

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ  
FILOSOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KNIHOVNICTVÍ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Brno 2006

Bc. Václav Mička

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ  
FILOSOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KNIHOVNICTVÍ

TYPOLOGIE POSTAV SLAVNÉ NEMESIS LADISLAVA KLÍMY  
(Magisterská diplomová práce)

Vypracoval: Bc. Václav Mička  
Vedoucí diplomové práce: PhDr. Bohumil Fořt, Ph. D.

Brno 2006

### **Poděkování a prohlášení:**

Děkuji PhDr. Bohumilu Fořtovi, Ph. D. za vedení diplomové práce. Dále děkuji prof. PhDr. Antonínu Bartoňkovi, Dr. Sc. za konzultaci vlastních jmen.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně za pomoci literatury uvedené v seznamu (viz Použitá literatura).

V Brně 29. 6. 2006

## **OBSAH:**

0. Úvod.....	5
1. Fikční svět.....	7
2. Reflektor.....	11
3. Omylnost a spolehlivost.....	15
4. Postava jako člověk x postava jako literární konstrukt.....	18
5. Vývoj postavy.....	21
6. Postava a děj.....	24
7. Charakterizace.....	26
7.1. Přímá definice.....	27
7.1.1. Sider – přímá definice.....	28
7.2. Nepřímá prezentace.....	30
7.2.1. Sider – nepřímá prezentace.....	31
7.3. Orea a Errata.....	32
7.4. Ostatní postavy.....	35
7.4.1. Doktor.....	35
7.4.2. Barbora a Háta.....	36
7.4.3. Škopek a Škopková.....	36
8. Analogie.....	37
9. Vlastní jména.....	39
10. Typologie.....	41
10.1. Forsterovo rozdělení.....	42
10.2. Všetickova typologie.....	45
10.3. Postava – definice, postava – hypotéza (a problematická postava – objekt, postava - subjekt) Daniely Hodrové.....	47
11. Postava a autor.....	50
11.1. Fikční svět.....	51
11.2. Vývoj postavy.....	57
11.3. Charakteristika.....	57
11.4. Typologie.....	60
12. Závěr.....	65
Použitá literatura.....	70

## 0. Úvod:

Předmětem našeho pojednání jsou postavy novely *Slavná Nemesis* českého filosofa a spisovatele Ladislava Klímy. Klímovy práce byly v minulosti označovány za výplody chorého mozku<sup>1</sup> a nemusíme násilně domýšlet, že by je někdo za choré označil i dnes. Z předchozí věty by bylo možno usuzovat, že se tímto aspektem budeme zabývat, avšak předesíláme, že pokud vůbec, tak pouze jako „vedlejší produkt“, neboť naší snahou bude co nejobektivněji interpretovat postavy a poskytnout jejich typologický přehled.

V této práci jsme si nestanovili konkrétní konečný cíl; lze říci, že jsme postupovali chronologicky podle pořadí kapitol. Konečný cíl jsme sice nestanovili, nicméně o jedno jsme v rámci co největší objektivity usilovali. Ve větší části práce jsme se snažili upustit od širšího kontextu (osobnosti autora – jeho života a názorů; atmosféry doby apod.) a vycházet pouze z textu, abychom se vyhnuli případným dezinterpretacím. V předposlední kapitole (11. Postava a autor) jsme se naopak pomocí tohoto širšího kontextu (zejména Klímovy filosofie) pokusili postavy „dointerpretovat“. Částečnou výjimku představuje kapitola osmá (Vlastní jména), kde jsme využili komparace s jinými Klímovými pracemi.

Jako pomůcku pro interpretaci jsme vybrali určité teoretické koncepce, jež se týkají kategorie postavy, a ty se pokusili prakticky využít aplikací na primární text.<sup>2</sup> Záměr byl takový, aby aplikace nesloužila teorii, ale aby teorie ústila v naše praktické použití (z toho důvodu jsme některé teorie částečně uzpůsobili svým potřebám).

Než přistoupíme k samotnému jádru práce, je třeba zmínit jednu podstatnou záležitost. Klímova tvorba je z mnoha důvodů fragmentárního a torzovitého charakteru (důvody jsou kupříkladu pálení rukopisů samotným autorem či ztráty za jeho života – viz rukopisy ponechané v Horoušánkách atd.) Kamenem úrazu ovšem není ani tak torzovitost Klímovy pozůstalosti, jako zacházení editorů (spíše „editorů“) při vydávání Klímova díla. Známé jsou především „falzifikace“ Klímovy přítelkyně Kamily Lososové, která spojovala nesouvisející fragmenty, dopisovala děj, měnila jména

---

<sup>1</sup> Na toto téma např. Jozef Zúmr. (ZUMR, J. Filosof hrdé lidskosti. In KLÍMA, L. *Vteřiny věčnosti*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 7.)

<sup>2</sup> Výjimku tvoří sémiotické a mimetické teorie.

postav, „zeslušňovala“ text atd. Kromě toho docházelo k „menším“ újmám, ke kterým patří zejména uzpůsobování Klímova vyjadřování pravidlům českého pravopisu (čili „současnému jazykovému úzu“). (Na „pochybné“ kvalitě Klímových edicí se také podepsala komunistická doba a povětšinou nekvalitní samizdatová vydání.)

Z tohoto důvodu doporučujeme četbu úvodů, závěrů a edičních poznámek u všech Klímových vydání. Jako zásadní se v tomto ohledu jeví úvod a ediční poznámky Eriky Abramsové ke čtvrtému dílu Sebraných spisů (*Velký roman*; vydán byl ovšem jako první).

Vycházeli jsme z reprintu prvního vydání *Slavné Nemesis* z roku 1932 (kritické vydání *Slavné Nemesis* se teprve připravuje). Novela *Slavná Nemesis* a další čtyři povídky (z tohoto souboru) jsou označeny za spolehlivá vydání.<sup>3</sup> Ovšem editor Vojtěch Zelinka sám přiznává, že upravil interpunkci (zčásti i slovosled) a odstranil několik germanismů.<sup>4</sup>

Nečiníme si nárok na jedinou a správnou interpretaci a typologii postav, nicméně zopakujeme, že jsme k tématu přistupovali bez (pozitivních a negativních) předsudků na autora a jeho tvorbu a s co největší snahou po objektivitě (z toho důvodu u některých záležitostech uvádíme různé způsoby „řešení“.)

---

<sup>3</sup> Viz komentáře Davida Součka ke Klímově bibliografii ve výboru *Victoria Aeterna*. (SOUČEK, D. Bibliografie Ladislava Klímy. In KLÍMA, L. *Victoria Aeterna*. Bez vyd. Praha: Arkýř, 1992, s. 304 – 318.) (*Slavná Nemesis* – s. 308.)

<sup>4</sup> ZELINKA, V. Poznámky. In KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 297 – 301.

## 1. Fikční svět

Jeden ze současných literárních teoretiků Lubomír Doležel hovoří v knize *Heterocosmica (Fikce a možné světy)* o tzv. *fikčních světech*. Doležel se striktně staví proti mimetické teorii, proti způsobu vnímání narativu jako nápodoby skutečnosti. Chápe podmínky a principy vymyšlení narativu jako případ určité fikce. Poněkud hyperbolicky můžeme říci, že pozornost se v jeho případě posouvá od chápání narativu jako příběhu k chápání narativu jako fikce. Skrze konkrétní literární text (pomocí sémiotických kanálů) jsou čtenářům zprostředkovány a nabídnuty ke zpracování (rekonstrukci) různé fikční světy, to jest „*soubory nerealizovaných možných stavů věcí*.“<sup>5</sup> Z toho vyplývá, že fikční světy a jejich složky nabývají statutu neaktualizovaných možností. A co nás vzhledem k tématu zajímá více: „Fikční jednotliviny jako neaktualizované možnosti jsou ontologicky odlišné od skutečných událostí, osob, míst.“<sup>6</sup> Fikční postavy nejsou lidé, které můžeme nalézt či potkat v aktuálním světě, ale individualizované možné osoby obývající fikční světy knih.<sup>7</sup> Pro úplnost dodejme, že každý fikční svět obsahuje mezery (je tedy neúplný), které jsou jeho nutnou a obecnou vlastností. Kdybychom totiž chtěli zkonstruovat úplný fikční svět, museli bychom vytvořit nekonečný text, což je v praxi nereálné a nerealizovatelné.<sup>8</sup>

Doleželova teoretická východiska fikčního světa nám poslouží především k tomu, abychom si ukázali základní body příběhu (fikční obyvatelé, fikční prostor a čas; to, co se odehrává ve fikčním světě) v námi zkoumaném textu. Sluší se poznamenat, že nepřejímáme teorii jako doktrínu, ale spíše jako pomocný prostředek k interpretaci.

Fikční svět Klímovy novely *Slavná Nemesis* je fikční svět s více osobami. Jak poznamenává Doležel, hlavním zdrojem příběhů s více osobami je interakce těchto osob, ať již jako jednotlivin nebo jako skupin. V našem případě jde především o interakci tří hlavních postav: Sidera, Orey a Erraty. Tyto postavy tvoří od počátku

---

<sup>5</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 30.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>7</sup> O tom, jak je na postavu nazíráno z pozic: postava jako literární konstrukt – postava jako člověk (nápodoba člověka) viz dále.

<sup>8</sup> Viz *ibidem*, s. 171 (o neúplnosti fikčního světa viz *ibidem*, s. 35 – 36).

nerozlučitelnou triádu, jejíž trojjedinost je explicitně zachycena v závěru: „A plamen Jeho [Sidera] a Její [Orey] slily se v jeden jediný, nade všechna slunce tohoto chorého vesmíru plápolající. – A jiný mocný světelný vír obetkal jejich Dvojjedinost – a slastně mihotala se v něm tvář milostné spasené Erraty, slzami diademovaná, Úsměvem Věčna aurelizovaná; a Trojjediností stali se.“<sup>9</sup>

K setkání Sidera a těchto žen musí dojít, jejich setkání je fatální a neodvratitelné. Tato neodvratitelnost, osudovost a zároveň tragičnost (ve smyslu smrti hlavního hrdiny) je nám naznačena již v samotném úvodu: „Byl květen a Sider osmadvacetiletý, jemné, tajemné, krásné, mužné tváře, ale pod její silou svíjelo se cosi nalomeného, hluboce neblahého, co vidoucí duši mluvilo o předurčení k strašnému osudu.“<sup>10</sup> A dále: „Odevždy choval Sider ve své fantasii zvláštní obraz ženy. Neurčitý, kmitavý a přece silný, slibující mu divné rozjasnění a prohřívání duši tajnými slastmi. Často vídal ji i ve snu, ale obrazy ty si odporovaly, ač, procitnuv, nepochyboval nikdy, že to byla – Ona.“<sup>11</sup> Od počátku tedy víme, že osud hlavní postavy bude tragický a že tato tragičnost bude mít pravděpodobně co dočinění se ženou, potažmo milostným citem.<sup>12</sup>

Pakliže ve fikčním světě dojde k setkání dvou a více osob, „intence a akce jednotlivce [se] nutně setkávají a střetávají s intencionalitou spolukonatelů.“<sup>13</sup> Jinými slovy, určitá postava má nějaký záměr, a proto provede určitou akci za účelem dosažení svého cíle. Jiná postava na to reaguje (se svým záměrem) a tak dochází k interakci. Interakce našich postav nejdříve probíhá asymetricky. Orea, která je v trojúhelníku dominantní, přitahuje Sidera. Toho přitahuje svým fluidem i sestra Errata, ale její moc se jeví být slabší. Nakonec tím, že Orea i Errata touží po Siderově lásce, stejně jako on po jejich, dochází k symetrii. Asymetrický vztah se tedy postupně smazává a přeskupuje a na konci příběhu se stává symetrickým (můžeme si ho představit jako rovnostranný trojúhelník).

---

<sup>9</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 124.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>12</sup> Takovému naznačení má bezesporu udržet čtenáře při četbě textu, navodit jeho zvědavost; slovy Rimmon-Kenanové vytváří „napětí orientované do budoucnosti“. (RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 133.)

<sup>13</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 105.



Interakce mezi Siderem a Oreou (a Erratou) probíhají zejména elementární formou interakce - fyzickým kontaktem a komunikací. Fyzično (fyzická existence) ženských postav je ovšem častokrát v textu zpochybněna, ať samotným Siderem (halucinace, šílenství x reálnost) nebo Siderem a jinou postavou (postmortální postava – duch, „strašidlo“ x reálná živá postava).

Největší motivací k interakci je láska (především Sidera a Orey, ale také Sidera a Erraty, Orey a Erraty). Pro tuto emoci Sider přijíždí do Cortony a vyhledává ženy.

Pro Sidera je láska motivačním faktorem, Orea zase působí na Sidera mocí, tedy určitým prostředkem, jímž jedna osoba kontroluje intence a konání jiné (jí podřízené) osoby. Duševní (metafyzickou) silou Orea ovládá Siderovu mysl až do okamžiku, než se Sider rozhodne skočit do propasti. Podobně na Oreu působí Sider, neboť jak jsme již naznačili výše, jejich osudy jsou spjaty.

Svět, v němž se fikční postavy vyskytují je určen globálními omezeními. Na narativních modalitách, jejich možnostech a omezeních, si ukážeme další prvky fikčního světa.<sup>14</sup>

Aletické podmínky stanovují podmínky fikčního světa, zejména jeho kauzalitu, časové a prostorové parametry. Do aletických modalit (omezení), které zahrnují možnost, nemožnost a nutnost, patří přirozené a nadpřirozené světy. Děj novely je zasazen do přirozeného prostředí, konkrétně zejména do Alp a městečka Cortona.<sup>15</sup> Sider je krajinou zpočátku okouzlen. Ovšem již o několik řádků dále se objevuje přízrak budoucího - zmínka o propasti. Krajina a *genius loci* v něm začínají vzbuzovat hrůzu: „A přece bylo ve všem tom cosi temně a mocně děsivého; v nejhlubší hloubi měl jistotu, že pode vši tou září zeje nejstrašnější propast [...] Pohledy na ohromné, ledovci zjasněné hory koldokol, na stezky po nich se plazící, na jednotlivé domy městečka rozžehovaly sice v něm záračné blesky nestvůrných pocitů;“<sup>16</sup> Zejména dvě lokality mu způsobují mystický děs: „‘Jelení Hlava‘, hora bezprostředně nad

---

<sup>14</sup> Narativní modalita je Doleželův termín. Doležel podotýká, že nejproduktivnější manipulace v rámci jednotlivých modalit spočívá v tom, že je jeden systém povýšen do dominantní pozice a tím blokuje působení jiných systémů.

<sup>15</sup> Zde si všimněme, že je nám autorem „podsunuta“ reference na aktuální svět (Alpy jsou pohoří rozkládající se v aktuálním světě na území Rakouska, Itálie, Švýcarska, Německa a Francie). Také skutečné město Cortona najdeme na mapě (nachází se na severu Itálie). Je ale třeba zdůraznit, že (dle Doležela) nejde o Alpy a Cortonu reálně se vyskytující v aktuálním světě, ale o fikční Alpy a fikční Cortonu, stvořené autorem jako mentální konstrukt. Klíma nepopisuje Alpy a Cortonu skutečnou, ale Alpy a Cortonu možnou.

<sup>16</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 15.

městečkem strmící, 2 500 m nad ním, 3 500 m nad mořem, - z jejíhož rozlehlého temene vyčnívalo ještě, jako růžky, několik štíhlých, kuželovitých skalních massivů. A prastarý, skoro černý, jednopatrový domek, stojící na konci uličky, která ústila v těsnou rokli; přímo nad ním visela vysoká skála –<sup>17</sup> Obě místa pak hrají důležitou roli v kompozici, dále v časové paralelitě minulosti a přítomnosti, domek navíc v prostorové (domek v rokli, domek ve Skalní uličce).

Tento přirozený fikční svět, který obývají přirozené fikční osoby a který zpočátku odpovídá zákonům aktuálního světa (aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání), je postupně narušován (možnými) nadpřirozenými fikčními bytostmi (např. možnými postmortálními postavami – Errata) a jinými nepřirozenými událostmi. Můžeme proto připustit i možný svět nadpřirozený. Respektive nadpřirozený svět nelze z textu explicitně potvrdit ani vyvrátit. Je Errata nebo Orea postmortální postava (duch), nebo jen Siderova halucinace (příznak jeho duševní nemoci)? Z textu se lze přiklonit k první možnosti (viz závěr knihy), ovšem možná je i varianta druhá (viz Siderovy úvahy o zdraví své mysli). Pokud se přikloníme k druhé variantě, je alternativou také úvaha o světech mezilehlých, které se nacházejí mezi světy přirozenými a nadpřirozenými (tvoří mezi nimi přechod). Do mezilehlých světů patří sny, šílenství, halucinace, fyzicky nemožné předměty, osoby a události.<sup>18</sup>

Popis času ve fikčním světě odpovídá popisu času v aktuálním světě (tj. např. den má dvacet čtyři hodin atd.). Můžeme tak usuzovat z různých temporálních určení v textu: Sider přijíždí do Cortony v květnu,<sup>19</sup> po květnu následuje červen,<sup>20</sup> (v osm hodin) ráno je v létě světlo<sup>21</sup> atd. Čas se projevuje také Siderovým biologickým stárnutím. Kromě tohoto, pro aktuální svět přirozeného, určování časových úseků, se

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 17 – 18.

<sup>18</sup> Nelze opomenout ani svět hybridní, jež Doležel vysvětluje jako koexistenci fyzikálně možných a fyzikálně nemožných (osob, událostí) v jednom fikčním prostoru. Nejsou zde žádné zásahy z nadpřirozené oblasti, protože taková oblast neexistuje. Všechny jevy vznikají spontánně a náhodně a mají svůj původ pouze v tomto světě. Ve *Slavné Nemesis* se sice nevyskytují žádná hybridní „kočkojehňata“ či „muži přeměňující se v brouky“ (viz Doleželovy příklady hybridních světů v povídkách Franze Kafky), avšak pro tuto chvíli tuto možnost připustíme a ponechme tuto záležitost otevřenou.

<sup>19</sup> Viz pozn. 10.

<sup>20</sup> „První den června byl deštivější než všechny předchozí.“ (KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 18.)

<sup>21</sup> „O osmé vstal, otevřel okenice. Nádherný, skvoucí, již teď horký den! Mocněji než kdy dříve trčely hory, jakoby spánkem osvěženy, do temně modrého azuru.“ (Ibidem, s. 25.)

objevuje časový údaj posunující Siderovo jsoucno o sto let zpět. Sider tak vlastně umírá dvakrát, nejprve 18. června 1820 (ve vzpomínce z „minulého života“) a podruhé ve stejný den roku 1920 skokem do propasti.

Deontická omezení stanovují, které akce jsou zakázané, povinné nebo dovolené. Deontická příznakovost akcí generuje akci pádu (ta je podmíněna narušením normy a následným potrestáním), zkoušky (je vytvořena povinnost; po jejím splnění následuje odměna) a tísně (konflikt povinností). Zkouška je v našem případě leitmotivem deontické modality. Sider se musí pokusit přeskocit propast (přesněji musí do ní skočit), aby se dozvěděl „absolutní pravdu“.

Axiologická omezení nám ukazují hodnoty, nehodnoty, popřípadě indiferentnost. Pro Sidera je nakonec jedinou nejvyšší hodnotou láska a povznesení se nad materiální pozemskost. Pro tyto hodnoty a pomocí své vůle podniká akce k jejich dosažení. Ty jsou pak konfrontovány s akcemi ostatních postav a dochází tak k interakci.

Epistemická omezení jsou modálním systémem vědění, nevědění a věření. Mezi všemi těmito epistemickými polohami se Sider pohybuje. Sider nekoná akce pouze proto, aby dosáhl lásky a odpoutání se od pozemské tíže, ale také z toho důvodu, aby poznal pravdu o světě a o sobě (dosáhl sebepoznání). Nadto Orea a Errata jsou postavy, jejichž osud je zahalen tajemstvím, a Sidera přitahuje možnost toto tajemství (přes hrůzu z něj) odhalit.

## **2. Reflektor**

Opusťme na chvíli fikční světy (ve smyslu čistě teoretickém, protože s nimi samozřejmě pracujeme i nadále) a přesuňme pozornost od toho, co se vypráví, k tomu, kdo vypráví, k postavě vypravěče. Na první pohled je příběh vyprávěn v 3. osobě (er-formě), která se tradičně označuje vlastnostmi, jako je vševědoucnost, objektivní vidění, spolehlivost apod. Při bližším ohledání ovšem zakrátko zjistíme, že vypravěč postrádá vševědoucnost. Tam, kde se nevyskytuje postava Sidera, jako by nebyl, neexistoval, neviděl. Víme, jak se chová Sider, na co myslí, co ho trápí, ale nikde v textu nenahlédneme do nitra ostatních postav, ba co víc bez přítomnosti Sidera (nebo

jeho dialogů) není o nich ani zmínka. Nevíme, co dělají, když Sider není někde poblíž (nadohled). Veškerá vševědoucnost vypravěče je vázána pouze na osobní kontakt se Siderem, vypravěčova vševědoucnost je limitována a fixována k Siderově fyzickému tělu. Imaginárně si vypravěče můžeme představit vznášejícího se někde nad či vedle Sidera. O ostatních postavách se dozvídáme zejména prostřednictvím Siderova myšlení a jeho dialogů s postavami. Navíc v některých pasážích jako by vypravěč úplně ustupoval do pozadí (ztrácel se) a děj je zprostředkován pouze Siderovým očima (jeho vnímáním).

„Nebe bylo zachmuřené, hory téměř neviditelné, když do Cortony přijel, otupělý dlouhou jízdou i rozčílený očekáváním.“<sup>22</sup> Kdo nám zprostředkovává krajinu? Vypravěč, nebo Sider? Dostáváme se zde k jednomu z problémů naratologie, k otázce: „Kdo vidí?“<sup>23</sup> Pro tuto chvíli se to jeví být ještě nerozlišitelné, ale pokusme se na tuto situaci aplikovat pojem *reflektor*.

Pojem reflektor zavádí Franz K. Stanzel v *Teorii vyprávění*. Stanzel rozlišuje tři základní opozice, které tvoří konstitutivní bázi vyprávěcích situací, možností jak zobrazit zprostředkovanost vyprávění. Jsou jimi osoba, perspektiva a modus.

Pro osobu je podstatným kritériem nikoliv výskyt zájmena Já nebo On/Oni, „nýbrž otázka po identitě, respektive neidentitě existenciálních oblastí, v nichž žije vypravěč a postavy.“<sup>24</sup> To ve svém důsledku znamená, že nám ich-forma a er-forma nezaručuje (neodlišuje) příslušnost nebo nepříslušnost mluvčího k vyprávěnému.

Perspektiva je způsob, jakým čtenář vnímá zobrazovanou skutečnost, tj. zda se hledisko, z něhož je látka prezentována, nachází uvnitř příběhu (v postavě = vnitřní perspektiva), nebo vně dění (v postavě vypravěče, který není nositelem děje, ale referuje příběh jako pozorovatel = vnější perspektiva).

Modus je souhrn možných variant mezi postavou vypravěče a pólem reflektora.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 17.

<sup>23</sup> O dichotomii otázek „Kdo vidí?“ a „Kdo vypráví?“ se hovoří nejvíce v souvislosti s francouzským strukturalistou Gérardem Genettem a jeho prací *Narrative Discourse* (1980).

<sup>24</sup> STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 66.

<sup>25</sup> Problematikou „fokalizace“, „perspektivy“, „úhlu pohledu“, „hlediska“ („point of view“) se zabývali i jiní autoři, např. G. Genette (viz *Narrative Discourse*), M. Balová (*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 1985; významná kritika Genetovy koncepce), S. Rimmon-Kenanová (*Poetika vyprávění*, 2001), S. Chatman (*Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*, 2000) aj.

Tento systém nám ukazuje podstatné záležitosti. Pro nás je důležitý ten argument, který poukazuje na to, že 3. osoba nemusí nutně znamenat vševědoucího vypravěče. Děj může být také zprostředkován postavou – reflektorem. Reflektor je „postava, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví k čtenáři jako vypravěč. Zde se dívá čtenář očima postavy reflektora na jiné postavy vyprávění. Protože se „nevypráví“, vzniká v tomto případě dojem bezprostřednosti zobrazení.“<sup>26</sup> Toto je pak znakem pro personální vyprávěcí situaci (VS).

Vraťme se ještě na chvíli k vševědoucnosti vypravěče. A vyslovme (pomocí Stanzela) hypotézu o jeho vševědoucnosti. „Jestliže autorský vypravěč využije svého privilegia vševědoucnosti tím způsobem, že u některých postav poskytuje vnitřní pohled, tedy zobrazení jejich myšlenek a pocitů, kdežto u jiných postav nám vnitřní pohled odepře, pak jde rovněž o jistou formu fokusace, a to formu pro čtenáře velmi závažnou, protože řídí jeho postoj vůči postavám.“<sup>27</sup> (Fokusaci nelze směřovat s fokalizací /úhlem pohledu, perspektivou/. Fokusací je myšleno zaměření na jisté části textu, fokusace „navádí pozornost čtenáře vždy na tematicky nejzávažnější fakta textu nebo jeho části.“<sup>28</sup> Kdežto fokalizace „je vztah mezi „pohledem“, činitelem (agent), který vidí, a tím, co je viděno.“<sup>29</sup>)

Teoreticky tedy nemůžeme odepřít vypravěči ve *Slavné Nemesis* vševědoucnost. Ovšem prohlásit ho za vševědoucího (tzn. bereme-li v potaz, že vnitřní svět postav kromě Sidera zamlčuje) je z našeho pohledu přece jen nadinterpretáční. Proti této hypotéze hovoří fakt, že nám není mimo Siderovu přítomnost umožněno pohledu na konání postav, tzn. že na ně není nahlíženo ani z vnější perspektivy.

Konstatujme, že se střídá vyprávění autorského vypravěče se zprostředkováváním reflektora v postavě Siderově. Zde je nutné rozlišit autorského vypravěče od osobnosti autora.<sup>30</sup> Autorský vypravěč je v moderní naratologii chápán

---

<sup>26</sup> STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 140.

<sup>29</sup> BALOVÁ, M. Fokalizace. Přel. Miroslav Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 7, č. 2/3, s. 148.

<sup>30</sup> Potřeba odlišit (skutečného) autora od vypravěče a snaha exaktněji vyjádřit názory na vyprávění dovedla některé teoretiky k zavedení „mezistupně“ mezi vypravěčem a autorem. Kupříkladu Wayne Booth v knize *The Rhetoric of Fiction* (1961) zavádí pojem implikovaný autor. Na obranu tohoto pojmu vystupuje také Seymour Chatman (*Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve filmu a fikci*). „Implikovaný autor se děje přímo v samotné narativní fikci, jíž provází během celého čtení. Je zdrojem – v každém čtení – invence díla. Je taktéž místem

jako samostatná postava, a proto se nabízí k interpretaci jako svébytná osobnost. „Teprve, když takový pokus o interpretaci přinese jednoznačně negativní výsledky, můžeme ztotožnit autorského vypravěče s autorem.“<sup>31</sup>

Podívejme se na to, jak jsou nám zprostředkovány Orea a Errata. Scéna je uvedena autorským vypravěčem („referující zobrazení“), následuje popis Erraty a Orey Siderem-reflektorem („scénické zobrazení“; v ukázce podtrženo): „A zahleděl se do jejich tváří. Byly si vzdáleně záhadně podobny. Něco chvějně jemného, démonicky éterického obestíralo obě bledé tváře, něco, co na jiné ženské tváři dosud neviděl. Ale z obličeje dámy mladší v modrém šatě zíralo to, dulo to nepřírovnatelně silněji ... Byla asi dvacítiletá, vysoká, štíhlá. Krásná? Příliš mrazivě číselo něco z rysů příliš bledých, hubených, ale neklasičtěji zformovaných; dravcích a přece láskyplných; hrůzných duchovou strašidelností stejně jako divokostí a jako i – nelidskou, nadlidskou něhou.“<sup>32</sup>

Pro autorskou vyprávěcí situaci je charakteristické, že (autorský) vypravěč je mimo děj postav, od postav jej dělí ontická hranice. Proces zprostředkování probíhá z vnější perspektivy. Oproti tomu personální vyprávěcí situace, kde zprostředkovává událost reflektor, probíhá z pozice vnitřní perspektivy (čtenář nahlíží do myslí konkrétní postavy z knihy; informace je zprostředkována smysly postavy).<sup>33</sup> Formálně je střídání vypravěče a reflektora zachyceno prolínáním promluv vypravěče a postavy. (V praxi pak může docházet, u (post)moderních autorů dochází, k tomu, že se hranice mezi vypravěčem a reflektorem stírá, respektive nelze exaktně určit, kým je děj zprostředkován). Čím více se v textu prosazuje reflektor, tím více se styl přesunuje od aperspektivního k perspektivnímu vyprávění. Perspektivizace v tomto smyslu potom znamená subjektivizaci textu.

---

záměru díla.“ (CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 76.)

<sup>31</sup> STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 24.

<sup>32</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 21 – 22. (Podtrženo aut.)

<sup>33</sup> „Postava vypravěče funguje jako „vysílatel“, vypráví, jako by předával zprávu nebo sdělení nějakému „příjemci“, čtenáři. Jinak probíhá komunikační proces s postavou reflektora; protože reflektor „nevypráví“, nemůže také fungovat jako „vysílatel“. Komunikační proces je v tomto modelovém příkladě charakterizován tím, že se zprostředkovanost vyprávění zakrývá iluzí čtenáře, že přímo vidí do dění, když – jak se mu zdá – vnímá události očima a vědomím reflektora.“ (STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 182.)

Co nám z toho všeho vyplývá pro interpretaci postav? Zatímco Siderovu postavu můžeme charakterizovat lépe a objektivněji (vidíme do něj), pohled na ostatní postavy bude vždy (vidíme je očima Siderovými) subjektivní.

### **3. Omylnost a spolehlivost**

Seymour Chatman (*Dohodnuté termíny: Rétorika ve fikci a filmu*) rozlišuje striktně vypravěče od postavy. Jsou to pro něj dva odlišné narativní činitele, pro které existují dvě odlišná hlediska. Podle Chatmana totiž pod pojem hledisko například můžeme zahrnout nejen to, co „aktuálně vidíme“ (fyzikální objekty) z určitého fyzického místa, ale také vzpomínky, abstraktní ideje, vztahy atd., tedy jistý mentální postoj. Tak dochází k tomu, že nám jeden pojem zahrnuje dvě odlišné záležitosti. Uvádí to na příkladu, ve kterém si můžeme sami sebe představit stojící na vrcholu mrakodrapu. Z mrakodrapu lze vidět nejen část města (tedy fyzikální objekty), ale také nám mohou v mysli vytanout různé vzpomínky, asociace apod. Ty potom, obrazně řečeno, vidíme ze stejného místa a ve stejné mysli, jako danou část města.<sup>34</sup>

Chatman proto navrhuje pro odlišení postav a vypravěče „pojmenovat vypravěčovy postoje a ostatní mentální odstíny příslušející k reportážní funkci diskurzu *názor* a širší rejstřík mentální aktivity zakoušené postavami ve světě jejich příběhu – percepce, kognice, postoje, emoce, vzpomínky, fantazie a podobné *filtr*.“<sup>35</sup> „Názor“ pak může být vyjádřen implicitně či explicitně. „Filtr“ zase zachycuje odstíny volby učiněné (implikovaným) autorem vzhledem k tomu, jaké ze zkušeností představovaných postavou v narativu ponechat, a jaké naopak vynechat.

Chatman se také vrací k rozlišení: „Kdo vidí?“ a „Kdo vypráví?“ radikálním konstatováním, že „vidí“ pouze postavy, neboť pouze ony mají vědomí, které vnímá a přemýšlí z pozice uvnitř (fikčního) světa. Vypravěč může pouze mluvit nebo ukazovat, co se děje („protože pro něj je svět příběhu už „minulost“ a „jinde“.“<sup>36</sup>). Heterodiegetický vypravěč (tj. ten, který se příběhu neúčastní) nikdy nevidí/neviděl

---

<sup>34</sup> Viz CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 137.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 140. (Protože se objevují jinde i jiné termíny než *názor* (náhled, sklon), uvádíme zde i původní anglický pojem, který zní *slant*.)

<sup>36</sup> Ibidem, s. 143.

události, protože on/ona/ono neobývá svět příběhu.<sup>37</sup> Homodiegetický vypravěč (který je v příběhu účasten, alespoň v některém projevu „já“) viděl, ale jeho vyprávění následuje fakta. Je tedy záležitostí paměti, nikoli percepce.

Důvody, proč ve stručnosti zmiňujeme Chatmanova stanoviska, jsou dvojího druhu. Za prvé nám bylo Chatmanem potvrzeno, že (pouze) postavy „vidí“. (V návaznosti na Stanzelovu teorii – postavy „vidí“ a skrze toto „vidění“ /Sider/ jsou nám zprostředkovány události, postavy atd.). Za druhé nám Chatmanovo „nové hledisko na hledisko“ umožňuje přejít k otázce spolehlivosti vypravěče a postav.

Postavy bývají omylné (nespolehlivé). Doležel<sup>38</sup> uvádí jak v *Heterocosmikách*, tak v jedné starší práci (*Narativní způsoby v české literatuře*), známou ukázkou ze Cervantesova *Dona Quijota* jako příklad omylu postavy. Quijote a Sancho Panza vidí větrné mlýny (tuto pravdu - „fikční fakt“ - nám sděluje vypravěč). Quijote vidí ve mlýnech obry a chystá se s nimi bojovat. Sancho Panza v nich spatřuje to co vypravěč, tedy větrné mlýny. Kdo z nich se mýlí, kdo je nespolehlivý? Samozřejmě Quijote je ten, který podlehl ilusi. U většiny postav lze z textu zjistit (komparací s vypravěčovými informacemi; tím co o ní říkají nebo si myslí ostatní postavy apod.), zda jsou spolehlivé. Chatman pro omylné (nespolehlivé) postavy určuje pojem „omylný filtr“.<sup>39</sup> Tento termín potom používá jak pro postavu, jež je „omylná“ nevědomky (podlehla ilusi – viz např. Quijote), tak pro postavu, jež je „omylná“ záměrně (např. podává zkreslené informace, lže apod.). Záměrně omylný filtr je ve *Slavné Nemesis Errata*, jak sama přiznává: „A abys věděl: tenkrát v blázinci obelhala jsem tě překrásně, ani slovo nebylo pravdou ze všeho, chichi!“<sup>40</sup> Doležel pro záměrně

---

<sup>37</sup> Zde neplést dvě záležitosti. Je řečeno, že on/ona/ono neobývá svět příběhu (v tomto případě). Ovšem v Stanzelově teorii může on/ona/ono obývat svět příběhu, pokud je v něm existenciálně zakotveno. Jde samozřejmě o reflektora.

<sup>38</sup> Doležel užívá k určení „spolehlivosti“ funkci ověření (viz DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 149 – 169).

<sup>39</sup> „Omylný“ se zdá být dobrý termín pro filtr nesprávnosti, scestnosti a sebeslužnosti percepce událostí, situací a ostatních postav, čímž postavu vystavuje menší trestuhodnosti, než tak činí „nespolehlivost“. (CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 146.)

<sup>40</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 83.



užitou lež užívá pojmu *klam*.<sup>41</sup> Klamu využívá i Sider, je tedy také záměrně omylným filtrem. Zároveň se jeví jako nezáměrný omylný filtr (podléhající ilusi).<sup>42</sup>

Zatímco se zdá, že u postav nám rozlišení spolehlivosti nečiní značné potíže, problémy nastávají s určením spolehlivosti u vypravěče.<sup>43</sup> Podle Rimmon-Kenanové lze znaky nespolehlivosti specifikovat snadněji nežli znaky spolehlivosti, proto může být spolehlivost definována negativně, tzn. nepřítomností znaků nespolehlivosti. Sama určuje jako hlavní zdroje nespolehlivosti tři rysy: vypravěčovy omezené vědomosti, vypravěčovu osobní angažovanost a vypravěčovo problematické schéma hodnot. V našem případě půjde o první případ (omezené vědomosti). Jak jsme již řekli, postava vypravěče ve *Slavné Nemesis* má (podobně jako postava reflektora) limitované hledisko ve smyslu vševědoucnosti. Jeho „osobnost“ je fixována na Siderovu existenci v textu. Vypravěč se omezuje většinou na popis situace, komentáře doplňující akce Sidera, uvozování dialogů apod. Ovšem je tohle omezené hledisko (omezené vědomosti; „zdání nevševědoucnosti“) důkazem vypravěčovy nespolehlivosti?

Chatman prakticky vypravěčovu omylnost popírá a zároveň poukazuje také na její nezjistitelnost: „Ačkoli vypravěč může ukázat postavu jako omylnou buď explicitně nebo implicitně, sám může být nespolehlivý pouze implicitně, jelikož vypravěč je jediným zdrojem příběhu.“<sup>44</sup> Samozřejmě, že v moderní a postmoderní literatuře existují nespolehliví vypravěči. Chatman tento fakt vysvětluje jako ironizování vypravěče v samotném aktu vypravování. Pokud to ovšem má mít efekt, musí (implikovaný) čtenář poznat vypravěčovu nevědomost.

Jelikož jsme nenašli jiný důvod (než omezené vědomosti), proč vypravěče Klímovy novely považovat za nespolehlivého, spokojme se s konstatováním, že se zdá postava vypravěče neomylnější a spolehlivější než postava Sidera (reflektora) a ostatní postavy. Tak ji také budeme chápat.

---

<sup>41</sup> Viz DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 133 - 134.

<sup>42</sup> Pokud jsme si tedy určili postavu Siderovu jako reflektora, znamená to, že reflektor může být (a také je) omylný. V tomto smyslu je postava reflektora nespolehlivá.

<sup>43</sup> „Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat. Samozřejmě jsou různé stupně spolehlivosti. Avšak jak má čtenář vědět, má-li důvěřovat či nedůvěřovat vypravěčovu sdělení?“ (RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 107.)

<sup>44</sup> CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 149.

#### **4. Postava jako člověk x postava jako literární konstrukt**

Literární postavy poznáváme skrze (fikční) texty, protože v těchto textech je založena jejich existence. Z toho vyplývá, že postavy nejsou živými bytostmi, a nemůžeme je tedy potkat v aktuálním světě. To, že nejsou skutečnými lidmi jako my, nemá smysl zdůrazňovat, jde nám spíše o problém, který spočívá v tom, zda vidět v postavě člověka nebo jen produkt textu – literární konstrukt. Pojdme si ve stručnosti nastínit, jak se na otázku postavy jako člověka x postavy jako literárního konstruktu dívají mimetické a sémiotické teorie (které vlastně tvoří tuto opozici).

O mimetickém znázornění skutečnosti se hovoří v případě napodobování (imitací) lidí literárními postavami. Už Aristoteles v *Poetice* naznačuje jakousi aproximační nápodobu, když hovoří o tragédii jako o „*napodobení* vážného a úplného děje určité velikosti.“<sup>45</sup> Že nejde o nápodobu striktní (úplnou), ale přibližnou, je zřejmé z Aristotelova upřesnění: „Básnickým úkolem není, aby vypravoval o tom, co se stalo, nýbrž co by se mohlo státi, totiž co jest možné z hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti.“<sup>46</sup> Děje pak provádějí „jednající osoby, jež jsou nutně buď řádné, nebo špatné; neboť jenom těmito vlastnostmi se skoro vždy určují povahy, ježto lidé liší se od sebe špatností, nebo dobrotí. Proto básníci napodobují buď lidi lepší než jsme my, nebo horší, anebo též takové, jako jsme my, jak to činí malíři.“<sup>47</sup> Z uvedených citací vyplývá, že Aristoteles vidí v literárních postavách lidi („jednající osoby“), kteří provádějí nějaký čin (děj). Ten je pro Aristotela základním elementem tragédie a nadřazuje jej postavám (viz dále Postava a děj).

Mimetická doktrína, kdy „základním krokem mimetické interpretace je přisoudit fikční entitě skutečný prototyp“,<sup>48</sup> vrcholí v knize Ericha Auerbacha *Mimesis*. Mimetická praxe vykládá fikční prostředí jako skutečná místa, vymyšlené příběhy přeměňuje ve skutečné události, a co je pro nás podstatné – fikční osoby ve skutečné (historické) lidi. Auerbach v *Mimesis* např. píše: „Nejen vesničanky, ale i Sancho, a nejen on, ale i don Quijote se tu jeví jako postavy ze sféry tehdejšího

---

<sup>45</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 33.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>48</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 21.

španělského života.“<sup>49</sup> Odkazuje k historické době Španělska (a k historickým lidem), nikoli k fikčnímu světu vytvořenému Cervantesem.

Proti Auerbachovým interpretacím vystupuje Doležel, který vytýká Auerbachovi jeho „mimetický univerzalizmus a eklecticismus“. Auerbach dle Doležela spojuje fikční entity s historickými, sociologickými, psychologickými, politickými, kulturními a jinými kategoriemi, což je samozřejmě chybné.<sup>50</sup> Je třeba dodat, že Doležel sice popírá mimetickou povahu fikce, ale na druhou stranu potvrzuje vztah mezi fikcí a skutečností a jejich spojitost ústící v oboustrannou výměnu: „básnická představivost pracuje s „materiálem“ čerpaným ze skutečnosti“<sup>51</sup> a naopak „fikční výtvoři hluboce ovlivňují naše obrazy a chápání skutečnosti.“<sup>52</sup>

Zcela výjimečný (v chápání postavy jako člověka) se jeví přístup anglického spisovatele a teoretika Edwarda Morgana Forstera (*Aspekty románu*). Forster vidí v postavách lidi, kteří existencí v textu tvoří a vykonávají hodnoty. Literární postavy označuje jako *Homo Fictus* a nazývá je bratranci Homo Sapiens. Jaký je potom rozdíl mezi Homo Fictus a Homo Sapiens? Forster tvrdí, že zatímco v každodenním životě nerozumíme jeden druhému (nejsme dobří jasnovidci; také se nesvěřujeme se vším), lidem v románu (*Homo Fictus* – postavám) může čtenář dokonale porozumět, jestli si to spisovatel přeje a jestli to čtenáři umožní. Tím, že nám spisovatel zprostředkuje pohled do nitra postav, odhalí jejich tajemství, zatímco my jsme lidé, jejichž tajné životy být vidět nemohou. A tak se stává, že postavy pro nás mohou být „skutečnější“ než lidé. Je třeba ovšem poznamenat, že Forster nepovažuje postavy za živé ve vlastním slova smyslu (tzn. vyskytující se v aktuálním světě). Naopak konstatuje, že *Homo Fictus* je vytvořený v hlavách spisovatelů jako mentální konstrukt.<sup>53</sup>

Proti mimetickému chápání se staví i jiný než Doleželův přístup, a to přístup striktně sémiotický, který postavu degeneruje na segment uzavřeného textu – na vzorec opakování (textové pravidelnosti). Např. Roland Barthes (*S/Z*) zavádí pro popis postav sémické kódy. Když identické sémy protínají totéž *nominum proprium* vícekrát

---

<sup>49</sup> AUERBACH, E. *Mimesis*. Přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 305.

<sup>50</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 22 – 23.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>53</sup> Více kapitola *Ludia*. Viz FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 54 – 67.

a zdá se, že tyto sémy jsou kolem vlastního jména ustálené, vzniká tak (je vytvořena) postava.<sup>54</sup> Opomíjením „lidskosti“ postav dochází k formování a popisování postav jako pouhého literárního (textového) konstruktů.

Na jedné straně zde tedy máme mimetické teorie (tj. teorie, jež považují literaturu a postavy za imitaci reality, popřípadě Forsterovy „lidi“), na straně druhé se postavy rozplývají v sémiotických teoriích. Kde je pravda? Je postava „člověkem“, nebo jen „značkou“?

Jako správné řešení se jeví střední cesta: „V textu jsou postavy uzly ve slovním uspořádání; v příběhu jsou ne- (či pre-) verbálními abstrakcemi, konstrukty. I když tyto konstrukty rozhodně nejsou lidskými bytostmi v obvyklém slova smyslu, jsou zčásti modelovány podle čtenářovy koncepce lidí, a v tomto smyslu jsou „lidské“.“<sup>55</sup> K tomu Rimmon-Kenanová dodává: „Postavy jsou v textu neoddělitelné od zbytku slovního uspořádání, zatímco v příběhu jsou od své textuality odděleny.“<sup>56</sup> Můžeme si představit situaci (jako ilustraci tvrzení Rimmon-Kenanové), kdy vzpomínáme na určitou jednající postavu (popisujeme ji na základě jejího jednání a chování, přikládáme jí určité vlastnosti), aniž bychom si vzpomněli na jméno („značku“) - to ve svém důsledku znamená, že ji přirovnáváme k lidem. Dále si uvědomme, že jména postav, abstrahována od textu, slouží jako „značky“ pro rys či skupinu rysů charakteristických pro nefiktivní (tj. skutečné) lidské bytosti (např. „To je Švejk!“).

Co nám z toho plyne pro předmět naší práce? Šlo nám zde o pomůcku pro charakterizaci postav. Musíme si uvědomit, že postavy jsou sice jako konstrukt založené v textu, ale při samotné charakterizaci v postavách budeme vidět lidi. Budeme je ovšem vidět jako fikční lidské bytosti (ne tedy historicky existující), přičemž chování a vlastnosti těchto fikčních osob odpovídá chování a vlastnostem jedinců aktuálního světa (jak jsme již naznačili v první kapitole – Fikční svět). Zároveň jsme naznačily jiné možnosti (mimetické a sémiotické) uchopení a interpretace postav.

---

<sup>54</sup> Více o sémiotickém kódu a postavě např. - CULLER, J. *Structuralist Poetics. Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*. 1. vyd. London: Routledge&Kegan Paul, 1975, s. 236 – 237.

<sup>55</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 41.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 41.

## 5. Vývoj postavy

Robert Scholes a Robert Kellogg v knize *Povaha vyprávění* kladou „vnitřní“ vývoj hrdiny až do počátku křesťanství (potažmo křesťanské literatury). Doba předkřesťanská je podle nich založena na pojmu nesmrtelnosti postavy, přičemž nesmrtelnost se získává hrdinskými činy. Tyto činy pak mají žít v paměti lidstva. Teprve křesťanství zachycuje vnitřní život postav, a to tak, že si postavy uvědomují svou individualitu, přesněji řečeno hledají svůj individuální vztah k Bohu.<sup>57</sup>

Již při prvním čtení *Slavná Nemesis* se jeví, že postava Sidera prodělává „vnitřní“ vývoj.

Sider přijíždí do Cortony jako sedmadvacetiletý, o jeho předchozím životě, kromě snů o ženě, není nic známo.<sup>58</sup> Víme, že Sider „byl zámožný a zcela neodvislý.“<sup>59</sup> To je důležitá poznámka, neboť jak se zdá, hlavní vývoj postavy Sidera se postupně odvíjí od materiálního (konzumního) způsobu života a myšlení směrem k „přehodnocování hodnot“ a jinému pohledu na svět a život. Poprvé si to samotná postava (Sider) uvědomuje při prvním<sup>60</sup> výstupu na Jelení Hlavu: „To co mne čeká tam nahoře je důležitější o to, oč důležitější je duše než kapsa.“<sup>61</sup> Nějaká zkušenost, poznání, zážitek je důležitější, než přijít o sumu peněz; pojem duše jako abstraktní a esenciální prvek je nadřazen materiálnímu „kapsy“. Podnětem k těmto úvahám jsou mu po celou dobu postavy Orey a Erraty. Zájem o jejich osobnosti způsobí, že je následuje na Jelení Hlavu. Tam se stane svědkem podivné události s iracionálními jevy, navíc mu v mysli vyvstávají jakési děsivé vzpomínky (později se dozvíme, že jsou to vzpomínky na minulý život). Tyto události, touha (především) po Oree a po poznání podstaty její existence směřují Sidera k úvahám o světě, v němž žije, a přivádějí ho k neodbytnému „chtění“ po „absolutním poznání“.

---

<sup>57</sup> Viz SCHOLES, R. – KELLOGG, R. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 163.

<sup>58</sup> To, že je Siderovi v samotném úvodu sedmadvacet let v textu není přímo řečeno. Můžeme tak usuzovat z toho, že struktura roku ve fikčním světě odpovídá struktuře roku v aktuálním světě. V textu se při Siderově druhém příjezdu (rok po prvním příjezdu) dozvíme, že má Sider osmadvacet let (viz pozn. 10), to logicky znamená, že při prvním příchodu do Cortony mu bylo dvacet sedm let.

<sup>59</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 16.

<sup>60</sup> Vzhledem k faktu, že „první Sider“ tuto cestu již podstoupil, je označení „první“ poněkud relativní.

<sup>61</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 26.

Kvůli jednodennímu odkladu odjezdu z Cortony přichází Sider takřka o celé jmění. Je nucen dlouho pracovat (v textu není naznačen charakter práce), až po deseti letech vyhraje velký obnos v hernách. V tuto dobu, kdy zapomene na Oreu, se na čas vrací ke konzumnímu materialismu a rozkošnictví. Po chvíli se však přesytí, pocítuje prázdnotu svého jednání a nastupuje cestu k „duchovnu“ (impulsem je mu opět spatření Orey). K jeho snahám o zduchovnění se přidruží navíc otázka Boha (Boha – člověka). Vývoj, který jde s tímto posunem myšlení „ruku v ruce“, je probouzení se vůle k činu. Vůle potřebné pro učinění kroku k poznání, k překonání strachu, k přeměně ze člověka v Boha. Jeho oscilace mezi póly, které představují na jedné straně lidský život a svět, v němž iracionalita nemá místo, na druhé straně nebezpečné poznání a svět, v němž je možno vše, se během příběhu několikrát opakuje, stejně jako Siderova skepse k oběma krajním pólům. Nakonec se pod vlivem událostí a „osudu“ rozhoduje zbavit svého „starého“ života, odkloňuje se od materiální stránky a nastupuje cestu k „sebebožství“. Toto konečné vítězství „nemateriální“ přichází v závěru novely při posledním výstupu na Jelení Hlavu nejprve zbavením se majetku. Sider věnuje veškeré peníze ženě, která se právě ocitla v područí exekutora.<sup>62</sup> Absolutním zbavením se lidskosti a dosavadního života je potom skok do propasti, tj. když Sider spáchá sebevraždu. Sider se stává Bohem, jak ho k tomu ponouká Orea a zároveň se tímto skutkem vykupuje za vražedný čin z minulého života.

Vrátíme-li se zpět ke zjištění Scholese a Kellogga, že vnitřní vývoj postav je zachycen až v okamžiku, kdy člověk-postava řeší svůj postoj k Bohu, zjišťujeme, že ve *Slavné Nemesis* se projednává de facto stejná záležitost. Na pozadí milostného trojúhelníku se řeší základní noetické otázky (zejména podstata světa a lidské existence).

Vývoj Sidera lze ale chápat také v jiné rovině – jako postupné propadání hlavní postavy šílenství.

Zatímco vývoj Sidera je zřetelný, u postav Orey a Erraty je poněkud nerozlišitelný. Ze Siderova pohledu se jeví, že Orea ani nestárne. Na Erratě jsou oproti

---

<sup>62</sup> „Zapltil a dal ženě do posledního haléře vše, co měl; bylo to ještě několik tisíc dukátů.“ (KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 108.)

tomu patrné známky stárnutí, duševního vyčerpání a směřování k šílenství (podobně jako u Sidera).<sup>63</sup>

O ostatních (vedlejších) postavách se také nedá přesně říci, zda procházejí vývojem, či ne. Na to je jim v textu věnováno příliš málo prostoru a jejich případný vývoj bychom si museli domýšlet (doplňovat „mezery fikčního světa“). Snad jedinou postavou, o níž můžeme s jistotou tvrdit, že se nevyvíjí, je postava cortonského doktora, vášnivého vyznavače vědy a alkoholu. Doktor i po letech stále trvá na empirickém poznání. Žádná duše a iracionálno podle něj neexistuje, vše lze vysvětlit zdravým rozumem. Jako kontradikce tomuto tvrzení působí jeho neustálá opilost.

Jestliže u ostatních postav nejsme schopni určit jejich vývoj (případně je označit za postavy, které se nevyvíjí), u postavy-vypravěče je tomu jinak; ta se vyvíjí. Nejenom že vypravěč často (a postupem textu stále více) ustupuje do pozadí, což je patrné zejména při dlouhých dialozích (např. dialog Sidera a Erraty v blázinci či dialogy v závěru novely), ale nechává většinou čtenáře v nejistotě, zda události (a postavy) jsou skutečné, nebo jen Siderovo oklamané vědomí. (Najde se ale i výjimka, např. potvrzení Siderova snu: „Ale nebylo dosud Siderovi souzeno opustit sekundu věčného Svého Života, které mikrob, říkající si „člověk“, říká život. Cizí providenční síla vyhodila duši jeho v posledním okamžiku z dosahu Nejděsnějšího do sféry povrchnosti a zaslepení, které se říká bdění. A spatřil světélko lampičky vedle lože svého, spatřil v nástěnném zrcadle sebe, z podušek vztyčeného, se zježenými vlasy, bílého jako ty podušky.“<sup>64</sup>) V závěru naopak vypravěč explicitně potvrzuje nefyzickost Orey a Erraty a minulý život všech tří hlavních postav.<sup>65</sup> Zřetelný je emocionální vývoj vypravěčových komentářů ke vztahu Sidera a Erraty. Zatímco na začátku nedává jejich lásce žádný přívlastek, ke konci příběhu už připojuje sémanticky negativní atribut (např. „děsná láska“<sup>66</sup>). V textu najdeme další vypravěčovy hodnotící

---

<sup>63</sup> Jak nám sděluje vypravěč: „A všechna Siderova vítězství vyúst'ovala posléze v šílení pomalu stále postupující. Podobně jako u Erraty, které byl slíbil pomoc, a které, sám jí potřebuje, pomoci nedovedl.“ (Ibidem, s. 81.) Všimněme si, že Erratin stav komentuje vypravěč teprve po osobní zkušenosti Sidera (návštěva Erraty v blázinci). Tento fakt opět potvrzuje vypravěčovu „omezenost“. Jeho „zkušenosti“ a vědomosti jsou závislé na zkušenostech a vědomostech Siderových.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>65</sup> Nicméně nikde není potvrzena případná postmortalita těchto postav v průběhu celého textu a tím jsou zachovány alternativy příběhu.

<sup>66</sup> Viz KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 80.

přívlastky, např. „šíleně svítící, šíleně řvoucí, šílené noci“.<sup>67</sup> V tomto ohledu můžeme nakonec potvrdit Doleželova slova: „Moderní vypravěč vyslovuje bez zábran své sympatie a antipatie, reakce a komentáře, varování a výzvy.“<sup>68</sup>

## **6. Postava a děj**

S dynamikou postavy úzce souvisí teoretický problém, zda je postava podřízena ději, či děj podřízen postavě.

Pro Forstera jsou důležitějším „aspektem“ románu postavy a jejich vývoj (nežli děj, „zápletka“), neboť jsou nositelem hodnot. Staví se proto pro otevřenost, nedokončenost románů. Poukazuje na možnou estetickou škodlivost děje: „V marné bitvě, kterou zápletka svádí s postavami, se zápletka často uchyluje k zbabělé odplatě. Takřka všechny romány mají slabá zakončení. A to proto, že zápletka si nárokuje, aby byla dotažena do konce.“<sup>69</sup>

Aristoteles považuje postavy za agenty („jednající osoby“). Tragédie je podle něj nápodobou jednání a jednání se uskutečňuje osobami, které musí mít určité povahové a myšlenkové vlastnosti. Tím je v podstatě podřizuje ději, účelu děje, účelu tragédie, „neboť tragédie jest napodobením nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost.“<sup>70</sup>

Toto hledisko (postavy podřízené ději) do určité míry sdílejí i formalisté (vzpomeňme názor Tomaševského, který říká: „Hrdina není vůbec nezbytným příslušenstvím fabule. Fabule jako systém motivů se může úplně obejít bez hrdiny a jeho charakteristiky.“<sup>71</sup>) a strukturalisté (o kterých Culler uvádí: „Postava je hlavní aspekt románu, kterému strukturalismus věnoval nejmenší pozornost a který je

---

<sup>67</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 79. Vypravěčovy komentáře jsou ale opět pod „vlivem“ Siderova uvažování o vlastním psychickém zdraví.

<sup>68</sup> DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993, 104.

<sup>69</sup> FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 87. (přel. ze slovenštiny)

<sup>70</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 34.

<sup>71</sup> TOMAŠEVSKIJ, B. *Poetika. Teória literatúry*. Přel. Dušan Slobodník a Soňa Lesňáková. Bez vyd. Bratislava: Smena, 1971, s. 222. (přel. ze slovenštiny) (Srovnej: „Mimo to bez jednání by tragedie ani nebyla, bez povah by však mohla být.“ ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 34.)



nejméně úspěšný v pojednáních.<sup>72</sup>). Jak vidíme z citace, říci, že strukturalisté podřizují postavu ději, není úplně přesné, spíše si jí nevšímají; popřípadě ji „začleňují“ pod pojmy, jako je funkce (viz dále) či akce (např. Todorov.)

Základní prací ve „funkčním pojetí postavy“ je *Morfologie pohádky* Vladimíra Jakovlejeviče Proppa. Propp zavádí při zkoumání ruských kouzelných pohádek pojem *funkce*. „Pro studium pohádky je důležitá otázka *co* dělají pohádkové postavy; otázka *kdo* to dělá a *jak* to dělá je záležitostí pobočného významu.“<sup>73</sup> Mění se tedy pojmenování postav (i s atributy), nemění se činnost – funkce. „Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku *podle funkcí jednajících osob*.“<sup>74</sup> Počet funkcí určuje Propp na třicet jedna; v jejich rámci se rozvíjí děj všech kouzelných pohádek. Dále Propp rozděluje funkce podle okruhu jednání - dochází k sedmi rolím, které mohou postavy plnit: škůdce, dárce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina; přičemž, jak vyplývá z řečeného výše, může jedna postava plnit více než jednu roli a naopak jednu roli může plnit i více než jedna postava. „Propp sice nevyňal postavu z analýzy, avšak redukoval ji na jednoduchou typologii, založenou nikoliv na psychologii, ale na jednotě jednání, kterou jí přisoudilo vyprávění.“<sup>75</sup>

Na koncepci Proppa navázal Algirdas Julien Greimas<sup>76</sup> (např. *Sémantique structurale*). Greimas zavádí pojem *aktant* – element narativu (narativní syntaxe). Konkrétními manifestacemi aktantů v konkrétních diskurzech jsou *aktéři*<sup>77</sup> (*acteurs*). Už z názvu vyplývá, že postavy (aktéři) plní nějaký akt nebo se mu podřizují. Greimas popisuje a třídí postavy (podobně jako Propp) nikoliv „podle toho čím jsou, ale podle toho co dělají.“<sup>78</sup>

---

<sup>72</sup> CULLER, J. *Structuralist Poetics. Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*. 1. vyd. London: Routledge&Kegan Paul, 1975, s. 230. (přel. z angličtiny)

<sup>73</sup> PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1999, s. 27.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>75</sup> BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In Kol. autorů. *Znak, struktura, vyprávění*. Přel. Jaroslav Fryčer. 1. vyd. Brno: Host, 2000, s. 29.

<sup>76</sup> Dále také Tzvetan Todorov, ten se postaral o psychologizaci aktantů (např. *Grammaire du Décaméron*, 1969; česky *Poetika prózy*, 2000), Claude Brémont (*Logique du récit*; česky - článek Logika narativních možností In *Znak, struktura, vyprávění*, 2000) ad.

<sup>77</sup> Petr A. Bílek tento pojem uvádí v překladu jako „aktor“. (Viz BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace (K modernímu prozaickému textu)*. 1. vyd. Brno: Host, 2003, s. 140.)

<sup>78</sup> BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In Kol. autorů. *Znak, struktura, vyprávění*. Přel. Jaroslav Fryčer. 1. vyd. Brno: Host, 2000, s. 30.

Aktanty a aktéři zahrnují nejen lidské bytosti (postavy), ale i neživé objekty (např. kouzelný prsten) a abstraktní koncepty (osud). Zároveň platí (podobně jako u Proppa), že tentýž aktant může být manifestován více než jedním aktérem a naopak tentýž aktér může být přidělen více než jednomu aktantu. Greimas dále vymezuje šest aktanciálních typů: odesílatel (vysílač), objekt, adresát (příjemce), pomocník, subjekt, protivník. Vztahy mezi nimi jsou založeny na touze a komunikaci; jejich vzájemnou komunikací dostáváme aktanciální role.

Podíváme-li se na vztah děje a postav v novele *Slavná Nemesis*, můžeme konstatovat, že postavy se zdají být nadřazeny ději. Pro toto tvrzení je nejlepším „důkazním materiálem“ vývoj postavy Sidera. Je důležitější jak se postava proměňuje, k jakému dospívá názoru. Nelze ale opomenout ani děj. Ostatně je zřejmé, že při interpretaci postav jsou postava a děj od sebe neodlučitelné – postavy vytvářejí svými skutky události (děje) a skrze tyto skutky a události jsou potom charakterizovány.

## **7. Charakterizace**

Odpověď na otázku jak postavy charakterizovat, popsat, jestli je nechceme považovat jen za textový konstrukt, jsme již vyřešili. Řekli jsme, že v postavách budeme spatřovat „lidi“ (tedy fikční lidské bytosti, jejichž chování a vlastnosti odpovídají nebo neodpovídají lidským protějškům v aktuálním světě). Je také zřejmé, že každá interpretace do určité míry vychází z individuálních čtenářských a životních zkušeností jednotlivce,<sup>79</sup> neboť při pokusu o interpretaci postav *Slavné Nemesis* (a při interpretaci postav obecně) „vždy budeme v případě charakterizace chtít vysvětlit, jak na nás jako na čtenáře jeden konkrétní charakterizační postup působí či působit může.“<sup>80</sup>

Teoretickými „spory“ o to, jak čtenář rekonstruuje postavu z textu do svého mentálního konstrukt, a dalšími otázkami (např. do jaké míry se na konstituování

---

<sup>79</sup> „Typickým procesem při konstituování fikčního světa narace je usuzování na charakter postavy z jejích činů. Také přitom se přirozeně řídíme empirickou zkušeností, standardizovanou „psychologií“ všedního dne, zobecněnými představami o tom, jaké obvyklé bývají motivace konání lidí určité vrstvy či národnosti apod.“ (ČERVENKA, M. *Fikční světy lyriky*. 1. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003, s. 30.)

<sup>80</sup> FOŘT, B. *Literární postava*, s. 30. (rukopis)

postavy podílí individuální zkušenost čtenáře ) se zde zabývat nebudeme, půjde nám již o konkrétní charakterizaci postav *Slavné Nemesis*.

Postava je v textu (jak jsme konstatovali) založena textovou pravidelností, která odkazuje k shromáždění různých povahových indikátorů. Tyto typy indikátorů, z nichž můžeme charakterizaci postavy vyvodit, jsou v podstatě dvojího druhu a označujeme je jako *přímé definice* a *nepřímé prezentace*. První typ (přímá definice) pojmenovává rys adjektivem („byl chytrý“), abstraktním podstatným jménem („její dobrota neznala mezí“), jiným typem podstatného jména („byl to hlupák“) nebo částí řeči („má rád jen sama sebe“). Obecně se dá říci, že někdo někoho pojmenovává nějakou vlastností. Druhý typ (nepřímá prezentace) naopak rys nepojmenovává. Rys (či skupinu rysů) představuje a exemplifikuje nejrozličnějšími způsoby, přičemž nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, kterou představuje. V tomto bodě se dostáváme na tenký led interpretace, kdy se jednotlivé výklady mohou díky nepřímé prezentaci (jak je chápána jednotlivým čtenářem) lišit.

Obvykle se v případě přímé definice mluví o vnější charakterizaci (která je dána „objektivně“ vypravěčem) a o nepřímé prezentaci jako o charakterizaci vnitřní (vyplývající „subjektivně“ z jednání postav).

Při charakterizaci postav budeme vycházet ze systému Josepha Ewena *Postava v narativu* (1980, hebrejsky), tak jak ho popisuje a jak z něj čerpá Rimmon-Kenanová v *Poetice vyprávění*, přičemž si určité části modifikujeme.

Charakterizace odkazuje především k jednání a vlastnostem postav. My do charakterizace zahrneme i „vnější“ stránku postavy, její „tělo“, fyzický popis. Pro naše potřeby - a aby nedocházelo ke křížení dvou jiných hledisek: vnější charakteristika (dána vypravěčem) x vnější charakteristika (popis zevnějšku) - zavedeme pro fyzický popis fikční postavy pojem *habitus*. Ze stejných důvodů pro vnitřní charakteristiku (popis vlastností) pojem *charakter*, který poukazuje jak na mentální kontext, tak na změny související se zapojením postav do děje a jejich interakcí s ostatními postavami.

### **7.1. Přímá definice**

„Pojmenování vlastností postavy jsou přímou charakterizací pouze tehdy, pocházejí-li od hlasu s největší autoritou v textu.“<sup>81</sup> Největší autoritu ve *Slavné*

---

<sup>81</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 67.

*Nemesis* má „jako jediný zdroj příběhu“ vypravěč. To ve svém důsledku znamená, že všechny postavy kromě Sidera nejsou charakterizovány přímo, neboť ostatní postavy nám zprostředkovává Siderovo vědomí. My si citovaný výrok upravíme. Vedou nás k tomu především dva důvody - prvním je jistá „omezenost“ vypravěče, druhým jistá nelogičnost. Pokud někdo o někom říká, že je hezký, ať již to tak myslí, nebo ne, anebo jeho „hlas“ má autoritu, či nemá, přímo danou postavu „definuje“. Proto do přímé definice zahrneme i „hlasy neautoritativní“, tedy výroky postav, které pojmenují jinou postavu přímo nějakou vlastností (např. „je hloupý“, „je vysoký“ atd.).<sup>82</sup> Stále ale budeme mít na paměti subjektivnost a možnou nespolehlivost (omylnost) těchto výroků. Dále si musíme uvědomit, že výrok jedné postavy o druhé, necharakterizuje jen postavu, o níž byl vysloven nějaký úsudek, ale také charakterizuje postavu, která tento výrok pronesla. Slouží tedy jako nepřímá prezentace postav.

#### 7.1.1. Sider – přímá definice

##### *Habitus*

Sider je nám jako jediná postava novely zprostředkován vypravěčem, tedy „nejobjektivněji“.

Na počátku příběhu je mu sedmadvacet let, „umírá“ ve dvaadvaceti. Z jeho habitu nám vypravěč nabízí pouze nemnoho říkající popis tváře – jemná, tajemná, krásná a mužná (viz pozn. 10). Jde o velmi obecný popis, který si podržuje jistou „nerozšifrovatelnost“. Navíc slovo „tajemný“ zjevně nerefereje k jeho habitu, ale charakteru.

Vypravěč se dále v textu omezuje jen na několik náznaků týkajících se Siderova „těla“: „Sider byl atlet třeba ne těžké váhy.“<sup>83</sup> V těchto případech se nám ovšem (stejně jako u rysů tváře) přímá charakteristika (definice) prakticky neustále střetává s charakteristikou (prezentací) nepřímou. Z uvedené citace se můžeme domnívat, že Sider měl jisté fyzické předpoklady a fyzickou zdatnost (aniž by nám to takto bylo

---

<sup>82</sup> Tomaševskij do přímé charakteristiky kromě řeči postav zahrnuje i „sebecharakteristiku“: „Charakteristika hrdiny může být přímá, to znamená, že s jeho charakterem se seznamujeme bezprostředně z autorské řeči anebo z řeči jiných osob, anebo ze sebecharakteristiky („přiznání“) hrdiny.“ (TOMAŠEVSKIJ, B. *Poetika. Teória literatúry*. Přel. Dušan Slobodník a Soňa Lesňáková. Bez vyd. Bratislava: Smena, 1971, s. 220.) (přel. ze slovenštiny)

<sup>83</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 73.

doslova sděleno; dozvídáme se to skrze uskutečněný akt /viz dále/ – napadení psychiatra).

Vypravěčova slova o Siderově krásné tváři potvrzuje také Barbora („panáčku hezký“<sup>84</sup>) a ševcova žena Škopková („vzácněj pane, krásnej mladej pane“<sup>85</sup>). Na druhou stranu nelze brát toto potvrzení vypravěčových slov zcela nezbytně; obě ženy by Sidera titulovaly pravděpodobně stejně, i kdyby byl starý a ošklivý. Můžeme tak usuzovat z toho důvodu, že společenská konvence tohoto fikčního světa odpovídá společenským konvencím světa aktuálního (respektive by odpovídala aktuálnímu světu počátku 20. století). Z řeči Škopkové („vzácněj pane“) můžeme implicitně vyvodit, že Sider byl (pravděpodobně) výše společensky postaven, tj. že nebyl dělnického původu.

Fyzický („přímý“) popis se tedy omezuje a „scvrkává“ na krásu a „aristokratickou“ jemnost obličeje a „mužnost“ Siderova těla.

#### *Charakter*

Podobně jako je nám (přímo) odepřen Siderův vnější vzhled, tak i povahové rysy jsou nám zprostředkovány zejména nepřímo a různými „přímými torzovitými“ poznámkami. Vypravěč nám na počátku sděluje cosi o „nalomeném“ uvnitř (viz pozn. 10), z čehož můžeme vyvodit naznačení Siderovy psychické lability. Poté jen doplňuje krátké komentáře k jeho charakterovým vlastnostem („Svým skeptickým rozumem připouštěl možnost všeho na světě, nitro jeho však, zintelektualizované, vzpíralo se neodolatelně proti možnostem jakékoli strašidelnosti.“<sup>86</sup>) a popisům Siderových momentálních duševních stavů („Strach zápolil krutě se studem, hrdostí.“<sup>87</sup>), přičemž ovšem jsou nám jinak tyto momentální hnutí mysli z převážné většiny zprostředkovány samotným Siderem pomocí jeho vnitřních monologů. „Útržkovité přímé definice“ nám ústy vypravěče potvrzují ambivalenci Siderovy psychiky.

O jeho povaze si můžeme leccos domyslet a doplnit z promluv ostatních postav, např.: „Zbabělče! Babo!“<sup>88</sup> „Blázen! blbec! blboun!“<sup>89</sup> První výrok pochází od Orey, druhý od kluků, kteří ještě nejsou zatíženi společenskými konvencemi. Zatímco Orea

---

<sup>84</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 49.

označuje Sidera za zbabělce neschopného provést čin, okolní lidé v něm (v důsledku jeho chování) vidí především excentrika, duševně nemocného (blázna), podivína. Dalším důvodem (kromě chování) tohoto pohledu na Sidera je fakt, že je cizincem v Cortoně a žije tam samotářsky („Nestýkal se s nikým, jazyku obyvatelstva téměř nerozuměl.“<sup>90</sup>).

## **7.2. Nepřímá prezentace**

„Prezentace je nepřímá tehdy, když místo aby pojmenovala určitý rys, ho různými způsoby představuje a dokládá.“<sup>91</sup> Charakter činů a skutků postav vyplývá ze čtyř „oblastí“ (činnosti, řeči, vnějšího vzhledu postavy, prostředí), o kterých se zmíníme nejprve teoreticky a vzápětí se je pokusíme aplikovat na postavy.

### **Činnost**

Povahový rys postavy může být implikován jak jednorázovým činem, který evokuje často dynamický aspekt postavy, tak obvyklou činností, která odhaluje spíše statický aspekt postavy, leckdy s komickým a ironickým efektem. Jednorázový akt můžeme rozdělit na: 1) akt uskutečněný (něco, co postava provedla), 2) akt neuskutečněný (něco, co postava mohla udělat, ale neudělala), 3) akt zamýšlený (neuskutečněný plán či záměr postavy). Jak později zjistíme, tyto tři akty leccos vypovídají o charakteru postavy.

### **Řeč**

„Řeč postavy, ať už v konverzaci, ať už jako tichý proud myšlenek, může být příznačná pro určitý povahový rys postavy svým obsahem i formou.“<sup>92</sup> Také styl řeči může naznačovat některé individuální vlastnosti. Zároveň připomeňme, že to, co jedna postava říká o druhé, může charakterizovat nejen postavu, o níž se mluví, ale také postavu, která mluví.

### **Vnější vzhled**

Už v počátku narativní fikce byl vzhled postavy užíván k naznačení povahových rysů. Podle Rimmon-Kenanové (a Ewena) je ovšem nutno rozlišit v tomto vztahu vnější rysy, „jež jsou mimo kontrolu postavy samé, jako je výška, barva očí, délka nosu, [...] a části vzhledu, které na postavě částečně závisejí jako je účes nebo

---

<sup>90</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>91</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 68.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 70.

oblečení.<sup>93</sup> Dále je třeba vést rozlišení mezi případem, kdy je povahový rys explicitně naznačen (např. „jeho hnědé oči naznačovaly smutek“), a tzv. definicí v přestrojení - Rimmon-Kenanová („zdánlivý popis“ – Ewen), např. „její inteligentní oči“, místo „ona je inteligentní“.

#### Prostředí

„Fyzické okolí postav (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva) jsou také často využívány jako metonymie konotující povahové rysy.“<sup>94</sup> Rimmon-Kenanová tento poznatek doplňuje poznámkou, která se dotýká metafory (metaforického zobrazení). Prostorové a časové souvislosti jsou (stejně jako v případě vnějšího vzhledu) v metaforickém zobrazení doplněny vztahem kauzality (např. polorozpadlý dům může symbolizovat nejen metonymií úpadku, ale také následek chudoby a morbidní povahy).

#### 7.2.2. Sider – nepřímá prezentace

##### *Habitus*

O jisté fyzické zdatnosti vyplývající z vypravěčových komentářů (viz např. výstupy na Jelení Hlavu) již byla řeč. Výroky o Siderově fyzickém vzhledu ostatních postav jsme zařadily do přímé definice (pro jejich „přímost“). Text v podstatě nenabízí další doplnění zevnějšku a zdá se, že celková rekonstrukce habitu postavy (do jisté míry) závisí na individuální recepci čtenáře.

##### *Charakter*

Sider podniká jednorázové činy – akty uskutečněné (např. návštěva Erraty v blázinci). Z těchto aktů se ale často vynořuje rys impulsivnosti projevující se v náhlých rozhodnutích. Např. již zmíněné navštívení Erraty v léčebně není původním plánem. Sider prchá za hranice kvůli křivému (nepravdivému) obvinění z vraždy. Jelikož se blázinec, ve kterém je Errata hospitalizována, nachází poblíž místa, kde překročil hranice, změní Sider svou původní myšlenku o útěku za hranice a nejprve navštěvuje léčebnu duševně chorých.

Naopak jeho návštěvy městečka Cortony se zase dají považovat za obvyklou činnost (ve smyslu opakovaného děláni téže věci). Tyto příchody do Cortony mají

---

<sup>93</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 73.

společný a jediný cíl – spatřit a potkat Oreu. Sider do italského města dojíždí, aby navázal kontakt s Oreou, a tomu vše podřizuje.

Sider „podstupuje“ nejen akty uskutečněné, ale také akty zamýšlené, které nejprve neuskuteční, ale později provede (např. návštěva domku ve Skalní uličce, stejně tak „přeskočení“ propasti atd.) Je zde zřejmá přeměna zamýšlených aktů v akty nakonec uskutečněné. Všechny tyto disproporce mezi chce udělat x neudělal x nakonec udělal (stejně jako jeho časté změny v původních plánech), hovoří jednak o jeho latentní povaze, jednak o vývinu postavy z pasivní v aktivní. Z jeho činnosti je navíc patrný sklon k romantičnosti a snivosti<sup>95</sup> (a odtud pak k zárodkům halucinací). Jeho činy mají občas i komický efekt, když hledá Oreu ve sklepích a holubnicích (což vypovídá nejen o jeho zaujetí, ale také o neschopnosti čelit „iracionalitě“).

Siderův projev (ať již promluva uvozená vypravěčem nebo vnitřní monolog) je především odrazem jeho momentálního duševního hnutí a nálady. Z vnitřních monologů můžeme vyzorovat psychickou labilitu a slabou vůli, obavy a strach. Ve chvílích, kdy se domnívá, že Orea je reálná živá postava a snad k němu cítí i náklonnost, jsou naopak jeho niterné promluvy plné optimismu a pozitivna. Potvrzuje se tedy ambivalence Siderova charakteru. V závěru novely dochází k ustálení duševních výkyvů a smíření se se „smrtí“.

### 7.3. Orea a Errata

Řekli jsme si, že ten kdo fokalizuje ostatní postavy, je Sider. Informace o Oree a Erratě jsou nám ovšem zprostředkovány nejenom Siderem (tím ale nejvíce), ale také se o ženách dozvídáme z promluv postav a vypravěčových komentářů (v obou případech vždy za přítomnosti Sidera v textu). Tím, že nemůžeme nahlédnout do jejich nitra, jeví se nám jejich charakter (a nejen on) poněkud tajemný.

Přímá definice se v rámci těchto zprostředkování překrývá s nepřímou prezentací (např. popis tváře s „vnějším vzhledem“). V důsledku toho se také habitus s charakterem prolínají (kombinuje se fyzický popis s popisem charakterových vlastností). Z nepřímé prezentace pak hraje hlavní úlohu zejména vnější vzhled (který jako by zobrazoval charakter postavy). Podobně tomu bylo také u postavy Sidera.

---

<sup>95</sup> Snivost potvrzuje sám Sider: „Žil jsem vždy více ve snu než ve skutečnosti.“ (KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 65.)



Vidíme tedy, že rozdělení na přímou definici a nepřímou prezentaci je v případě postav *Slavné Nemesis* poněkud schematické. Zatímco u postavy Sidera nám rozčlenění na přímou definici a nepřímou prezentaci posloužilo k tomu, abychom pochopili, jak jsou postavy v novele vykresleny, počínaje postavami Orey a Erraty od striktního odlišení přímé definice a nepřímé prezentace na samostatné úseky (z důvodů jejich koexistence) upustíme.

### *Habitus*

„Tělesnost“ postav Orey a Erraty je v textu několikrát zpochybněna. Zvláště Orea se zdá být postavou bez těla. Jako by to byl jen duch beroucí na sebe lidskou podobu: „A užřel, jak v koutě cely vlní se něco jako bělošedý sloup páry, jak bere to na sebe pomalu podobu lidského těla, - a jižž se mu zdálo, že rozeznává tvář Její.“<sup>96</sup> V případě Orey se navíc zdá, že její (případně) fyzické tělo ani nestárne (tzn. že její habitus – i v případě „postavy s tělem“ - neodpovídá habitu aktuálního světa; respektive to může značit i potvrzení postavy bez těla). Oproti tomu Errata jeví jisté známky stárnutí (viz např. pobyt v blázinci: „Tehdejší krásná dívka vypadala na první pohled skoro jako stařena. Tváře děsně zhubenělé, proryté ne tak vráskami jako utrpením; jejich bělost zežloutlá – jako pozdní jarní sníh; oči zároveň povyhaslé a při tom svíjející se stálým děsivým kmitem, vlasy většinou už bílé.“<sup>97</sup>); při postmortalitě potvrzené vypravěčem je zase mladá a krásná (viz Siderův poslední výstup na Jelení Hlavu).<sup>98</sup>

Z fyzického vzhledu jsou zprostředkovány některé detaily: např. že má Orea dvě malé bradavičky na levé tváři.<sup>99</sup> Zatímco Siderův obličej postrádá vypravěčovo detailní zobrazení (např. neznáme barvu jeho očí atd.), zde je nám Siderovým vědomím přesně popsán detail části habitu.

U ostatních lidí „fyzická“ přítomnost Orey a Erraty vzbuzuje neklid.<sup>100</sup> Také v hotelu jsou odpovědi na otázky Sidera týkajících Orey „tak divně vyhýbavé

<sup>96</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 61 – 62.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 59 – 60. Ovšem jak je patrné z citace, uvedené Erratiny negativní vlastnosti nemusejí být nutně způsobeny stářím, ale duševním utrpením.

<sup>98</sup> „A již stála před ním, mladá a krásná, jako tehdy, - ta, jež tlela tam daleko pod skalní mohylou v kožené rakvičce ...“ (Ibidem, s. 110.).

<sup>99</sup> Viz ibidem, s. 41.

<sup>100</sup> „Všiml si [Sider], že teď vášnivěji a hlučněji se všude debatuje, ale nerozuměl ničemu.“ (Ibidem, s. 24)

a nejasné“.<sup>101</sup> Možná se tak děje proto, že v Oree cortonští lidé spatřují „ducha Jelení Hlavy“. Od cortonského doktora se navíc dozvídáme, že Errata je diagnostikována jako člověk trpící dementii praecox na podkladě toho, že tvrdila, že se jí Orea zjevuje jako halucinační přelud. Doktor také (v opilosti) tvrdí, že Orea je pouze halucinace (jako racionalista samozřejmě popírá existenci Orey jako ducha).

### *Habitus a charakter*

Při prvním setkání se Siderovi jeví Errata, oděná v červených šatech, jako pětadvacetiletá, krásná, bledá, s něčím nápadně neklidným v zajímavé tváři; vzdáleně mu připomíná ženu-vidinu ze snu.<sup>102</sup> Orea v modrých šatech ji pak upomíná zcela.<sup>103</sup> Při dalším setkání (v zahradní restauraci) popisuje Sider Oreu jako dvacetiletou, vysokou, štíhlou; rysů bledých, hubených, neklasičtější zformovaných, dravčích a přesto láskyplných, hrůzných duchovou strašidelností, divokostí a nelidskou, nadlidskou něhou (viz pozn. 32). Obyčejnému oku je nekrásná, ovšem pro Sidera je více než krásná. Její pohled je popsán jako strašidelný. (Přijmeme-li tento popis jako „definici v přestrojení“, logicky z toho vyplývá, že Orea je strašidlo.) Pod dojmem jejího vzhledu a jejího strašidelného pohledu, uvažuje Sider o excentričnosti, či dokonce šílenosti Orey. Jak jsme si mohli všimnout Orea a Errata také vykazují rysy ambivalence (krásná x děsivá, láskyplná x dravčí). Navíc jak vidíme, je zřejmé, že charakter je zde formován skrze habitus.

Jako krásné a mladé je obě líčí Sider před smrtí v propasti, kdy se mu na chvíli vrací vědomí. Vidí osmnáctiletou Oreu, čarovnou dívku šlechtického rodu, a sám sebe jako mladého a krásného velkomožného pána (tím se potvrzují slova Škopkové, viz výše). Láska Orey k Siderovi byla tak silná že učinila „z tygřice nejposlušnějšího psíka“.<sup>104</sup> Errata je také spatřena jako krásná a zajímavá dívka, ovšem ve všem „jen zeslabením vydání Orey“.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>102</sup> Opět se nám z textu potvrzuje funkce Sidera jako zprostředkovatele (reflektora), toho, kdo vidí: „Popatřil nejdříve na tu, [...] A tu svezl se zrak na dámu druhou, [...]“ (Ibidem, s. 19.)

<sup>103</sup> „Dáma modře oděná byla úplně, úplně vidinou jeho snu, jakoby fantasma jeho bylo se přeměnilo v halucinaci --“ (Ibidem, s. 20.)

<sup>104</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 120.

## *Charakter*

Pokud budeme na charakter Orey a Erraty nahlížet z pozice nepřímé prezentace (zejména činnosti a mluvy), dozvíme se toho velmi málo (což potvrzuje tajuplnost jejich charakterů).

U činů žen není zřejmá jejich motivace (neznáme jejich niterné pohnutky), z jejich promluv se dovídáme, že jejich snahou je přinutit Sidera přeskočit propast.

Jejich řeč se zdá být ještě expresivnější než promluvy Sidera, zahrnuje urážky a povzbuzování (k činu) Sidera, projevy lásky a nenávisti k němu. Zejména Erratina řeč v období pobytu v blázinci a po útěku z něj (v dialogích se Siderem) odpovídá projevům duševně nemocného.

Všechny rysy charakteru a habitu Orey a Erraty, které jsme uvedli, podporují „protikladnost“ jejich „existence“. Metaforicky řečeno jako by se v nich (použijeme-li citát přímo z textu) prolínal tygr se psem.

### 7.4. Ostatní postavy

Tyto postavy hrají v příběhu okrajové role. Na jednu stranu jsou charakterově jednoznačné (doktor, Škopek, Škopková), na druhou stranu si ponechávají určitou míru tajemství (Barbora – více, Háta – méně). Kromě těchto postav se vyskytují v novele naprosto marginální postavy, o kterých se zmiňovat nebudeme. Jsou to např. strážník a psychiatr v léčebně duševně chorých.

#### 7.4.1. Doktor

Sider ho „zaostřuje“ jako „muže inteligentního s onou specifickou inteligencí lékařů, která má, v nejdůslednějších směrech, blíže k idiotství než omezenost, - a poněkud zhovadilého.“<sup>106</sup> Jinými slovy je doktor (podle Sidera) duševně vyšinitý a omezený hrubián. Postavou je plnoštíhlý (můžeme se tedy domnívat, že je materiálně zajištěn) a jeví sklon k alkoholismu. Je to, jak zjistíme z jeho dialogů se Siderem, racionalista a pozitivista vyznávající pouze materii<sup>107</sup> a vystupující proti jakékoli pověrčivosti a iracionalitě. Jako protiklad k jeho myšlenkově racionálnímu založení vystupuje neracionální chování v alkoholickém opojení.

---

<sup>106</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>107</sup> „[...] žádná duše není, to je jenom hmota – mozek – není žádná psýchééé, [...]“ (Ibidem, s. 102.)

Jeho charakter lze nejlépe spatřit v neuskutečněném aktu. Má pomoci muži, který je zraněn po pádu ze skály. Místo toho se opije do němoty a zraněný muž bez jeho pomoci umírá.

#### 7.4.2. Barbora a Háta

Barbora je kojnou Orey (viz Siderova vzpomínka). Umírá ve sto třiceti sedmi letech; naživu ji drží pouze nenávist k Siderovi. Barbora je jednou z postav, které se vyskytují na dvou (či více) místech v jiných podobách (další Orea a Errata, viz jejich fyzickost x nefyzickost). Jednou jako umírající a pohybu neschopná žena v domku v rokli, podruhé jako relativně aktivní „paradoxně transcendentálně živě mrtvolná“<sup>108</sup> stařena v domku ve Skalní uličce. Zatímco v prvním případě proklíná Sidera, vyjadřuje svou nenávist k němu a předpovídá mu smrt, v domku ve Skalní uličce se Siderovi a jeho osudu vysmívá.

Její dcera Háta ji uškrtí (jak se dozvíme z novin) z důvodu formálního držení domku – jenom proto, aby uviděla na úřední listině své jméno (což Siderovi sděluje cortonský doktor).

#### 7.4.3. Škopek a Škopková

Zatímco švec Škopek je dělník a sociální demokrat, který nevěří v nic nadpřirozeného,<sup>109</sup> jeho žena Alžběta je nám zprostředkována jako pověřčivá a nábožensky založená osoba, která vidí duchy. Škopek umírá v sutinách domku ve Skalní uličce. Ve stejný den a stejným způsobem nachází smrt Háta v troskách domu v rokli.

Shrneme-li charakterizaci postav *Slavné Nemesis*, zjistíme, že postavy jsou nedostatečně prokresleny jak z hlediska habitu, tak charakteru. Převažuje nepřímá prezentace nad přímou definicí, často dochází k jejich křížení. Hlavně vnější vzhled postavy (jako složka nepřímé prezentace) odkazuje k charakterům postav. Do jisté míry se může zdát, že fyzický vzhled (habitus) je podružně určen k tomu, aby vykreslil ducha (charakter). Všimněme si, že tlustá postava cortonského doktora konotuje

---

<sup>108</sup> Viz ibidem, s. 55.

<sup>109</sup> Viz Škopkova promluva: „Já bych myslil, že žijeme ve vosvíceném století, já nejsem žádnéj entelikent, já jsem jenom dělník, ale dycky sociální demokrat, já nevěřím nic - ...“ (Ibidem, s. 79.)

fyzickou a myšlenkovou lenost a pohodlnost, zatímco klasické a jemné rysy Orey a Sidera aristokratickou nadřazenost ducha.

Také rozdělení postav na kladné a záporné se zde nekoná (snad jedinou zápornou postavou by mohl být doktor), jako by protiklad dobra a zla byl smazán nebo se zdá být nerozlišen.

Zatímco některé postavy jsou schematické, průhledné, neindividualizované (Škopek, Škopková, doktor), jiné provokují svou indiferentností, tajemstvím (nejvíce Orea a Errata).

Při tomto zobecnění vlastností habitu a charakteru postav se již dotýkáme hranic typologie, ovšem ještě před tím, než se budeme typologií zabývat, se podíváme na analogie postav a vlastní jména jako doprovodné aspekty charakterizace.

## **8. Analogie**

„Analogii zde pokládáme za zesílení charakterizace, nikoli za samostatný typ indikátoru povahy (ekvivalentní přímé definici a nepřímé prezentaci), neboť její charakterizační schopnosti závisí na předchozím uvedení rysu (jiným způsobem), na němž je analogie založena.“<sup>110</sup> Analogie je poněkud sporným problémem, protože jde o záležitost čistě textovou, většinou nezávislou na kauzalitě příběhu. V našem případě budeme rozlišovat tři analogie postav: analogie jména a postavy, analogie postavy a krajiny, analogie mezi postavami.

### Analogie jména

Jméno může podtrhovat charakteristický rys postavy nebo může vytvářet kontrast s charakterem či habitem postavy a tím docílit ironického účinku. (Více viz kapitola Vlastní jména.)

### Analogie krajiny

Analogie nastavená mezi postavou a krajinou může být zachycena podobně jako v případě analogie jmen – na základě podobnosti mezi postavou a krajinou nebo může zdůrazňovat kontrast mezi nimi. Krajina může být analogická nejen s povahovým rysem, ale také s momentální (přechodnou) náladou (v takovém případě

---

<sup>110</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 73 – 74.

nejde podle Rimmon-Kenanové o povahový rys). Krajina je na člověku nezávislá, není mezi ní a postavami většinou vztah kauzality. Ovšem „rozhodnutí postavy žít či trávit čas v určité krajině může naznačovat vztah příčiny a následku“.<sup>111</sup>

Zatímco kauzální vztah mezi Siderem a Cortonou (a okolím) je zřejmý – Sider sem dojíždí, aby se „setkal“ s Oreou, analogie Siderova charakteru a krajiny se zdá být vyjádřena pouze momentální přechodnou náladou a počasím. Vypadá to, že je to vztah synchronní. Když je krásně, cítí se Sider dobře, naopak „pochmurnost krajiny“ zanechává v jeho nitru stopy. Obdobně se zdá, že když se Siderovi nedaří, je jím vnímaná krajina strašidelnější, hrůznější apod. V druhém případě je vyznění této analogie ještě subjektivnější. (Pro ilustraci uveďme alespoň jeden příklad: „Nadto se nebe trvale rozjasnilo, a krása jara teď vybuchla plnou silou. A rozjasnila se i duše Siderova, a zase zavítala do ní aspoň zčásti loňská kouzelná zář.“<sup>112</sup>) Vztah mezi Siderovými náladami a krajinou potvrzuje vypravěč a uvědomuje si ho také Sider, respektive si klade otázku po příčině svých stavů: „Bylo to zevní okolí, které z něho vše to vyluzovalo?“<sup>113</sup>

#### Analogie mezi postavami

„Jsou-li dvě postavy postaveny do stejných situací a okolností, podobnost či rozdíl jejich chování zvýrazňuje u obou jejich charakteristické rysy.“<sup>114</sup>

Takovýto rozdíl je zcela zjevný mezi Škopkem a Škopkovou. Škopková vidí duchy („duchy Orey, Erraty, Sidera a Barbory“) a slyší je rozmlouvat. Škopek ne, protože v ně a podobné úkazy nevěří.<sup>115</sup> Rozdíl v jejich vyznání zapříčiňuje také rozdíl v jejich charakterech.

Analogií mezi postavami lze nalézt více. Např. Sider se jeví být humánnější nežli doktor, neboť on zraněnému muži vyjde alespoň pomoci.

Co se týče ústřední trojice, Orea a Errata se zdají být silou a vůlí ducha nadřazeny Siderovi - že dojde k vyrovnání těchto poměrů, jsme si již řekli. Další analogie nám jistě „vyplavou na povrch“ při typologii postav.

---

<sup>111</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>112</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 20.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>114</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 76.

<sup>115</sup> Je otázkou, zda jeho smrt (nikoli Škopkové a dětí) zapříčiněná zřícením domu, není potrestáním za tuto „nevíru“, jak se nám to k takové interpretaci v podstatě nabízí.

## 9. Vlastní jména

Podíváme-li se na jiné Klímovy prózy a dramata, zjistíme, že vlastní jména hrdinů/hrdinek mají určitou motivaci: buďto vyjadřují charakteristické rysy postavy nebo vytvářejí kontrast mezi propriem a vlastnostmi postavy (tím zejména docilují ironického efektu), často symbolizují oboje zároveň. Některá jména mají motivaci snadno rozpoznatelnou, kupříkladu jména mužů z *Českého románu* mají jasně negativní (až pejorativní) rysy – Darmosmrad, Volotrk, Jan Tupý. Také jména postav v českém překladu původně německy napsaného románu *Putování slepého hada za pravdou* jsou zjevně ironická – Kardinál Mizeranděl, Duc de Ješita, Markýz z Narcisů, Baron Prdeles, Hrabě Uslintaný, Pan Mlhavý, Pan Uslzený aj. Za pojmenování, která souzní s charakterem, můžeme vzpomenout jméno Odjinud – postavy z dramatu *Lidská tragikomedie*. Zde jméno symbolizuje jinak myslícího, „vyššího člověka“.

Jisté obtíže nám dnes mohou činit jména v jiném nežli českém jazyce (popřípadě jména, která svou etymologií nezapadají do českého prostředí). Takovým příkladem budiž jediná větší próza, kterou ještě Klíma připravoval osobně do tisku – „groteskní romaneto“ *Utrpení knížete Sternenhocha*. Jméno titulního hrdiny – Sternenhoch (Vysoká hvězda) - je povětšinou příběhu kontrastní vzhledem k Sternehochově „nízké“ (zbabělé, zákeřné atd.) povaze. Sternehochovu povahu doplňují metaforické názvy jeho sídlišť: hradu Rattentempl (Krysí chrám) a zámku Saustein (Prasečí kámen). V závěru už ale ironie u jména mizí, Sternenhoch se po překonání strachu z Helgy stává „hvězdou“, „Září“.

Tato „mluvící“ jména ukazují, že za pojmenováním postav ve *Slavné Nemesis* se skrývá určitý (autorský) záměr. Vezmeme-li v úvahu název novely, můžeme se domnívat, že „motivace“ jmen hrdinů lze hledat v antice (v antických jménech, latinských a řeckých, popřípadě v latině a řečtině), neboť jméno Nemesis zapadá do kontextu řecké mytologie.<sup>116</sup> Nemesis byla řeckou bohyní spravedlnosti, božské odplaty a pomsty proti těm, kteří se proviní pýchou. Stíhala každé bezpráví, avšak

---

<sup>116</sup> Za konzultaci jmen Sider, Orea, Errata, Barbora, Háta (a jejich možné etymologie) děkuji prof. PhDr. Antonínu Bartoňkovi, DrSc.

zároveň dovedla darovat i štěstí. (O tomto tématu se ještě zmíníme v kapitole Typologie.)

Jméno Sider by mohlo odpovídat českému ekvivalentu – hvězda, souhvězdí (z latinského sidus, -eris, n.); tuto domněnku podporuje podobnost „životních osudů“ Sidera a Sternenhocha. Jméno je ironické vůči jeho charakteru, na konci se Sider ale stane spolu s Oreou a Erratou „suhvězdím“. Možné základy a premisy by mohlo mít také v řeckých slovech sidérios (železný, tvrdý) a sidéreos (necitelný, pevný, silný, neúnavný). Přikláníme se však k první možnosti.

Původ jména Orey<sup>117</sup> se nám nejvíce jeví (pomineme-li případy řeckého oros, -ús – mez; latinského ora, -ea, f. – okraj, břeh, pobřeží, kraj) v latinském slově oreas, -adis, f. (odvozeného z řeckého oreios, -iddos) znamenajícím nymfu hor, horskou vílu. Tuto domněnku potvrzuje častý „výskyt“ Orey na horách (konkrétně na Jelení Hlavě) a také iniciála jejího příjmení, kterou známe od její sestry Erraty; Errata se totiž zapsala do hotelové knihy jako Errata S. Spojíme-li počestěné Orea s iniciálou S, dostaneme latinské slovo Oreas.<sup>118</sup>

Errata znamená (latinsky) omyly, chyby. Další významy tohoto neutra ve formě nominativu plurálu jsou pochybení, poklesky, poblouznění. Všechny významy odpovídají Erratině profilu. Errata pochybila, když odloudila Oree „prvního“ Sidera a sama se stala „chybou“ pro Sidera. Podílela se na „vraždě“ Orey, vlastní rukou zabila Sidera (proto také za své poklesky trpí jako Sider).

Barbora je z řečtiny cizinka, barbarka. Jako barbar byl v prvotní sémantice řeckého slova barbaros označován člověk, kterému Řekové nerozuměli. „Druhý“ Sider také nerozumí, co mu Barbora (v obou proměnách) sděluje. Zároveň může toto jméno naznačovat bytost „pocházející či přicházející odjinud“.

Jméno její dcery Háty je českou variantou jména řeckého původu Agáta, odvozeného od slova agathé, znamenajícího dobrá, laskavá. Zde je jméno ve velkém rozporu s činem Háty – usmrcením vlastní matky. Jistou dobrotu a laskavost lze vidět v tom, že o ni do 137 let pečuje (v poněkud morbidním smyslu i v ukončení jejího

---

<sup>117</sup> To, že se mladší sestra Erraty jmenuje Orea, se dozvídáme až prostřednictvím Barbory (ze Skalní ulice), která Siderovi dá podobiznu Orey s jejím vzkazem a podpisem. (viz KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 47.)

<sup>118</sup> Tuto domněnku podporují také postavy oread ve *Velkém romanu*.



utrpení uškrcením); tuto hypotézu popírá možný trest za Barbořinu vraždu – zborcení domu na Hátu.

Škopek je české příjmení - zdobnělina od slova škop (dřevěná nádoba). Škopek nářečně (u Opavy a Přerova) znamená skopec, což by mohlo přeneseně odpovídat ortodoxním názorům Škopkové (křesťanství) a Škopka (ateismus). Vlastní jméno ševce je Daniel – jméno hebrejského původu, které znamená „Bůh je můj soudce“ nebo „soudí mne jen Bůh“, tedy jméno v kontrastu k jeho ateismu. Škopek svou ženu zve „bláznivou Terkou“ (z řeckého terésis – záštita, ochrana; můžeme tedy Škopkovou v očích Škopka chápat jako „bláznivou ochranu“, která ho chrání, varuje před „duchy“). Křestní jméno Škopkové je Alžběta, což je také jméno hebrejského původu, je odvozené od výrazu „Elíšébah“, znamenajícího „Bůh je má přísaha“ nebo také „Bohu zasvěcená“, což odpovídá projevům této figury.

Jediná z námi popisovaných postav nemá své vlastní jméno ani příjmení. Je to postava doktora; občas se k apellativu doktor váže atribut cortonský. Tento fakt jen podporuje neindividualitu této postavy, jde jen o představitele určité skupiny. Na jménu jako by nezáleželo, je to prostě doktor (typ), a tím je řečeno vše.

## **10. Typologie**

Dříve než přistoupíme k jednotlivým typologiím, zaznamenejme tři názory na pojem typ, abychom si ujasnili, o čem vlastně mluvíme.

Robert Scholes a Robert Kellogg v knize *Povaha vyprávění* vidí v typologii jistý znak neindividualnosti postav: „Každopádně kdykoli pojímáme postavu jako typ, vzdalujeme se od jejího pojetí jakožto individuální postavy a přibližujeme se jejímu pojetí jako součásti určitého širšího rámce.“<sup>119</sup> Tento rámec se může vztahovat k nějakému mimoliterárnímu schématu anebo se může vztahovat přímo k určité části samotné narativní situace. Podle Scholese a Kelloga, vnímáme-li postavy jako „darebáky“, „naivky“, „lišáky“ atd., nepovažujeme je již za postavy jako takové, nýbrž za prvky skládající se v celek, za části zápletky nebo významu díla. Umberto Eco zase soudí, že ve slově typ se rýsuje cesta k individualizaci, pojem typ podle něj zakládá

---

<sup>119</sup> SCHOLES, R. – KELLOGG, R. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 201.

„cosi jako bezprostřední tušení lidského individua.“<sup>120</sup> Daniela Hodrová v knize ... *na okraji chaosu* ... obě stanoviska spojuje a připojuje další poznatky: „Pojem typu je zatížen dvěma dosti rozdílnými významy. Jednak se totiž o typu uvažuje v souvislosti s konstantními postavami, např. tzv. *tipi fissi* v komedii dell' arte, jednak se tento pojem od jisté doby překrývá s pojmem charakter. Zjednodušeně řečeno je typ varianta charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejich představitelů, jejich osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby (pojem „hrdina naší doby“). Reprezentativní funkce je u typu vyzdvížena na úkor momentu individualizujícího.“<sup>121</sup>

Typ tedy v sobě zahrnuje malou porci individuality a ve své podstatě je určitým zobecněním. V našem případě bude typ představovat především zobecnění charakteristických rysů jednotlivých postav (bude tedy vycházet z charakterizace postav).

### **10. 1. Forsterovo rozdělení**

„Nejzákladnější“ typologii postav nabízí v *Aspektech románu* E. M. Forster.<sup>122</sup> Postavy podle něj můžeme rozdělit na dva typy: na *ploché (flat)* a na *plastické, oblé (round)*.<sup>123</sup> Ploché postavy jsou někdy nazývány karikaturami. Ve své nejčistší formě jsou konstruovány na základě jediné myšlenky nebo vlastnosti (úplně ploché postavy lze vyjádřit jednou větou); je-li v nich přítomný ještě jiný faktor, je to již začátek určité tendence k plastičnosti. Jejich velkou výhodou je jejich snadné rozpoznání v textu, protože nikdy nevybočují, a proto si je může čtenář snadno zapamatovat. Oproti tomu charakter oblé postavy se nedá vyjádřit jednou větou a čtenář si jej nezapamatuje tak snadno. Jen oblé postavy jsou schopné vystupovat jako tragické a pohnout nás k nějakému citu. „Plastickou postavu můžeme vyzkoušet, zda je schopna překvapit přesvědčivým způsobem. Jestli nikdy nepřekvapí je plochá.“<sup>124</sup> Postavy ploché jsou

---

<sup>120</sup> ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Přel. Zdeněk Frýbort. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995, s. 206.

<sup>121</sup> HODROVÁ, D a kol. ... *na okraji chaosu* ... 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 533.

<sup>122</sup> FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 69 – 76.

<sup>123</sup> Slova „plastická“ a „oblé“ (postava) budeme díky různým překladům chápat jako synonyma.

<sup>124</sup> FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 76. (přel. ze slovenštiny)

tedy jednoduché a nevyvíjejí se, naopak postavy oblé podléhají vývoji (jsou schopny překvapit) a jsou „složitější“ pro čtenářovu percepci.

Vidíme, že Forsterovo rozdělení postav má několik slabých míst; Rimmon-Kenanová je shrnula do tří bodů: „(1) Termín „plochý“ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a „života“, zatímco mnohé ploché postavy, jako třeba postavy Dickensovy, bývají pocíťovány nejen jako velice „živé“, ale také vytvářejí dojem hloubky. (2) Tato dichotomie je velice reduktivní, ruší stupně a nuance, jež nacházíme v samotných dílech narativní fikce. (3) Zdá se, že Forster mísí dvě kritéria, která se ne vždy překrývají. Podle něho je plochá postava jednoduchá a postavená mimo rozvoj a postava oblá je složitá, ale zároveň se rozvíjí. I když tato kritéria často koexistují, najdou se fiktivní postavy, jež jsou složitě, ale bez rozvoje (např. Joyceův Bloom), a postavy, jež jsou jednoduché a rozvíjejí se (např. alegorický Všudybyl).“<sup>125</sup> Se všemi třemi body vyjmenovanými Rimmon-Kenanovou lze v podstatě souhlasit, přečteme-li však *Aspekty románu* pozorně, zjistíme, že Forster si je vědom určité schematičnosti svého rozdělení - kupříkladu o Dickensových postavách zaznamenává: „U Dickense jsou téměř všechny postavy ploché [...] Téměř každá postava se dá vystihnout jednou větou, a přece tu máme ten zvláštní pocit hloubky lidského nitra.“<sup>126</sup> Používání plochých postav a zároveň pocitu „hloubky“ u těchto představitelů připisuje Forster géniu Dickense.

Plochými postavami ve *Slavné Nemesis* jsou postavy, které jsme výše označili za „schematické“, „průhledné“, „neindividualizované“.<sup>127</sup> Hlavním představitelem plochých postav budiž cortonský doktor. Tato postava neprochází vývojem, lze ji popsat jednou větou a je typickou postavou karikaturou – karikaturou školsky vzdělaného člověka. Karikatura vyplývá z rozporu mezi tím, jak doktor vidí a vnímá sám sebe (vědec a dobrý člověk) a jak se chová a slovně projevuje. V jeho výrocích lze najít i stopy satiry směřující proti jeho osobě (např. již vzpomenutý moment, kdy spadne muž ze skály): „„Ani okamžik nemá člověk oddechu! Vzpomene si a spadne. Tak pozdě večer, kdyby si tu legraci udělal aspoň ráno!““<sup>128</sup> Podobnou karikaturou

<sup>125</sup> RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 48.

<sup>126</sup> FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 72. (přel. ze slovenštiny)

<sup>127</sup> Zde nezaměňujeme „neindividualnost“ jako určitý rys postavy a neindividualnost jako obecný rys typu.

<sup>128</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 53.

(a plochou postavou) je švec Škopek. Jako sociální demokrat a nevzdělaný dělník věří ve „zdravý selský rozum“ a odmítá přítomnost jakýchkoliv iracionálních jevů v tomto „vosvíceným“ století. Plochou postavou a zároveň karikaturou je i jeho žena. Ta sice věří v existenci duchů, ale právě její myšlení omezené křesťanským pohledem na svět je zde zesměšněno. Tyto ploché postavy ani nebudí dojem „hloubky“, jako je tomu u postav Dickensových.

Postavy Sidera, Orey, Erraty a Barbory jeví tendenci k plastičnosti. Siderova proto, že se vyvíjí a je schopna přinutit nás k jinému „citu“ než pobavit se. Orea, Errata a Barbora jsou postavami nejplastičtějšími. Jejich charakter se nedá vyjádřit jednou větou, jsou to postavy zahalené tajemstvím. Je možné, že postava Orey se vůbec nevyvíjí, ale to nikterak nezabraňuje „pestrosti“ této postavy, a proto je postavou oblou. Postava Barbory je zase oblá pro svoji (záhadnou) „rozdvojenost“. Z předchozích řádků by mohlo vyplynout, že postava oblá, je postavou záhadnou a tajemnou, kdežto postava plochá je plochou právě proto, že tajemnost postrádá. To jistě ne, to by byla dezinterpretace Forsterovy typologie. Ale postavy Orey, Erraty a Barbory jsou oblé zejména díky této tajemnosti, neboť nerozlišitelnost jejich existence/neexistence vzbuzuje u čtenáře otázku, jaké vlastně jsou. Navíc se dá říci, že tyto postavy jako postavy plastické stále překvapují.

Postavy Sidera a Erraty jsou také svým způsobem karikaturami. U Sidera je karikováno jeho nerozumné počínání při hledání Orey a jeho zbabělost. Karikovaně vyznívají zase některé výroky Erraty: „Miláčku já nejsem blázen, já jenom trochu blázním.“<sup>129</sup> Nebo: „A vlastně jsi de facto jenom harfenice nebo debrecínský párek, nevím ještě dobře, co z toho dvojího.“<sup>130</sup> (V analogii mezi Oreou a Erratou se tedy zdá být Orea vážnější postavou.) Mohli bychom tudíž vyslovit hypotézu, že Sider a Errata jsou na základě karikaturních rysů postavami plochými, jež pouze vzbuzují dojem hloubky. Tuto hypotézu vyvrací indiferentnost podstaty Erraty (např. je to postava „živá“, nebo „odumřelá“?). Siderův charakter (i přes svou ambivalentnost) sice vyvolává určitý pocit plochosti, ale tato postava, jak nám napoví na samém začátku vypravěč, je také opředena tajemstvím. Tajemství spočívá v jeho „druhém“ životě

---

<sup>129</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 82.

a v „ozvěnách“ jeho života „prvního“, které jsou občas vyvolány v jeho myslí v průběhu příběhu; proto je postavou, která se posouvá k oblouku (není ale tak oblá jako postavy Orey, Erraty a Barbory). Postavu Háty bychom spíše zařadili k oblým, nežli plochým. Otázky vyvolává především její čin - usmrcení Barbory.<sup>131</sup> Nicméně k této postavě máme tak málo informací, že ji nelze přesně určit.

## **10. 2. Všetickova typologie**

Forsterovo rozdělení na dva typy postav je dosti úzké, proto pro konkrétnější pojmenování použijeme širší typologie Františka Všeticky. Všeticka v knize *Podoby prózy* vytváří typologii na podkladě postav zapojujících se do kompozice.<sup>132</sup> Nás postavy jako kompoziční záležitost nebudou zajímat, Všetickou typologii využijeme jako čistě terminologickou.

Mýtickou postavou, která se objevuje v promluvách Sidera a Škopkové, je řecká bohyně Nemesis. Tato figura je *mimoscénní postavou*, tj. postavou, jež v novele nevystupuje, ale je o ní řeč, tzn. je to figura, která vystupuje pouze „za scénou“. Tato „postava“ vykonává (jako její mýtická „předchůdkyně“) pomstu a vykoupení. V novele se objevuje nepřímou („za scénou“) ve dvou případech. Poprvé Škopková vidí „duchy“ Sidera, Orey a Erraty, kteří připíjejí hustou krví na zdraví Nemesis. Za její druhé „přítomnosti“ - v den Řeky zasvěcený Nemesis, tj. 18. června, skáče Orea na Siderův popud do propasti, vzápětí je do ní Erratou svržen Sider. Na den přesně o sto let později (1920) „umírá“ Sider v propasti podruhé a je pádem do propasti „vykoupen“.

*Anticipační postavou*, jež tento Siderův „strašný osud“ na počátku zvěstuje, je postava vypravěče. Anticipační postava je taková postava, která na začátku příběhu pronese nějakou tezi a ta se pak v ději vyplní. Anticipační postavou - nepřímou *poslem smrti* (*postillon de mort*) a přímo *poslíčkem lásky* (*postillon d'amor*) („Má tě ráda, panáčku.“<sup>133</sup>) - je Barbora z domku ve Skalní uličce.<sup>134</sup> Barbora, jež přebývá v domku

---

<sup>131</sup> U postav Sidera a Háty se projevuje ona neschopnost Forsterovy typologie vyjádřit nuance a stupně, jak o tom mluví Rimmon-Kenanová.

<sup>132</sup> VŠETICKÁ, F. *Podoby prózy*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1997, s. 34 – 45.

<sup>133</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 47.

<sup>134</sup> Všeticka pojímá „posly lásky a smrti“ poněkud jinak. „Poslíček lásky“ je podle Všeticky většinou dospívající hoch, jenž koná službu starší osobě. „Posel smrti“ zase zprostředkovává smrt ponejvíce bezděčně, bezvědomky, náhodně. Jak jasně vidíme v obou popisech těchto typů postav, není to případ Barbory. My budeme tyto typy chápat jako varianty anticipační postavy.

v rokli, je *metuzalémskou postavou*, tj. postavou, která je mezi ostatními postavami nejstarší jednající osobou, jejíž život se již dávno naplnil, ale stále zůstává navzdory přírodním zákonům naživu. Žije, aby vyjevila svou nenávist vůči Siderovi, navíc prorokuje jeho smrt „rozdrcením“. Její život je ukončen tím, že ji uškrtní vlastní dcera Háta. Barbora, jak vyplývá z předešlého, je také *mysteriózní postava* - postava opředená tajemstvím. Tajemství mysteriózních postav většinou vyrůstá z úhlu pohledu (toho, kdo je zprostředkovává čtenáři). V našem případě je to pohled Siderův, který nám mysteriózní postavy zachycuje zvnějšku, takže jejich vnitřní svět zůstává pro ostatní postavy, čtenáře i samotného Sidera záhadou. „S tím bezprostředně souvisí i motivace jejich činů, která je logicky osvětlována teprve dodatečně nebo vůbec není.“<sup>135</sup> Mysterióznost Barbory spočívá zejména v její rozdvojené působnosti (v domku ve Skalní uličce a v domku v rokli).

Orea a Errata jsou *ženami-sfingami*. Ženu-sfingu, která je postavou obvyklou v dílech s milostnou tematikou, budeme vnímat jako určitý druh mysteriózní postavy. Představuje bytost záhadnou a nevyzpytatelnou; podstatou této figury je fakt, že si záhadnost a neobjasněnost zachovává i v závěru díla. (Jistou záhadnost si ponechávají i postavy Barbory a Háty).

Pro Sidera jsou Orea a Errata *osudovými postavami – femmes fatales*. Femmes fatales jsou téměř vždy jedinci zvláštními, výjimečnými až excentrickými. Jako osudové ženy tragicky ovlivňují svého mužského partnera (v našem případě zároveň i protivníka), doléhají na něj jako nepříznivý osud. Jejich působnost je většinou nešťastně ukončena, obvykle smrtí muže. Siderův osud ale nakonec není jen nepříznivý, působení Orey a Erraty mu přináší i „vykoupení“ z dávného přestupku a klid – splynutí v „Trojjednost“. Femmes fatales mají podle Všetičky stejně neblahý osud jako jejich mužská oběť, což je dáno tím, že jsou ovládány mocnějšími silami, než jsou ony samy. Výše řečené souhlasí s postavami Orey a Erraty – oním „mocnějším než ony“ je jejich láska k Siderovi. Sider je tedy pro tyto postavy stejně osudový jako ony pro něj.

Orea a Errata jsou nejpozději na konci novely jistými *postmortálními postavami* (Orea s nejvyšší pravděpodobností již od počátku příběhu), tj. mrtvými, odumřelými

---

<sup>135</sup> VŠETIČKA, F. *Podoby prózy*. 1.vyd. Olomouc: Votobia, 1997, s. 35.

postavami, které svou posmrtnou existencí ovlivňují existenci osob žijících. Postmortální postava „zasahuje do jejich soukromých životů, působí na jejich psychu, stává se jejich protivníkem, nebo naopak blízkým druhem.“<sup>136</sup> Orea a Errata jsou pro Sidera, jak jsme již uvedli, obojím. Nadávají mu, podporují ho, milují a nenávidí. Postmortální postavy se dále dle Všetičky obvykle objevují v dílech, ve kterých hrdinové usilují o svou psychickou rovnováhu či dokonce o podstatu lidské existence. To je také případ *Slavné Nemesis*, neboť Sider nejenom touží po lásce (zejména Orey), ale také se snaží nalézt vnitřní rovnováhu, dále chce najít pravdu o sobě a o světě (byť se této pravdy zároveň obává).

Doktor, Škopek a jeho žena jsou pouze *pomocnými postavami*. „Dovysvětlují“, popřípadě „komplikují“ příběh; v mluvě vyniká zejména doktor jako opilý „tlučhuba“.

Postavu Sidera bychom mohli navíc označit jako postavu *groteskního hledače*.<sup>137</sup> Jako hledače proto, že tato postava něco neustále hledá, ať už „věci“ konkrétní, či abstraktní – Oreu, lásku, klid, pravdu. Jako groteskní proto, že Siderovo hledání je poznamenáno jak utrpením této postavy, tak komikou vyplývající občas z jeho chování.

Postavy také mohou tvořit různé figurální dvojice, tj. dvojice, jež jsou spjaty nejrozmanitějšími pouty, např. láskou, nenávisť, náklonností, závislostí apod. Pro nás je signifikantní nikoliv dvojice, ale ústřední trojice – Sider Orea, Errata, v níž jsou všichni osudovými postavami a zároveň postavami, které se musí vyrovnat s vlivem pro ně osudových postav; je to tedy vztah komplementární. Figurálních dvojic na podkladě různých vztahů bychom mohli nalézt a vytvořit spoustu, zmiňme však alespoň jednu – Orey a Erraty. Errata je v podstatě *dvojníkem* Orey (je s ní spřízněna fyziognomickými a duševními rysy), ovšem je „jen zeslabeným vydáním“ Orey. Paradoxní na tomto faktu je, že Errata je starší sestrou Orey.

### **10. 3. Postava – definice, postava – hypotéza (problematická postava – objekt, postava – subjekt) Daniely Hodrové**

Paralelou Forsterova rozdělení (ve smyslu rozdělení postav na dva druhy) v českém prostředí je rozčlenění Daniely Hodrové (v knize ... *na okraji chaosu* ...) na

<sup>136</sup> VŠETIČKA, F. *Podoby prózy*. 1.vyd. Olomouc: Votobia, 1997, s. 36.

<sup>137</sup> Jde o naše označení, nikoliv o Všetičkův typ.

*postavy – definice a postavy – hypotézy*.<sup>138</sup> Hodrová buduje svou typologii „nad rámec textu“, zahrnuje do své koncepce postoj autora, historicko-literární kontext atd. My se pokusíme těchto „nadrámcových záležitostí“ vystríhat a zůstat pouze u textu. Typologie Hodrové je založena na úvahách, jakým způsobem je postava konstituována v promluvě.

Jaký je rozdíl mezi postavou – definicí a postavou – hypotézou? „Jestliže postavu – definici v její vyhraněné podobě můžeme charakterizovat jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou, pak postavu – hypotézu charakterizujeme jako vysvětlitelnou jen částečně, nezcela explicitní, neúplně determinovanou.“<sup>139</sup> Na jedné straně patří do kategorie postavy – definice postavy bohaté svou individuální charakteristikou (jako příklad uvádí Hodrová postavy realistické literatury), na druhé straně postavy takřka prázdné, málo nebo vůbec individualizované (např. postavy v pokleslé literatuře). Podstatným rysem, který postavy – definice spojuje, je fakt, že to jsou postavy bez tajemství, buď nemají žádný nezjevený vnitřek, tj. jsou prázdné či schematizované, nebo je jejich nitro zobrazeno a „obnaženo“ vypravěčem (ve *Slavné Nemesis* tomu tak je pouze u Sidera, a to, jak jsme zjistili, velmi „torzovitě“). Oproti tomu jsou postavy – hypotézy pouze „siluetou“, „torzem“,<sup>140</sup> absentuje u nich popis nitra a navíc zneklidňují svou víceznačností. Zatímco postavy – definice jsou (co se týče chování) předvídatelné, postavy – hypotézy nikoli.

V novele *Slavná Nemesis* se prakticky všechny postavy posunují směrem k hypotetizaci, neboť neznáme jejich nitro. Přesto lze tuto typologii použít. Doktor, Škopková, Škopek jsou postavami – definicemi. Tyto postavy sice nemají popsáno nitro, ale neshledáváme na nich nic záhadného, navíc se jeví jako schematizované a předvídatelné. Fakt, že neznáme jejich „mysl“, nicméně uchovává určitý prostor pro hypotetizaci.

---

<sup>138</sup> HODROVÁ, D a kol. ... *na okraji chaosu* ... 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 519 – 717.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 547.

<sup>140</sup> „Postava – definice vstupovala do díla se svým tělem a tváří, oděvem (u schematizovaných typů stabilním kostým, maskou), se svými zvyky, chováním, charakterem, jménem, se svou minulostí, původem, rodem; proces hypotetizace postavy znamenal postupnou a někdy úplnou ztrátu těchto charakteristik (případně využití některých z nich, přitom však v jejich dvojnáčnosti – kostým, maska). Postava často „ztrácí“ tělo, tvář, oděv, charakter, jméno, minulost, [...] tedy de facto podstatnou součást toho, co tvořilo její signifiant.“ (*Ibidem*, s. 560.)



Sider stojí někde na pomezí mezi postavou – definicí a postavou – hypotézou. Známe jeho motivace a nitro, které nám sám zprostředkovává svými vnitřními monology a které komentuje vypravěč – tato (čtenářova) znalost posouvá postavu směrem k postavě – definici, jako protikladná hypotetizační síla ovšem vystupuje záhadnost jeho dvou životů. Barbora, Háta, Orea a Errata jsou postavami – hypotézami.

Hodrová navrhuje ještě jedno rozdělení postav, a to na *postavy – objekty* a *postavy – subjekty*. Toto rozdělení s sebou nese nemálo problémů. Hodrová konstatuje, že Klímovy prózy obsahují pouze postavy – subjekty: „Krajní subjektivistická Klíma, pro kterého existují jen subjekty, [...] vytváří ve svých prózách prostřednictvím vševědoucího vypravěče či vyprávění v ich-formě iluzivním způsobem líčené intenzivně vnímající subjekty a postavy s tajemstvím.“<sup>141</sup> Do rozlišení postav tedy zahrnuje osobu skutečného autora a jeho filosofii.<sup>142</sup> To ovšem není jediný problém. Zdá se, že Hodrová také slučuje autora knihy s postavou vypravěče. Nejprve píše, že v období literárního realismu převládá objektovost nad subjektivností (tj. autor je od postavy více vzdálen, tvoří ji jako ryzí objekt, ke kterému zaujímá zpravidla kritický vztah); podobně podle Hodrové subjektivizace spočívá v oslabení hranice mezi postavou a autorem, dále mezi postavou a čtenářem – z toho plyne vnímání hrdiny jako živého člověka.<sup>143</sup> O několik stran dále zapomíná na autora (nebo ho slučuje s vypravěčem?) a píše: „Míra subjektivnosti postavy je právě tak jako její modalita bezprostředním důsledkem vztahu vypravěče a postavy. Vypravěč a postava jsou od sebe buď maximálně distancovány, nebo se sobě přibližují, nebo spolu splývají. Tento pohyb pro postavu znamená, že vystupuje v různé míře jako „samostatný“ subjekt či objekt.“<sup>144</sup> Tím ovšem není komplikacím učiněno zadost, neboť Hodrová na stejné stránce opět zapojuje do své koncepce autora: „Situace se na první pohled jeví tak, že tam kde vypravěč splývá s postavou, uplatňuje se postava

---

<sup>141</sup> Ibidem, s. 575. S označením vypravěče v Klímových prózách jakožto vševědoucího bychom mohli polemizovat, nicméně Hodrová to dále specifikuje a označuje vypravěče ve fantastických povídkách jako „tematizovaného“: „Tento typ vypravěče totiž autentizuje neuvěřitelný příběh a zároveň umožňuje čtenáři identifikovat se s postavou, což se u tohoto žánru pokládá za nezbytné.“ (Ibidem, s. 576.)

<sup>142</sup> V označení postav *Slavné Nemesis* jako subjektů na podkladě Klímovy filosofie má Hodrová bezesporu pravdu.

<sup>143</sup> Viz ibidem, s. 548.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 582.

plně jako subjekt, tam, kde se vytváří distance, vystupuje postava naopak jako objekt závislý na vypravěči. Na tuto situaci se lze však podívat i z druhé strany: postava, jejíž hledisko je ztotožněno s hlediskem autora, svou samostatnost či individuálnost de facto ztrácí; tam kde je mu nejvíc vzdálená, může si naopak počínat jako samostatný, na autorovi nezávislý (pravda jen zdánlivě nezávislý – závislost prostě zůstává nevyjádřena) subjekt. Situace je tedy dvojznačná a v dílech se stejně distancovaným (přiblíženým) vypravěčem se může uplatnit ten i onen aspekt postavy – postava jako subjekt i postava jako objekt.<sup>145</sup> Když budeme chtít toto rozdělení postav použít bez ohledu na stanoviska skutečného autora a postavit je na vztahu vypravěče a postav, dostaneme se do situace, kdy považujeme fakt, že postavy jsou zprostředkovány vypravěčem a reflektorem, za axiom. Jaký je vztah vypravěče a reflektora vůči postavám a jaký je jejich vztah mezi sebou navzájem? Pro reflektora Sidera a vypravěče jsou ostatní postavy objektem. Paradoxní na této situaci je fakt, že Sider „splyne“ s Oreou a Erratou v „Trojjednost“; tímto se reflektoru Siderovi stávají Orea a Errata vlastně subjekty. Pro vypravěče se postava Sidera posouvá k subjektu, tj. „přibližují se k sobě“. (O jejich vzájemném vztahu jsme hovořili již v kapitole 2. Reflektor). Pokud budeme řešit toto rozdělení z pozice autora (jeho filosofie), konstatujeme, že Klíma, jak již bylo vysloveno Hodrovou, ve svých prózách vytváří subjekty, neboť „objekt“ jest jen druh účinkování subjektu na subjekt...*modus subjektu*“.<sup>146</sup> Tím plynne přecházíme k předposlední kapitole naší práce.

## **11. Postava a autor**

Nebudeme zde podrobně hovořit o Klímově životě a jeho filosofii, ovšem část jeho názorů použijeme pro doplnění charakterizace a typologie postav.<sup>147</sup> Navíc využijeme i jiných Klímových děl ke komparaci (zvláště, jak se nabízí pro podobnost příběhu, „groteskní romaneto“ *Utrpení knížete Sternenhocha*). Metaforicky řečeno,

---

<sup>145</sup> Ibidem, s. 582.

<sup>146</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 29.

<sup>147</sup> V souvislosti s poznatky o Klímově životě a filosofii (jakož i kontextu doby – viz Hana Bednaříková) odkazujeme k pramenům uvedeným v Použité literatuře.

prekročíme rámeček primárního textu, nicméně text *Slavné Nemesis* je pro nás stále určující, stále z něj budeme vycházet.

### **11. 1. Fikční svět**

Palčivý problém pro nás představovala povaha fikčního světa Klímovy novely. Pokusme se k tomuto účelu využít Klímových filosofických názorů. Klímova filosofie je postavena na kontradikci, absurdnosti, nihilismu (popírá vše kromě „Mého vědomí“), v této filosofii neexistuje aktuální svět, příroda; to co vidíme, slyšíme, hmatově vnímáme je jen *klam, fikce, iluse*.<sup>148</sup> Ilusí Klíma zve „zdání, že něco jest, co není; ne však liché, nicotné zdání, ale zdání neodstranitelné, *druh jsoucnosti, skutečnosti*“,<sup>149</sup> jinými slovy „ZDÁ SE NÁM, ŽE SE NÁM ZDÁ, ŽE NĚCO JEST“,<sup>150</sup> ovšem nic není, je to jen klam – „podvod je základní tendencí světa, „humbuk“, vyvedení aprílem par excellence.“<sup>151</sup>

Aplikujeme-li ilusivní pojetí světa aktuálního na fikční svět *Slavné Nemesis*, logicky z toho vyplývá označení tohoto fikčního světa jako fikčního světa ilusivního. Klímova filosofie je založena na iracionalitě, my ovšem musíme postupovat racionálně, a proto se pokusíme hledat prvky ilusivnosti (fikčního) světa v textu a tak dokázat naše tvrzení. Než přistoupíme k textu, doplníme, že (aktuální) svět není (podle Klímy) jen iluse, přelud, ale navíc není rozdílu mezi snem a „skutečností“, neboť sen a „skutečnost“, to jsou pouze jiné stavy „Mého vědomí“.

V textu bez větší námahy nalezneme místa, kde Sider rozmýšlí nad ilusivností a šalebností světa: „Ale co vím? co ví člověk určitého? Nikdy neví zcela jistě, vesluje-li v loďce či bruslí-li; není-li právě obětí tajemného obestření smyslů a duše? obětí přeludu, vidění, somnambulismu? bdí-li či sní? Nic, nic nemůže s jistotou odpřísáhnout; nezví nikdy nic bezpečného, dokud duch bude duchem, t. j. ilusí!“<sup>152</sup> Barbora (ze Skalní ulice) vysvětluje Siderovi podstatu světa jako snu: „Všecko je sen, chacha [...] Sníš i šílíš, panáčku, a taky bdíš a dobrý rozum máš! Všechno má každý

---

<sup>148</sup> Dalšími hlavními pojmy Klímovy filosofie jsou např.: absolutismus, idealismus, subjektivismus, fěrismus, individualismus, solipsismus, voluntarismus, divinismus, egosolismus, egodeismus, deoesence, ludibrionismus aj. O některých viz dále.

<sup>149</sup> KLÍMA, L. List o iluzionismu a Ivanu Karamazovu. In *Vteřiny věčnosti*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 220.

<sup>150</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 22.

<sup>151</sup> KLÍMA, L. List o iluzionismu a Ivanu Karamazovu. In *Vteřiny věčnosti*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 220.

<sup>152</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 88.

člověk!<sup>153</sup> Podobně začíná uvažovat také Sider: „Oh ve snu to jistě bylo, ve snech vídal jsem tu jistě i Ji [Oreu] – ale co jiného je sen než pokračování skutečnosti, nebo skutečnost pokračování snu? Sen jest hloubka bdění, pro níž, bdíce, jsme slepí; a lživost a klamnost a nelogičnost snu – jen soustředění paprsků tohoto Světa-Přeludu.“<sup>154</sup> V závěru se již vyslovuje pro ilusivnost a nerozpoznatelnost světa: „Přísně vzato, všechno, všechno, i to ve Skalní ulici, nechá se vždy vysvětlit „cestou zcela přirozenou“, ač-li přibereme na pomoc vědou legitimované nadpřirozenosti, jako je „sugesce“, „telepathie“, „halucinace“ – a ovšem také odvěčností plánovitost, finalita ve Vševědění – které se tím ovšem stává Bohem .. Fuj na všechny ty lidské hovadské pojmy! Beze smyslu je pojem skutečnost – stvořený pouze žebráckou nafoukaností – tedy i jeho komplement: iluse!“<sup>155</sup>

V předcházejícím odstavci jsme si všimli míst v textu, kdy postavy pouze přemýšlejí o ilusivnosti světa, ve kterém žijí (Sider), popřípadě tuto ilusivitu a „snovost“ ve své řeči potvrzují (Barbora, nakonec i Sider). Můžeme však vyzorovat, že ilusivnost tohoto fikčního světa je „vsugerována“ i čtenáři. Všimněme si skutečnosti, že Sider krátce předtím, než spatří Oreu (a Erratu), často upadá v snění: „V hluboké snění ukolébala Sidera hudba. Tu uzřel náhle obě své známé z lesa vcházející do zahrady.“<sup>156</sup> Nebo: „Jeho duše byla ponořena v hluboké snění, zase jednou dlela tam v Alpách [...] A tu náhle vybleskl z duše jeho Její obraz tak strašně živý, že zapochyboval, fantasma-li to či skutečnost ... Zalomcoval sebou prudce, stanul a - - - náhle uzřel Ji, skutečnou.“<sup>157</sup> Ilusivnost tohoto fikčního světa podporuje fakt, že známe pouze Siderovo nitro (a vypravěč toho také mnohem více neví než Sider, či to „tají“), proto se můžeme jako čtenáři tázat: Bylo to, nebylo? Stalo se to, nestalo? Je to sen, či skutečnost? Halucinace, či živá Orea? Halucinace, či „živá“ mrtvá Orea? Siderovým zrakem a jeho vědomím vnímáme něco, co přesně nelze určit. Sider neví, zda to byl přízrak Orey, nebo skutečná Orea. Neví-li to Sider jako reflektor, neví to ani čtenář. Nevíme přesně, co se odehrálo, protože to neví Sider.

---

<sup>153</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>155</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>157</sup> Ibidem, s. 36 – 37.

Pro ilusivní fikční svět a nihilismus (tj. nic neexistuje, kromě „Mého vědomí“) hovoří i synchronní analogický vztah mezi přírodou a Siderem. Charakter přírody jako by byl odleskem nálad Siderova nitra, jak o tom přemýšlí již na samém počátku příběhu: „Pohledy na ohromné, ledovci zjasněné hory koldokol, na stezky po nich se plazící, na jednotlivé domy městečka rozžehovaly sice v něm zázračné blesky nestvůrných pocitů; ale vždy se musil tázat: není to nakonec především jen mé světlem přetékající nitro, které vrhá své paprsky na tyto předměty, aby pak reflexy jejich, jako dary zdánlivě cizí, opět vssálo do svého mateřského všelůna? Vše zevní připadalo mu tak mysticky známým, - ale musil si říci: což není hlubině duše známo vše, vše?“<sup>158</sup>

Obecně nelze vyloučit označení tohoto fikčního světa jako světa přirozeného (můžeme chápat Siderův vývoj jako jeho propadání šílenství), Oreu a Erratu označit za halucinace chorobného mozku; podobně lze uvažovat o světě mezilehlém, nadpřirozeném - text to v podstatě umožňuje, záleží na naší interpretaci textu a zdůvodnění této interpretace. Nejblíže z Doleželova systému má ale podle našeho mínění k světu hybridnímu, proto se k němu vrátíme a vzápětí se pokusíme definovat svět ilusivní.

Doležel popisuje hybridní svět jako koexistenci „fyzikálně možných a fyzikálně nemožných fikčních entit (osob, událostí) v jednom fikčním prostoru,“<sup>159</sup> přičemž „fyzikálně nemožné události nemohou být vykládány jako zázračné zásahy z nadpřirozené oblasti, protože taková oblast neexistuje.“<sup>160</sup> Všechny jevy a události tohoto světa mají svůj původ v tomto světě, vznikají spontánně a náhodně. Hranice mezi nadpřirozeným a přirozeným je tedy zrušena; Doležel entity, které porušují fyzikální možnosti, označuje za „bizarní“. Pro upřesnění pojmu hybridního světa využívá knih Franze Kafky, zvláště příkladu hybridních proměn Kafkových postav. (Z tohoto pohledu je jistým hybridním světem fikční svět povídky *Jak bude po smrti*, kde se postmortální postava přemění v myš).

---

<sup>158</sup> Ibidem, s. 15 – 16. Viz „Zevní svět‘ je ‚můj‘ duševní stav.“ (KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 22.)

<sup>159</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 187.

<sup>160</sup> Ibidem, s. 187.

První věcí, kterou se Klímův fikční svět liší od Doleželova vymezení fikčního hybridního světa, je spontánnost a nahodilost vzniku fyzikálně nemožných jevů. U Klímy nelze se spontánností a nahodilostí počítat. Naopak se zdá, že všechny tyto jevy mají v příběhu „předem dané místo“.<sup>161</sup> Vše je „osudové“ – k setkání Sidera a žen musí dojít, tyto ženy musí mít „nestandardní“ podstatu apod.

V druhém bodě se liší v tom smyslu, že nejsme přímými svědky metamorfózy a stoprocentně ani nevíme, zda proběhla (pokud ovšem za hybridní přeměnu nepovažujeme závěrečnou metamorfózu Sidera v „Záři“). Hybriditu (a zároveň i proměnu) přesto lze spatřovat v postmortálních postavách. Všimněme si zejména toho, jakými sémantickými rysy je tento typ postavy tvořen. Postmortální postava je figura, která je paradoxně mrtvá a živá zároveň. Spojuje se v ní významový protiklad. Je to tedy hybrid opačných sémů.

Nejvíce se ale Klíma liší právě v ilusivité. Jestliže Doležel hovoří o tom, že hybridní svět obsahuje fyzikálně možné a fyzikálně nemožné entity, my nevíme, zda to, co nám zprostředkovává Sider je fyzikálně možné, či fyzikálně nemožné, jinými slovy zda je to jeho přelud, či fyzická postava (a také nevíme zda to pochází z přirozeného, mezilehlého nebo nadpřirozeného světa).

Ilusivní fikční svět bychom mohli definovat jako svět nejistoty. Nejistoty čtenáře v tom, co se odehrálo, nejistoty „původu“ postav, nejistoty vůbec. Formálně je toho docíleno mezerami v textu, „nevševědovností“ vypravěče, nespolehlivostí Sidera-reflektora, omylností postav. Uveďme si jako doklad našich tvrzení jeden příklad iluse, přeludu, nejistoty (toho, co se stalo, jak se to stalo apod.). Errata (ponechme stranou otázku, zda „fyzická“, či postmortální; to ostatně nevíme) umírá v hotelu před Siderovým zrakem takto: „A odskočivši prudce ke stěně vnořila si bleskurychle ocel dvakrát do srdce.“<sup>162</sup> Sider uloží její ostatky do kufru a na tento kufr svrhne část skály a takto Erratu „pohřbí“. O několik stran dále se překvapivě dozvídáme z úst doktora: „Našli ji [Erratu] v rybníku, hned za blázincem – oběšenou, lépe řečeno utopenou.“<sup>163</sup> Co se vlastně odehrálo? Nevíme. Sider je nespolehlivý

---

<sup>161</sup> V tomto ohledu je dobrým „exkursem“ poeovská povídka patnáctiletého Klímy *Osud* (např. ve výběrech *Victoria Aeterna* či *Juvenile*).

<sup>162</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 85.

<sup>163</sup> *Ibidem*, s. 100.

reflektor (navíc, jak se zdá, na pokraji šílenství) a doktor je nespolehlivý pro svůj alkoholismus. A vypravěč? Ten mlčí.

V souvislosti s ilusivitou fikčního světa zmíníme jeden literární směr signifikantní pro přelom 19. a 20. století.

O Klímově díle se občas hovoří v kontextu české dekadence (kupříkladu v *České dekadenci* Hany Bednaříkové). Tento názor lze akceptovat, protože můžeme nalézt spojnice mezi dekadencí a Klímovou tvorbou, ať již ve vypjatém individualismu nebo v líčení nálad hrdinů a v popisech „krajiny“.<sup>164</sup> Je tu ovšem ještě jedna spojnice, a tou je právě ilusivním pojetí fikčního světa. Některé interpretace dekadentní literatury totiž vycházejí z ilusivního pohledu dekadentních postav (a dekadentů samotných) na skutečnost.

Bednaříková se domnívá, že dekadentní pojetí skutečnosti lze interpretovat s konceptem antifyzis, který v základě vychází ze schopenhauerovského negativizujícího ilusionismu: „Popis není motivován potřebou zachycení materiálního prostoru [...], celková perspektiva se mění: *interiér je interiorizován*, objektivní je podřízeno vnitřnímu diskursu, což podněcuje iluzivní efekt klamání oka („*trompe l'oeil*“) a výsledná deformace (ať už statická nebo procesuální) se stává jedním z ústředních postupů zobrazovacího modelu dekadence – nikoliv realita, ale *představa* subjektu o ní.“<sup>165</sup> V těchto souvislostech lze také vidět podpoření ilusivity fikčního světa *Slavné Nemesis*. Neboť je možné, že prostřednictvím Sidera-reflektora, nenahlížíme na „reálný“ fikční svět, ale pouze na Siderovu představu tohoto fikčního světa.

Bednaříková dále hovoří o Klímově pojetí jako o *demaskovaném antifyzis* a mystifikační hře „spočívající v odhalování „Májina závoje“ iluzivnosti žitého.“<sup>166</sup> „Přeludnost situací v Klímových textech je hraniční, ambivalentní, pohybuje se

---

<sup>164</sup> „Byl jeden z těch vzácných, příšerných dnů zestárlého jara, [...] Nebe poušť, země, nepopsatelně příšerně zabarvená, poušť, vše slavnostně, dusně, dusivě, děsivě mrtvé.“ (Ibidem, s. 50.) Dekadenti také popisovali krajinu jako stav duše.

<sup>165</sup> BEDNAŘÍKOVÁ, H. *Česká dekadence*. 1. vyd. Brno: CDK, 2000, s. 16.

<sup>166</sup> Ibidem, s. 75.

v limitním prostoru, který se stává *znakem* přechodu, tranzitu mezi snem a bděním, mezi životem a smrtí, mezi fyzis a možnostmi její transformace.<sup>167</sup>

Robert B. Pynsent se na ilusivitu dívá podobně: „Dekadentní Já je prchavé, fluidní, rozptýlené či fragmentární.“<sup>168</sup> Prchavost, rozptýlenost a fragmentárnost lze spatřovat v postavě Sidera, v jeho vědomí a vzpomínkách na minulost: „Lze říci, že Já v jednotlivém okamžiku, Já za určitých okolností, je z větší míry sbírkou vzpomínek (vlastních a cizích).“<sup>169</sup> Paměť zpřítomňuje minulost, dále umožňuje variantnost charakteru, která je obsažena v periodách, které si jednotlivec pamatuje, proto paměť „přispívá k pocitu nestálosti nebo fragmentárnosti Já.“<sup>170</sup> „Ozvěny“ minulého života se v Siderově vědomí zpřítomňují, variantnost charakteru vidíme na rozdílech mezi „prvním“ („vzpomínkovým“) Siderem – silný jedinec, a „druhým“ Siderem – zbabělec. Rozptýlenost a fragmentárnost můžeme také číst v Siderových vzpomínkách: „Ale začínal vidět daleko více: všechny dřívější životy, své i cizí; a že všechny životy cizí jsou jen a jen životy Jeho, Jeho jediného, Jeho – Všeho; - viděl, že „zabiv“ Oreu, sebe zabil, ale ne – Sebe.“<sup>171</sup> Citát se dotýká samotného *solipsismu* (já = vše, celý svět<sup>172</sup>). „*Existuje pouze Já, projekcí mého Já je také vesmír, fantasmagorie, kterou tvoříme bez pochybností o jeho existenci, věříce, že jsme jeho pozorovatelé. Naše noumenon se objektivizuje ve fenomén. Já coby vyzařující síla, která je modifikována, aniž by znala modifikátora, si představuje samo sebe prostřednictvím principu kauzality, jinými slovy, vytváří velkolepou iluzi objektivního světa, aby si vysvětlilo samo sebe. Bdění by bylo snem lišícím se pouze propojenými prvky.*“<sup>173</sup> Jinými slovy jsme vyslovili pomocí Henri-Frédérica Amiela (*Fragments d'un journal intime*, 1883 – 1884; citát převzat z Pynsenta) hypotézu, že Sider si celý svět představuje, aby objasnil svoji existenci. Vše, co se událo, se stalo pouze v Siderově vědomí. Dokonce i vypravěč, neboť bychom ho mohli považovat pro jeho omezenost za jedno ze Siderových „fragmentárních já“. Tuto hypotézu ovšem nelze nikterak dokázat.

---

<sup>167</sup> Ibidem, s. 74 – 75.

<sup>168</sup> PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. Přel. Blanka Hemelíková. 1. vyd. H&H: Jinočany, 1996, s. 129.

<sup>169</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>170</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>171</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 123.

<sup>172</sup> „Svět je můj duševní stav.“ (KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigón, 1990, s. 38.)

<sup>173</sup> PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. Přel. Blanka Hemelíková. 1. vyd. H&H: Jinočany, 1996, s. 144 – 145.



Věnovali jsme dostatek prostoru povaze fikčního světa *Slavné Nemesis*, protože tato povaha ovlivňuje vlastnosti postav jakožto jeho obyvatel. Domníváme se, že právě z ilusivity světa vyplývá tajemnost a víceznačnost mysteriózních postav.

### **11. 2. Vývoj postavy**

Siderův vývoj bychom mohli chápat z pozice autorových myšlenek jako směřování k *imaterialismu* a *idealismu* (což podporuje i jeho konečné chápání světa jako iluse). Imaterialismem a idealismem se rozumí popírání hmoty a uznávání pouze existence ducha (sám Klíma je označován za radikálního subjektivního idealistu). Zdá se ovšem, že Siderovo myšlení až do takových krajností nezachází. Sider zůstává „pouze“ u zjištění ilusivity světa, nesmrtelnosti duše a absurdity lidského života.

Daleko zřetelnější je Siderova proměna z člověka v „Boha“, jeho povznesení se nad pozemskost a lidskou animalitu. Zde bychom mohli vidět referenci na (Klímův) *egodeismus* (tj. „sebebožství“, Já = Bůh – „Deus, creator omnium“), vlastně spíše jeho vyšší stav *deoesenci*.<sup>174</sup> Bohem se Sider stane skokem do propasti,<sup>175</sup> překonává tak lidskou podstatu v sobě, která je symbolizována malostí, strachem, animalitou atd. Bohem už v „animálním životě“ se stává proto, že se mu ještě na čas vrátí v lidském životě vědomí.

(Trojjedinost - Sidera, Orey, Erraty - lze chápat prismatem Klímova ateismu a opovrhování křesťany, jako parodii křesťanské trojjedinosti Boha - Boha ve třech osobách, tj. Otce, Syna a Ducha Svatého. )

### **11. 3. Charakteristika**

Řekli jsme, že habitus jen jako by podporoval, přesněji řečeno vystihoval charakter postavy. Srovnajme tento poznatek se zmíněným Klímovým subjektivním radikálním idealismem a imaterialismem. Klíma říká, že veškerá hmota je pouze

---

<sup>174</sup> „Deoesence je naprosté, čiré bytí Bohem už v animálním životě.“ (KLÍMA, L. *Traktáty a diktáty*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995, s. 288.)

<sup>175</sup> Propast („metafyzická propast“) patří k nejčastějším motivům Klímových próz (i filosofických spisů), kde nabývá různých pozitivních i negativních významů. V našem případě se skokem do ní stává člověk Bohem a je vykoupěn z trestu. Různé významy „propasti“ zmiňuje v sekundární literatuře např. Jindřich Chaloupecký - viz *Expresionisté* (původní studie o Klímovi) či *Victoria Aeterna* (naprosto totožná studie ve výboru Klímových prací). Navíc bychom zde mohli hledat paralely mezi „skokem do propasti“ a Klímovým „posledním cílem člověka“ – sebevraždou; viz Klímovy úvahy o sebevraždě (viz *Sebrané spisy I – Mea*). O Klímovi a sebevraždě také Ivan Dubský – *Diskurs na téma jedné Klímovy věty*.

duševní stav.<sup>176</sup> Habitus postav se ve světle Klímova idealismu tedy rovná charakteru, logicky vyjádřeno, když hmota = duševní stav, potom habitus = charakter. Jinými slovy „tělo“ postavy není „tělo“, ale charakter („duše“). To by osvětlovalo, proč je habitus ve *Slavné Nemesis* znázorněn především nepřímou prezentací (vnějším vzhledem).

Položme si otázku: K čemu kupříkladu referuje „divoké oko“, k habitu, či odkazuje k charakteru? Domníváme se, že k charakteru. Tuto domněnku nám do jisté míry potvrzují Klímovy názory na fysiognomii.<sup>177</sup>

Nejdůležitější místo zauímají (podle Klímy) ve fysiognomii oči. Široké a výrazné čelo značí vysokou inteligenci, ostatní části obličeje (oči, rty, nos) nás poučují o velikosti vůle. „Výraz silné vůle v *oku* je hlavně následek habituálního stažení obočí k sobě, - výrazu napjaté vůle: předně už stažení toto a následující z něho vertikální vrásky působí, že oko činí dojem aktivity a divokosti; za druhé však je habituální tento posuněk příčinou pohnutější formace oka samého, ba i lesku jeho.“<sup>178</sup>

Oko symbolizující vůli ducha hraje v Klímových prózách velkou úlohu, vypovídá o tom i „oční souboj“ mezi Siderem a Oreou: „A náhle ona mladší zahleděla se na Sidera dlouze, až neslušně dlouze. Zprvu byl to on, který odvrátil oči; neboť zatmívalo se mu v nich a točila hlava. Za chvíli pozdvihl je zas, - stále patřily naň zraky Její tak strašidelně; jako by ze skla byly. Opanoval se. „Nutný oční souboj!“ děl si a oči neodvracel. Konečně po dobrých dvou minutách, zraky sklopila a pomalu zastřela si dlaní tvář --.“<sup>179</sup> Dábelské, satanské, strašidelné oči, vyjadřující nadlidskou, božskou vůli, to je signifikantní rys v Klímově tvorbě.<sup>180</sup> Pevné oko vyjadřuje pro Klímu pevnost charakteru, též ovšem je známkou bezmyšlenkovosti, povrchnosti, prázdnoty, slabosti. Podobně uvažuje Klíma o rtech – ostré, napjaté rty vyzařují silnou vůli. Přechýlí-li horní ret trochu dolní, značí to agresivitu (Klímův příklad –

<sup>176</sup> „Hmota je pouze duševním stavem, k němuž mohly dát popud zase jen duševní stavy.“ (KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 27.)

<sup>177</sup> Klíma, zdá se, velmi dbal na fysiognomii svých postav (co fysiognomie vypovídá o charakteru postav); jeho zájem o fysiognomii dokazují úvahy o ní ve spise *Svět jako vědomí a nic* (viz dále).

<sup>178</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 76.

<sup>179</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 22.

<sup>180</sup> Viz pro ilustraci další příklad: „Dnem a nocí strašily mne satanské oči; cítil jsem, že by mne uvrhly v šílení, kdybych jim nevzal jejich moc tím, že je nazvu svými.“ (KLÍMA, L. *Utrpení knížete Sternenhocha*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1990, s. 29.) Spoustu příkladů bychom našli jak ve *Slavné Nemesis*, tak i v ostatních prózách.

Napoleon); přečniva-li naopak visutý dolní ret, je to známka flegmatu a hlouposti. Tučné a aformní rty značí lenost a omezenost. Čím činnější jsou (tj. zároveň je přítomna vůle), tím se stávají jemnějšími a ostřejšími (tváře Orey a Erraty), tlustá a kulatá tvář = tlustý a hloupý duch (cortonský doktor). Nos naopak není pro velikost vůle význačný, díky např. různým mechanickým poškozením.

Lze říci, že pro Klímu je určujícím a jediným prostředkem nepřímé prezentace fysiognomie tváře, neboť nepřímá prezentace nám pomocí vnějšího vzhledu ukazuje kvantum síly, živost, vášnivost, inteligenci, opravdivost, veselost, pevnost atd. Naopak pozorování činů a řečí je oproti pozorování obličejů pomalé, nejisté, klamné: „„Činy““ pohybují se většinou na periferii ducha, závisíce na tisících náhod a nálad a vrtochů a měníce stále barvu jako opál; - nápadné, důležité činy jsou obzvláště bezvýznamny; jsou nejvíce affektací nebo uskupenství; nejdůležitější činy podaří se obyčejně nejméně. Řeč jest, jak známo k tomu, aby jí člověk své myšlenky zatajoval; [...] Významnější, než důležitý čin, je často gesto, kterým je provázen; než dlouhá řeč akcent její.“<sup>181</sup> Jinými slovy, z tohoto citátu vyplývá jedna podstatná věc, a totiž nepřisuzovat činům a řečem postav (jako složkám nepřímé prezentace) žádný význam, nepřihlížet k nim. Na charakter postav jako bychom měli usuzovat z jejich obličejů, neboť tváře jako jediné vyjadřují vlastnosti ducha. (Proto zřejmě Klíma tak stylizoval mimiku své tváře na fotografiích - aby vypadal jako nezdolatelny heros.) Opravdu, podíváme-li se na činy a mluvu postav ve *Slavné Nemesis*, spíše nám tyto dva faktory charakterizaci „znepříjemňují“. Činy postav jsou často afektované (Sider, Errata); postavy si v mluvě mnohdy protirečí a jsou omylné (Errata) atd.; ostatně nakonec se Sider, Orea, Errata stanou „bohy“, jak je „předurčují“ rysy jejich obličejů. S „bohy“ souvisí i další záležitost, o které se zmíníme.

V jedné z citací (104) jsme uvedli, že láska udělala z tygřice Orey nejposlušnějšího psíka. Příměru tygr – pes Klíma často využívá jako protikladu. Jde o alegorický příměr, tygři představují svobodné bohy, neboť tyto šelmy „jsou vtělenou rozhodností, jsou v nutném případě i k nejtěžšímu odhodlány, jsou nanejvýš duchapřítomné, [...] jsou hrdé, tedy nespolečenské, jsou velkomyslné,“<sup>182</sup> dále jsou

<sup>181</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 76.

<sup>182</sup> Ibidem, s. 67.

hravé,<sup>183</sup> vznešené atd.; oproti tomu otrockého člověka představuje pes, který „je vtělená neškodnost, innocentia, poslušnost, pokora, věrnost, oddanost, láska k pánu; neodpírá zlému, ale byl-li udeřen do jednoho boku nastaví druhý ... - Tedy: Pes je nejotročtější a nejmorálnější zvíře...“<sup>184</sup> Touto „nejhorší nadávkou“ tituluje Orea Sidera (stejně jako Helga Sternenhocha), „tygrem“ (rozumějme, mající jeho vlastnosti uvedené výše) je Orea a její „zeslabené vydání“ Errata (byť s jistými rysy psa, protože milují Sidera). (Podobným tygrem je Helga, která chodí nechráněná mezi šelmy a ty jí neublíží; a její milenec Trhan, toho vidí dokonce Sternenhoch ve snu jako tygra.)

#### **11. 4. Typologie**

Karikované postavy jsou obvyklým jevem v Klímových dílech. Klíma využívá „pokleslých forem“ a situační komiky k parodování a satíře různých institucí.

Klíma se vysmívá ve své filosofické prvotině *Svět jako vědomí a nic* vědě, založené na smyslovém (tedy klamavém) poznání; obviňuje vědce ze lživosti a ziskuchtivosti. To samé ukazuje i v beletrii.

Jde zejména o karikatury vzdělavců (cortonský doktor), ale také umělců („kteří tak dlouho brousili svůj vkus, až z něj nic nezbylo“), šlechticů,<sup>185</sup> karikování náboženství (ponejvíce ve *Velkém romanu*), všeobecně lidí omezených nějakým názorem (Škopková, Škopek), a také lidí slabé vůle (Sider, Sternenhoch).

Vezměme kupříkladu v úvahu překlady satirických jmen doktorů-psychologů v *Utrpení knížete Sternenhocha*: Bláznivý pes (Trottelhund), Pivní hvězda (Bierstern), Mít brzy podvržené dítě (Habebald Wechselbalg). Vědec, doktor, profesor apod. jsou u Klímy snad ještě většími nadávkami nežli označení někoho za psa: „Říká se: „hloupý jako osel“; mělo by se říkat: „hloupý jako profesor“.“<sup>186</sup> To osvětluje postavu cortonského doktora. O karikaturách omezených názorů (Škopková, Škopek)

---

<sup>183</sup> „Hravost“ ducha, hříčka všeho, vnímání světa jako hry, toť zásady Klímova *ludibrionismu*: „**Vše jest jen souverainní hra.**“ (KLÍMA, L. *Sebrané spisy I - Mea*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005, s. 218 .) Jinými slovy: „Svět je absolutní hříčkou své (rovná se Mé) absolutní Vůle.“ (KLÍMA, L. List o iluzionismu a Ivanu Karamazovu. In *Vteřiny věčnosti*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 225.)

<sup>184</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 67.

<sup>185</sup> V případě *Slavné Nemesis* není karikování šlechty až tak zřejmé (nejvíce je lze vidět v občasném komickém počínání Sidera (jako „vznešeného pána“); v *Utrpení knížete Sternenhocha* je to lépe vidět, ať již v samotné postavě knížete (zbabělost a zákeřnost jeho povahy), tak jinými narážkami v textu např.: „Stísl jsem kliku, otevřely se, - zazněly dva zděšené výkřiky, - a co jsem spatřil? Na pohovce seděl admirál von M., maje dámský klobouk na plešaté lebce, a choval na klíně Jeho Excelenci pana ministra války, pohrávajícího si s krajkovým kapesníkem.“ (KLÍMA, L. *Utrpení knížete Sternenhocha*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1990, s. 64.)

<sup>186</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 94. Proto je také nejstrašnější trest pro Fabia, když se stane v pekle univerzitním profesorem filosofie a morálky (viz *Velký roman*).

a zbaběloství, „nevůle“ (Sider) se rozepisovat netřeba. Errata (kterou jsme označili za karikaturu kvůli jejím výrokům) ovšem viděno tímto pohledem karikaturou není, brání se slovy, které jako by patřily Klímovi, v její řeči se také objevují narážky na iluzionismus a výsměch vědě: „Říkají tomu halucinace, ale je to teprve pravé vidění toho pravého. Nedovedu Ji [Oreu] už rozeznávat od tohoto stolu nebo třeba od tebe, viděl jsi před chvílí, že považovala jsem tě za přízrak. Jen ten činí rozdíl mezi bděním a snem - a sen je totéž co vidění a co smrt - , kdo nepoznal ani sen, ani bdění. Ti zde to nepoznali; proto sedím v blázinci.“<sup>187</sup> „Kdybych byla aspoň řekla, že mám „halucinace“, hihi, nebyla bych přišla do blázince, ale byli by mne možná udělali doktorkou.“<sup>188</sup>

Samostatnou kapitolou typickou pro Klímovu tvorbu je užívání postmortálních postav. Ve *Slavné Nemesis* jsou postmortálními postavami Orea a Errata (v závěru bychom tak mohli chápat i Sidera), tedy ženy, proto se více zaměříme na ženské postavy (a ženy obecně pohledem Klímy). (V jiných dílech najdeme také mužské postmortální postavy, např. v povídkách *Arden*, *Jak bude po smrti*, *Skutečná událost sběhnuvší se v Postmortalii*; v dramatu *Lidská tragikomedie*; podstatně kratší by byl seznam děl, kde postmortální postavy, muže i ženy, nenajdeme.)

Hovořili jsme o tom, co Klímu a dekadenty spojuje. Kromě výše uvedeného, se zdá, že Klímu a dekadenty slučuje také pojetí femme fatale (a naopak rozděluje pohled na ženu).<sup>189</sup> U dekadentů je obecně muž nadřazen ženě, žena je vnímána jako méněcenná bytost, pouze jako estetický objekt, např. u Wildea: „Žádná žena není geniální. Ženy jsou pohlaví ozdobné. Nikdy nemají co říct, ale říkají to roztomile. Ženy představují vítězství hmoty nad duchem, zrovna tak jako muži představují vítězství ducha nad morálkou.“<sup>190</sup> Podobně v českém prostředí prismatem dandyho Breiského: „Dandy nezná lásky k ženě. Váží si jí někdy jako virtuos svého nástroje. Jest mu však lhostejna a opovrhuje její instinktivností. Dívá se na ni svrchu, jako herec velikého stylu na episodistu. Oceňuje ji zcela jenom zrakem. Přiznává jí jenom jednoho génia: génia zevnějšku [...] Neboť milovati ženy jest dandymu totéž jako

<sup>187</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 71.

<sup>188</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>189</sup> Uvědomujeme si jisté zjednodušení vztahu dekadent - žena; také záměrně vypouštíme dekadentní pojetí androgynity, asexuality či tranzitivní sexuality, které s tímto vztahem značně souvisí.

<sup>190</sup> WILDE, O. *Obráz Doriana Graye*. Přel. J. Z. Novák. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 56.

kouřiti cigarety nebo pít šampaňské: stimulans smyslů.“<sup>191</sup> Nebo je vnímána dokonce jako záležitost, o níž je škoda i hovořit, např. Karásek: „Ty, jež jsou ženami, hnusí se mi. Jsou to bytosti bez fantasmie. Ať činíte, co chcete, žena nikdy nemůže se státi něčím hlubším než ženou. Psi voláte jedním jménem celý život, a to mu stačí. Láska ženina je stejná. Vystačí s jedním pojmem, s jedinou myšlenkou: abyste byl její. Zůstává celý život němou a slyší na jediné jméno.“<sup>192</sup> Uvedené ukázky prakticky vycházejí z Baudelairova konceptu, podle kterého představuje žena přirozenost a animalitu, tedy opozice dandyho a dekadenta. Pynsent toto doplňuje o dekadentní nahlížení na ženu osudovou: „„Femme fatale“ byla emblémem všeobecné dekadentní představy ženy, obzvláště lásky k ní, ještě přesněji láskyplného pohlavního styku, který vysává z muže sílu. Láska k ženě umenšovala mužské Já, a konečně žena byla schopna mužské Já zcela zničit, zhltnout. „Femme fatale“ byla vampem, s muži si jen pohrává, s mužem, kterého okouzila, většinou neměla pohlavní styk, a tak tedy mohla hyperbolicky ztělesňovat mužskou nejistotu a strach z erotického odmítnutí.“<sup>193</sup> (V tomto ohledu můžeme vzpomenout eroticko-perverzní fantasmie a fyzickou impotenci des Esseintese v „bibli dekadentních klišé“ *Naruby*.)

Klíma sice také okázale pohrdal ženami jako bytostmi živočišnými, ale byla to autostylizace.<sup>194</sup> Klíma ve svém díle (alespoň ve *Slavné Nemesis* a v *Utrpení knížete Sternenhocha*) dekadentní poměr muž - žena obrací, ženy („tygři“) jsou nadřazeny mužům („psům“). Jsou názorovými zasvěcovatelkami, pomocnicemi (i protivnicemi; více Helga, než Orea a Errata), mají v „božském pantheonu“ nejpřednější místo, byť nakonec dochází „zbožštěním“ mužských protějšků k jistému vyrovnání. Mluvíme samozřejmě o ženách osudových, ale zdá se, že silná pozice ženských postav by mohla vycházet z Klímova pohledu na ženu (který u dekadentů nenalezneme), jak o něm píše ve spisu *Svět jako vědomí a nic*, kde se vyslovuje pro nadřazení ženy muži: „Žena je živější, jest inteligentnější, je veselejší, tedy aktivnější, jednoduše zdravější než muž. Její představy jsou určitější, její fantasmie čilejší; - její oko jasnější, její hlas zvučnější,

<sup>191</sup> BREISKY, A. Kvintesence dandysmu. In *Triumfzla*. 1. vyd. Praha: Road, 1992, s. 119 – 120.

<sup>192</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Román Manfreda Macmillena*. Bez vyd. Praha: Pokorný, neuvědono, s. 29.

<sup>193</sup> PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. Přel. Blanka Hemelíková. 1.vyd. H&H: Jinočany, 1996, s. 158. (Srovnej - Sider říká o Oree: „Přirozeno by bylo, utíkat jen před ní – a zatím musí člověk lézt za ní jako veverka do otevřeného jícnu krajty tygrovitě.“ KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 67.)

<sup>194</sup> Více viz Jindřich Chaloupecký v *Expresionistech* či *Victoria Aeterna*.

její tahy, přes krásu svou ostřejší a výraznější, než obyčejně rozbředlé, matné mužské. Její charakter jest jednotnější, v pevnější formy slité, - tedy má více charakteru; uvnitř své sfery harmoničtější, - dokonalejší [...] Se ženami je přece něco, ale s muži nic; ti jsou protivní, nemotorní sloni a oslové, jejichž životním účelem je pouze, aby byli od žen šizeni.“<sup>195</sup>

Na druhou stranu Trhan je „nadřazen“ jako muž Helze, takže spíše záleží na množství vůle a celkovém „božském“ charakteru, než jestli se jedná o mužskou, nebo ženskou postavu. V každém případě mají ovšem v těchto dvou dílech ženské postavy (Orea, Helga) významné postavení a jsou z větší části knihy „nadřazené“ hlavním (mužským) hrdinům (Sider, Sternenhoch).

U postav Orey a Erraty lze nalézt také další typický rys Klímovy tvorby (zejména tedy u ženských postmortálních postav), slučování krásy a strašidelnosti (hrůznosti) v jednotu.<sup>196</sup> Pregnantně o tom píše Kuchařová ve své diplomové práci: „A jak často v jeho povídkách právě ty nejpřitažlivější ženy se nakonec ukazují být strašidlem, přízrakem, čímž, je podstata jejich svůdnosti a čarovnosti odhalena, aby se vzápětí vysmály svému odhalení poznáním, že to, co činí svůdnost svůdnou, činí ji ve stejné míře i odpudivou, takže podstata – svůdnosti – strašidelnost, jejíž podstatou zase je „*jsoucnost něčeho, co není*“, zároveň je i podstatou odpudivosti.“<sup>197</sup> Jinými slovy, krása spočívá v strašidelnosti a čarovnosti, které vyvolávají odpudivost a strach. Sider se bojí, že Orea je přízrakem (strašidlem), nakonec ale v této myšlence nachází zalíbení: „„Bát se přízraku? Co je nesmyslnějšího – co lákavějšího, co svůdnějšího, než milovat jej, líbat, sdílet se s ním o své noci?““<sup>198</sup>

Klíč k otázce, proč Klíma užívá ženských postmortálních postav (zároveň „žensfing“), lze hledat v zahalenosti, tajemnosti, transcendentálnosti, halucinativnosti, somnambulismu, kontradikci krásy a hrůzy těchto postav.

Načrtli jsme zde dle našeho mínění nejdůležitější aspekty „z pozice autora“, které by mohly postavy dointerpretovat. Postupovali jsme stejně jako v případě teorií

---

<sup>195</sup> KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990, s. 97.

<sup>196</sup> Např. „A spatřil její strašlivě krásnou, krásně strašlivou tvář, bělejší a lesklejší nad lunu nahoře.“ (KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 95.) Příkladů bychom našli spoustu.

<sup>197</sup> KUCHAROVÁ, I. *Metafyzika Ladislava Klímy*. Brno: FF MU, 1995, s. 52. (rukopis)

<sup>198</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 81.

postav. Cílem nebylo osvětlovat Klímovu filosofii, ale s její pomocí doplnit místa s otazníky. Samozřejmě, že z komparace Klímy-filosofa a jeho postav by se vyrojily další možné paralely; také bychom mohli hledat analogie mezi příběhem a Klímovým životem, popřípadě jeho deníky (v tomto ohledu si všimněme podobnosti mezi deníkovým zápiskem a setkáním Sidera se ženami),<sup>199</sup> či zkoumat možnou (mystifikační) paralelu mezi Klímou a Siderem. (Napsali jsme, že Sider „umírá“ ve dvaadvaceti.<sup>200</sup> Pokud bychom odečetli čtyřicet dva let od roku Siderovy „smrti“ (1920), dostali bychom rok narození Ladislava Klímy – 1878.) Toto ale nebylo již naším záměrem.

---

<sup>199</sup> Sider poprvé potká Oreu a Erratu na úpatí Jelení Hlavy, je zadumán, krajina působí ilusivně. V zápisu ze 13. 8. 1909 Klíma píše: „Na kraji Kamýku [hora], dvě ženy (bílé a červeně oděné – zvláštní, snový dojem, vše jako v mlze, jako v opojení..)” (KLÍMA, L. *Sebrané spisy I. – Mea*. Přel. Erika Abramsová. 1. vyd. Praha: Torst, 2005, s. 640.)

<sup>200</sup> Možný je ale také věk 43. Siderovi je v jedné části 40 let, do Cortony se potom vrací za necelé tři roky.



## 12. Závěr

První poznatek je takový, že pokud jsme interpretovali postavy *Slavné Nemesis* bez širšího kontextu (autora, doby), zůstalo nám po dokončení práce několik otázek (týkají se např. povahy fikčního světa či nejasností ohledně konání a vzhledu postav). Tyto otázky jsme se pokusili odstranit zejména pomocí Klímových filosofických východisek a jiných názorů (a samozřejmě primárního textu), což povětšinou nabídlo možnost nějakého řešení (např. proč je u postav využito příměru tygr – pes). (V tomto ohledu se zdá, že můžeme potvrdit, jistě nikterak objevně, souvislost Klímy-beletristy a Klímy-filosofa.) Na druhou stranu Klímovy názory pro svou radikálnost vytvářejí otázky nové, na které již v textu nejsme schopni nalézt odpovědi (mají postavy vlastně tělo, habitus?).

Vycházeli jsme z předpokladu, že postavy jsou fikční osoby, které obývají fikční svět. Tento fikční svět jsme nakonec označili za ilusivní. (Ilusivita vyplývá z nejistoty, co se vlastně odehrálo.) Z toho plyne také jistá hypotetičnost interakcí mezi postavami, konkrétněji, zdá se, že některé akce mezi Siderem a Oreou a Erratou, nemusely proběhnout, mohly se teoreticky odehrát pouze v Siderově mysli. Ilusivitu tedy zejména podporuje subjektivní pohled reflektora Sidera. Oproti tomu jsou nám některé iluse vyvráceny vypravěčem (např. potvrzení Siderova snu). Postava vypravěče je ovšem vázána k postavě Siderově (jeho působíště a vševědoucnost jsou omezené; navíc se zdá, že vše komentuje až po Siderově osobní zkušenosti) a kromě závěru nechává vše, co se do té doby událo, v rámci hypotéz. Proto také o tomto světě můžeme říci, že se v něm nerozlišuje sen a skutečnost, reálno a iracionální, také stupně morálního hodnocení se zdají být zrušeny (Sider např. hovoří o matkovraždce Hátě jako o „rozmilé Hátě“<sup>201</sup>).

Prim v charakteristice postav hraje nepřímá prezentace, zejména vnější vzhled, který odkazuje k charakteru postav, popis habitu tak vlastně odpovídá popisu charakteru. Z „těla“ (habitu) postavy je pak nejdůležitější fysiognomie obličeje (z něj

---

<sup>201</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 107.

pak zejména oči, které ukazují volní stránku charakteru). Rysy tváře jako by předurčovaly charakter postavy a její vývoj. Nejlépe je to patrné na Siderovi, jeho aristokratická tvář předjímá jeho božství, ke kterému nakonec dospěje.

Jména postav většinou korespondují s vlastnostmi svých nositelů (popřípadě s tím k čemu během příběhu dospívají – viz Sider, tj. „souhvězdí“). V protikladu jsou jen v případě Daniela Škopka a Háty. Zatímco jméno Daniel („Bůh je můj soudce“) lze spojovat s osudem Škopka, který umírá v sutinách domu - můžeme v tom vidět potrestání za jeho nevíru,<sup>202</sup> jméno Háty (vyjadřující adjektiva „dobrá“, „laskavá“) je v protikladu k jejímu činu a vzbuzuje otázky.

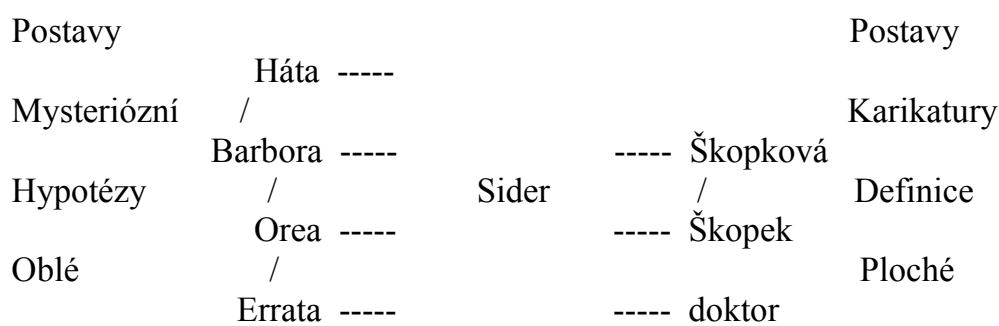
Postavy můžeme z hlediska typologie v podstatě rozdělit na dvě skupiny: na postavy, které provokují svou víceznačností a mysteriozitou (Orea, Errata, Barbora), a na postavy karikatury (doktor, Škopková, Škopek). Mysteriózní postavy jsou založeny na protikladu (či zdánlivém protikladu), např. život x smrt, krása x hrůza, postavám karikaturám tento protiklad chybí, popřípadě jej můžeme nalézt v jiné formě, jako např. u doktora, v rozporu mezi jeho myšlením o sobě a jeho skutky. (Na jeho příkladu můžeme vidět i satiru celé společnosti, neboť cortonský doktor za své „dobré skutky“ dostal řád první třídy). Karikaturní rysy lze spatřovat i v postavách Erraty a Sidera. „Nezařazeně“ stojí z hlediska dichotomie mysterióznost x karikatura postavy Sidera a Háty. Sider nám všechny postavy „představuje“ (je jakýmsi svorníkem mezi postavami), navíc je nám u něj jediného umožněno nahlédnout do jeho nitra. Jeho postava je zahalena tajemstvím (minulý život), ale ve svém jednání nese také prvky karikatury. Je v tomto ohledu postavou „přechodovou“ (podobně Sider „přechází“ z člověka v Boha). Hátu bychom mohli zařadit k postavám mysteriózním, protože toho o ní mnoho nevíme, navíc provokuje protiklad mezi jejím jménem a skutkem. (Vidíme, že Klíma obecně rád využívá protikladu a často jej spojuje v jeden celek. Hranice mezi protiklady je smazána.)

---

<sup>202</sup> Oním „Bohem soudcem“ by mohl být nakonec Sider. „První“ Sider se pokouší zabít Oreu tím, že na domek svrhne část skály. Škopek umírá v sutinách „analogického“ domu, který se samovolně zboří takovým způsobem, jako kdyby na něj spadly kameny. Sám Sider říká Škopkové: „Já jsem ten dům zbořil.“ (Ibidem, s. 92.)

Tajemné postavy jsou postavami hypotetickými a postavami oblými. Postavy karikatury jsou postavami plochými a postavami definicemi (avšak protože neznáme jejich nitro, je zde uchován prostor pro jejich hypotetizaci). U tajemných postav je jejich hypotetičnost vyvolána jejich kontradikční podstatou, také ji posiluje ilusivnost fikčního světa. Stále překvapují, jako čtenáři si jimi nejsme jisti, proto jsou oblé. Postavy karikatury se nevyvíjí, jsou stále stejné, jsou neindividualizované, snadno rozpoznatelné a komické.

Schéma postav *Slavné Nemesis* (bez vypravěče) bychom mohli znázornit takto:



Na levé straně jsou postavy mysteriózní, hypotézy, oblé. Háta je dcerou Barbory (to podporuje zařazení této postavy k mysteriózním), Barbora je kojná Orey, Orea a Errata jsou sestry (vztahy jsou znázorněny „lomítkem“). Na pravé straně jsou postavy karikatury, definice, ploché. Škopková a Škopek jsou manželé. Doktorův vztah k ostatním postavám (kromě Sidera) je v oblasti hypotéz. Všechny postavy nám zprostředkovává reflektor Sider, který je postavou „přechodovou“ mezi zmíněnými typy. V schématu jsme záměrně upustili od drobných nuancí, které podle našeho názoru nikterak nenarušují rozdělení postav na dvě typologické skupiny, např. Háta je „méně“ mysteriózní postavou než Barbora, Errata či Orea; nebo doktor je „více“ karikaturou než Škopek a Škopková.

Z uvedeného schématu a našeho shrnutí by mohlo vyplývat, že klademe rovnítko mezi postavami mysteriózními, hypotézami, oblými na jedné straně (tj. mysteriózní = hypotéza = oblá postava); a mezi postavami karikaturami, definicemi, plochými na straně druhé (karikatura = definice = plochá postava), tj. jako bychom

tyto typy postav považovali za „synonyma“. V teoriích tomu tak není, ovšem zdá se, že v případě *Slavné Nemesis* si tento počin můžeme dovolit udělat, protože se tyto tři aspekty navzájem podmiňují. Hypotetičnost postav plyne z jejich tajemnosti, to lze říci i naopak (tajemnost vyplývá z jejich hypotetičnosti), tajemnost a hypotetičnost vyjadřují „nerozlišitelnost“ a plastičnost postav. Podobně karikatury jsou „prázdné“ a „definované“ svým komickým účinkem a tato neindividuálnost je zplošťuje.

Budeme-li dál pokračovat v úvahách, uvidíme, že tyto dvě typologické skupiny tvoří jakési „mikrosvěty“. Tyto „mikrosvěty“ jsou „vytvořeny“ na podkladě typologie a charakteristických rysů postav. „Mikrosvět“ obývaný tajemnými postavami bychom mohli nazvat „iracionální“ a připojit k němu atribut „nepoznatelný“. Druhý „mikrosvět“ označíme za „racionální“ a dodáme přívlastek „karikovaný“. Mysteriózní postavy mají vztahy mezi sebou, viz Barbora (kojná) – Orea („kojená“) apod.; jejich vztahy ke karikaturám jsou nevyjádřeny, popřípadě bychom v nich mohli vidět jistou nadřazenost v tom, že je straší (např. Barbora Škopkovou). Doktor a Škopek vztah k mysteriózním postavám nemají (nevěří v ně, nevěří v iracionální, a tedy nevěří „světu, který obývají“); Škopková v ně věří, ale bojí se jich, proto je vidí pouze jako duchy (Oreu, Erratu, Sidera, Barboru). Sider je uprostřed, váhá („hledá“) mezi těmito světy a zároveň je oba zprostředkovává. Postavy z obou světů mu vycházejí vstříc (jako by se snažily Sidera přesvědčit pro ten svůj „mikrosvět“) a zároveň vystupují proti němu. Např. Orea a Errata Sidera častují urážkami a nenávisť, vzápětí ho zahrnují láskou a povzbuzováním. Z druhého „mikrosvěta“ vystupuje Siderovi na pomoc kupříkladu doktor, který mu všechny „iracionální jevy“ racionálně a pozitivisticky objasňuje, aby se vzápětí opil a drmolil nesmysly.

Zjednodušené schéma by mohlo vypadat takto (vykřičníky značí předěl) :

„iracionální“        !        „racionální“  
(nepoznatelný)     !        (karikovaný)

Sider  
hledáč  
(groteskní)

(Sider se nakonec rozhoduje pro „iracionálno“ a přejímá „myšlení“ jeho obyvatel. Srovnajme např. dvě scény z příběhu, které ukazují Siderův vývoj: Barbora v domku ve Skalní uličce odmítá od Sidera peníze se slovy: „Schovej zas plíšky ze zlata! k čemu jich *mně*? Cha cha cha!“<sup>203</sup> Sider, o necelé tři roky později, dává Škopkové peníze za to, že „zbořil“ jejich dům. Ta mu je vrací; Sider jí na to odpovídá: „K čemu jich *mně*, chachachacha!“<sup>204</sup>)

Shrneme-li naše poznatky, v postavách, které Klíma ve *Slavné Nemesis* vytváří, je systém. Na jedné straně stojí nepoznatelné typy mysteriózních postav (některé s komickými rysy), na druhé jsou typy postav komických (karikatur). Zprostředkovává je typ hledače. Komentáře a poznámky „tematizovaného“ vypravěče zase umožňují variantnost příběhu a také to, aby čtenář přijal neuvěřitelný příběh. Otázku zda, tento systém dokáže stvořit „chorý mozek“, ponecháváme záměrně otevřenou.

---

<sup>203</sup> KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 48.

<sup>204</sup> *Ibidem*, s. 92.

## POUŽITÁ LITERATURA:

### Primární:

- KLÍMA, L. Slavná Nemesis. In *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 15 – 124.

### Ostatní:

- ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948. 123 s.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968. 501 s. [Mimesis, 1946]<sup>205</sup>
- BALOVÁ, M. Fokalizace. Přel. Miroslav Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 7, č. 2/3, s. 147 – 154.
- BAUER, J. *Velká kniha o jménech*. 1. vyd. Praha: Regia, 2003. 736 s.
- BEDNAŘÍKOVÁ, H. *Česká dekadence*. 1. vyd. Brno: CDK, 2000. 134 s.
- BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace (K modernímu prozaickému textu)*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. 360 s.
- BREISKY, A. *Triumf zla*. 1. vyd. Praha: Road, 1992. 160 s.
- CULLER, J. *Structuralist Poetics. Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*. 1. vyd. London: Routledge & Kegan, 1975. 302 s.
- ČERVENKA, M. *Fikční světy lyriky*. 1. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003. 83 s.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2003. 312 s.
- DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993. 152 s.
- DUBSKÝ, I. *Diskurs na téma jedné Klímovy věty*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1991. 132 s.
- ECO, U. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 332 s. [I limiti dell' interpretazion, 1990]

---

<sup>205</sup> Původní vydání.

- ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Přel. Zdeněk Frýbort. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. 424 s. [Apocalitici e integrati, 1964]
- FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971. 140 s. [Aspects of the Novel, 1927]
- FOŘT, B. *Literární postava*. 47 s. (rukopis)
- HAWKES, T. *Strukturalismus a sémiotika*. Přel. Olga Trávníčková. 1. vyd. Brno: Host, 1999. 176 s. [Structuralism and Semiotics, 1977]
- HEFTRICH, U. Ecce deus aneb Jak se staneme, čím nejsme. (Ladislav Klíma a Friedrich Nietzsche). *Kritický sborník*, 1998, roč. 17, č. 2-3, 1998, s. 52 – 71.
- HODROVÁ, D. A KOL. ... *na okraji chaosu* ... . 1. vyd. Praha: Torst, 2001. 868 s.
- HŮRKOVÁ, J. *Antická jména*. 1. vyd. Praha: AMU, 2005. 168 s.
- HUYSMANS, J. K. *Naruby*. Přel. Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 288 s. [A rebours, 1884]
- CHALUPECKÝ, J. *Expresionisté*. 1. vyd. Praha: Torst, 1992. 200 s.
- CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 260 s. [Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, 1990]
- KÁBRT, J. *Latinsko-český slovník*. 1. vyd. Brno: LEDA, 2000. 576 s.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Román Manfreda Macmillena*. Bez vyd. Praha: Pokorný, neuvedeno. 176 s.
- KLÍMA, L. *Český román*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace a Lege artis, 1993. 136 s.
- KLÍMA, L. *Husité a jiné prózy*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1991. 32 s.
- KLÍMA, L. *Lidská tragikomedie*. 1. vyd. Praha: Maťa, 2003. 104 s.
- KLÍMA, L. *Měj odvahu k sobě*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1993. 140 s.
- KLÍMA, L. *Sebrané spisy I – Mea*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 912 s.
- KLÍMA, L. *Sebrané spisy IV – Velký román*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996. 676 s.
- KLÍMA, L. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998. 304 s.

- KLÍMA, L. *Svět jako vědomí a nic*. 3. vyd. Praha: Trigon, 1990. 192 s.
- KLÍMA, L. *Traktáty a diktáty*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. 352 s.
- KLÍMA, L. *Utrpení Knížete Sternenhocha*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1990. 208 s.
- KLÍMA, L. *Victoria Aeterna*. Bez vyd. Praha: Arkýř, 1992. 320 s.
- KLÍMA, L. *Vteřiny věčnosti*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990. 294 s.
- KLÍMA, L. *Záznamy extatikovy*. 1. vyd. Brno: G, 1991. 58 s.
- KLÍMA, L., BOHLER, F. *Putování slepého hada za pravdou*. Přel. Milan Navrátil. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2002. 144 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Ladislav Klíma. Filozof – básník. 1878 – 1928 – 1948*. 1. vyd. Praha: Jan Pohořelý, 1948. 129 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury (K -L)*. 1. vyd. Praha: Torst, 1993. 587 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Znak, struktura, vyprávění*. Přel. Jaroslav Fryčer, Petr Horák, Petr Kyloušek a Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 324 s. (BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. [Introduction à l'analyse structurale des récits, 1966 – čas. Communications])
- KUCHARŮVÁ, I. *Metafyzika Ladislava Klímy*. Brno: FF MU, 1995. 92 s. (rukopis)
- MOLDÁNOVÁ, D. *Naše příjmení*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1983. 296 s.
- PRACH, V. A KOL. *Řecko-český slovník*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1998. 724 s.
- PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1999. 364 s. [Morfologia skazki, 1928]
- PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1996. 280 s. [Questions of Identity, 1994]
- RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001. 176 s. [Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983]
- SCHOLLES, R. – KELLOGG, R. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 328 s. [The Nature of Narrative, 1966]



- STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 328 s. [Theorie des Erzählens, 1979]
- TODOROV, T. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. 336 s. [Poétique de la Prose, 1971]
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Poetika. Teória literatúry*. Přel. Dušan Slobodník a Soňa Lesňáková. Bez vyd. Bratislava: Smena, 1971. 306 s. [Teorija literatury. Poetika, 1925]
- VŠETIČKA, F. *Podoby prózy*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1997. 256 s
- WILDE, O. *Obraz Dorian Graye*. Přel. J. Z. Novák. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. 248 s. [The Picture of Dorian Gray, 1891]