mojí babičce* vlna ohlasů, která byla zapříčiněna spisovatelčíným nízkým věkem, zasazením příběhu do exotického prostředí, próza navíc vyšla u renomovaného nakladatelství. Spisovatelka byla od začátku spojována s Jáchymem Topolem, s odkazy na jejich podobné poetiky vyprávění. Lenka Jungmannová ve svém článku, reagujícím na prvotinu Hůlové, který navíc příhodně nazvala „Sestra“ uvádí: „Kniha má jediné slabé místo: její vyjadřovací styl se nápadně podobá rukopisu Jáchyma Topola, jehož díla jako by tak získala další sestru.“¹⁴⁴

Spisovatelka se stala „zjevem“ v literárněkulturním prostředí, přičemž kritická obec sledovala spisovatelčiny další knihy, které postupně vycházely. Mohli jsme vysledovat, že každá nově vydaná kniha byla posuzována s prvotinou, avšak takové ohlasy, jako se dostaly prvotině, se neobjevily.¹⁴⁵ O spisovatelčině úspěchu píše Jana Matějková: „Mladá kulturoložka Petra Hůlová na sebe upletla pomyslný bič výtečně napsanou a nadšeně přijatou prvotinou *Paměť mojí babičce* (2002). V krátkém časovém období pak v pražském nakladatelství Torst vydala další dva tituly. Ty nikdy nesklouzly pod průměr, nicméně kvalitou ani ohlasem novelu z mongolského prostředí nepředčili.“¹⁴⁶

Netvrdíme ovšem, že všechna ostatní díla Petry Hůlové jsou kritiky vždy strhávána (dokladem jsou i literární ceny,¹⁴⁷ které spisovatelka obdržela za díla, která vyšla po *Paměti mojí babičce*). Nevypadá však, že by Hůlová přišla s něčím novým, což literární kritika zdá se očekává, stále navnaděna zmíněnou prvotinou, neboť zde spisovatelka ukázala, jak dokáže čtenáře strhnout svým způsobem vyprávění o exotické zemi, navíc je vyprávění ozvláštněné slovy cizího původu, jejichž významu se čtenář musí dobrat sám z kontextu.

¹⁴⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Sestra. In: *Labyrint revue*, 2002, č. 11–12, s. 169–170.

¹⁴⁵ Srov. ŘÍHA, Ivo. Recepce tvorby Petry Hůlové v českém kritickém diskurzu. In: ŘÍHA, Ivo – STUDENÝ, Jiří. *Sedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu současné české literární kultury*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2015, s. 166–192.

¹⁴⁶ MATĚJKOVÁ, Jana. Vzpouza – ne pornografie. In: *Tvar*, 2007, roč. 18, č. 11, s. 23.

¹⁴⁷ O literárních cenách srov s. 12.

Petr A. Bílek v recenzi na poslední knihu Hůlové – *Macocha* – reaguje právě na postavení spisovatelky v literárněkulturním prostředí: „Zatímco u valné části ostatních spisovatelů lze dosti dobře naformulovat, jak je vnímá kritika, u Petry Hůlové platí pravidlo, že co kritik, to jiný názor. Nejen na jednotlivé prózy, ale i celkové směřování její kariéry a pozici, kterou v české literatuře zaujímá.“¹⁴⁸ Zdá se, že sami autoři kritických článků nevědí, co si mají se spisovatelkou počít.

V návaznosti na spisovatelčinu pozici se pak objevuje názor, že Hůlová byla kritickou obcí přímo vytvořena, čehož si všímá i Petr Fischer: „Tak dlouho literární kritici toužili po zajímavé mladé autorce, až si ji vymodlili – a tak trochu i vytvořili. Připravené výsadní místo na literárním nebi, které si na mužské straně už deset let bez větších potíží drží Jáchym Topol, zaujala před čtyřmi roky tehdy triadvacetiletá Petra Hůlová.“¹⁴⁹

Obdobný názor má i Andrea Králíková, která podobnost spisovatelů spatřuje v jiném kontextu: „Recenzenti v Hůlové nevidí autentický hlas generačního mluvčího, kterého na počátku 90. let našli v Topolovi, ani není prohlašováno, že svým prvním románem Hůlová vyjadřuje generační pocit. Kritika hledá výjimečný zjev, jinakost a vybočení ze zaběhnutých kolejí literárního provozu i ze své praxe. Česká literatura jako by na příchod nového autorského hlasu přímo čekala a potřebovala jej.“¹⁵⁰ Králíková dále zmiňuje, že podobnost mezi spisovatelem spatřuje v jejich veřejné prezentaci, v přijetí kritikou nebo i šířeji různými médii. Petra Hůlová tak jde ve šlépějích Jáchyma Topola a zdá se, že její obraz je reflexí utvářen na půdorysu toho, jak je vnímána autorská osobnost Topolova.¹⁵¹

Tak jako se objevují rozpolcené názory na díla Petry Hůlové, tak se objevují i na díla Jáchyma Topola. Sami autoři reflektující díla spisovatelů jsou leckdy „na vážkách“, co si vlastně mají o konkrétním díle myslet: „Už dávno jsem nečetl žádnou novinku české prózy s tak rozpoleceným vědomím, stejně přitahován jako odpuzován; byl to pro mne svět docela cizí a generačně vzdálený, avšak umělecky naprosto strhující a neobyčejně přesvědčivý.“¹⁵²

Mohli bychom nalézt jakousi paralelu mezi Petrou Hůlovou a *Sestrou* Jáchyma Topola. Obě dvě byly literárněkulturním prostředím, ale i veřejností vytoužené: „Zároveň se ale Topolova Sestra v dobové kritické reflexi i v zasvěcenějších postojích veřejnosti od

¹⁴⁸ BÍLEK, Petr A. Anatomie úpěnlivého žvástu. In: *Respekt*, 2014, roč. 25, č. 13, s. 58–59.

¹⁴⁹ FISCHER, Petr. Petra Hůlová, spisovatelka. Pod třicet / Portréty nové generace. In: *Hospodářské noviny*, 2006, č. 233, s. 13.

¹⁵⁰ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, s. 109.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 116.

¹⁵² CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 39.

počátku interpretovala zejména jako vytoužený a dlouho očekávaný románový manifest české literární postmoderny let devadesátých.¹⁵³

V kritických reflexích se nesetkáváme jenom s tím, že Hůlová je spojována s Topolem. Jak Hůlová tak také Jáchym Topol jsou literární kritikou spojováni s Bohumilem Hrabalem. Jakub Grombíř komentuje: „Monolog sestávající z dlouhých souvětí, která asociativně plynou a nedají se zastavit, čtenáři samozřejmě připomene Bohumila Hrabala. Jenže jeho jazyk má chuť a vůni, kdežto psaní Hůlové je až příliš vykalkulované.“¹⁵⁴

Zdá se, jako by kritická obec měla tendenci neustále hledat ve spisovatelích pokračovatele jiných spisovatelů. Jana Machalická píše: „Nezbývá než opakovat, že kdyby pánové znali Topolovy knihy, věděli by rovněž, že v mnohém kráčí ve šlépějích Bohumila Hrabala. A nejenom to, zatímco jeho otec byl s venkovem bytostně spjatý, on je určitě aspoň poloviční venkovan a stejně tak ho inspiruje městská kultura, periferie, hospody, nádraží, dělnické prostředí.“¹⁵⁵

Podobnost a nepodobnost autorských stylů:

Spisovatelé Petra Hůlová a Jáchym Topol se oprávněně stali předmětem naratologických otázek, což jsme doložili konkrétními citacemi z článků, které reflektují jejich díla. V řadě z nich se Petra Hůlová objevuje jako „pokračovatelka Jáchyma Topola“ či „nový Jáchym Topol v ženském rodě.“ Josef Rauwolf ve své recenzi píše: „...celkový dojem ze všech těch fantasmagorií – které jsou přitom předkládány jako skutečné – je podobný jako z některých textů Jáchyma Topola, které připomíná právě onou neznatelnou hranicí mezi halucinovanou fikcí a realitou. Je to vše pořádně šílené, ale uvěřitelné.“¹⁵⁶

V následující podkapitole se pokusíme shrnout, v čem podobnost či nepodobnost autorských stylů spočívá, v čem jsou díla spisovatelů silná.

¹⁵³ NOVOTNÝ, Vladimír. Postmoderní profanace apokalyptického tématu. Ruská krasavice Viktora Jerofejeva a Sestra Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány*, s. 59.

¹⁵⁴ GROMBÍŘ, Jakub. Jdi na západ, mladá ženo. In: *Host*, 2013, č. 1, s. 64–65.

¹⁵⁵ MACHALICKÁ, Jana. MACHALICKÁ: Útok Klause, Weigla a Jakla na Topola ukazuje totalitou pokřivené myšlení. [online] Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/machalicka-popirani-devastace-komunismem-fg0-nazory.aspx?c=A170726_121131_In_kultura_ELE> [cit. 16. 6. 2018].

¹⁵⁶ RAUVOLF, Josef. Petra Hůlová: Stanice tajga. In: *Instinkt*, 2008, č. 18, s. 55.

Nejprve se zaměříme na vizuální podobu textu, neboť té si čtenáři všimnou jako první. U strukturace textu, kde jsme se zaměřili na členění textu do kapitol a obecně vizuálního zpracování stránek. Došli jsme k závěru, že všechny prózy jsou rozděleny do kapitol, a dále, že především v Topolových prózách je hlavní text ozvláštněn použitím jiných typů písma, a to nejčastěji pomocí kapitálek nebo kurzívy. Pro Topoly prózy je také typické, že se v dílech objevují nadpisy kapitol, přičemž některé názvy obsahují stejné úseky, které se pak objevují v textu hlavním (*Sestra, Citlivý člověk*). Nadpisy kapitol v prózách Petry Hůlové jsou v jednodušší variantě – a to číselné. Výjimku tvoří prózy *Stanice tajga, Umělohmotný třípokoř a Macocha*.

K textům, které utváří dílo jako celek, patří také motto a dedikace. Používání těchto textů si spisovatelé „mezi sebou rozdělili“ – k Topolovi patří motta, k Hůlové dedikace. V dedikacích (které jsou přítomny téměř ve všech dílech) se objevuje velký výčet jmen. Nedílnou součástí knih jsou také ilustrace. S těmi se setkáváme pouze v případě knih Jáchyma Topola. Ač se může zdát, že tyto vedlejší texty k naratologickému hledisku nepatří, přesto je zmiňujeme. A to z toho důvodu, že si jich všímá kritická obec (právě například zvolených mott u Jáchyma Topola).

Při analýze strukturace textů, která zahrnuje členění textu na začátek a konec, jsme se dobrali k závěru, že spisovatelé nejvíce pro začátky svých próz volí buď začátek scénický, nebo narativní, přičemž narativní začátky jednoznačně převažují. U začátků scénických neplatí pravidlo, že by byl udán současně časový a prostorový údaj.

Čtenáři je spíše detailněji předkládáno prostředí, čas je udán stroze, někdy až neurčitě (z dalších náznaků a z kontextu se však čtenáři podaří si příběh přibližně časově ukotvit). Toto tvrzení platí pro oba spisovatele. K charakterizaci pojetí času v díle Topola využijeme slov Marty Ljubkové: „Svévolné nakládání právě s kategorií plynutí času je prostředek, který se mu opakovaně osvědčil; nejistota časová, hojně kombinovaná s nejistotou prostorovou, tvoří páteř vnitřní dynamiky (neopakovatelné dynamiky, chce se říct) jeho psaní.“¹⁵⁷

O času nemají někdy ponětí ani samotné postavy: „Vyprávění pana Cimbury smáčklo čas. Jo, držel nás pohádkou ve sklepě jako ve smyčce. Jen tak se stalo, že jsem vyběh do noci. Byla to ta samá, jako když jsem se schovával v letadýlku? Nebo už další? Nevěděl jsem.“ (*Kloktat dehet*, s. 252).

¹⁵⁷ LJUBKOVÁ, Marta. Kde žijí citliví lidé (Jáchyma Topola Citlivý člověk). [online] Dostupné z <<http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2108>> [cit. 14. 5. 2018]

Se zaměřením na zobrazovaný prostor jsme došli k tomu, že spisovatelé využívají jak prostředí české, tak exotické, přičemž exotické se v prózách Petry Hůlové objevuje častěji. I samotná kritická obec konstatuje, že prózy odehrávající se v exotické zemi svědčí spisovatelce nejvíce. S ohledem na prostor můžeme dále konstatovat, že Topol má s Hůlovou společné téma cesty, ať už se jedná o cestu ve fikčním světě časově dlouhou či krátkou, stává se pro postavy stěžejní. Cesta slouží také jako dynamizační prostředek, neboť posouvá děj dopředu.

Pro Hůlovou jsou typické prostory uzavřené, ohraničené, kde se odehrávají soukromá dramata hrdinů (*Macocha, Umělohmotný třípokoj*). V těchto ohraničených prostorech však nalezneme vždy nějakou spojnicí s okolním světem. Takovou spojnicí je například balkon v próze *Macocha*, z něhož hrdinka komunikuje s lidmi na ulici. Topolovy postavy většinou na jednom místě nesetrvávají, ale pohybují se v rámci prostoru fikčního světa.

Charakterizujeme-li, do jakých cizokrajných zemí spisovatelé svá díla zasazují, jedná se hlavně o země směrem na východ – Mongolsko, Rusko (Sibiř), Ukrajina, Bělorusko. Důvod, proč spisovatelé využívají tato východně orientovaná prostředí, bychom mohli shledat v tom, že ač jsou tyto země od České republiky vzdáleny, jsou s ní jistým způsobem spjaty. A to historickým vývojem, kdy tehdejší Československo řadu let patřilo k zemím „Východního bloku“. Od toho se pak odvíjí tematická rovina děl, jako je například problematika migrantů (*Čechy, země zaslíbená*) či ruské ohrožení (*Kloktat dehet*). Zasazení příběhů do exotické země se pak projevuje i v jazykových prostředcích.

Výjimkou se však stává dílo *Cirkus Les Mémoires*, jež je situováno směrem na západ, do vzdálených Spojených států amerických. Ale i zde nalezneme „kousek“ Východu a české země. Postava Ramida pochází z blíže neurčené (pravděpodobně) asijské země a postava Terezy z prostředí českého.

Co se tedy týká prostoru, v němž se příběhy odehrávají, u Topola jednoznačně převažuje zasazení do českého prostředí. Avšak i v tomto českém prostředí se setkáváme s cizokrajnými prvky. Ty představují postavy jiných národností (můžeme se s nimi setkat především v próze *Sestra*). Příběhy postav v české zemi buď začínají (*Chladnou zemí*), setrvávají (*Kloktat dehet, Noční práce*), nebo zde končí (*Citlivý člověk*). U Hůlové je počet děl, jejichž děj se odehrává v české, nebo v cizí zemi, více méně vyrovnaný.

Příznačné pro oba autory je, že popisu prostor se prostřednictvím vypravěčů věnují detailně pouze tehdy, je-li místo pro hrdiny významné (viz např. citovaný pohled na vesnici Charyň). V textech se pak místní určení vyskytuje hlavně podle toho, kde se hrdinové nacházejí, ovšem je zde o něm vypovídáno pouze stroze.

Prostor je zobrazován prostřednictvím vnímatele, tedy z perspektivy postav, pomocí smyslových vjemů. Vyprávěný text má poté takové vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postav, což jsme si ukázali například v *Paměti mojí babičce* či *Noční práci*. Vypravěči v prózách Petry Hůlové navíc využívají smyslů čichu a chuti pro to, aby čtenáři přiblížili zobrazovaný prostor. Deskriptivní pasáže můžeme z hlediska kategorie trvání¹⁵⁸ označit za pauzy, neboť čas příběhu neprobíhá.

Mezi nejčastěji zobrazované prostory patří město. Městské prózy jsou typické především pro Topola, v textech město dostává podobu labyrintu, či bludiště, ve kterém se hrdina pohybuje, někdy bloudí. Snaží se dostat k nějakému cíli (například najít „sestru“). Spletitost města (ulice, křižovatka) se pak projevuje i ve vyjadřování vypravěčů – v *Sestrě* se můžeme setkat s roztržitými vyprávěním, s častým výskytem trojtečky, fragmenty větných celků. Proměna města je zachycena vypravěčem ve *Výletu k nádražní hale*. Vypravěč prostřednictvím popisu zobrazuje změnu nočního města v denní, kde se hlavním motivem stává světlo (v podobě měsíce, poté slunce) v kontrastní poloze s temnotou (noc). S obdobným barevným kontrastem se setkáváme i v *Noční práci*.

V *Paměti mojí babičce* je město v opozici vůči venkovskému prostředí. Okrajové prostředí je místem, kde se udržují tradice (například podoba tradiční rodiny), a město způsobuje destrukci postav (prostituce).

U postav dochází k adaptaci na prostředí, do kterého se dostávají. Ne vždy jsou však v novém prostředí přijímány, a tak jsou většinou považovány za vetřelce (*Noční práce*, *Stanice Tajga*). Postavy tak musí projít iniciačním rituálem, aby byly místními obyvateli přijmuty – Ondra v *Noční práci* musí strávit noc na hřbitově, aby byl přijat do místního společenství chlapců.

Jistou rozdílnost můžeme spatřovat u vypravěčů. Oba spisovatelé nabízí podání příběhu z různých úhlů pohledu (či chceme-li perspektivy). Tato tendence je však typická především pro Petru Hůlovou, která již ve své prvotině *Paměť mojí babičce* konstruovala příběh prostřednictvím hned pěti vypravěček. Vyprávění příběhu z různých perspektiv s sebou nese odlišení těchto promluv, neboť každá postava je charakteristická svým specifickým způsobem vyjadřování. S odstíněností promluv, která souvisí s volbou jazykových prostředků, se ovšem u spisovatelčiných postav nesetkáváme. Dokladem toho je i próza *Přes matný sklo*,

¹⁵⁸ K otázkám kategorie trvání srov. s. 25–26.

kde promluvy hlavních hrdinů – matky a syna – jsou, co do výstavby, totožné. Promluvy se nevyznačují žádnou zvláštností, věty a souvětí jsou výstavbově stejné.

Prózy Hůlové připomínají nejvíce zповěď, což je patrné v prózách *Umělohmotný třípokoj*, *Čechy, země zaslíbená*, *Strážci občanského dobra* či *Macocha*. Všechny tři prózy bychom mohli označit za monology hlavních hrdinek. Rozdílnost ve volbě vypravěčů můžeme shledat v tom, že Hůlová si vybírá ženy-vypravěčky, kdežto Topolovi vypravěči jsou muži. Stejně je tomu tak i s postavami – ženské postavy se vyskytují ve spisovatelčiných prózách, mužské naopak ve spisovatelových dílech.

Topol se ve svých prózách zaměřuje pouze na jednoho vypravěče, jehož prostřednictvím pak nechává promlouvat ostatní postavy. V Topolových prózách je patrnější větší výskyt dialogů (které však nejsou odlišeny uvozovacími znaménky) než u Petry Hůlové. Díky této neodlišenosti se pak čtenář může ztrácet v tom, kdo vlastně mluví.

Spíše než s vševědoucími vypravěči se setkáváme s vypravěči homodiegetickými, kteří jsou zároveň účastníky příběhu – například vypravěč Ilja v próze *Kloktat dehet*. Příběh je pak tvořen jejich výpověďmi. V případě Hůlové jsou tyto výpovědi koncipované jako monology (dalo by se je označit za zповědi) – *Macocha*, *Umělohmotný třípokoj*, *Paměť mojí babičce*, *Čechy, země zaslíbená*, *Strážci občanského dobra*. S heterodiegetickými vypravěči, kteří naopak nejsou účastníky příběhu, se v případě Hůlové setkáváme ve dvou případech, a to *Cirkusu Les Mémoires* a *Stanice Tajga*.

U Jáchyma Topola je síla jeho próz umocněna podáním příběhu různými optikami, přičemž dětská perspektiva převažuje a je navíc zesílena jazykovými prostředky představujícími dětskou mluvu – v *Noční práci* a *Kloktat dehet* se dětská mluva vyskytuje především v dialozích. V rámci dětské perspektivy (či fokalizace) je využita nelogičnost, neboť dítě jako figura (převzato z reálného světa) logikou, logickým uvažováním nedisponuje, a to se také projevuje na fragmentárnosti a řetězení výpovědí. V komparaci dětských a dospělých hrdinů jsme zjistili, že dětské hrdinové disponují adaptabilitou, a to jak na prostředí, tak zejména na situace, ve kterých se ocitají. U těchto hrdinů se také setkáváme s dětskou naivitou, kterou jsme analyzovali u vypravěče Ilji, který například ruského generála považoval za svého tatínka.

K tomu, jakým způsobem Jáchym Topol konstruuje charaktery svých postav, se vyslovuje Božena Správcová: „[...] Topolovo stylistické umění, které se odjakživa vyznačuje spádem, podivuhodnou naléhavostí a schopností absorbovat nejrůznější odstíny hovorové řeči. Právě skrze mluvenou řeč Topol vynalézavě buduje charaktery, aniž by je potřeboval

popisovat.¹⁵⁹ Například postava Táty v *Citlivém člověku* tak není charakterizována vnějším popisem, ale právě skrze mluvenou řeč, a především skrze činy.

Shrneme-li postavy celkově, některé postavy přijdou čtenáři sympatické, jiné naopak nesympatické. Způsobu, jakým postavy promlouvají, si autoři v kritických textech všímají nejvíce. Na základě toho jsou pak postavy označovány za uvěřitelné, nebo naopak. S velkou kritikou postav se setkáváme v prózách Hůlové, především u hrdinek v prózách *Čechy, země zaslíbená* a *Strážci občanského dobra*. Kritizováno je především použití jazykových prostředků, které s postavou nekorespondují, což jsme si ukázali na postavě ukrajinské uklízečky Olgy. Bezejmenná hrdinka je ve *Strážcích občanského dobra* naopak nesympatická svými činy.

Pokud se zaměříme na jazykové prostředky, shodnost poetik spisovatelů se vyznačuje ve spisovném a nespisovném jazyku, který je dán do kontrastní polohy. Spisovně se snaží například vyjadřovat hrdinové v *Umělohmotném třípokoji* a *Kloktat dehet*. V první zmíněné próze však spisovnost nekoresponduje se společenským postavením vypravěčky, a tak se ve výpovědích prolíná spisovnost s vulgaritou. Jako „umělé“ působí i využívání deminutiv. Hrdina Ilja se v *Kloktat dehet* zprvu vyjadřuje na úrovni spisovné češtiny, avšak poté, co opustí prostory kláštera, se jeho mluva proměňuje. Vulgární výrazy se objevují v promluvách postav – v neznačené přímé řeči. Spisovná čeština se pak v případě *Sestry* objevuje v úsecích textu, kterým je přidělen zvláštní význam. Dále se objevuje u postav, které jsou spjaty s náboženstvím (páter Chlast, kazatel). O spisovnost se pak snaží i samotný hrdina Potok, když vypráví svým druhům o snech. Těmto spisovným úsekům textu je tak prostřednictvím spisovnosti přidělena důležitost.

Charakteristické pro oba spisovatele je využití obecné češtiny, v tom vidíme jednu z podobností poetik. S jazykovými prostředky ovšem spisovatelé dokáží pracovat různými způsoby, zvláště s vulgarismy a neologismy. Pochvalu od kritické obce si například Hůlová vysloužila za to, že vulgarismy vypustila (*Přes matný sklo*, *Cirkus Les Mémoires*), což je v současné literatuře – dle kritiky – vzácný úkaz.

O absenci vulgarismů však v případě Jáchyma Topola řeč být nemůže, neboť prostupují všechny jeho prózy (s výjimkou krátkého textu *Venezuela*). Jaké konkrétní vulgarismy se v textech vyskytují, jsme analyzovali výše. Postavy je ve svých promluvách

¹⁵⁹ SPRÁVCOVÁ, Božena. Temná fraška. [online] Dostupné z: <<https://itvar.cz/temna-fraska>> [cit. 15. 3. 2018]

používají především jako nadávky – nejčastěji se setkáváme se substantivy jako „kretén“, „debil“, „kurva“, „kunda“, „píča“ a verby „šukat“, „mrdat“, „srát“. Jak substantiva, tak verba jsou různě variována. U Hůlové se setkáváme i s tím, že vedle sebe pokládá vulgarismy a deminutiva (*Umělohmotný třípokoj*).

Používání vulgarismů koresponduje se společenským postavením postav. S nadmírou těchto výrazů se tak setkáváme u lidí z okraje společnosti – u prostitutky (*Umělohmotný třípokoj*) či drogově závislých (*Anděl*), ale také u dětských postav (*Noční práce*, *Kloktat dehet*, *Strážci občanského dobra*). Jazykové prostředky tak určují i charakter postav.

V prózách obou spisovatelů se také setkáváme se slovy cizího původu. V prózách, jejichž děj se odehrává v mongolském prostředí – *Zlatá hlava* a *Paměť mojí babičce* – se vyskytují obdobná slova. Jaký význam tato slova mají, se čtenář dozví z kontextu, někdy je výraz explicitně vysvětlen. S cizími slovy se nejčastěji setkáváme v prózách Jáchyma Topola – objevuje se zde ruština, angličtina, němčina, polština, francouzština... V textu jsou pak ve fonetické podobě. Objevují se i celé věty psané v cizím jazyce – například v próze *Citlivý člověk* či *Sestra*. Výskyt těchto slov koresponduje v národnostní skladbou postav.

Autorský styl Hůlové vyniká zejména neotřelými přirovnáními, která prostupují celé její dílo. Recenzenti však naznačují, že přirovnání se objevují až příliš často, text je jimi zahlcen. Takovou hojnost přirovnání v Topolových textech nenalezneme – v tom vidíme jeden prvek nepodobnosti autorských poetik. Další odlišnost shledáváme ve vytváření neologismů. Neologismy se sice v dílech Topola vyskytují, v komparaci s Hůlovou, však jednoznačně vítězí spisovatelka, a to díky próze *Umělohmotný třípokoj*, kde vymyslela nová označení pro pohlavní orgány (zandavák a rašple).

U obou spisovatelů můžeme najít některá společná témata jako je například rodina a mateřství. Pokud se však zaměříme na témata v kontextu celé tvorby, pak zjistíme, že jsou zde značné rozdíly. Hůlová se ve svých prózách zaměřuje spíše na mezilidské vztahy – především rodinné, které problematizuje i v rámci generačního střetávání (*Paměť mojí babičce*, *Přes matný sklo*, *Macocho*). Hůlová detabuizuje téma nenávistné lásky matky k dětem, což jsme analyzovali v próze *Macocho*. K dalším tématům patří role starých tradic a magie v současném světě. Za pokračovatelku starých tradic v současném světě můžeme označit dceru Ukrajinky Olgy, která v próze *Čechy, země zaslíbená* místo vymožeností současného světa raději chce oslíka a pěstuje si záhon se zeleninou. Magické prvky jsou pak prostoupeny v prvotně *Paměť mojí babičce* (děti jsou strašeny babicí Úregmou).

Topol ve svém díle zpracovává závažná dějinná témata, opakovaně je to například téma holocaustu – v *Sestře* osvětimská kapitola „Měl jsem sen“. Dějiny hrůzy a smrti představuje próza *Chladnou zemí*. Události období Pražského jara jsou podány v próze *Noční práce* z perspektivy dětí. S ruským ohrožením se setkáváme v próze *Kloktat dehet*, kde je – opět z dětské perspektivy – zobrazováno obsazení Československa ruskou armádou. Na nedávnou minulost se pak soustředí próza *Sestra*. V tématu rodiny vystupují do popředí bratrské dvojice, kde platí, že starší ze sourozenců se vždy stará o toho mladšího (*Noční práce*, *Kloktat dehet*, *Citlivý člověk*). Mladší ze sourozenců je navíc tělesně postižen.

Na základě analýzy a následné komparace děl Petry Hůlové a Jáchyma Topola se zaměřením na zásadní naratologické kategorie můžeme tedy říci, že v autorských stylech spisovatelů nalezneme určité podobnosti. Aby však autorské styly byly, z hlediska naratologických kategorií, stejné potvrdit nemůžeme. Proto se nemůžeme ztotožnit ani s převládajícím názorem literární kritiky o tom, že Hůlová je Topolovou pokračovatelkou.

ZÁVĚR

Cílem práce bylo analyzovat autorské styly spisovatelů Jáchyma Topola a Petry Hůlové z odborného naratologického hlediska. Na základě analýzy jsme se poté snažili formulovat příčiny, proč jsou spisovatelé literární kritikou srovnáváni. V práci se snažíme postihnout podobnosti a odlišnosti autorských stylů zmíněných spisovatelů.

V první části práce jsme se zaměřili na dobové kontexty vstupů do literárněkulturního prostředí spisovatelů Jáchyma Topola a Petry Hůlové, které jsou značně rozdílné. Je to dáno především posunutím vstupů o celé desetiletí (pokud nepočítáme Topolovu dřívější básnickou tvorbu, která je známá již z osmdesátých let). Největším rozdílem je především politická situace, která se promítala do literárního dění.

Topolovy prózy se objevují bezprostředně po „výbuchu času“ (tedy po roce 1989), kdy panuje svoboda slova a literatura představuje jeden slitý proud (zmizely hranice mezi samizdatovým, exilovým a oficiálním vydáváním). Prvotina Petry Hůlové se objevuje až v novém tisíciletí, tedy v již značně zklidněné době.

Jak v devadesátých letech, tak i po roce 2000 se objevují stěžejní témata próz – v letech devadesátých dominují dvě autorské strategie. V první se autoři snaží o bezprostřední a nestylizovanou výpověď vlastních prožitků (v podobě deníkové a memoárové formy). Druhá strategie využívá principy postmodernistického psaní (patří sem Jáchym Topol s prózou *Sestra*). Dochází k detabuizaci některých témat, jako například erotika a sex, či tabu veřejná – historická, což se promítá i do let pozdějších.

Po roce 2000 některá témata i nadále přetrvávají, přítomna jsou však i témata další, kdy se například novým trendem stalo zasazení děje do cizího, exotického prostředí. Představitelkou tohoto trendu je Petra Hůlová. K dalším tématům patří návrat k soudobé historii, traumatická padesátá léta, téma druhé světové války, holocaustu a života v protektorátu; a také mezilidské a především milostné vztahy.

Spisovatelé se veřejnosti představili rozdílnými způsoby. Jáchym Topol byl znám již dříve prostřednictvím svých básní či z působení s kapelou *Psí vojáci* a *Národní třída*. Petra Hůlová na sebe strhla pozornost díky svému věku a tím, že děj své prvotiny zasadila do prostředí Mongolska. Svým vypravěčským stylem si od literární kritiky a recenzentů vysloužila označení pokračovatelka Jáchyma Topola.

Pozastavili jsme se také u problematičtějšího tématu tzv. ženského a tzv. mužského psaní, které je pro současné literární dění příznačné, neboť se v literatuře objevuje stále více žen-spisovatelek. Kritická obec si toho samozřejmě všimá a snaží se tuto situaci reflektovat. Andrea Králíková ve své studii podotýká, že vzhledem k hlavnímu tématu by díla Hůlové *Přes matný sklo* a *Umělohmotný třípokoj* mohly být pojímány jako „ženské“, protože je v nich akcentován pohled ženy se specifickým pohledem na sebe samu i svou sexualitu. Sama spisovatelka se však od nálepky „autorka ženské literatury“ snaží oprostit. Z tohoto pohledu je obraz autorky do jisté míry konstituován i na základě vymezování se vůči kategorii ženské literatury.¹⁶⁰

Mezi další diskutované téma patří literární ceny. Oba spisovatelé za svá díla obdrželi několik literárních cen, na což je upozorňováno v recenzích a kritických textech. Nad tím, jaké knihy mají být na tyto ceny nominovány, se v nedávné době strhla polemika známá jako „Spor o Topola“. Dochází tak k diskusi nad smyslem literárních cen. Je však zcela nepochybné, že získání ceny je pro spisovatele poctou a jejich dílo se zviditelní.

Druhá kapitola sloužila k vymezení základních naratologických pojmů a kategorií, které posloužili k interpretaci a analýze prozaických děl Jáchyma Topola a Petry Hůlové. Předmětem našeho bádání byly narativní texty, proto jsme se zaměřili na vymezení pojmů jako vypravěč, postava, prostor či narativní diskurz. Přičemž nejdůležitější kategorií je v našem případě vypravěč.

Ve třetí části práce proběhla analýza prozaických děl Jáchyma Topola a Petry Hůlové z naratologického hlediska, na jejímž základě jsme formulovali závěr o tom, zda jsou autorské styly těchto spisovatelů opravdu stejné (podobné). Podobnost autorských stylů se objevila v textech reagujících na prvotinu Hůlové a od té doby je spisovatelka označována za Topolovu pokračovatelku.

Z naratologických kategorií jsme se v prózách zaměřili především na prostor, vypravěče, postavy a zejména jazykové prostředky. Na základě analýzy těchto kategorií

¹⁶⁰ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, s. 116.

a následné komparace jsme vysledovali podobnosti a odlišnosti ve výstavbě fikčního světa, který je konstruován vypravěčem.

V rámci fikčního světa vyprávění je pro oba spisovatele důležitý motiv města, který je různým způsobem variován. Nejčastěji se vyskytující variantou v prózách Jáchyma Topola je město jako bludiště či labyrint (vypravěč se v tomto prostoru pohybuje, snaží se dostat k nějakému cíli). Prostřednictvím optiky vypravěčů je město zobrazeno ve své dynamičnosti, neboť se proměňuje (*Výlet k nádražní hale*). Atmosféra města poté koresponduje s duševním rozpoložením hrdiny (*Anděl*).

V próze *Paměť moje babičce* hraje důležitou roli kontrast mezi městem a venkovským prostředím, neboť domovský ger představuje bezpečí, kdežto pobyt ve městě zapříčiní destrukci postav (dvě z hrdinek se stávají prostitutkami, odjezd do města způsobil i rozpad rodinných vztahů).

U obou spisovatelů je důležitý motiv cesty, neboť cesta se stává dynamizačním prostředkem děje. K cestě se poté pojí využití dynamických prostorů – v prózách se tak objevuje vlak (*Stanice Tajga*), nebo automobil (*Citlivý člověk*).

Prózy spisovatelů můžeme také v rámci prostoru rozčlenit podle toho, zda je děj zasazen do prostředí českého, nebo do cizí, exotické země. Hůlová děj svých próz častěji zasazuje do exotického prostředí (v tom literární kritika vidí silnou stránku spisovatelky, neboť zde si čtenáři sami konstruují fikční svět próz). U Topola pak převažuje prostředí české, zvláště pak již zmiňované město a jeho proměny (*Výlet k nádražní hale*).

S odlišnostmi jsme se setkali u kategorie vypravěčů a postav. V případě Petry Hůlové se setkáváme s multiperspektivním podáním příběhu (*Paměť moje babičce*, *Přes matný sklo*), které svou výstavbou připomíná monolog hlavní hrdinky (*Macocha*, *Čechy, země zaslíbená*, *Strážci občanského dobra*). Podání příběhu z různých úhlů pohledu by s sebou mělo nést odlišení jednotlivých promluv (v rámci stylistických a jazykových prostředků), což v prózách Petry Hůlové shledat nemůžeme.

Jáchym Topol využívá perspektivy dětského vypravěče (*Kloktat dehet*), která je typická naivitou či nelogičností. Dětské postavy jsou oproštěny od „dospělého“ reálného světa a vytváří si tak svůj vlastní fikční svět – Ilja má například svou „Zem stínů.“ V Topolových prózách se setkáváme s bratrskými dvojicemi, mezi kterými panuje silné sourozenecké pouto (starší se stará o mladšího).

U postav dochází k charakterizaci prostřednictvím promluv – tedy na základě jazykových prostředků. Jazykové prostředky pak dále korespondují se společenským

postavením postav. Setkáváme se s vulgarismy, jejichž užívání se objevuje u lidí na okraji společnosti (*Citlivý člověk*), ale i u dětských postav (*Noční práce*). V prózách obou spisovatelů se vulgarismy objevují ve formě nadávek.

V analýze jazykových a stylistických prostředků jsme došli k závěru, že častým jevem u obou spisovatelů je míchání spisovného a nespisovného jazyka – děje se tak například v rámci jedné věty nebo jsou věty postavené do kontrastu – po větě napsané spisovně následuje věta nespisovná. O podání příběhu spisovnou formou se snaží vypravěči v prózách *Kloktat dehet* a *Umělohmotný třípokoj*. Avšak v obou případech se nakonec objevují vulgarismy, a tak dochází k prolínání spisovnosti a nespisovnosti.

Rozdílem v autorských stylech je užívání neologismů a deminutiv. Tyto dvě oblasti jsou typické pro spisovatelku Hůlovou a její prózu *Umělohmotný třípokoj*. Autorský styl Hůlové je charakteristický také užíváním neobvyklých slovních spojení (a to především metafor a přirovnání).

V prózách obou spisovatelů je silné téma rodiny a mateřství, přičemž spisovatelé s těmito tématy pracují různými způsoby. Topolovy rodiny jsou již od začátku nefungující – v próze *Kloktat dehet* je absence obou rodičů, v *Noční práci* otec odváží syny na venkov. Postavy se tak sávají solitéry. Přehnaná mateřská láska se objevuje v próze *Chladnou zemí*.

Hůlové rodiny jsou nejdříve stmelené, až postupně dochází k jejich rozpadu (*Paměť mojí babičce*), navíc se u Hůlové objevuje nenávisťná láska matky ke svým dětem, což jsme si ukázali v ukázkách z prózy *Macocho*. Sourozenské sepětí se rozpadá mezi sestrami v próze *Strážci občanského dobra*.

Na základě analýzy próz Petry Hůlové a Jáchyma Topola, kde jsme se zaměřili na zásadní naratologické kategorie, které jsou reflektovány v recenzích a kritických textech, můžeme formulovat závěr, že v autorských stylech spisovatelů nalezneme určité podobnosti. Tyto podobnosti jsou malého rozsahu. Jdeme-li však do důsledku, na základě komparace jednotlivých naratologických kategorií můžeme říci, že autorské styly stejné nejsou. Proto se s převládajícím názorem literární kritiky o tom, že Hůlová je Topolovou pokračovatelkou, neztotožňujeme.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

- HŮLOVÁ, Petra. *Paměť mojí babičce*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-174-6.
- HŮLOVÁ, Petra. *Přes matný sklo*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-230-0.
- HŮLOVÁ, Petra. *Cirkus Les Mémoires*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-256-4.
- HŮLOVÁ, Petra. *Umělohmotný třípokoj*. Praha: Torst, 2006. ISBN 80-7215-287-4.
- HŮLOVÁ, Petra. *Stanice Tajga*. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-336-7.
- HŮLOVÁ, Petra. *Strážci občanského dobra*. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-388-6.
- HŮLOVÁ, Petra. *Čechy, země zaslíbená*. Praha: Torst, 2012. ISBN 978-80-7215-435-7.
- HŮLOVÁ, Petra. *Macocha*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-470-8.
- TOPOL, Jáchym. *Výlet k nádražní hale*. Praha: Plus, 2011. ISBN 978-80-259-0087-1.
- TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Brno: Atlantis, 1996. ISBN 80-7108-124-8.
- TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Praha: Labyrint, 2000. ISBN 80-85935-21-X.
- TOPOL, Jáchym. *Noční práce*. Praha: Hynek, 2001. ISBN 80-7215-136-3.
- TOPOL, Jáchym. *Kloktat dehet*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-255-6.
- TOPOL, Jáchym. *Supermarket sovětských hrdinů*. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-303-X.
- TOPOL, Jáchym. *Chladnou zemí*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-365-7.
- TOPOL, Jáchym. *Děsivý spřežení*. Praha: Revolver Revue, 2016. ISBN 978-80-87037-78-2.
- TOPOL, Jáchym. *Citlivý člověk*. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-807215-541-5.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Kysloušek, Petr (ed.). Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.

BÍLEK, Petr A. Anatomie úpěnlivého žvástu. In: *Respekt*, 2014, roč. 25, č. 13, ISSN 0862-6545, s. 58–59.

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

ČECHOVÁ, Marie a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997. ISBN 80-85866-21-8.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. 152 stran jedné myšlenky. In: *Literární noviny*, roč. 18, č. 3, ISSN 1210-0021, s. 11.

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

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2. vydání, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.

FIALOVÁ, Alena. (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády 21. století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2410-7.

FISCHER, Petr. Petra Hůlová, spisovatelka. Pod třicet / Portréty nové generace. In: *Hospodářské noviny*, 2006, č. 233, 0862-9587, s. 13.

FUCIMANOVÁ, Milena. Kdo zpackal digisvět? In: *Host*, 2007, roč. 23, č. 6, ISSN 1211-9938, s. 67.

GAMMELGAARDOVÁ, Karen. Výstavba postav v Andělu Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 153–163.

GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). In: *Česká literatura* 51, č. 3, 2003, ISSN 0009-0468, s. 302–327.

GROMBÍŘ, Jakub. Jdi na západ, mladá ženo. In: *Host*, 2013, č. 1, ISSN 1211-9938, s. 64–65.

HAMAN, Aleš. Román jako tkáň příběhů. In: *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 1, ISSN 0862-657X, s. 2.

HAMAN, Aleš. Romány jako cestopisy životů. In: *Tvar*, 2013, roč. 24, č. 4, ISSN 0862-657X, s. 21.

HAUSENBLAS, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. ISBN 80-85899-14-0.

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

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

HODROVÁ, Daniela. Text města jako síť a pole. In: *Česká literatura*, 2004, roč. 52, č. 4, ISSN 0009-0468, s. 542.

HORÁK, Ondřej. Hvězda Petry Hůlové rychle nezapadla. In: *Právo*, 2004, č. 225, ISSN 1211-2119, s. 16.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

HRUŠKA, Petr (ed.) a kol. *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1630-0.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

CHUCHMA, Josef. *Torst: dvacet let nakladatelství*. Praha: Torst, 2011. ISBN 978-80-7215-409-8.

CHUCHMA, Josef. Bylo nebylo, co na tom sejde. In: *Mladá fronta Dnes*, 2006, č. 5, ISSN 1210-1168, s. C8.

CHUCHMA, Josef. Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah. In: *Mladá fronta Dnes*, 2002, č. 241, ISSN 1210-1168, s. C8.

CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, ISBN 978-80-7215-451-7, s. 36–39.

- JANOUSĚK, Pavel. Petra Hůlová: Strážci občanského dobra. In: *Tvar*, 2010, č. 19, ISSN 0862-657X, s. 3.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. Sestra. In: *Labyrint revue*, 2002, č. 11–12, ISSN 1210-6887, s. 169–170.
- JUŘÍKOVÁ, Eliška. Šála vzpomínek: aneb paměti komukoli. In: *Host*, 2005, roč. 21, č. 10, ISSN 1211-9938, s. 48–49.
- KADLECOVÁ, Kateřina. Plnou parou zpět! In: *Reflex*, 2010, roč. 21, č. 19, ISSN 0862-6634, s. 87.
- KASTNEROVÁ, Erika. Newyorský cirkus Petry Hůlové. In: *Literární novinky*, 2006, roč. 2, č. 2/3, ISSN 1804-7319, s. 9–10.
- KOŘENÁ, Markéta. Mongolská symfonie. Imaginace, pokora a vypravěčský um ve vyzrálé prvotině Petry Hůlové. In: *Lidové noviny*, 2002, č. 215, ISSN 0862-5921, s.16.
- KOSATÍK, Pavel. Laudatio Petře Hůlové k Ceně Jiřího Ortena. In: *Tvar*, 2007, č. 4, ISSN 0862-657X, s. 22.
- KOŠNAROVÁ, Veronika. Sibiřský příběh. In: *Tvar*, 2008, č. 11, ISSN 0862-657X, s. 21.
- KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. ISBN 978-80-87855-25-6.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LJUBKOVÁ, Marta. Moc matný sklo. In: *Literární noviny*, 2004, roč. 15, č. 43, ISSN 1210-0021, s. 9.
- LJUBKOVÁ, Marta. O zručnosti a ambicích. In: *Souvislosti*, 2010, č. 3, s. 271–274.
- MACHALA, Lubomír (ed.). *Panorama české literatury (II) po roce 1989*. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5054-0.

MAREŠ, Petr. Mezi spisovnou a obecnou češtinou. K užívání jazyka v současné české próze. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013, ISBN 978-80-7215-451-7, s. 200–215.

MAREŠ, Petr. „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra). In: ŠRÁMEK, Rudolf. *Spisovnost a nespisovnost dnes: sborník příspěvků z mezinárodní konference Spisovnost a nespisovnost v současné jazykové a literární komunikaci: Šlapanice u Brna 17.–19. ledna 1995*. Brno: Masarykova univerzita, 1996, ISBN 80-210-1304-4, s. 176–178.

MATĚJKOVÁ, Jana. Vzpoura – ne pornografie. In: *Tvar*, 2007, roč. 18, č. 11, ISSN 0862-657X, s. 23.

NOVOTNÝ, Vladimír. Postmoderní profanace apokalyptického tématu. Ruská krasavice Viktora Jerofejeva a Sestra Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 57–69.

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

PECHAR, Jiří. Na vyprahlé půdě. In: *Literární noviny*, 2004, roč. 15, č. 43, ISSN 1210-0021, s. 8.

PEŇÁS, Jiří. Slečna de Sade v digi-světě. In: *Týden*, 2006, roč. 13, č. 47, ISSN 1210-9940, s. 86–88.

PEŇÁS, Jiří. Spisovatel potřebuje fanfáry. In: *Lidové noviny*, roč. 24, č. 90, 2011, ISSN 0862-5921, s. 28.

PEŇÁS, Jiří. Pavoučí ženy a ubohá tlustá moucha. In: *Lidové noviny*, příloha *Orientace*, roč. 25, č. 281, 2012, ISSN 0862-5921, s. 21–22.

PUTNA, Martin C. Jáchym topol & Martin Komárek: Hněv nad světem nedovykoupeným. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7., s. 51–56.

RAUVOLF, Josef. Petra Hůlová: Stanice tajga. In: *Instinkt*, 2008, č. 18, ISSN 1213-774X, s. 55.

- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. In: *Aluze*, č. 3, 2010, s. 42. ISSN 1803-3784.
- ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- ŘÍHA, Ivo. Recepce tvorby Petry Hůlové v českém kritickém diskurzu. In: ŘÍHA, Ivo – STUDENÝ, Jiří. *Sedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu současné české literární kultury*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2015, ISBN 978-80-7395-959-3, s. 166–192.
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa. Řeč v proudu vyprávění. Jáchym Topol: Kloktat dehet. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 216–222.
- SLOMEK, Jaromír. Co cejtí Petra Hůlová? In: *Lidové noviny*, 2004, roč. 17, č. 234, ISSN 0862-5921, s. 25.
- ŠANDA, Zdeněk. Narativní dominanty v románech Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 196–199.
- TOMEK, Miroslav. V zemi zaslíbené: Petra Hůlová si představuje představy Ukrajinců. In: *A2*, 2013, roč. 9., č. 5, ISSN 1803-6635, s. 5.
- VAJCHR, Marek. Překročit hranice. In: *Revolver Revue*, 2008, č. 71, ISSN 1210-2881, s. 235–237.
- VOHRYZEK, Josef. Topolova křižovatka: archetypální vzorce na dlažbě u Anděla. In: ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 164–166.
- WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1.

INTERNETOVÉ ZDROJE

HELLER, Jan M. Topol Jáchym. Citlivý člověk. 19. 4. 2017 [online] Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/38103/topol-jachym-citlivy-clovek>> [cit. 30. 10. 2017]

LJUBKOVÁ, Marta. Kde žijí citliví lidé (Jáchyma Topola Citlivý člověk). [online] Dostupné z <<http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2108>> [cit. 14. 5. 2018]

KUBELKA, Jan. Spor o Topola rozdělil porotu Magnesie Litery. 4. 4. 2018 [online]. Dostupné z <https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/magnesia-litera-nominace-jachym-topol-citlivy-clovek-petr-fischer_1804041737_jak> [cit. 1. 5. 2018].

MACHALICKÁ, Jana. MACHALICKÁ: Útok Klause, Weigla a Jakla na Topola ukazuje totalitou pokřivené myšlení. 27. 7. 2017 [online] Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/machalicka-popirani-devastace-komunismem-fg0-/nazory.aspx?c=A170726_121131_In_kultura_ELE> [cit. 16. 6. 2018].

NAGY, Petr. Topol Jáchym. Chladnou zemí. 26. 6. 2009 [online] Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24609/topol-jachym-chladnou-zemi>> [cit. 9. 12. 2017].

SPRÁVCOVÁ, Božena. Temná fraška. 7. 8. 2017 [online] Dostupné z: <<https://itvar.cz/temna-fraska>> [cit. 15. 3. 2018].

ŠANDA, Michal. Mávátka a vzrušovatka. Michal Šanda nad knihou Jáchyma Topola. 26. 5. 2017 [online] dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/salon/438888-mavatka-a-vzrusovatka-michal-sanda-nad-knihou-jachyma-topola.html>> [cit. 1. 7. 2017].

SUMMARY

The aim of this thesis is to find answers, why czech writers Petra Hůlová and Jáchym Topol are subject of narrative questions. Through analysis of writer's prose the thesis focuses on narrative categories as narrator, fictional space, figures. We dealt with linguistic instruments, which constitute utterances of individual figures or narrators. Writer Petra Hůlová is denoted as continuator or follower of Jáchym Topol. This thesis dealt with similarity of author's styles.

In the first part we covered periods when Petra Hůlová and Jáchym Topol appear in literary-cultural space, because there is a difference between 90s of the 20th century and term after year 2000. We present main topics and trends of prose in these periods – for example statements of own experiences, historical themes, World War II or interpersonal relationships. Next topics are about „man and woman writing“, and about literary prizes.

The second part is attended to narrative categories. We explained basic narrative concepts which served for our analysis in the third part of this thesis. The subject of our research were narrative texts, so we focused on defining concepts as narrator, fictional space or narrative discourse.

In the third part of the thesis we analyzed prose of writers Petra Hůlová and Jáchym Topol from a narratological point of view. On the basis of analyze we concluded that author's styles are really the same or similar. The similarity of the author's styles appeared in texts responding to the first Hůlová's prose and since then the writer has been described as the follower or successor of Jáchym Topol.

In term of fictional space, for both writers is important motive of the city. The most common variant in Topol's prose is the city as a maze or labyrinth (the narrator moves in this space, trying to reach something). Through the narrator's optics, the city is displayed in its dynamisms, because of its changes (*Výlet k nádražní hale*). The atmosphere of the city corresponds to narrator's mood (*Anděl*). In prose *Paměť mojí babičce* plays an important role a contrast between the city and the rural environment. The home place is safe, while staying in the city will cause the destruction of characters. For both writers is journey main motive.

Writers prose can be divided into space according to where the plot is set – in czech space or exotic countries. Hůlová's prose is more often set in the exotic enviroment. For Topol's prose is typical czech space.

We found differencies in narrators and figures. In Hůlová's prose we wncounter a multiperspective story (*Paměť mojí babičce, Přes matný sklo*), which remind monologues of the main character. Stories from difference points of view should bring distinction of individual speeches – we can not find it in Hůlová's prose.

Topol uses the perspective of a child narrator (*Kloktat dehet*), which is typical for naivety or illogically. Children's character are free from „adult“ real world, they create their own fictional world. In Topol's prose we meet brotherly couples with a strong sibling relationship.

The figures are characterized by means of speeches – based on language resources. Language resources then correspond to the social status of figures. People at the edge of society use vularisms. In prose of both writers vulgarisms appear in the form of misdemeanors.

In the analysis of linguistic and stylistic means, we can say, that the frequent phenomenom of both writers is the mixing of the written and non-written language. In *Kloktat dehet* and *Umělohmotný třípokoj* narrators tell story in a written form, however in both cases, vulgarisms appear, so there is a fusion of written and non-written language. The difference in author's style sis the use of neologisms and deminutives. These two ate typical for writer Hůlová (*Umělohmotný třípokoj*). Hůlová's style i salso characterized by the use of unusual phrases (especially metaphors and comparisons).

In prose of both writers is a strong topic of family and motherhood. Writers working in these ways in different ways. Topol's families are not working from the start - in *Kloktat dehet* there is the absence of both parents, in *Noční práce* the father dares his sons to the countryside. The characters became solitaires. Exorted maternal love appears in the prose *Chladnou zemí*.

Hůlová's families are first united and gradually disintegrated (*Paměť mojí babičce*), besides, Hůlová's mother's hateful love appears to her children (*Macocha*). The siblings unite is broken down between sisters in *Strážci občanského dobra*.

Based on the analysis of the prose of Petra Hůlová and Jáchym Topol, where we focused on the main naratological categories, which are reflected in reviews and critical texts, we can conclude that there are some similarities in author's styles. These similarities are of small scope. However, if we look into the result, on the basis of the comparison of the individual naratological categories, we can say that the author's styles are not the same. That's why we do not identify with the prevailing opinion of literary criticism that Hůlová is successor of Topol.