

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Možnosti empatie k postavám v rámci recepce povídek Jana Balabána

Empathy possibilities with literary characters in the reception of Jan
Balabán's short stories

Petr Klečka

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann Ph. D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk a Pedagogika

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „Možnosti empatie k postavám v rámci recepce povídek Jana Balabána“ potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 17. 4. 2023

Petr Klečka

Mé poděkování patří vedoucímu práce Mgr. Lukáši Neumannovi Ph. D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

Také bych rád poděkoval svým rodičům, bez jejich bezmezná podpory by tato práce nemohla vzniknout.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá čtenářskou empatií k literárním postavám v povídkách Jana Balabána, konkrétně se zaměřuje na prostředky výstavby textu, které tuto empatii umožňují. V teoretické části práce jsou nejprve definovány subjekty empatické reakce – literární postava a čtenář. Následně je definován i empatický proces. V praktické části jsou poté analyzovány tři povídky z různých povídkových souborů Jana Balabána, a to proto, že dílčí zkoumání bakalářské práce je zaměřeno na proměnu prostředků výstavby textu klíčových pro vyvolání empatické reakce v kontextu Balabánovy tvorby. Samotné analýzy jsou strukturované do jednotlivých rovin – literární postavy, vypravěče, příběhu, časoprostoru a jazyka. Z provedených analýz pak vyplývá, že empatická reakce u čtenáře je u prvních dvou povídek vyvolána obdobným způsobem, především díky stírání rozdílů mezi pásmem vypravěče a pásmem postavy, což evokuje podobnost s interpersonální interakcí, dále také díky místům nedourčenosti, která mají za následek vyvolání takzvaných vnějších inferencí. Třetí povídka je popisnější, pocity postavy jsou zachyceny explicitněji, nedochází ke stírání rozdílů mezi zmíněnými pásmy, ale stále jsou zde patrné podobné prostředky sloužící k vyvolání empatie u čtenáře jako v povídkách předchozích. Jedná se především o zachycení postav v náročné životní situaci a o specifický způsob aktualizace literárního jazyka, mající za následek aktivizování čtení, tudíž i hlubší reflexi čteného textu. Zkoumání čtenářského empatického procesu je bezpochyby značně subjektivní disciplína, i přesto se autor bakalářské práce především s pomocí vlastní čtenářské zkušenosti, interpretačních schopností a dostupné odborné literatury pokusil o co možná neobjektivnější analýzy povídek.

KLÍČOVÁ SLOVA

empatie, literární postava, čtenář, povídka, Jan Balabán

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with reader empathy towards literary characters in Jan Balabán's short stories, specifically focusing on the means of text construction that enable this empathy. The theoretical part of the thesis first defines the subjects of the empathic response – the literary character and the reader. Subsequently, the empathic process is also defined. In the practical part, three short stories from different short story collections by Jan Balabán are then analysed, because the sub-research of the bachelor's thesis is focused on the transformation of the means of text construction key to eliciting an empathic response in the context of Balabán's work. The analyses themselves are structured into the different levels of literary character, narrator, story, space-time and language. The analyses then show that the empathic response in the reader is elicited in a similar way in the first two stories, mainly due to the blurring of the distinctions between the narrator's zone and the character's zone, which evokes a similarity with interpersonal interaction, as well as due to the sites of non-determinism that result in the elicitation of so-called external inferences. The third short story is more descriptive, the character's feelings are captured more explicitly, there is no blurring of the aforementioned zones, but there are still similar means of text construction used to evoke empathy in the reader as in the previous stories. These are mainly the depiction of characters in a difficult life situation and elements of text updating, resulting in activation of reading, and therefore a deeper reflection on the read text. Investigating the reader's empathic process is undoubtedly a highly subjective discipline, yet the author of the bachelor's thesis, primarily with the help of his own reading experience, interpretive skills and the available literature, has attempted to analyse the stories as non-objectively as possible.

KEYWORDS

Empathy, literary character, reader, short story, Jan Balabán

Obsah

Úvod	6
1 Literární postava	8
1.1 Vývoj vnímání literární postavy	8
1.2 Prezentace literární postavy	10
1.2.1 Promluva vypravěče o postavě	11
1.2.2 Dialogy a výroky jiných postav o postavě	12
1.2.3 Vnitřní monology postavy	13
2 Čtenář literárního díla	15
2.1 Transporting, performing a imerze	16
3 Empatie	18
3.1 Druhy empatie	19
4 Struktura analýz povídek z hlediska zkoumání empatie	21
5 Analýza povídky Proměny – Prázdniny (1998)	23
6 Analýza povídky Bethezda – Možná že odcházíme (2004)	36
7 Analýza povídky Most – Jsme tady (2006)	45
Závěr	52
Seznam použitých informačních zdrojů	55

Úvod

Tématem této bakalářské práce bude zkoumání čtenářské *empatie* k literárním postavám vystupujícím v díle Jana Balabána. Texty Jana Balabána vybíráme z toho důvodu, že se na první pohled mohou jevit naprosto úsporně, až stroze. Literární postavy v nich nedostávají příliš prostoru. Vypravěč důkladně nerozebírá jejich minulost ani motivaci. V Balabánově díle se také vyskytuje spousta nedourčených míst, které je čtenář nucen dodatečně interpretovat. Přes to všechno je zřejmé, že Balabánovy postavy vyvolávají u čtenáře *empatickou reakci*, čtenář je během četby silně emocionálně zasažen. Jak je tedy možné, že i navzdory zdánlivé nenáročnosti textu dokáží tyto postavy u čtenáře *empatii* vyvolat? Jaké prostředky výstavby textu k tomu autor tak dovedně využívá?

Na výše uvedené hypotézy se pokusíme zodpovědět tak, že provedeme tři důkladné analýzy povídek z různých Balabánových knih. Tím, že vybíráme tři povídky ze třech různých povídkových souborů, jsme schopni stanovit si i dílčí hypotézu, a sice: Vyvíjí se v kontextu Balabánovy tvorby prostředky výstavby textu mající za následek vyvolání *empatické reakce* u čtenáře? A pokud ano, tak jakým způsobem?

Povídky vybíráme z Balabánových souborů povídek – *Prázdniny* (1998), *Možná že odcházíme* (2004), *Jsme tady* (2006). Uvědomujeme si, že Jan Balabán je také autorem románů, například *Kudy šel anděl* (2003), tam jsou ale pocity a jednání postav zachyceny explicitněji. Dále si uvědomujeme, že kromě již zmíněných povídkových souborů vyšly Balabánovi dva další – *Středověk* (1995) a *Boží lano* (1998). Oba tyto soubory jsou bezpochyby na vysoké literární úrovni, ale jedná se o autorovy prvotiny a autorův styl v nich není ještě dostatečně specifický tak jako v jeho následujících knihách.

Kniha *Středověk* obsahuje spíše povídky snového a fantaskního rázu. Sám Balabán se v rozhovoru pro časopis LitENky 2005/2006 č. 4 nechal slyšet, že nemá rád zmatek v textu a že prolínání reálného a snového světa tento zmatek způsobuje. Proto za svou prvotinu považuje až knihu *Boží lano*. Tento soubor povídek ale pro potřeby této bakalářské práce není zcela vhodný. Vypravěč – možná spíše lyrický subjekt – v něm reflektuje svůj dosavadní život. Text tvoří tok asociací, rozdělený na tři nejdůležitější období vypravěčova života. Navíc se v díle téměř nevyskytují jiné postavy než vypravěč sám. Dílo je také silně metaforické, můžeme tak o něm tvrdit, že není typickou ukázkou Balabánovy tvorby.

Abychom v této bakalářské práci mohli provést analýzu prostředků výstavby textu vyvolávajících u čtenáře *empatii*, je nejprve nutné definovat prvky klíčové pro vznik této *empatické reakce*. V první kapitole proto vymezujeme pojem „literární postava“ a způsoby, jakými se může v textu projevat; ve druhé kapitole následně definujeme samotný subjekt *empatie*, kategorii čtenáře; v závěrečné teoretické kapitole se poté zaměřujeme přímo na proces *empatie* a jeho druhy; následuje stručná kapitola *Struktura analýz povídek z hlediska zkoumání empatie*, která přibližuje rozčlenění analýz povídek na jednotlivé roviny výstavby textu. Samotné analýzy jsou obsahem kapitol 5 až 7.

1 Literární postava

Elementárně definovat literární postavu se na první pohled nemusí jevit jako nic nad míru komplikovaného. Je to fiktivní konstrukt, který vystupuje v určité narativní struktuře. Jakou roli ale zastává literární postava v rámci celého díla? Jaký je vztah mezi čtenářem a literární postavou? A je možné k takovému literárnímu konstruktovi z pozice čtenáře vlastně pociťovat *empatii*? A pokud ano, jakými způsoby se v díle musí postava prezentovat, aby ve čtenáři již zmíněnou *empatii* vyvolávala?

V této kapitole nejprve okrajově vymezíme pohled na fenomén literární postavy z hlediska vývoje zkoumání naratologů převážně 20. století. Následně rozebereme všechny způsoby, jakými může být literární postava v díle zachycena. Pro komplexní analýzu toho, jak se u čtenáře *empatie* projevuje, je pochopení obou hledisek nesmírně důležité. První z toho důvodu, abychom pochopili, jak se pozice literární postavy ve struktuře narativních kategorií vyvíjela, druhé z důvodu samotné analýzy; je totiž nezbytně nutné zachytit všechny aspekty literární postavy, jež by pro zkoumání čtenářské *empatie* mohly být klíčové.

1.1 Vývoj vnímání literární postavy

I když bylo v úvodu kapitoly zmíněno, že vymezení literární postavy by v základě nemuselo být nic složitějšího, opak je pravdou. Přední naratologové se převážně v průběhu 20. století pokusili pro literární postavu vytvořit systém, který by shrnoval všechny nezbytné aspekty literární postavy, její funkce i typologii. Nutno podotknout, že víceméně každý z autorů těchto teorií na literární postavu pohlížel z trochu jiného hlediska, definoval jiné termíny a přiřkl literární postavě jinou důležitost. Mnohdy tito autoři navzájem své teze vyvraceli, popřípadě je různě modifikovali, jelikož s tvrzením svých předchůdců nebyli zcela spokojeni. (Fořt 2008) Pokusit se tak shrnout jejich bádání v rámci této práce by byl nesmírně náročný úkol, především to ale není ani smyslem této práce. Zmíníme tedy alespoň klíčové prvky tohoto bádání, zredukujeme stanoviska naratologů z hlediska jejich použitelnosti tak, aby vznikl alespoň hrubý nástin toho, jak se pojetí literární postavy vyvíjelo, což bude důležité pro další zkoumání v rámci této bakalářské práce.

Domnívat se, že zkoumání literární postavy je doménou pouze naratologů 20. století, by bylo liché. Již v antice si Aristoteles ve své *Poetice* uvědomuje důležitost literární postavy.

Aristoteles ji ale zkoumá pouze z hlediska jejího vlivu na děj. Tvrdí, že postava slouží jen jako nástroj děje, není tedy pro čtenáře tak důležitá jako děj samotný. Namísto termínu literární postava používá termín povaha: „*Mimo to bez děje ani by nemohla býti tragédie, bez povah však ano. Neboť tragédie většiny nových básníků jsou bez povah, a to platí o mnohých básnících vůbec.*“ (Aristoteles 1993: s. 16)

Skutečně systematický a komplexní výklad se ale objevuje v již zmiňovaném 20. století. Za zmínku stojí esej *Aspects of Novel* anglického spisovatele a esejisty Edwarda Morgena Forstera, který je svým přístupem v opozici s přístupem již zmiňovaného Aristotela. Literární postavy nazývá jako *People* neboli *Lidé* a tvrdí, že tito *Lidé* mohou být čtenářem zcela pochopeni, pokud autor textu plně odhalí jejich vnitřní i vnější život. A proto se takovéto postavy mohou zdát skutečnějšími než historické či skutečné osoby, nebo dokonce než naši vlastní přátelé, jelikož skutečným osobám nikdy do mysli nenahlédneme a nejsme o nich schopni zjistit takovou míru objektivně přesných informací. (Forster 1927)

Považujme dva výše zmíněné přístupy za jakési dva extrémy, dva protipóly, kdy na jedné straně stojí postava zcela podřízena ději bez jakékoliv motivace či náznaku žití mimo vymezené dílo, tudíž pravděpodobně s minimální možností projevit u čtenáře *empatii*, na straně druhé poté máme postavu, která v podstatě z díla vystupuje a je schopna fungovat mimo něj. Na této pomyslné ose mezi těmito extrémy stojí bádání ostatních naratologů. Ať už se jedná o přístup ruského lingvisty Vladimira Jakovleviče Proppa, jenž rozebral ruské pohádky a jednajícím postavám v těchto pohádkách ve své *Morfologii pohádky* (1928) přiřazuje sedm různých funkcí¹ nebo o přístup rakouského literárního teoretika Franka K. Stanzela, který ve své publikaci *Teorie vyprávění* (1979) striktně vymezuje konstitutivní složky vyprávění na osobu, perspektivu a modus. Osobou míní vztah mezi nositelem děje a postavou zprostředkovatele (vypravěče).²

I když z výše uvedeného vyplývá (jedná se pouze o demonstrativní výčet), že se již mnohokrát pokoušely naratologické autority popsat a zachytit všechny nuance, kterými

¹ Postavy se dle Proppa dělí na škůdce, dárce, pomocníka, carovu dceru a jejího otce, odesílatele, hrdinu a nepravého hrdinu. Propp tím postihl veškerou typologii postav v ruských pohádkách. Některá postava v pohádce může přijímat vícero rolí, naopak někdy se daná role v pohádce vyskytovat nemusí.

² Modus je spojený s otázkou *Kdo vypráví?* Jedná se o souhrn možných variant mezi vypravěčem a reflektorem. Poslední složkou Stanzelovy teorie je perspektiva. Ta je zaměřena na způsob, jakým vnímá čtenář zobrazenou skutečnost.

literární postava oplývá, stále nemáme dostupný žádný systematický popis toho, jaké existují druhy, funkce a také nám chybí centralizované odborné termíny zaměřené právě na literární postavu. Podrobný sjednocený popis literární postavy nám tak stále uniká. „*Důvodem je patrné dvoudomé založení tak komplexních entit, jakými literární postavy jsou – k jejich průzkumu můžeme použít nástroje lingvisticky naratologické (protože jsou to textově založené entity figurující v příbězích), ale i nástroje, kterými zkoumáme sami sebe (protože mohou být konceptualizovány jako entity, které specifickými způsoby odkazují ke svým protějškům).*“ (Fořt 2008: s. 8-9)

1.2 Prezentace literární postavy

Stejně jako se v průběhu let vyvíjí vnímání literární postavy teoretiky narativu, vyvíjí se i způsoby, jakým je literární postava v díle zachycena. Pokud se zaměříme například na období, ve kterém se tvoří převážně realisticky směřovaná díla, zjistíme, že dominuje detailní zachycení vzhledu postavy, které nám poté může sloužit i k tomu, abychom díky němu poznali nitro postavy. Kladné postavy mají typicky příjemný a obyčejný, ničím nevynikající vzhled, záporné postavy obvykle oplývají i nějakou na první pohled viditelnou vadou: „*Stará slečna Michonneauová chránila svůj zemdlený zrak špinavým stínidlem ze zeleného taftu, vyztuženého do kruhu drátem, který by byl poděsil i samého anděla milosrdenství. Její šál s potřhanými a splihlými třásněmi jako by schovával kostru. Tak byly tvary, které přikrýval, hranaté...*“ (Balzac 1970: s. 10) Realismus byl vrcholem, co se týká snah o co možná nejkompexnější zachycení vzhledu literární postavy, následně se tato tendence omezuje, a fantazie čtenáře tak dostává více prostoru. (Hodrová 2001) Zachycení postavy v díle má tedy značně vyvíjející se tendenci a v každém literárním směru, ale i žánru se uplatňuje odlišně.

Literární postava může být v díle charakterizována dvěma základními postupy – *přímou definicí a nepřímou prezentací*. První zmíněný postup je esenciálně diegetický, jelikož jsou nám přímo představeny vlastnosti i vzhled postavy. Druhý postup je esenciálně mimetický, pomocí něj se dozvídáme, jaká je postava nepřímo, například na základě jejího konání.³ (O’Neill 1996)

³ Antickému konceptu diegesis (vyprávění) – mimesis (nápodoba) se podrobněji věnuje studie Ondřeje Sládka *Tři typy mimesis* z roku 2007.

Jakými konkrétními způsoby je ale literární postava v díle nejtypičtěji charakterizována? K vymezení všech důležitých způsobů využijeme publikaci Daniely Hodrové *...na okraji chaosu...* (2001). Ta ve své publikaci definuje celkem čtyři hlavní kategorie, kterými může autor ve svém díle vyobrazit postavu. Jedná se o *promluvu vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku)*, *dialogy a výroky jiných postav o této postavě*, *vnitřní monology a scénické poznámky*. Jelikož se v této bakalářské práci budeme zabývat analýzou povídek, není pro nás vposled uvedená kategorie zachycení postavy relevantní, vyskytuje se totiž především v dramatu.

1.2.1 Promluva vypravěče o postavě

Abychom pochopili, jakými způsoby může vypravěč promlouvat o postavě, je nejprve nutné uchopit a popsat roli vypravěče v narativní struktuře. Vypravěč totiž může v díle vystupovat různými způsoby. Může se jednat o takzvaného vševědoucího vypravěče a vyprávění může různými způsoby glosovat, může být postavou, které se vyprávění bezprostředně dotýká, nebo může být i pouze jakýmsi pozorovatelem bez hodnotících soudů – takzvané oko kamery. (Kubíček 2007) Pokud se tedy chceme zaměřit na analýzu literární postavy, je nejprve nutné poznat perspektivu vypravěče.

Francouzský strukturalisticky zaměřený literární teoretik a historik Gérard Genette zavádí ve své studii *Rozprava o vyprávění* (1972) termín *fokalizace*, kterým tuto perspektivu dále vymezuje. Rozděluje ji na *nulovou focalizaci* (vševědoucí vypravěč), na *vnitřní focalizaci* (zaměřeno na perspektivu jedné nebo více osob) a na *vnější focalizaci* (vypravěč bez introspekce). Každé toto dělení má ještě modifikaci, a to buďto *heterodiegetickou* (vypravěč není součástí příběhu), nebo *homodiegetickou* (vypravěč je součástí příběhu).

Důležité je si také uvědomit, že vypravěč může sledovat své vlastní zájmy, a neříkat nám tak celou pravdu nebo nemusí tuto pravdu správně reflektovat nedopatřením či kvůli jeho mentální úrovni.⁴ V tom případě mluvíme o nespolehlivém vypravěči. (Kubíček 2007)

V závislosti na výše uvedeném je tedy zřejmé, že o literárních postavách ve vyprávění můžeme od vypravěče získávat značně různorodé informace. Někdy nám vypravěč popíše vzhled postavy, někdy nás nechá nahlédnout do její mysli nebo nám ukáže jednání postavy.

⁴ Například u dětského nebo zvířecího vypravěče.

A někdy je vypravěč sám literární postavou, kterou v narativní kategorii literární postavy můžeme podrobit rozboru. Jak na nás tedy literární postavy působí a zda vyvolávají *empatii*, zásadním způsobem determinuje perspektiva vypravěče. Záleží tedy na tom, jakým způsobem je postava vyobrazena, to následně ovlivňuje, jak je pro čtenáře obtížné literární postavu situovat do skutečného světa, vytvořit si k ní vztah a „prožívat“ životní situace spolu s ní. Pro analýzu *empatie* čtenáře k literární postavě bude tedy nezbytné zaměřit se i na postoj a strategii vypravěče.

1.2.2 Dialogy a výroky jiných postav o postavě

Literární entity se svými promluvami viditelně vymezují z rámce ostatních rovin textu, jak ve sféře četby daného textu, kdy hrají svou roli interpunkční znaménka či jiné metody vyčlenění z celkové masy textu, jež jsou pro čtenáře viditelné na první pohled, tak přímo ve fikčním světě, kdy se prostřednictvím promluv postavy dozvídáme více o postavě samé, o jejím postoji k fikčnímu světu nebo o názorech na ostatní literární postavy.

„Promluvy literárních postav se podílejí na konstituci postav ve dvou hlavních plánech. Stylistické rysy promluv jednotlivých postav zařazují tyto postavy do konkrétních pozic ve světech, které obývají, a vydělují je vůči jejich okolí. Styl řeči postavy ale nejen poukazuje na její společenské zařazení, naznačuje i některé její individuální povahové charakteristiky.“ (Fořt 2008: s. 8-9) Pokud tedy autor důkladně pracuje s vrstvami jazyka a s jazykovou rovinou díla, dokážeme tak na základě promluvy postavy například určit, do jaké společenské vrstvy literární postava náleží, aniž bychom měli popis této postavy zprostředkovaný jiným způsobem, viz například *Pygmalion* od G. B. Shawa.

Ve struktuře literárního díla je pak postup zobrazení postavy skrze dialog zpravidla zařazen až na sekundární pozici, kdy se čtenář nejprve dozvídá o charakteristice nebo popisu postavy od vypravěče a až poté sleduje přímou interakci postavy s ostatními postavami fikčního světa. Výjimkou z výše uvedeného může být například dílo *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* od Jaroslava Haška. V tomto díle se totiž čtenář s hlavní postavou seznamuje formou dialogu; to první, co se o postavě dozví, je její vyjadřování a její pohled na svět. Tady se ale jedná o jasný záměr autora, který nám tím říká, že to, jak postava vypadá, je zcela v gesci čtenáře a její vzhled není natolik důležitý, v díle budou důležité naprosto jiné prvky.

Mylné by bylo domnívat se, že tím, že jsme informace o postavě získané z dialogů ve struktuře literárního díla zařadili až na druhé místo, jsou méně důležité. Mnohdy jiné informace o literární postavě nemá čtenář k dispozici, nebo má, ale jen v omezené míře. Pro analýzu literárních postav z hlediska čtenářské *empatie* je tak i tato kategorie zásadní. Dialogy postavě dodávají i jisté plastičnosti, dozvídat se totiž o postavě pouze skrze vypravěče by mohlo působit značně nepřirozeně.

1.2.3 Vnitřní monology postavy

Poslední kategorií, kterou postava zřetelně vystupuje ze struktury díla, jsou její vnitřní monology. Zde se dostáváme do oblasti, kdy postava přesahuje živoucí bytost z reálného světa, jelikož té do mysli nejsme schopni nahlédnout. Každý si své niterné pocity a představy nosí uvnitř sebe, je tedy na autorovi, zda nám umožní nahlédnout do mysli postav nebo nám ukáže postavu v situaci nějakého hlubokého pohnutí, které tato postava bude glosovat v rámci komplexního vnitřního monologu.

Právě v této kategorii se tak bude nejvíce lišit pocíťovaná *empatie* k žijící bytosti a k literární postavě. Žijící osobě totiž nejsme schopni číst myšlenky, a vcítit se do ní tak musíme na základě jiných signálů – například na základě neverbální komunikace, pomocí které probíhá naprostá většina mezilidské *empatie*.⁵ Autor literárního díla nám tak může explicitně vyjavit pocity literární postavy, protože čtenáři může být umožněno přímo si přečíst, co postava ve svém nitru prožívá. Záleží ale samozřejmě na hloubce vykreslení literární postavy.

V publikaci *...na okraji chaosu...* (2001) přichází D. Hodrová s myšlenkou takzvané *postavy-definice* a *postavy-hypotézy*. Prvně zmíněnou postavu si můžeme představit jako jakýsi typ, jako příklad můžeme uvést postavu loupežníka. Loupežník může vystupovat jako schematizovaná postava, bez komplexní motivace a myšlenkových pochodů, postava, která má v ději jasně daný účel. Pro čtenáře se tak může jednat o naprosto plochou postavu. Neznamena to ale, že žádné *postavy-definice* nemohou u čtenáře *empatickou reakci* vyvolat, sám Jan Balabán s určitými typy těchto postav pracuje. Tuto problematiku tak podrobněji rozebereme v analýzách jednotlivých povídek.

⁵ O tomto více v kapitole 3.

V opozici k *postavě-definici* se nachází *postava-hypotéza*: „...*postava-hypotéza* se pak z toho hlediska jeví jako otevřená struktura, kterou se pokoušejí postupně „uzavřít“, interpretovat vypravěč, jiné postavy, čtenář.“ (Hodrová 2001: s. 561) Mohlo by se tedy zdát, že abychom mohli analyzovat čtenářskou *empatii*, musíme mít v díle k dispozici právě tyto zmiňované *postavy-hypotézy*, jejichž psychika se nejeví jako uzavřená struktura. V následujících analýzách si ale ukážeme, že pro vyvolání *empatické reakce* není nezbytná přítomnost těchto *postav-hypotéz*.

2 Čtenář literárního díla

V případě *empatie* k literární postavě je nezbytné neopomenout roli čtenáře. Právě až čtoucí subjekt přináší danému textu naplnění a uskutečňuje záměr, který měl s textem subjekt autorský. Nikdy totiž nemůže být text sepsán naprosto komplexně tak, že by zachytil každý detail fikčního světa, autor po čtenáři vyžaduje jistou mírou kooperace, aby se nevyčleně dotvořilo ve čtenářově mysli. (Eco 1997) Právě čtenář stojí na druhé straně textu a je tedy recipientem pocitů, které literární postavy mohou vyvolávat. Italský sémiotik Umberto Eco si uvědomuje blízký vztah, který mezi sebou má autorský a čtenářský subjekt. Jsou to kategorie do jisté míry provázané, kdy ani jedna nemůže fungovat bez té druhé.

Existují také odlišné způsoby recepce textu. U. Eco tak přichází se dvěma termíny. Těmi jsou *modelový čtenář* a *empirický čtenář*.

Empirickým čtenářem míní takového čtenáře, který čte konkrétní text. Může ho číst mnoha způsoby a neexistuje ani žádné pravidlo, které by mu předepisovalo, jak číst. Takovýto čtenář totiž často bere text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet z vnějšku a nemají s textem žádnou souvislost. (Eco 1997) Může se tedy například stát, že čtenářský subjekt, který zažívá v životě nepříjemné okamžiky a který začne číst humoristickou povídku, nedocení smysl této povídky, jelikož ho nedokáže rozesmát, a hledá v ní prvky, které v ní nejsou obsaženy, nebo si naopak nevšimá prvků, které v povídce obsaženy jsou. Pokud bychom chtěli při zkoumání *empatické reakce* pracovat s obecným empirickým čtenářem, dostali bychom se během analýzy do situace, kdy by bylo nutné každou rovinu výstavby textu interpretovat nepřeborným množstvím způsobů, poněvadž existuje i nepřeborné množství těchto empirických čtenářů.

Oproti empirickému čtenáři stojí takzvaný modelový čtenář. Tento typ čtenáře je spojený s modelovým autorem, je mezi nimi vztah, kdy autor do jisté míry determinuje modelového čtenáře. Dalo by se říci, že je to dle autora dokonalý čtenář, který by měl konzumovat jeho dílo. Modelovým čtenářem rozumíme autorovu strategii nesoucí v sobě soubor pokynů, které můžeme považovat za jakousi bezchybnou verzi potenciálního čtenáře oplývajícího všemi předpoklady pro aktualizaci určitého textu prostředky odpovídajícími záměru díla. Zásadně se tak odlišuje od kategorie empirického čtenáře, nejedná se o fyzicky existující entitu, ale

o souhrn textem vymezených „*podmínek úspěšnosti*“, které musí být uskutečněny, má-li být text interpretován ve své úplnosti.⁶ (Eco 2010)

Pro potřeby analýzy této bakalářské práce by bylo ideální využít konceptu čtenáře modelového. Jak jsme ale zmiňovali výše, jedná se pouze o uměle vytvořený konstrukt a je tedy zřejmé, že u umělého konstruktů nemůže *empatická reakce* vzniknout. Také je zřejmé, že neznáme všechny pokyny ponechané autorem k interpretaci jeho díla. Pro tyto důvody jsme při analýze povídek nuceni využít konceptu empirického čtenáře, kterým je student bakalářského studia na pedagogické fakultě píšící tuto bakalářskou práci (dále jen čtenář). Abychom *empatii* čtenáře k literárním postavám zanalyzovali co možná nejobjektivněji, pokusíme se v co největší míře rekonstruovat autorský záměr.

2.1 Transporting, performing a imerze

Jelikož se v bakalářské práci budeme zabírat čistě narativním textem, je nutné vysvětlit pojem *transporting*, týkající se právě čtenáře narativního textu. Tento pojem rozebírá ve své knize *Experiencing narrative worlds* (1993) psycholog Richard Gerrig. Tvrdí, že pokud je čtenář „transportován“, znamená to, že je přepraven do časoprostoru narativu. Gerrig tento transport přirovnává k cestování do cizí země. Stejně jako v cizí zemi se i v příběhu musíme přizpůsobit jeho pravidlům a zvyklostem. Začínáme tak přemýšlet v intencích fikčního světa.

Samotný proces *transportingu* pak vůbec nezáleží na kvalitě zpracování fikčního světa a ani na předchozí znalosti tohoto světa. Čtenář může být přemístěn do jakéhokoliv narativu, zpracování fikčního světa může toto přemístění usnadnit, ale zejména záleží na dovednostech samotného čtenáře, méně dovední čtenáři mohou být fikčním světem obklopeni s většími obtížemi. (Gerrig 1993)

Druhý termín, *performing*, pak na tuto předešlou koncepci navazuje a lze ho spodobnit s herectvím. Po čtenáři se totiž vyžaduje zvýšená pozornost a aktivita v okamžiku, kdy do fikčního světa vstoupí. Tuto činnost aktivuje především aktualizace textu. (Gerrig 1993)

⁶ Umberto Eco také vymezuje termín, který v díle stojí naproti modelovému čtenářovi. Je jím modelový autor. Hlas modelového autora se projevuje od prvního písmena narativu až po jeho poslední interpunkční znaménko. Jedná se o množinu instrukcí, které jsou postupně předávány modelovému čtenáři a kterým modelový čtenář musí naslouchat.

Dle Tlustého (2022) dochází při čtení k útlumu vjemů, které nás propojují s reálným světem. Skrze vtělené narážky spojené zejména s důkladným popisem fikčních reálií, se slovesy pohybu, s místními adverbii a s popisy tělesných stavů pak dochází k takzvaným vtěleným rezonancím. Do vtělených rezonancí se pak zahrnují právě i čtenářské emoce. Vtělené rezonance následně navozují pocit přítomnosti čtenáře ve fikčním světě. Dochází tak k pohlcení čtenáře fikčním světem neboli k *imerzi*. Rozdíl mezi transportingem a imerzí je pak ten, že během transportingu přijímá čtenář pravidla fikčního světa a vstupuje do něj, při imerzi čtenář také vstupuje do fikčního světa, ale ten ho díky propracovanosti a následným vtěleným rezonancím doslova pohlcuje a je tím oslabeno čtenářovo vnímání reálného světa. Transporting je tak jakýsi předstupeň imerze lišící se v míře vnímání reálného světa během četby.

V diplomové práci Veroniky Carbochové *Možnosti empatie v recepci fikčního narativu z pohledu kognitivní vědy* (2020) je uvedeno, že je čtenář vtažen do fikčního světa na pozici vedlejšího účastníka. Postavy tak vnímá, jako kdyby stály přímo vedle něj, i když si zároveň stále uvědomuje fikci takového narativního konstruktů. Čtenář se tak nikdy vyloženě nenachází na místě dané postavy. Pocity, které pociťuje, jsou jeho vlastní. Umožňuje mu to zachovat si od postav i příběhu jistý odstup, což ale zároveň vede k tomu, že vědomí této fikce osvobozuje čtenáře od nutnosti ověřování relevance fikčních faktů. Čtenář se tak může lépe nezávazně vnořit do fikčního příběhu a připodobnit ho světu reálnému. V analýzách se tedy pokusíme stanovit i to, jak různé druhy vnoření se do fikčního světa mohou ovlivňovat vyvolání *empatické reakce* u čtenáře.

3 Empatie

V předchozích kapitolách jsme nejprve vymezili roli literární postavy, jakožto objektu *empatie*, abychom se následně zaměřili i na recipienta tohoto jevu, čtenáře. Nezbývá než vymezit samotný *empatický proces*, se kterým budeme následně pracovat. Nicméně tato bakalářská práce si neklade za úkol postihnout veškerou problematiku tohoto jevu. *Empatie* je značně komplikovaný proces a vytyčit všechny její hlavní aspekty by vydalo na samostatnou publikaci a není to ani v oboru autorovy působnosti. Je tak třeba hlavně určit, co *empatii* rozumíme obecně, aby bylo možné rozpoznat možné působení prostředků v rovinách výstavby textu v povídkách Jana Balabána, které ji vyvolávají. Stanovíme základní druhy *empatie* a zaměříme se také na to, jak se odlišuje *empatie* pociťovaná k živé bytosti oproti *empatii* k fikčnímu konstrukt, kterým literární postava bezpochyby je.

Empatie neboli vcítění se je ve *Slovníku analytické psychologie* definována jako: „*schopnost vstoupit do situace a emoční polohy jiného člověka a tímto způsobem jej chápat citově i kognitivně.*“ (Müller L. a A. 2006: s. 496) Budeme-li tedy z této definice vycházet, je jisté, že ji musíme rozšířit, respektive modifikovat. Nezkoumáme totiž emoční polohu jiného člověka, jde nám o emoční polohu literární postavy, jež je zachycena na stránkách knihy. Je tedy vůbec možné se do takovéto fikční postavy vcítit? Chápat, co prožívá? A prožívat podobné emoce, jaké prožívá ona? Na všechny předchozí položené otázky se nabízí odpověď ano. Každý, kdo se kdy začel do nějakého příběhu, musí logicky k takovéto odpovědi dospět. Na literárních postavách ve fikčních světech nám často záleží, cítíme smutek, když ho cítí ony, a mnohdy dokážeme pochopit a ospravedlnit jejich jednání. Není tedy pravda, že *empatii* můžeme cítit pouze k jinému člověku, svým způsobem cítíme jistý druh *empatie* i ke zvířatům, cítit *empatii* k literární postavě je tedy také možné. Jedná se ale o specifický druh *empatie*, který si následně dále vymezíme.

Dle publikace *Emoční inteligence – Proč může být emoční inteligence důležitější než IQ* (2011) od Daniela Golemana se emoce vyjadřují převážně neverbálními projevy. Jsou-li slova určitého jedince v protikladu s tím, co nám sděluje tónem svého hlasu, gestikulací či dalšími neverbálními projevy, měli bychom si všimnout spíše toho, jak to daný jedinec podává, a ne toho, co říká. Jedním všeobecně uznávaným psychologickým pravidlem je to, že více než devadesát procent sdělení daného jedince probíhá právě ve formě neverbální

komunikace. Takovéto signály pak recipient vnímá jaksi mimoděk, podvědomě, aniž by nad obsahem takových sdělení musel uvažovat. *Empatie* také vyžaduje dostatek klidu a vnímavosti. Jedině tak je možné zachytit subtilní projevy citů druhého člověka a napodobit je vlastními emocemi.

Čtenář literárního díla je ale co do nonverbálních signálů pozorované literární postavy značně omezen tím, co mu zprostředkuje vypravěč. Na rozdíl od interakce s žijící bytostí nemůže při interakci s literární postavou tuto postavu sledovat nepřetržitě, může sice například zjistit, že postava pokrčila rameny, pokud mu to vypravěč umožní, ale nemůže postavu sledovat v každém okamžiku její promluvy. Má možnost ale využít ostatní roviny čteného textu a tím částečně nahradit způsoby, které jsou mu k dispozici při již zmíněné mezilidské komunikaci.

3.1 Druhy empatie

Před samotnou analýzou povídek je určitě vhodné pozastavit se nad druhy *empatie*. Jak jsme již nastínili v úvodu této kapitoly, *empatie* se nemusí pokaždé projevovat stejným způsobem. Dle psychologické definice *empatie* můžeme jedince chápat citově, ale i kognitivně. Publikace *Emoce – regulace a vývoj v průběhu života* (2018) přesně tyto dva druhy *empatie* vymezuje. Na jedné straně máme *emocionální empatii*, na straně druhé *kognitivní* (poznávací).

Emocionální empatii rozumíme takovou *empatii*, kdy jsme schopni vcítit se do emocí jiné osoby, cítit to, co cítí ona, jsme schopni rozpoznat její pocity a pochopit je. Neznamená to ale prožívat doslova stejné pocity. Nejsme totiž schopni nahlédnout do mysli daného jedince, a hlavně nejsme schopni emoce naprosto totožně replikovat, jelikož každý prožíváme odlišným způsobem. Tento druh *empatie* se dále může dělit na empatickou obavu a osobní tíseň.⁷ (Poláčková Šolcová 2018)

Důležité je se ještě pozastavit nad druhým druhem *empatie*, nad *empatií kognitivní*. Kognitivní *empatie* je *empatie*, která nám pomáhá pochopit jednání daného jedince,

⁷ Empatická obava je taková obava, kdy s jedincem soucítíme v návaznosti na jeho utrpení. O osobní tíseň se jedná, když máme nepříjemné pocity v návaznosti na utrpení jiného jedince. (Poláčková Šolcová 2018)

pohlédnout na situace z jeho perspektivy. Velmi často se tento pojem také používá pod názvy sociální poznávání nebo také mentalizace. (Poláčková Šolcová 2018)

Abychom ale mohli pracovat s *empatií* v narativní struktuře, je rovněž nutné vymezit další druh *empatie*, jež se vyskytuje právě ve vztahu k literární entitě. Tento druh *empatie* je těsně spjatý s *identifikací* s literární postavou. Není ale zcela zřejmé, zda nejprve dochází k *identifikaci* a následně k *narativní empatické reakci*, či zda je to obráceně. (Keen 2007) Je ale patrné, že pokud se čtenář dokáže s postavou identifikovat, dochází i čtenářskému výskytu *empatické reakce*.

„V každém případě musí narativní *empatie* vyvolaná čtením zahrnovat poznávání, protože samotné čtení závisí na komplexních kognitivních operacích. Celkově je však emocionální reakce na čtení tím více opomíjeným aspektem toho, co literární kognitivisté označují pod souhrnným termínem *empatie*.“⁸ (Keen 2007: s. 28) Z této myšlenky vyplývá, že *empatie* narativní je jakýmsi průnikem obou druhů *empatie* zmíněných výše, vznikajícím při čtení díla. S narativní *empatií* se pojí ještě jeden termín a tím je *ozvláštnění textu*, dle Carbochové (2020) totiž existují domněnky, že ozvláštnění textu má vliv na *empatickou reakci* u čtenáře. Na prvky ozvláštnění či aktualizace textu se tak při analýze zaměříme taktéž, konkrétně v rovině jazykové.

⁸ Přeložil Petr Klečka pro potřeby této bakalářské práce.

4 Struktura analýz povídek z hlediska zkoumání empatie

Z výše uvedeného vyplývá, že pokud chceme zkoumat *empatii* k postavám v literárním díle, nepostačí nám samotné zkoumání literární postavy bez kontextu ostatních rovin výstavby textu; *empatická reakce* jak k živým bytostem, tak k fikčním entitám totiž probíhá a vychází z vícero rovin – u interpersonální interakce můžeme připomenout neverbální komunikaci. Sama literární postava je pak v textu úzce spjata s ostatními rovinami textu. Pokud bychom přistoupili pouze k osamocené analýze literární postavy, nutně by tak došlo ke ztrátě komplexnosti literární postavy. Samotnou analýzu tak rozdělujeme do několika rovin výstavby textu tak, abychom zachytili podstatné aspekty důležité z hlediska vyvolání *empatické reakce*.

V analýze se nejprve zaměříme přímo na *rovinu literární postavy*, k analýze literární postavy nám pomohou kategorie, které definuje D. Hodrová a které důkladněji rozebíráme v kapitole 1.

Následně nesmíme opomenout *rovinu vypravěče*, jeho důležitost ve vyvolání čtenářské *empatie* tkví bezpochyby v tom, že slouží jako prostředník mezi čtenářem a literární postavou, a pomocí něj a jeho perspektivy tak čtenář získává o postavě více informací.

Další důležitou rovinou výstavby textu, na kterou se v rámci analýzy zaměříme, bude *rovina příběhu*. Tato rovina bude klíčová pro pochopení kauzality v chování literárních postav v intencích fikčního světa, a tudíž i klíčová z hlediska *kognitivní empatie*, jež vymezujeme v kapitole 3.1.

Literární postavy již byly v této práci definovány jako fiktivní konstrukty vystupující v určité narativní struktuře. Tyto konstrukty jsou tedy zasazeny do konkrétního fikčního světa. A tento fikční svět je vymezený časoprostorem, ve kterém se příběh dané postavy odehrává. V analýze čtenářské *empatie* se proto zaměříme i na *rovinu časoprostoru*.

Poslední rovinou výstavby textu, kterou budeme z hlediska čtenářské *empatické reakce* zkoumat, je *rovina jazyka*. V kapitole 3.1 jsme totiž na základě diplomové práce Carbochové stanovili, že na vyvolání *empatie* u čtenáře nepochybně působí i prvky *aktualizace* textu.

Uvědomujeme si také, že *empatické* dispozice čtenářů jsou různorodé, jelikož jsou různorodí sami čtenáři. Nemůžeme tak postihnout všechny alternativní *empatické reakce*, které by měli

všichni alternativní *empiričtí čtenáři*. Přesně z toho důvodu jsme v kapitole 2 vymezili čtenáře, kterého budeme v analýze povídek považovat za subjekt *empatické reakce*.

5 Analýza povídky *Proměny* – Prázdniny (1998)

K analýze *empatie* k literárním postavám ze souboru povídek *Prázdniny* byla zvolena povídka *Proměny*. Povídka je v souboru zařazena na druhé místo a čtenář se v ní poprvé seznamuje s postavou Ivanem Satinským, která se vyskytuje se v celé řadě povídek tohoto souboru. Spolu s další postavou Pavlem Nedostálem, která se také prolíná více povídkami, tvoří jakési dva protipóly se zřetelnými autobiografickými prvky (jsou po rozvodu, trpí krizí středního věku).⁹ O vzájemné protipóly se jedná proto, že každý hledá východisko nebo spíše útěchu před svou svízelnou existenciální situací jiným způsobem. Ivan Satinský se snaží pochopit smysl života z hlediska vědy, Pavel Nedostál se uchyluje spíše k víře. Balabánovy povídky vypráví často příběh postav s autobiografickými prvky, jedná se tak o jakési typizované postavy, o kterých se v analýze ještě zmíníme.

Zaměříme se ale na samotnou povídku *Proměny*. Ukážeme si, jak v ní vypravěč pracuje s postavami, především s již zmíněným Ivanem Satinským. Tomu v rámci roviny literární postavy budeme věnovat nejvíce prostoru, poněvadž se jedná o postavu hlavní. Následně zanalyzujeme i ostatní – pro zkoumání *empatie* zásadní – roviny výstavby textu, abychom na základě této analýzy mohli postihnout, jakými způsoby vzniká *empatická reakce* u čtenáře.

Rovina literární postavy

a) *Pojmenování postavy*

„Doktor Satinský se rozhodl, že bude žít jinak.“ (Balabán 2010: s. 94) Tato věta je úvodní větou povídky, jejím prostřednictvím můžeme zanalyzovat osobitou Balabánovu techniku pojmenování postavy. Vidíme totiž, že k pojmenování literární postavy dochází hned v prvních slovech povídky, je to tak naprosto první informace, kterou čtenář o postavě získává. Vypravěč tím postavu konkretizuje, dá jí jméno a tím ji čtenáři představí. Vyčlení ji v rámci fikčního světa. Čtenář následně jakékoliv další informace, které o postavě získá, bude spojovat právě s tímto jménem.

„Od chvíle, kdy je postava pojmenována, můžeme k postavě odkazovat jako k určité množině propozic, která se aktem čtení proměňuje a konkretizuje; vlastní jméno tak

⁹ Autobiografických prvků bychom u Balabánových postav našli celou řadu, pro zkoumání *empatické reakce* u čtenáře jsou ale irelevantní.

umožňuje postavě „existovat mimo své sémantické rysy“, přičemž tato existence je postavě přisuzována právě čtenářem.“ (Fořt 2008: s. 72-73) Někdy zachází Jan Balabán ještě dále a postavu pojmenuje již v názvu povídky. Tím vlastně propojí konkrétní postavu přímo s ústředním námětem povídky, čtenář pak získá pocit, že není důležité, co se v povídce děje, naopak je důležité to, jak postava na vzniklou situaci reaguje, jak ji prožívá.¹⁰ Obvykle je postava pojmenována pouze křestním jménem, postava tak neoplývá příliš konkrétním rysem a čtenář si za ni může substituovat v podstatě kohokoliv. Zde ale vypravěč postupuje lehce odlišně, postavu v povídce pojmenuje příjmením (a ne zcela typickým) a i jejím titulem. Dozvídáme se tak, že se jedná o doktora, to v nás automaticky vyvolá dojem, že sledujeme postavu, jež by měla oplývat určitou mírou vzdělání.

b) *Charakteristika postavy prostřednictvím vypravěče*

Zároveň ale o postavě z první věty povídky zjišťujeme, že se rozhodla, že bude žít jinak. To je poměrně důležitá informace. Je nám tím prozrazeno, že postavu určité okolnosti nutí, aby změnila svůj dosavadní život. Je nešťastná, nebo ji k tomuto rozhodnutí nutí něco jiného?

V celém prvním odstavci se poté dozvídáme, jaký život doktor Satinský doopravdy vede: „Doposud žil jako zvíře. Denně pil a přejídal se bufetovou stravou. Pracoval v nemocnici jako přidavač zedníků. Styděl se za to a bál se předáka...“ (Ibid.: s. 94) Čtenář je tak vystaven jasnému kontrastu, nejprve se dozvídá o postavě, o které předpokládá, že je vzdělaná a zřejmě tedy i dobře situovaná, ale to je následně znegováno a čtenář zjišťuje, že Satinský pouze přežívá, naplňuje své základní fyziologické potřeby a pravděpodobně je alkoholik. Také paradoxně pracuje v nemocnici, ale jako přidavač u zedníků, což je pro doktora bezpochyby naprosto podřadné zaměstnání.

Následující větné celky stále ještě prvního odstavce zoufalství postavy dále prohlubují: „Byl takříkajíc otcem projektu dítěte ze zkumavky. Možná že Bůh, ve kterého nevěřil, jej za to potrestal. Srazil ho na kolena.“ (Ibid.: s. 94) Zde čtenář zjišťuje, že se postava kdysi v minulosti pohybovala ve vysokých vědeckých kruzích

¹⁰ Tento postup se nejvíce vyskytuje v povídkovém souboru *Možná že odcházíme*.

a díky jejímu přičinění pravděpodobně došlo k prvnímu umělému oplodnění. O to strmější pád doktor Satinský následně zažil. Čtenář se v povídce nedozví, co konkrétně dostalo doktora Satinského na úplné dno. Tento pocit neznáma tak na čtenáře doléhá celou povídkou. Čtenář nedokáže jasně identifikovat doktora Satinského jako viníka svého současného stavu. To prohlubuje *empatickou reakci* čtenáře ve dvou rovinách. Zaprvé, doktor Satinský není viník, tudíž na něj čtenář může nahlížet spíše jako na oběť a podle Golemana (2011) je vcítění se do oběti daleko snazší proces než vcítění se do viníka. Zadruhé, stejně tak se takovýto nezaviněný stav bezmoci může projevit u čtenáře, a čtenář se tak se stavem postavy snadněji ztotožní, jelikož se začíná strachovat i o svůj život, když zjistí, že ne všechny aspekty svého života má pevně ve svých rukou. To je rovněž umocněno tím, když postava spekuluje, že její současný stav mohla zavinit vyšší moc, v kterou ale dokonce ani nevěří. Proti této moci je jednotlivec bezmocný a není v jeho silách se ubránit.

„Krabice s knihami, nějaké prádlo, oblek po otci, sto dvacet kilo živé váhy a kabát tak těžký, že místo poutka používal řetízek od špuntu od vany, a lopata u zedníků v nemocnici.“ (Ibid.: s. 94) Dále v textu se čtenář dozvídá bližší informace o doktoru Satinském. Zde se pravděpodobně jedná o výčet Satinského nejcennějšího majetku. Pozorujeme tak, že postava není ani dostatečně movitá. Zajímavé je, že do tohoto výčtu je zahrnutý i prvek Satinského vnější charakteristiky: *„sto dvacet kilo živé váhy.“* Tento prvek je do výčtu včleněn jen tak mimochodem, ale je to jediná vnější charakteristika hlavní postavy, kterou v povídce nalezneme. Opět se jedná o zcela příznačný přístup Jana Balabána, dle Kubíčka (2008): *„Zvláštnost charakterizace Balabánovy postavy spočívá v tom, že vypravěč nepodává výčet jejích vlastností, k jejímu charakterizování nepřispívá ani tolik situace, do níž vstupuje a která ji „rentgenuje“, ale postavu přibližuje, představuje především vztah k sobě samé.“* U svých postav tak Balabán neklade na vzhled ani na přímé vyjádření jejich vlastností téměř žádný důraz, nechává zcela v gesci čtenáře, aby si postavu představil dle vlastních kritérií. Na základě tohoto negativně zbarveného popisu je zřejmé, že dochází k jakémusi sebehodnocení postavy. V textu se tak stírají kontury mezi pásmem vypravěče a pásmem postavy. Text má čtenář stále zprostředkovaný

z pozice vypravěče, ale ten jako by přebíral myšlenky postavy a následně je předával čtenáři. Informace, které tak čtenář o postavě obdrží, jsou předávány nepřímou. Objekt *empatické reakce* je totiž explicitně nevyslovuje. Subjekt tak musí zapojit svou mentální energii a všimnout si nepřímých vytvořených signálů. Připomeňme si, že stejně tak probíhá i *empatická reakce* při interpersonálních interakcích. Subjekt až 90 % emočních signálů vnímá z neverbální komunikace – tedy nepřímou. Pokud tedy postava explicitně nevyjadřuje své pocity, vzniká tím situace do větší míry podobná klasické mezilidské komunikaci. Tato podobnost následně může mít za následek silnější *empatickou reakci*.

Vraťme se k lakonickému popisu zevnějšku hlavní postavy. Čtenář na základě tohoto popisu může k postavě pociťovat silnější *empatickou reakci* díky takzvaným *místům nedourčenosti*. Již v teoretické části bakalářské práce jsme zmiňovali, že autor textu není schopen fikční svět zachytit v jeho úplnosti – u Balabána navíc můžeme tvrdit, že tak činí zcela vědomě a za určitým účelem – v důsledku toho vznikají v textu bílá místa, jež si při procesu čtení zaplňuje sám čtenář. Čtenář si pak na základě konceptu *vnějších inferencí* doplňuje tato bílá místa příběhu zevnějšku narativního světa. (Carbochová 2020) Pociťovaná *empatie* k postavám se díky tomuto konceptu značně prohlubuje, jelikož nechává na čtenáři, koho bude do postavy projektovat, a to nejen vizuálně.

c) *Dialogy a monology postavy*

Po této střídavé charakteristice je čtenáři osvětleno, proč doktor Satinský vlastně trpí, co je příčinou jeho současné psychické nepohody: „*Přemýšlel o tom, co může být a on o tom neví. Jakým způsobem existuje věc, která pro něj není, poněvadž mu nevstoupila do vědomí. Chlatal a přemýšlel o tom, proč vůbec něco do vědomí vstupuje, a když něco, proč ne všechno.*“ (Balabán 2010: s. 94) Zde nám vypravěč po syntaktické rovině výpovědi prodlužuje a řetězí je do delších souvětí. Navozuje tím pocit asociačního proudu vědomí postavy, ale opět *er-formou*, a opět tak dochází k prolínání pásem vypravěče a postavy. Recipient *empatie* vnímá, jak nad problematikou uvažuje zasažená postava doktora Satinského. Má možnost zprostředkovaně nahlédnout do její mysli a zjišťuje, co přesně ji trápí. Doktor se nám tak může jevit jako psychicky labilní jedinec, jenž se nedokázal srovnat se svou rolí

vědeckého průkopníka. Zjišťujeme, že vzdělaný doktor zažívá skutečně hluboký filozoficko-existenciální rozkol, který byl pravděpodobně způsoben tím, že se zúčastnil vývoje umělého oplodnění. Na základě tohoto rozkolu se pak roztáčí spirála, kvůli níž se doktor dostává až na samotné životní dno, na kterém se s ním setkává čtenář.

Dále v textu je nám představen obraz postavy doktora Satinského, jež sedí na balkóně, opírá se čelem o zábradlí a celou svou situaci glosuje interjekcí *hm*. Je nám tím ukázáno, že z pohledu postavy se jedná o naprosto bezvýhodnou situaci, doktor nemá řešení a nenalézá odpověď. Za zmínku jistě stojí i to, že citoslovce *hm* není ohraničené uvozovkami, i přesto je ale uvozené uvozovací větou.¹¹ Nepoužití uvozovek slouží jako prvek ozvláštnění textu; tyto prvky dále zanalyzujeme v rovině jazyka.

Čtenář se v jedné části povídky ocitá zachycen ve víru doktorových existenciálních myšlenek, stále podaných ve třetí osobě. Zároveň se do těchto myšlenek prolíná skutečnost toho, v jaké bezútěšné situaci se doktor nyní nachází: „*Byl opilý a nemohl si pomoci... Jablečné víno mu leptalo mozek.*“ (Ibid.: s. 95) Doktorovy myšlenky postupně gradují, až už jsou pro něj neúnosné. Situaci pak řeší naprosto zoufalým způsobem: „*Proč vůbec přemýšlí? Udeřil hlavou o podlahu a přestal přemýšlet.*“ (Ibid.: s. 96) Zde si můžeme všimnout řečnické otázky, kterou pokládá vypravěč, zároveň z této otázky ale máme pocit, jako by se ptala sama postava. Zřetelný přechod mezi postavou a vypravěčem se nám tak opět stírá. Navíc v nás otázka bezpochyby vyvolává pocity osamocení, postava se ptá sama sebe, poněvadž nemá nikoho blízkého, komu by takovouto otázku mohla položit. Zároveň se jedná o otázku, na kterou není jednoduché odpovědět, možná na ni ani odpověď neexistuje, doktor se tak snaží položenou otázku vyřešit zoufalým činem.

¹¹ Tento postup používá Jan Balabán ve více svých dílech. Například v románu *Zeptej se táty* uvozovky v přímé řeči nepoužívá vůbec. Dochází k tím k plynulému přechodu mezi myšlenkami a promluvami postav bez toho, aniž by byl čtenář opticky rušen znakem uvozovek. Čtenář se také musí na čtení více soustředit, aby dokázal rozpoznat, kdy postava mluví nahlas a kdy se jedná o vnitřní monolog. Někdy není toto rozlišení zcela jasné a čtenář se sám musí rozhodnout, kam danou výpověď zařadit.

Dle S. Keen (2007) se *empatické reakce* projevují více u negativních zážitků a stavů než u těch pozitivních. Sledovat tedy postavu doktora na pokraji kolapsu je pro čtenáře rozhodně silnější emocionální zážitek než ji sledovat při pozitivní situaci.

„*Řekla mu: Nemůžu pochopit, kdo tě tak změnil. Já jsem to nebyla. Ty jsi neměl žádný důvod, o kterém bych věděla.*“ (Balabán 2010: s. 96) Tento monolog není v textu ohraničen uvozovkami, ale pouze uvozovací větou, opět se jedná o prvek ozvláštňení textu. Promluva postav následně pokračuje pouze nepřímou řečí: „*Navrhoval jí, že by spolu mohli mít dítě, že by spolu mohli žít. A ona pořád, že tomu nemůže uvěřit, že za tím musí něco být a že ne a ne a ne, dokud to nepochopí.*“ (Ibid.: s. 96) Nepřímá řeč v nás evokuje, jako by si doktor na tuto promluvu pouze vzpomínal, zatímco stojí na balkóně. Jako by se celý příběh povídky „přehrával“ pouze v doktorově mysli. Dle Kostřicové (2013) „*Mají dialogy Balabánových postav často blízko k vnitřnímu monologu postavy jediné, pouze navenek „rozložené“ do dvou či více osob.*“ Doktor tak stojí v centru veškerého čtenářského vnímání.

d) *Vedlejší postavy*

V povídce hraje výraznější roli jen jedna vedlejší postava, doktorova přítelkyně Taťána. Doktor si na ni vzpomene pomocí asociace, kdy se mu vybaví, že dotyčná postava má zcela jiný pohled na svět. Tato postava je stejně jako doktor Satinský při první zmínce pojmenována: „*On přece není žádný agnostik jako Taťána. Taťána byla moc hezká drzá holka s velkou pusou.*“ (Balabán 2010: s. 95) Taťána je zde bezpochyby pojmenována doktorem Satinským prostřednictvím subjektizovaného *er-formového* vypravěče. To on ji vidí jako *hezkou drzou holku s velkou pusou*. Perspektiva vypravěče tak opět ustupuje perspektivě samotné postavy. Čtenář tak blíže poznává i samotného doktora Satinského, jelikož vnímá jeho postoj k jiné postavě. Zjišťujeme, že Taťána chová k doktorovi jistou náklonost, i přesto, co jsme se o doktorově životě zatím dozvěděli. Taťána zastává zcela odlišnou filozofii. Je více pragmatická, a tvoří tak jakýsi protiklad k hloubavému doktorovi. Autor nám tento protiklad dále demonstruje obrazným pojmenováním: „*Taťána měla rychlé myšlení a na svém ohraničeném ledě bruslila s virtuozitou anglické krasobruslařky. Co je za mantinely, o to se nestarala.*“ (Ibid.: s. 95) Kontrast s vnější charakteristikou doktora dále probereme v rovině jazyka.

Po doktorově proměně se čtenář dozvídá, že i Taťána se bojí neznámého a nechápe, proč se doktor změnil, a to je pro ni děsivé, stejně jako bylo pro doktora děsivé to, co mu nevstupovalo přímo do vědomí. Tyto dvě postavy tedy nakonec nejsou ve vnímání světa zas tolik odlišné.

Na konci prvního odstavce povídky se vyskytuje zmínka o další postavě. Tato postava v povídce nedostává příliš prostoru, konkrétně je o ní zmínka pouze ve dvou větách celých: „*Zapletl se s barmankou s výrazným sexuálním chováním a čokoládovou náplní... Vypadl z výzkumu a posléze i od barmanky.*“ (Ibid.: s. 94) Více se v celé povídce o barmance nedozvíme. Pokud bychom tedy použili členění D. Hodrové, jedná se v tomto případě o takzvanou *postavu-definici*. Postava v povídce představuje určitý typ, nedostává patřičnou hloubku a v tomto případě slouží jen k tomu, aby dále přiblížila a osvětlila chování a minulost postavy doktora Satinského. Postava barmanky tak ve čtenáři *empatii* nevyvolává, na to dostává příliš málo prostoru. Neznamená to ale, že tato postava nemá z hlediska vyvolání *empatie* v povídce svůj smysl. Tuto postavu čtenář vnímá jako součást Satinského minulosti. Satinský k ní měl vybudovaný určitý vztah, ale barmanka ho následně opustila. Čtenář tak konkrétněji vnímá samotu, již doktor Satinský trpí. Zároveň je tímto demonstrován Satinského úpadek. Vzdělaný doktor, který má vlastní rodinu, se zaplete s barmankou, i ta ho ale následně opustí. Pozastavme se ještě nad charakterizací barmanky: „*Zapletl se s barmankou s výrazným sexuálním chováním a čokoládovou náplní.*“ (Ibid.: s. 94) Na této charakterizaci si zřetelně můžeme povšimnout postupu, který jsme zmiňovali v rovině charakteristiky postavy prostřednictvím vypravěče, a sice prolínání pásma vypravěče a pásma postavy. V rámci jedné věty zde dochází k rozštěpení perspektivy na objektivní (vypravěčova perspektiva): „*s výrazným sexuálním chováním*“ a subjektivní (perspektiva postavy): „*čokoládovou náplní*“. Charakteristika barmanky tak obsahuje výrazný kontrast, na jedné straně se v textu nachází neutrálně vymezená vlastnost, která je představena až odborně exaktním slovníkem, na straně druhé vlastnost vysoce obrazně zbarvená. U čtenáře tak může docházet ke zvýšené *empatické reakci*, jelikož je nucen zpozornět a uvědomit si, čí perspektivu vlastně sleduje. Zároveň díky obraznosti dochází k takzvanému aktivnímu čtení, které více rozebereme v rovině jazyka.

V následujícím odstavci se dozvídáme, že doktorova žena a syn nyní žijí u ženiných rodičů. Paradoxně to ale není problém, který by doktora trápil. Jelikož stejně jako montérky, jež si nechávají ve sklepě, si je dokáže představit, vnikají tak do jeho proudu vědomí a nezanechávají ta prázdná, nevědomá místa pro doktora tolik ožehavá. To, že ho opustila rodina, je tedy až důsledkem doktorových psychických problémů, a ne příčinou. Manželka i syn jsou podobně jako barmanka pouze okrajově zmíněné postavy, a čtenář tak nemá možnost se do nich náležitě vcítit.

Můžeme si ale povšimnout, že tu vypravěč staví barmanku i rodinu paradoxně na jednu úroveň, i když míra doktorovy sounáležitosti k jeho rodině musí být výrazně odlišná. V povídce jsou tyto postavy z minulosti zobrazeny se stejnou důležitostí. Je nám tím ukázáno, že Satinského minulost je uzavřena, nemůže se do ní vrátit, aby napravil své chyby. Čtenář si tak uvědomuje, že není cesty zpět a že východisko ze své svízelné situace bude muset řešit postava jiným způsobem. Zároveň to má vliv i na jistý prvek statickosti času, striktně nám odděluje to, co bylo, a to, co je nyní. Čas povídky dále více zanalyzujeme v rovině časoprostoru.

Rovina příběhu

Z hlediska děje není povídka natolik obsáhlá. Je nám představen doktor, který prožívá nesmírné deprese: „*Pil jablečné víno v podřepu rovnou u ledničky, kterou zase jednou kompletně vyžral.*“ (Balabán 2010: s. 95) Asi žádný jiný obraz v celé povídce nedemonstruje zoufalství postavy lépe než tento. Doktor se nachází v naprosto ponižující situaci, v podřepu před prázdnou lednicí. Pije jablečné víno, což je druh alkoholu jednoduchý na domácí přípravu, a jelikož nemá doktor peníze, můžeme předpokládat, že si tento alkohol skutečně vyrobil, aby měl, čím se opít. Můžeme si tu povšimnout dysfemismu „*vyžrat ledničku*“. To ve čtenáři jistě evokuje skutečnost, že doktor vskutku „*žije jako zvíře*“. Toto je následně umocněno, když se dozvídáme, že doktor jí poslední trojúhelníček taveného sýra, který v ledničce zbyl. Zřejmě neexistuje moc jiných potravin, co se dají najít v ledničce a mají menší výživovou hodnotu, a jsou tak naprosto zbytečné. Přitom ho stále deptá to, že neví, jaký má jeho život účel.

Když následně před ledničkou ztratí vědomí, rozhodne se pro změnu životního stylu. Ta mu ale nepřinese to, co očekával; ba naopak, Taťána ho kvůli té změně nakonec opouští. Nyní

by čtenář mohl čekat, že doktor opět sklouzne do depresí, ze kterých se tak obtížně vymanil, konec povídky ale zůstává otevřený, a ponechává tak prostor pro naději. Doktor se rozhodne celou tuto životní etapu rázným rozhodnutím utnout a vydává se vstříc etapě nové: „*Mechanicky a přesně si skládal nejnужnější věci do kufru. Věděl, že musí odjet, ale vůbec netušil kam.*“ (Ibid.: s. 97)

Čtenář je tak přítomen u proměny nezdravě žijícího alkoholika na zdravě žijícího abstinenta a následně vidí, jak se tento abstinent, když mu prvotní proměna nepřinese kýžené štěstí, rozhodne nechat za sebou své dosavadní jistoty a vykročí vstříc neznámému. Dle B. Kostřicové (2013) nejde postavám *Prázdnin* o přílišnou snahu najít absolutní východisko ze své situace, spíše jde o vykročení ze svého stínu a o najetí okamžitého řešení uspořádání svého života. A vypravěč nám v povídkách předkládá postavy v okamžiku, kdy se k tomuto okamžitému vykročení odhodlají a nechají svůj dosavadní život za sebou. To v nás i přes poměrně všeprostopující pocity zmaru navodí pocit naděje. Naděje je ale tak malá, že je stěží uchopitelná.

Budoucnost postavy tak zůstává otevřená. Tuto otevřenost následně rozebereme i v následující analýze: „*Přítomnost Balabánových postav je vždy zcela vyprázdněná, jejich budoucnost je pak více než nejistá.*“ (Juříková 2006: s. 46)

Rovina vypravěče

V průběhu celé povídky zprostředkovává vypravěč pohled přímo na doktora Satinského. Čtenář ho má možnost „sledovat“ během intenzivních chvil, jakou je například kolaps před lednicí. „*I když je tak vyprávěcím základem třetí gramatická osoba, vyprávěný svět je ve skutečnosti podáván prostřednictvím postavy, které se dotýká. Postava se stává reflektorem a vnímanou skutečnost tak silně individualizuje.*“ (Kubíček 2008: s. 473) Vypravěč během převážné části vyprávění tak neumožní čtenáři udržet si od této hlavní postavy dostatečný odstup, v určitých částech povídky je možné nahlédnout dokonce i do doktorovy mysli: „*Snažil se představit si to, co si nemůže představit, protože to existuje mimo jeho představivost.*“ (Balabán 2010: s. 94) Čtenář je do fikčního světa *transportován* přímo do blízkosti hlavní postavy, jako by se stal vedlejším účastníkem doktorova trápení. Vypravěč tak využívá takzvané *vnitřní fokalizace*, je *heterodiegetický* a je zaměřen pouze na postavu doktora Satinského, fikční svět pak my jako čtenáři vnímáme pouze z hlediska této

postavy. V povídce tak není zobrazen okamžik, kdy doktora opustí Taťána. Doktor totiž v té době stojí na balkóně a zaznamená pouze sluchový vjem, bouchnutí dveří, stejně jako čtenář: „*Pak bouchly dveře. Taťána odešla.*“ (Ibid.: s. 97) Postava doktora Satinského se pro čtenáře stává jakýmsi „styčným bodem“ celého fikčního světa, získáváme tím pocit, že to důležité se děje v doktorově blízkosti, přestává nám záležet na ostatních entitách tohoto světa, jelikož od nich máme příliš velký odstup, a cítíme tak silnější *empatickou reakci* k hlavní postavě.

Rovina časoprostoru a kompozice

„*Druhého dne se rozhodl, že bude žít jinak.*“ (Ibid.: s. 96) Touto větou nás autor po trýznivých momentech u ledničky – zhruba v polovině povídky – vrací na začátek povídky, poněvadž již na začátku povídky měl čtenář tu možnost, aby se dozvěděl, že doktor učinil takovéto zlomové rozhodnutí. Povídka tak z hlediska kompozice využívá konceptu návratu k úvodu, je rámcově rozdělena do dvou úseků – nejprve zobrazení života před změnou, následně samotná změna a její následky. Od úvodní věty povídky se ale tato druhá věta liší dosti zásadním způsobem. V této druhé větě se vyskytuje nevyjádřený subjekt. Subjekt tohoto rozhodnutí čtenář totiž již důkladně zná, neboť k seznámení s tímto subjektem sloužila celá předcházející část povídky. Z časového hlediska se tak čtenář na začátku povídky nachází v jakémsi „epicentru“, v momentu zlomu. Povídka se pak retrospektivně vrací do vzpomínek hlavní postavy, všechny vzpomínky jsou ale silně citově zbarvené, plné zoufalství („*Doposud žil jako zvíře.*“), nezachycují minulé jednání postavy, jsou zmíněny spíše kvůli tomu, jaké pocity v postavě – a přeneseně následně i ve čtenáři – probouzejí. Poté, co se v povídce vrátíme do současnosti, se děj posouvá chronologicky dopředu, ale jen nepatrně, příběh povídky zde není zásadní, vypravěč nám chce jen nastínit, jaké bude mít doktorova proměna následky. V tomto chronologickém posunu se nám opět vrací obraz doktora na balkóně. Ten glosuje svou proměnu a důsledky, ke kterým proměna vedla.

Čas vypravování v nás tak vyvolává statický dojem, dynamičnost času je potlačena i tím, jak autor pracuje s již zmíněnými promluvami postav. Dialogy, jak jsme již dokázali, se odehrávají v mysli postavy, neposouvají děj, spíše dokreslují depresivní atmosféru. Čtenář tak sleduje koláž jednotlivých obrazů (doktor na balkóně, doktor u lednice). Vypravěč tento statický čas vyprávění nenarušuje ani tím, že by vymezil, v jaké denní době nebo alespoň ročním období se s postavou setkáváme. Postavy v *Prázdninách* jsou tak zachyceny

v jakémisi přítomném časovém vakuu, do kterého se dostaly vynuceným útekem ze svého dosavadního života, na minulost pouze vzpomínají a budoucnost je více než nejistá. Toto je typické pro všechny Balabánovy postavy napříč jeho tvorbou.

Prostor povídky je podobně nedourčený. O fikčním světě víme, že se povídka odehrává v konkrétním bytě, ale to je v podstatě všechno. Ve většině ostatních povídek je Balabán daleko konkrétnější a své povídky zasazuje na periferii ostravských sídlišť. Často používá konkrétní názvy různých restauračních zařízení nebo ulic, aby svět, který nám představuje, částečně zkonkretizoval. I v povídce *Proměny* je konkrétní v okamžiku, kdy pojmenovává klub, do něž jde doktor Satinský tančit. Toto pojmenování má za účel zkonkretizovat alespoň jednu prostorovou reálii fikčního světa, a dodat mu tak na uvěřitelnosti. Více se ale o prostoru povídky čtenář nedozví. Nezáleží totiž tolik na prostoru fikčního světa ale na prožívání postav povídek: „*Příběhy se navíc odehrávají v ostře konkrétním světě. Je jím především vnitřní svět prožívání. Přítomnost vnějšího světa zůstává spíše tušená.*“ (Kubíček 2008: s. 476) Autor zde opět pracuje s již zmíněnými bílými místy fikčního světa. Tím, že není specifictější v zasazení povídky do konkrétního prostoru, zaprvé neodvádí čtenářovu pozornost, jež je zaměřena především na postavu doktora Satinského; popisné části tak nepřerušují *empatické reakce*, jež postava může u čtenáře vyvolávat; a zadruhé nechává na čtenáři, aby si prostor dokreslil na základě konceptu *vnějších inferencí*.¹²

Rovina jazyka

V kapitole 3.1. jsme hovořili o tom, že aktualizace textu může částečně ovlivňovat míru *narativní empatie* u čtenáře. Pokud tedy v textu dochází k ozvláštňení neboli *aktualizaci*, u čtenáře tak může dojít k silnějšímu vyvolání emocí.

Aktualizací textu je pak míněna záměrná odchylka od standardního užití jazykových výrazových prostředků vyskytující se primárně v umělecké literatuře, mající estetickou funkci. (Doležel 1965)

Čtenář při výskytu aktualizace v textu zpomalí čtení a přenastaví svůj mozek k takzvanému aktivnímu čtení, čímž u sebe vyvolá potřebu hlubší reflexe textu. Aktualizace textu může ale

¹² Koncept vnějších inferencí vysvětlujeme již v rovině literární postavy. Jedná se o čtenářské „zaplnění“ bílých míst textu zvnějšku fikčního světa. Čtenář tak při recepci textu využívá své zkušenosti a znalosti.

mít i opačný účinek, pokud výrazně zpomalí čtenářovo čtení, může to znamenat, že se čtenář neztotožní s postavou a *empatická reakce* tak neproběhne. Velký vliv na vyvolání aktivního čtení má především předchozí čtenářská zkušenost čtenáře. (Carbochová 2020)

Dle E. Koopmanové (2016) má největší roli při vzniku narativní *empatické reakce* z hlediska *aktualizace* textu metafora¹³, na rozdíl například od fonetických nebo gramatických *aktualizací*: „*Pokud se čtenář pozastaví a pokusí se pochopit, co je touto textovou metaforou řečeno, získá tak pocit tenze, což může vést k emocím, jako je zástupný strach nebo soucit.*“¹⁴

Dříve v analýze jsme již zmiňovali obrazná pojmenování „*vyžral ledničku, žil jako zvíře.*“ Prostřednictvím dysfemického přirovnání je tak nad postavou vynesena hodnotící soud. Ten nutí čtenáře si uvědomit, že to, jak tato postava žije, není v pořádku.

Vraťme se ale k obrazu „*sto dvacet kilo živé váhy*“, jež jsme zmínili již v rovině literární postavy. Tato osamocená charakteristika postavy na čtenáře působí téměř až pejorativním dojmem, tělo postavy je zde redukováno pouze na masu hmoty, kterou navíc musí postava táhnout s sebou podobně jako těžký kabát, který ve čtenáři také nevyvolává žádné pozitivní konotace. O postavě je nám tak značně aktualizovaným způsobem řečeno, že trpí nadváhou, a to pravděpodobně důsledkem jejího zavrženíhodného života. Tento obrazný popis je pak v naprosto jasném kontrastu k popisu Taťány. Na jedné straně stojí „*ladná anglická krasobruslařka*“, na straně druhé „*sto dvacet kilo živé váhy*“. Čtenář má pocit, jako kdyby se zde střetly postavy ze dvou odlišných světů, postavy, jež by si za normálních okolností neměly rozumět a neměly by k sobě najít cestu. A právě tento nepravděpodobný střet je jedním z faktorů katarze, kterou následně postava Satinského prožije.

Obrazné pojmenování se v textu jinak téměř nevyskytuje, což by pro žánr povídky (z důvodu jejího kratšího rozsahu) nebylo zase tak neobvyklé, výjimkou je téměř poslední věta povídky: „*Cítil se hubený a vysílený vši tou abstinencí, ubitý vším tím dobrým, co na sobě napáchal.*“ (Balabán 2010: s. 97) Vypravěč pomocí těchto paradoxů klade důraz na prohloubení zoufalství, kdy doktor Satinský vykoná ve svém životě zásadní změny, ale stále se nemůže zbavit nepřízně osudu. Po jazykové stránce je zde atypicky využit oxymoron („*vysílený abstinencí, ubitý vším tím dobrým, co na sobě napáchal*“). Zde tedy vrcholí

¹³ Tím má na mysli obraznost obecně.

¹⁴ Přeložil Petr Klečka.

beznaděj, která na čtenáře „dýchá“ v rámci celé povídky, vypravěč obraznost používá, když chce zdůraznit podstatný okamžik a čtenáře na něj upozornit tím, že zaktivizuje jeho čtení. Aktivní čtení má pak za následek silnější *empatickou reakci*.

Na základě analýzy povídky můžeme shrnout prostředky na straně výstavby textu, jež u čtenáře vyvolávají *empatickou reakci*, do těchto bodů: [1] čtenář je konfrontován s negativními pocity, do kterých se vcítí snadněji než do pozitivních; [2] postava se nesmíruje se svým osudem, z hlediska kauzality jedná pochopitelně a hledá východisko; [3] *pásma vypravěče a postavy* nemají zřetelně vymezené hranice, v důsledku toho dochází k navození podobného stavu jako při interpersonální interakci; [4] vypravěč také buduje blízký vztah mezi čtenářem a hlavní postavou díky perspektivě, kterou v textu zaujímá, čtenář se tak *transportuje* na pozici vedlejšího účastníka a sleduje postavu z bezprostřední blízkosti; [5] v textu jsou patrná *místa nedourčenosti*, čtenář má tak možnost si na základě konceptu *vnějších inferencí* doplňovat tato místa aspekty z reálného světa;¹⁵ [6] čas a fabule jsou v povídce statické, čtenář vnímá spíše jednotlivé obrazy, jejichž středobodem je hlavní postava; [7] *aktualizace* textu u čtenáře vyvolává takzvané aktivní čtení a to může přispět k vyvolání *empatické reakce*.

¹⁵ Místům nedourčenosti se budeme důkladněji věnovat v dalších analýzách.

6 Analýza povídky *Bethezda* – Možná že odcházíme (2004)

Ke druhé analýze vybíráme povídku *Bethezda* ze souboru povídek *Možná že odcházíme*. Tato kniha obdržela řadu ocenění, například Magnesii Litera za prózu 2005 nebo Magnesii Litera za knihu desetiletí v roce 2011, a obecně je považována za Balabánovo nejvydařenější dílo. Jan Balabán v souboru navazuje na témata, která zpracovával již v knize *Prázdniny*. Zachycuje postavy trpící krizí středního věku nebo nějakým sociálně patologickým jevem (například alkoholismem). Postavám se také často rozpadla nebo právě rozpadá rodina a ony nejsou schopny navrátit se do rychle se proměňujícího světa. Povídky v díle *Možná že odcházíme* jsou ale co do rozsahu obsáhlejší než povídky v díle *Prázdniny*, témata povídek jsou tak zpracována detailněji, Balabán je také mnohem popisnější, například čtenáři zprostředkovává více informací o prostoru, do kterého jsou povídky zasazené, také se často dozvídáme podrobnosti o minulosti postav nebo je hlavních postav v jedné povídce zachyceno větší množství – například v povídce *Magda* sledujeme perspektivu dvou postav, které spojuje pouze místo, kde žijí. Nutno rovněž podotknout, že povídky nejsou provázané postavami, které by vystupovali napříč povídkami dalšími, jako tomu bylo právě v souboru *Prázdniny*.

Povídku *Bethezda* vybíráme na základě preferencí autora bakalářské práce, tuto povídku můžeme také považovat v kontextu celého souboru povídek za typickou a reprezentativní. Analýzu strukturujeme stejně jako analýzu předchozí. Pokud se v povídce vyskytne prostředek k vyvolání *empatie* u čtenáře, jež jsme již analyzovali v předchozí části, zmíníme jej, ale nebudeme jej detailněji rozebírat, jelikož je rozbor tohoto prostředku dostupný již v první analýze a bylo by neproduktivní jej analyzovat znovu.

Rovina literární postavy

a) Pojmenování postavy

Povídka *Bethezda* začíná tímto souvětím: „*Když toho člověka uviděl Ludvík poprvé, vůbec si ho nevšiml.*“ (Balabán 2010: s. 171) Opět si v něm můžeme povšimnout, že je postava pojmenována hned v úvodu povídky. Neděje se tak ale přímo na začátku věty jako v první analyzované povídce. Postava Ludvíka je také na rozdíl od první povídky pojmenována křestním jménem, a ne titulem a příjmením; již jsme zmiňovali, že toto je styl typický pro Jana Balabána. Hlavní postavy pojmenovává

pouze křestním jménem ve většině svých povídek, dochází tak k jejich konkretizaci, ale ne úplně, právě z toho důvodu, že je zvoleno pouze jméno křestní.

V prvním souvětí je dále zmíněna další postava – není sice pojmenována, ale je v textu vyčleněna ještě před samotným Ludvíkem, jako kdyby nám chtěl vypravěč sdělit, že i tato postava bude mít v povídce důležitou roli a možná v některém ohledu důležitější než Ludvík.

b) *Charakteristika postavy prostřednictvím vypravěče*

Jak již bylo zmíněno v předchozím úseku, tentokrát se při analýze bude nutné zaměřit na dvě postavy. Obě totiž ve čtenáři dokáží vyvolat *empatickou reakci* a u obou tato reakce vzniká odlišnými prostředky.

Nejprve se zaměříme na postavu Ludvíka – můžeme o ní tvrdit, že je postavou hlavní, poněvadž v průběhu celé povídky je vypravěčem zprostředkováno hledisko právě této postavy. Ludvíka vypravěč charakterizuje podobným způsobem jako doktora Satinského. O jeho vzhledu se čtenář nedozví absolutně nic. Spíše je nám popsáno jeho jednání: „*Ludvík občas sáhl po cigaretě, několikrát se pokusil napít z už vypitého šálku kávy...*“ (Ibid.: s. 172) Zároveň se dozvídáme i úseky z Ludvíkovy minulosti: „*Kdysi studoval hudbu, pak dokonce teologii...*“ (Ibid.: s. 171) Oproti vyobrazení doktora Satinského je ale u Ludvíka několik výrazných změn. Informací, které nám jsou o Ludvíkovi poskytnuty, je více. To je samozřejmě ovlivněné tím, že má povídka ve srovnání s první zanalyzovanou povídkou větší rozsah. Ke čtenáři jsou také vysílány nonverbální signály, o kterých jsme v kapitole 3 potvrdili, že jsou pro vyvolání empatické reakce mnohdy klíčové: „*Ludvíkovi se pod stolem roztrásla kolena.*“ (Ibid.: s. 176)

V naprostém kontrastu k tomuto druhu vyobrazení je pak cesták. O tom získáváme podrobný popis vzhledu: „*Měl špinavé ruce, nehty, kotníky, ušmudlané manžety.*“ (Ibid.: s. 174) Vypravěč čtenáři o cestákovi nic jiného, než jeho vzhled, neprozradí. To má souvislost s perspektivou, s níž na obě postavy čtenář nahlíží a kterou si podrobněji rozebereme v rovině vypravěče.

c) *Dialogy a monology postavy*

Dialogy jsou v této povídce zpracovány obvyklým způsobem – jsou ohraničeny uvozovkami a jsou to promluvy mezi dvěma postavami v reálném čase.¹⁶ V povídce se vyskytují dialogy dva. Nejprve dialog Ludvíka s cest'ákem, ve kterém Ludvík cest'áka odbude, cest'áka bere pouze jako vyrušení od své práce a poté, co cest'ák odejde, zapomene brzy i to, jak cest'ák vypadal: „*Usedl k počítači, a než se zabral do práce, ještě chvíli přemýšlel, kde se tu ten člověk, jehož tvář si už nedokázal vybavit, vlastně vzal.*“ (Ibid.: s. 171) Cest'ák se tak čtenáři zobrazuje přímo z perspektivy Ludvíka. Ten s ním nechce ztrácet čas, a tak se o cest'ákovi nedozvídáme žádné podstatné informace. Cest'ák se zprvu stává pouze jakýmsi plochým typem, jež v čtenáři žádnou *empatickou reakci* nestihne vyvolat. Druhý dialog v povídce mezi sebou vede číšnice a cest'ák. Tento dialog je opět vyobrazen z perspektivy Ludvíka, Ludvík se spolu s čtenářem stává svědkem dialogu, do dialogu nevstupuje a spolu s čtenářem o cest'ákovi získává další informace: „*...moje druhá žena mi zakázala se se synem stýkat, že jako není můj, což se teda prokázalo, takže jsem neměl u rozvodu šanci.*“ (Ibid.: s. 175) Postava cest'áka tímto dialogem získává patřičnou hloubku a co je důležitější, reflektor-Ludvík se s ní začíná ztotožňovat: „*...a Ludvík také nebyl dalek toho oznámit, že má také dceru a zlatou.*“ (Ibid.: s. 175) Druhá promluva je víceméně jednostranná – číšnice si uvědomuje svou roli zpovědníka a nechává postavu cest'áka vypovídat se. Tento typ dialogu definuje v recenzi na povídkovou knihu *Možná že odcházíme* P. Vaněk (2005): „*Dialog jako by byl jen páteří rozvrácené hovornosti, tedy přesně tím, co všichni bezpečně známe. Suchost a věčnost, žádné rozevláté žvatláni, nic co by nešlo očekávat ve dvě v noci v poloprázdné putyce nebo na ranní ulici. A to všechno dohromady pekelně svírá hrud'.*“

Co se týká vnitřních monologů, máme k dispozici jen ty Ludvíkovy. Opět to souvisí s perspektivou, s kterou čtenář nahlíží na obě rozebírané postavy. Jednu sleduje prostřednictvím vypravěče, který je zaměřený pouze na Ludvíka, a může tak této

¹⁶ Oproti povídkám v souboru *Prázdniny*, kde jsme analyzovali, že spíše než o dialog dvou postav se jedná o monolog, který se odehrává přímo v myslí postavy.

postavě nahlédnout do mysli, druhou sleduje zvnějšku prostřednictvím Ludvíka. Vnitřní monology jsou pak v povídce zobrazeny dvojím způsobem.

Jeden ze způsobů je stejný jako v souboru *Prázdniny*, kde jsme sice dokázali rozpoznat, kdy jsou nám odhaleny niterné myšlenky samotné postavy, ale všechny byly převedeny do er-formy a zprostředkovány samotným vypravěčem. Tímto způsobem pak čtenář například o postavě zjišťuje o jejím vymezení vůči mladší generaci: „*Neměl to v krvi tak jako ti mladí, co u počítačů vyrostli.*“ (Balabán 2010: s. 172) Zobrazení generace středního věku, která se nedokáže vyrovnat s rychle se proměňujícím světem, je pro Balabána typické: „*Jedná se o lidi, kteří svůj produktivní věk začali žít v období normalizace, jež jim neumožňovala svobodná rozhodnutí, a proto utíkali k základům – ať už v podobě náboženství, umění nebo manželských svazků. Nová situace jim sice umožňuje „rozlet“ a nabízí řadu možností, zároveň ale tvrdě prosazuje povrchnost a ekonomický úspěch.*“ (Chrobák 2014: s. 458)

V této povídce je ale rovněž využit způsob obvyklejší – pro vnitřní monology je použita ich-forma, postava tak napřímo promlouvá ke čtenáři: „*Koho mi připomíná?*“ (Balabán 2010: s. 174) Do Ludvíkovy mysli také vstupujeme v okamžiku, kdy si do své krátkodobé paměti ukládá nesmyslné řetězce čísel. Výskyt obou těchto způsobů v jedné povídce ještě více stírá rozdíl mezi promluvou vypravěče a monologem samotné postavy; čtenář si totiž zvykne, že k němu umí postava promlouvat přímo a nemusí pro něj být patrné, že mnohdy k němu postava promlouvá i nepřímo – v er-formě prostřednictvím vypravěče.

d) *Vedlejší postavy*

Vedlejší postavy v podobě potomků obou protagonistů mají pak stejnou roli jako rodina doktora Satinského. Jsou součástí minulosti postav, připomínají, co bylo a co již nelze vrátit – cesták o svého nevlastního potomka dokonce prohrál soud. Postavy se totiž nacházejí v přesně vymezené přítomnosti, snaží se v ní naučit žít a na minulost nezbyvá nic jiného než vzpomínat.

V povídce dále vystupuje postava číšnice, o které se opět dozvídáme bližší informace prostřednictvím Ludvíka: „*...asi třicetiletá žena s pěknou oválnou tváří, takový mateřský typ s porozuměním pro hosty.*“ (Ibid.: s. 174) Tato postava k oběma

protagonistům projeví jistou dávku *empatie* – cestákoví pustí hudbu z jeho sortimentu a vede s ním dialog, Ludvíkovi věnuje soucitný pohled: „*I na něj se dívala s takovým pochopením, jako by říkala, mám to tady ale kluky nešťastné...*“ (Ibid.: s. 175)

Rovina příběhu

V povídce se čtenář setkává s Ludvíkem, jenž není spokojen se svou prací a jenž krátce vzpomíná na to, že kdysi studoval teologii. Pak se zřejmě jeho mladistvé ideály setkaly s tvrdou realitou a on skončil u práce, která ho nenaplnuje: „*Kdysi studoval hudbu, pak dokonce teologii, měl takové vroucné období v životě, kdy chtěl sloužit, nakonec skončil u této dobře placené, ale úmorné počítačové nádeničiny.*“ (Ibid.: s. 171) Dle Kostřicové (2013) je pro soubor *Možná že odcházíme* příznačné zachycení postav, o jejichž osudu je již rozhodnuto, jako kdyby se svou současnou situací byly smířeny a nehledají z ní východisko. Doktor Satinský se oproti tomu alespoň pokouší o změnu formou útěku, Ludvík ale po ničem takovém netouží, jako by již rezignoval.

V povídce se Ludvík dvakrát střetává s cestákem, poprvé ve své kanceláři, kdy ho téměř neposlouchá a posílá ho pryč, podruhé nepřímo, v baru, kde vyslechne rozhovor cestáka s číšnicí. Až po tomto druhém setkání si uvědomí, že cesták je také osoba, jež měla v životě své sny, stejně jako Ludvík studoval vysokou školu, má děti a vykonává zaměstnání, jež ho nenaplnuje. Ludvík tak na cestáka nahlíží v jiném úhlu, z jiné perspektivy. Ztotožňuje se s ním a začíná k němu cítit *empatii*. A jelikož čtenář nahlíží na postavu cestáka perspektivou Ludvíka, začíná k němu cítit *empatii* i čtenář.

Konec povídky zůstává otevřený. Čtenář nezjistí, zda se Ludvík za cestákem rozběhne a odkoupí od něj kompaktní disky. Tlustý (2022) ve své publikaci zmiňuje, že čtenář je v případě neuzavřenosti příběhu nucen emočně investovat do určité predikce. Vytváří se tak napětí mezi *epistemickou pravděpodobností* (jak si myslíme, že příběh dopadne) a *emocionální pravděpodobností* (jak bychom chtěli, aby příběh dopadl). Z hlediska *epistemické pravděpodobnosti* může čtenář konec příběhu domýšlet takto: V momentě, kdy Ludvík počítá, kolik by pro cestáka měl peněz, je to v textu zobrazeno stejným způsobem, který používá i při zapisování čísel ve svém zaměstnání. Tato čísla mu ale brzy poté, co je již nevidí, zmizí z krátkodobé paměti. Cesták na konci také odchází, a čtenář tak logicky

může předpokládat, že na něj Ludvík brzy přestane myslet. Po emocionální stránce by ale jistě čtenář chtěl, aby se postavy seznámily, je nám totiž několikrát ukázáno, jak jsou si podobné a pravděpodobně by si rozuměly. A mohly by se tak v těžké životní etapě vzájemně podpořit.

Rovina vypravěče

Pásmo vypravěče se do jisté míry podobá pásmu vypravěče v *Proměnách*. Vypravěč je *heterodiegetický, s vnitřní fokalizací*, zaměřený na jednu postavu. Oproti první analyzované povídce je ale možné povšimnout si určitých rozdílů.

Zprvė příležitostně nechá autor promluvit postavu v ich-formě přímo ke čtenáři. Toto bylo podrobněji probráno v rovině dialogů a vnitřních monologů.

Zadruhé vnímáme znatelný rozdíl mezi tím, jak je v povídce vyobrazena postava Ludvíka a postava cestáka. Ludvík je vyobrazený stejně jako doktor Satinský. O jeho vzhledu nevíme téměř nic, spíše je zachyceno jeho jednání a vnímání fikčního světa. Oproti tomu postavu cestáka vnímáme naprosto odlišným způsobem. Zjišťujeme jeho podrobný popis, ale nejsme schopni nahlédnout mu přímo do mysli nebo zjistit více o jeho minulosti než to, co sám prozradí. To zapřičiňuje perspektiva, kterou na obě postavy nahlížíme. Ludvík je popsán prostřednictvím vypravěče, cesták je popsán prostřednictvím samotného Ludvíka. Když se čtenář o cestákovi dozvídá bližší informace, je to proto, že se je dozvídá zároveň s Ludvíkem. Cestáka tak má čtenář zprostředkovaného perspektivou Ludvíka. Ludvík ho přirovnává k McCartneymu na základě asociace v okamžiku, kdy slyší hrát píseň od Beatles: „*Už to mám, vypadá jako Paul McCartney na Let it be.*“ (Ibid.: s. 174) Vnímání postavy cestáka je tak silně ovlivněno Ludvíkovým rozpoložením.¹⁷ To opět působí na vnímání čtenáře, a čtenář si tak k Ludvíkovi buduje hlubší vztah. Proč ale i sám vypravěč není v popisu Ludvíkova vzhledu detailnější? Je to kvůli tomu, že v nás chce vyvolat pocit, kdy na svět nahlížíme přímo Ludvíkovými očima a ten nemá tendenci sám sebe popisovat; ví totiž, jak vypadá. Ludvík tak vnímá především okolní svět a své pocity. *Empatie* čtenáře k postavám tak vzniká ve dvou rovinách. Nejprve vzniká *empatie* k Ludvíkovi, vyvolaná především blízkým vztahem, jež vypravěč mezi čtenářem a Ludvíkem navozuje (podobně

¹⁷ Například podobně jako nahlíží Čapkův Hordubal na Polanu.

jako u doktora Satinského) a následně vzniká *empatie* k cestřákovi, kterou nejprve pociťuje Ludvík a zprostředkovaně i sám čtenář.

Zatřetí se v této povídce (a i v ostatních povídkách souboru) *Možná že odcházíme* vyskytuje du-forma. Dle Chrobáka (2014) tím dochází k vystoupení z vyprávěcího času a ke vzniku takzvaných gnómických definicí. Ty se vymykají z časově-příčinných a fabulačně-syžetových souvislostí a vystupují z povídky jako přesné diagnózy životních pocitů Balabánovy generace. Tyto definice jsou nejprve součástí děje, ale následně z něj vystupují jako dopovězení, kdy se soustředí na jeden konkrétní obraz, dokreslený s pečlivou jemností: „*Kolem zbývá temnota, do níž se snášejí na chvíli osvětlené vločky našich zážitků a strach. Strach, který zasahuje hlavu stejně jako srdce, a nespasí tě žádná teologie, nesmíš na něj myslet, musíš se k jeho propasti obrátit zády a pokračovat.*“ (Balabán 2010: s. 173) Pomocí těchto gnómických definicí se pak vypravěč může obracet na literární postavu, ale může i směřovat kamsi mimo text a obracet se přímo na čtenáře. Některé tyto definice jsou pak značně moralizující. Soudíme, že tyto definice právě kvůli své tezovitosti zásadním způsobem neovlivňují čtenářskou *empatii*.

Rovina časoprostoru

Příběh je vyprávěn chronologicky. Čtenář se sice několikrát vrací do minulosti postavy, ale jsou to jen vzpomínky, které útržkovitě procházejí myslí postavy. Vzpomínky jsou asociačně navozeny písní od Beatles: „*Zvuk oné písničky přenesl Ludvíka bleskově zpátky k několika přesným pohlednicím z mládeneckých let. I jakási dívčí tvář a kousek očekávání a chuť na rtech... a už je to všechno pryč.*“ (Ibid.: s. 175) Čas vyprávění působí rozhodně dynamičtěji než v předchozí povídce. Z části díky chronologičnosti kompozice, částečně navozují časovou dynamičnost i již zmiňované dialogy a také dějová verba, které se v povídce vyskytují daleko častěji než v povídce *Proměny*. Čas povídky je také konkrétnější, a to tím, že víme, v jakém období roku se odehrává: „*...cestřák mávl rukou a vykročil do vánoční tmy.*“ (Ibid.: s. 177) Tím, že je povídka zasazena do období Vánoc, působí osamělost postav daleko naléhavějším dojmem, toto dořečení tak může mít za následek hlubší prožití *empatické reakce* čtenářem.

Prostor povídky je zachycen obdobným způsobem jako v první analyzované povídce. Rozdíl spočívá v tom, že je vypravěč popisnější, *místa nedourčenosti* tak nemusí čtoucí subjekt

zaplňovat s takovou četností.¹⁸ V rámci analýzy povídky *Proměny* tvrdíme, že taková místa pomáhají čtenáři při identifikaci s postavou a fikčním světem. Na tento proces bychom měli nahlížet z komplexnějšího hlediska. Dle J. Tlustého (2022) má totiž čtenář při střetu s prázdným místem v textu dvě možnosti: může svou mentální energii nasměrovat k rozvíření hypotéz, nebo akceptuje fikční svět v jeho neúplnosti a daná prázdná místa v mysli dále nerozvíjí. Čtenář je metaforicky přirovnán k detektivovi. I ten na základě stop rekonstruuje určitou situaci, a pokud bude mít stop málo, nebude toho efektivně schopný. Také velmi záleží na zkušenostech konkrétního detektiva. Zaplňovat místa nedourčenosti na základě konceptu *vnějších inferencí* je tedy vysoce subjektivní. J. Tlustý (2022) dále zmiňuje, že by čtenář měl *místa nedourčenosti* zaplňovat pouze tam, kde ho k tomu vybízí text a je tím tedy pobídnut přímo od modelového autora. To je ale příliš idylická představa, čtenář má většinou potřebu zaplňovat bílá místa textu v co největší míře. Proto si tróufáme tvrdit, že Jan Balabán v povídce *Bethezda* využívá místa nedourčenosti účinněji z hlediska vyvolání *empatické reakce* u širšího okruhu čtenářů než v povídce *Proměny*. Použijeme-li opět metaforu čtenáře detektiva, v textu druhé povídky je zanecháno více „stop“, tudíž není pro čtenáře recepce textu tak náročná a je přístupná i pro ne tolik zkušeného čtenáře. Čtenář má stále možnost projektovat do fikčního světa skutečnosti, jež zná ze své reality, ale není k tomu textem nucen tak často, tudíž mu to nespótreboává přílišné množství mentální energie, a může tak větší část této energie přeměrovat například do *empatického procesu*.

Rovina jazyka

Obrazná pojmenování jsou v povídce použita obdobným způsobem jako v první analyzované povídce. Je jich využito v okamžiku, kdy mají zdůraznit vlastnost nebo vzhled postavy tím, že zaktivizují čtenářský proces: „*K tomu povinný omšelý oblek a olezlá kravata, která se mu plazila po hrudi jako výsměch svému ozdobnému účelu.*“ (Balabán 2010: s. 174) Za zmínku jistě stojí přirovnání cestáka k Paulu McCartneymu. Ludvík přemýšlí nad tím, že život jedince determinuje souhra náhod a stačilo by, aby McCartneyho minul úspěch a skončil by zcela stejně jako cesták.

¹⁸ Zde nemáme na mysli *místa nedourčenosti* pouze z hlediska časoprostoru i přesto, že jejich analýzu zařazujeme do této konkrétní roviny. Jak již bylo uvedeno výše, čtenář ve druhé analyzované povídce zjišťuje více informací i o samotných postavách.

Po syntaktické stránce byly pro první analyzovaný text typické krátké věty tvořící určitý rytmus: „*Doposud žil jako zvíře. Denně pil a přejídal se bufetovou stravou. Pracoval v nemocnici jako přidavač u zedníků. Styděl se za to a bál se předáka.*“ (Balabán 2010: s. 94) Ozvláštňení textu tak bylo přítomno i v rovině zvukové. V druhém analyzovaném textu tomu tak není. Věty jsou skládány v souvětí daleko konvenčnějším způsobem. Ozvláštňení textu v rovině zvukové tedy není přítomné. Text první povídky byl aktualizován i chybějícími uvozovkami, ty jsou v druhém textu ale použity standardně. Celkově tedy u druhého analyzovaného textu dochází k aktualizaci jazykové roviny v menší míře. Stejně jako v případě analýzy míst nedourčenosti se přikláníme k tomu, že je tím čtenáři umožněno použít větší část své mentální energie pro *empatickou reakci*. Jednoduše řečeno, prostředky pro vyvolání *empatické reakce* jsou v povídkách *Proměny* a *Bethesda* použity podobným způsobem, druhá zmiňovaná povídka ale není pro čtenáře z hlediska recepce textu tolik náročná jako povídka první, *empatická reakce* tak může být vyvolána u širšího okruhu empirických čtenářů.

Empatická reakce u čtenáře vzniká podobnými prostředky výstavby textu jako v povídce první. Jsou zde ale patrné určité rozdíly: [1] *empatii* čtenář pociťuje i k postavě, která je charakterizována pouze přímou definicí a dialogy, a to prostřednictvím Ludvíka, ke kterému má čtenář vybudovaný vztah a který se s touto postavou ztotožňuje; [2] mísení *er-formy* a *ich-formy* čtenáři přibližuje postavu a zároveň více stírá rozdíl mezi vypravěčem a postavou z toho důvodu, že čtenář není schopen jednoduše určit, kdy promlouvá vypravěč a kdy samotná postava, to má následek vyvolání podobné interakce, ke které dochází i v mezilidské komunikaci; [3] příběh povídky působí celistvějším dojmem – ačkoliv má povídka otevřený konec, čtenář díky tomu do uzavření příběhu emočně investuje; [4] *místa nedourčenosti* a *aktualizace* textu nejsou zastoupeny v takovém množství jako v první povídce, domníváme se, že tímto způsobem je dosaženo toho, že *empatické reakce* vzniká i u méně zkušeného empirického čtenáře, tento čtenář má totiž možnost přesměrovat větší část své mentální energie jiným směrem, například k prožití *empatické reakce*, nadměrné využití míst nedourčenosti a aktualizace textu může totiž u nezkušeného čtenáře odvádět pozornost a on pak nemusí být schopen pociťovat *empatii* k literární postavě.

7 Analýza povídky *Most* – Jsme tady (2006)

Dva roky po vydání souboru *Možná že odcházíme* vychází Balabánova závěrečná povídková kniha *Jsme tady*. Tato kniha bývá označována jako příběh o deseti povídkách. Postavy jednotlivých povídek totiž procházejí vícero povídkami, a povídky jsou tak z hlediska kompozice zasazeny do určitého rámce. Vše vrcholí poslední povídkou *Sémantická pole*, ve které se většina postav střetává. Dle Kostřicové (2013) můžeme pak o celé Balabánově tvorbě hovořit jako o příběhu v sedmi knihách. Soubor *Jsme tady* pak tento příběh uzavírá.

Pokud jsme o souboru *Možná že odcházíme* tvrdili, že je v něm autor daleko popisnější a postavy vykresluje do větší hloubky než v *Prázdninách*, v této knize se zmíněná tendence ještě stupňuje. „Balabánovi hrdinové jsou velice životní, což je při jejich systematickému vystavování mezním a extrémním situacím z hlediska čtenářské uvěřitelnosti obzvláště důležité. Navzdory jejich outsiderství, otrhanosti či zápachu neztrácíme pocit, že se do jejich situace můžeme snadno – jedním či dvěma životními podklouznutími – dostat sami.“ (Lollok 2010) O postavě čtenář zjišťuje více informací než v knihách předchozích. Někdy se průřezově dozvíme o všem podstatném, co se jí v minulosti událo (*Viadačka*). Je zde tak patrný příklon k románovému žánru, který Balabán ve své pozdější tvorbě upřednostňuje.

Povídku k analýze vybíráme opět na základě preferencí autora bakalářské práce a opět se jedná o reprezentativní povídku v rámci celku. Analýza bude strukturována stejným způsobem jako analýzy předchozí. Jelikož jsme již většinu prostředků výstavby textu, které v povídkách Jana Balabána u čtenáře vyvolávají *empatickou reakci*, rozebrali v analýzách předchozích, bude tato poslední analýza nejstručnější a především se pokusí zachytit drobné odlišnosti, jež se v této povídce oproti povídkám předchozím vyskytují.

Rovina literární postavy

a) Pojmenování postavy

V předchozích analýzách jsme hned na úvodní větě povídky demonstrovali, jak vypravěč pracuje s pojmenováním postavy. V povídce *Most* tento postup v prvním souvětí povídky použít není: „Udělat aspoň něco neobvyklého v tom letním městském provozu, o prázdninách, které už dvacet let nemá a stejně je pořád cítí jako amputovanou končetinu.“ (Balabán 2010: s. 333) Postava se v incipitu vyskytuje ve

formě nevyjádřeného podmětu; dříve než dojde k jejímu pojmenování, tak čtenář získává informace o jejích pocitech. V incipitu tak může dojít spíše k vyvolání emociální identifikace než k vyvolání přímé *empatické reakce*, jelikož není postava na začátku povídky dostatečně konkretizována. Balabánův vypravěč se ale od postupu pojmenování postavy v první větě povídky nedistancuje kompletně. V některých povídkách souboru *Jsme tady* ho stále využívá (*Oblak, Sémantická pole*).

b) *Charakteristika postavy prostřednictvím vypravěče*

Charakteristiku postavy vypravěč zprostředkovává stejným způsobem jako v předchozích povídkách. To znamená, že se čtenář nedozví nic o vzhledu postavy, spíše sleduje její jednání a vnímání fikčního světa. Drobná změna se vyskytuje v úseku textu, kde se čtenář dozví, co má postava na sobě: „*Odvázal si kravatu, rozeplnul košili u krku, sako přehodil přes loket.*“ (Ibid.: s. 334) Primární funkce tohoto popisu ale není informovat čtenáře, co má Hans na sobě, spíše tím čtenář zjišťuje, že Hans toto nevhodné formální oblečení upravuje tak, aby mohl vyrazit do přírody. Oblek je na rozpálený letní den totiž nevhodný. Je tím vyjádřeno nepříjemno, které postava prožívá v okamžiku, kdy odchází ze svého zaměstnání. V povídce je také retrospektivně zobrazena postava Hanse o třicet let mladšího, v době jeho dětských let, kdy o prázdninách odjíždí vlakem z nenáviděné Ostravy za příbuznými na Vysočinu. Takovýto retrospektivní vhled na dětství postavy byl v předchozí Balabánově tvorbě přítomný pouze v náznacích.

c) *Dialogy a vnitřní monology*

Dialogy se v povídce vůbec nevyskytují. Toto ale není postup, jenž by byl využit v celém povídkovém souboru. Některé povídky jsou na dialogu doslova vystavěné, například *Viadačka*.

Z hlediska vnitřních monologů opět dochází k použití *ich-formy* i *er-formy*. Použití *ich-formy* je ale daleko četnější: „*Tam, nikde jsou, anebo jsem tam já. V zemi nikoho, podobné tomuto atopografickému lesu, do kterého jsem zabloudil a nechce se mi z něho ven. Chce se mi zůstat ležet pod zelenými listy lopuchů jako kořist hmyzu.*“ (Ibid.: s. 335) Druhý způsob, ve kterém postava promlouvá skrze vypravěče, způsob, který byl typický pro dvě předchozí analyzované povídky, je zde také přítomný:

„Přehřátý, vzteklý, unavený – přivázaný ke své práci jako prase za nohu.“
(Ibid.: s. 335)

Hlavní postava je co do myšlenkových pochodů vykreslena daleko komplexněji než v předchozích povídkách. Čtenář má při čtení textu neustále pocit, jako by postavě nahlížel přímo do její mysli. Můžeme tak tvrdit, že v této povídce se vyskytuje silně individualizovaná postava, dle definice D. Hodrové by se jednalo o *postavu-hypotézu*. Oproti tomu postavy v předchozích povídkách nebyly vyobrazeny takto komplexně. Byla nastíněna jejich současná bezútěšná situace (po rozvodu, alkoholici), ale do jejich minulosti a do jejich mysli nahlížel čtenář spíše příležitostně. Spíše než v mysli postavy měl tak čtenář pocit, že stojí vedle postavy a pozoruje ji z bezprostřední blízkosti. Otázkou je, jestli neustálé přímé nahlížení postavě do její mysli neubírá čtenáři možnost k *empatické reakci*, jelikož čtenář pak neprožívá reakci obdobnou té, která vzniká při interpersonální interakci, jež jsme zmiňovali v první a druhé analýze. Dle E. Juříkové (2006) Jan Balabán své postavy vždy individualizuje, ale i tak pořád vypráví o postavách totéž, všechny postavy jako by byly permutací jednoho typu člověka, který je na této zemi ztracen a hledá své místo. Což do jisté míry platí i pro soubor povídek *Jsme tady*, ale jak jsme zmiňovali výše, postavy tohoto souboru jsou daleko komplexnější než v souborech předchozích.

d) *Vedlejší postavy*

Opět se v povídce setkáváme s narážkami na rodinu, o kterou hlavní postava přišla. Ve vzpomínkách hlavní postavy se také vyskytují zmínky o členech rodiny z jeho dětství (bratr, matka). Opravdu důležitou vedlejší postavou je ale žena, která přistoupí do vagónu k Hansovi, když jako dítě jede za příbuznými. Díky této vedlejší postavě opět blíže poznáváme postavu hlavní: „*Najednou se ve voze rozsvítilo, to nebylo jen slunce, které dopadlo oknem na její spánek a na měděné vlasy shrnuté za ucho, to světlo blesklo uvnitř Hansovy nic netušící hlavy. Uviděl ji.*“ (Balabán 2010: s. 341) Čtenář zde pozoruje přerod z dětství do světa dospělých. Hans se na ženu začíná dívat jinýma očima, než se na ženy díval doposud. Jeho dětství tak nenávratně mizí. V publikaci B. Kostřicové (2013) se mluví o ztrátě dětské nevinnosti jako o jednom z nejčastějších témat, jež Balabán u svých autobiografických postav

zpracovává. Balabánovy postavy se často v myšlenkách vracejí do tohoto bodu zlomu, který musel nenávratně přijít a kterému nebylo možné zabránit.

Je nutné rovněž zmínit vedlejší postavu Františka, Hansova pradědečka. Ten, jelikož se z něj stal alkoholik, byl pro svou rodinu přítěží a rozhodl se spáchat sebevraždu, poněvadž ze své neútěšné situace nedokázal najít jiné východisko: „*A tu se František v opileckých slzách odvrací od okna, odvrací se i sám od sebe a jde cestou k lesu a jde dál hlubokým sněhem mezi stromy, kde už žádná cesta není, sám ztracený v černotě svého bídného života, už nechce dále škodit, už nechce na dluh, už přijímá odplatu za hřích.*“ (Balabán 2010: s. 341) Hans se na konci povídky téměř odhodlá k podobnému kroku.

Rovina příběhu

Analyzovaná povídka je ze všech povídek v souboru nejméně epická. Jedná se pouze o jakousi reflexi hlavní postavy, jež hodnotí svůj dosavadní život a shledává ho beze smyslu: „*Hans vyšel před budovu ředitelství průmyslového podniku, kde se po celý den bud' potil a dusil u počítače ve své rozpálené kanceláři, nebo prochádal a ztrácel hlas v silně klimatizovaných kancelářích zahraničních manažerů, pro které tlumočil.*“ (Ibid.: s. 333) Hans je nešťastný ze svého zaměstnání i ze svých ostatních životních aspektů. Dochází ke kolejím, u kterých vzpomíná na již zmiňovaný moment uvědomění si konce dětství. Zvažuje, že spáchá sebevraždu, ale v posledním okamžiku si to rozmyslí: „*Ted' už strojvůdci do tváře vidím. Vidím jeho ústa otevřená jako velké černé „ó“, zdá se mi, že cítím i jeho dech a kvůli němu, kvůli zápachu z huby cizího chlapa radši ustoupím z kolejí. Ted' není čas nechat se přejet.*“ (Ibid.: s. 344)

Ve srovnání s ostatními knihami jsou postavy v cyklu povídek *J sme tady* zachyceny v naprosto bezútešných situacích,¹⁹ v situacích, kdy jsou skutečně na dně a kdy hůře už ani snad být nemůže (těžká nemoc, ztráta blízkého člověka, chvíle před vlastní smrtí). Ze všech těchto hraničních okamžiků ale vede cesta ven. Ve všech povídkách souboru je totiž na konci patrný zlomový moment, kdy postavy náhle prozřou a spatří naději, kterou ve svém životě doposud neměli. Stejně jako Hans, stojící na kolejích, těsně uhýbá před blížícím se vlakem:

¹⁹ Uvědomujeme si, že i postavy z ostatních povídkových souborů jsou zachyceny v bezútešných situacích. Ovšem situace, ve kterých se nacházejí postavy díla *J sme tady*, jsou daleko tragičtější a extrémnější.

„Hans zakoušel neuvěřitelný pocit štěstí. Štěstí je pochopit, že všechny zmatené pohyby dávají smysl, že je všechno v pořádku.“ (Ibid.: s. 344)

Rovina vypravěče

V rovině vypravěče se povídka oproti ostatním analyzovaným povídkám výrazně proměňuje, vypravěč často ustupuje do pozadí a postava přebírá vyprávěcí iniciativu. Domníváme se, že to by mohlo snížit míru vyvolání *empatie* u čtenáře, jelikož pak čtenář nepohlíží na postavu v mezích kvazi-interpersonální interakce, kterou jsme zmiňovali v analýzách předchozích. V povídce je opět přítomen heterodiegetický vypravěč s *vnitřní fokalizací*. Jelikož přímo v příběhu vystupuje pouze postava Hanse, vypravěč se zaměřuje pouze na ni. Přímo v povídce se nevyskytuje du-forma, v několika povídkách souboru je ale použita, stejně jako perspektiva zaměřená na vícero postav.

Již jsme zmiňovali, že v porovnání s předchozími analyzovanými povídkami je vypravěč v povídce *Most* daleko popisnější. Pro porovnání uvádíme úryvky incipitu dvou povídek, které zároveň popisují fikční svět daných povídek. Nejprve tedy úryvek z povídky *Armagedon* z knihy *Prázdniny*: „Z komína se vine tenký proužek bílého kouře a rozplývá se v modři zimního nebe. Odkudsi přilétla vrána a usedla na teplé zdivo hned vedle čadícího otvoru.“ (Ibid.: s. 105) a úryvek z analyzované povídky *Most*: „Obrovská ocelárna skrytá za žaluziemi v oknech klimatizovaných kanceláří těžce vydechuje exhaláty do nehybného vzduchu a vypadá to, jako by s hospodářskými výsledky a hotovostními toky, o které především jde, vůbec nesouvisela.“ (Ibid.: s. 333) Můžeme si všimnout, že druhý úryvek využívá jinou strategii výstavby textu než úryvek první, například po syntaktické stránce je celý zachycen v rámci jednoho dlouhého souvětí, také je daleko popisnější. Čtenář tak díky zvýšené míře popisnosti může v této povídce lépe využít konceptu imerze, který jsme představili v kapitole 2.1.

Rovina časoprostoru

Příběh je vystavěn chronologicky a vyskytuje se v něm krátká epizoda, ve které se čtenář retrospektivně dostává do protagonistova dětství. Takováto vložená epizoda není pro povídky předchozích souborů typická. Postava na minulost vzpomínala vždy letmo, jen ve střípcích, v rámci několika krátkých vět. Připomeňme Ludvíkovo vzpomínání, jež mu

navozuje píseň od Beatles: „*I jakási dívčí tvář a kousek očekávání a chuť na rtech... a už je to všechno pryč.*“ (Ibid.: s. 175)

Časoprostor je v povídce zobrazen mnohem detailněji, víme, že se příběh odehrává za parného léta, kdy Hans odchází ze svého zaměstnání a prochází lesem až ke kolejím, kde se zamýšlí nad spácháním sebevraždy. Podrobnější zachycení časoprostoru souvisí především se zvýšenou popisností vypravěče, tu jsme zmiňovali v rovině předchozí.

V této povídce je také zřetelně zachycený ostravský kolorit a Hansův vztah k němu – přeneseně pak i vztah Jana Balabána: „*Přesvědčoval sám sebe, že tyhle vrchy a údolí s rybníky a vesnicemi, útulné železniční zastávky, skály vystupující z lesů, to že je jeho pravý domov, že sem patří a do Ostravy... do Ostravy jen musí jezdit. Do Ostravy všichni jen musí.*“ (Balabán 2010: s. 339) Tato vykořeněnost postavy z místa, ve kterém žije, pak může silněji vyvolávat *empatickou reakci* u empirických čtenářů mající podobné životní zkušenosti.

Rovina jazyka

Co se týká roviny jazykové, ozvláštnění textu vypravěč využívá podobně jako v povídce *Bethesda*. Obrazná pojmenování jsou využita pro popisy fikčního světa nebo pro zachycení rozpoložení hlavní postavy. V absolutních číslech se pak obrazných pojmenování vyskytuje v povídce *Most* více než v povídce *Bethesda*, to je ale logicky způsobeno především kratším rozsahem druhé jmenované povídky.

Oproti ostatním analyzovaným povídkám se v povídce *Most* objevuje větší množství přívlastků: „*Ted' v jasném světle prvního prázdninového dne Hans ujíždí tím vytouženým směrem, celý omámený rozlehlým otevřeným krajem.*“ (Ibid.: s. 337) To souvisí s větší popisností vypravěče, která pak způsobuje čtenářskou *imerzi*, o které se zmiňujeme v předchozí části analýzy.

Za zmínku stojí i neukončené věty, které se v textu několikrát vyskytnou. Ty přerušují proud Hansova vědomí v okamžiku, kdy ho ve fikčním světě něco vyruší nebo když se myšlenkami dostane příliš daleko a chce se vrátit zpět k tématu: „*Ale nechci tomu uvěřit, je to příliš, příliš... Zahoukání vlaku vjíždějícího na železniční most znělo jako z jiného světa.*“ (Ibid.: s. 343) Proud vědomí postavy je tak zachycený poměrně realisticky. Čtenáři jsou

zobrazeny myšlenky postavy podobným způsobem, jakým se jemu samotnému tvoří v mysli. Postava tak získává patřičnou hloubku a stává se pro čtenáře uvěřitelnějším.

Most v názvu povídky i most, na kterém Hans stojí, je použit jako symbol propojení dávné dětské vzpomínky se současností – most z chvíle do chvíle. Symbolika mostu se vyskytuje i v dalších dílech Jana Balabána, například v *Černém beranovi* (2000).

Pokud bychom měli shrnout, jakými odlišnými způsoby vzniká *empatická reakce* čtenáře k postavě povídky *Most* oproti dříve analyzovaným povídkám, jednalo by se o tyto způsoby: [1] postava je zachycena v daleko extrémnějších situacích, do kterých se ale dostává uvěřitelným způsobem; [2] v závěru povídky je zřetelně nastíněno východisko z této extrémní situace; [3] postava si v povídce častěji bere slovo a upozaduje vypravěče, mentalita postavy je tak vykreslena daleko detailněji; [4] čtenář na fikční svět pohlíží přímo očima hlavní postavy, nenahlíží tak na postavu jako na subjekt *empatické reakce*, spíše s postavou splývá v jedné mysli; [5] fikční svět je popsán daleko detailněji, čtenář tolik nevyužívá konceptu *vnějších inferencí*, ale spíše se pomocí *vtělených rezonancí* nechává fikčním světem pohltit na základě konceptu *imerze*.

Závěr

V bakalářské práci *Možnosti empatie k postavám v rámci recepcce povídek Jana Balabána* jsme si v úvodu stanovili tyto hypotézy: Jak je možné, že literární postavy i přes zdánlivou jednoduchost textu dokáží u čtenáře vyvolat *empatii*? Jakými prostředky výstavby textu toho autor dosahuje? A konečně, vyvíjí se v kontextu Balabánovy tvorby prostředky výstavby textu mající za následek vyvolání *empatické reakce* u čtenáře? Z tohoto důvodu jsme pro analýzy zvolili tři různé povídky, každou z jiného souboru povídek – *Prázdniny* (1998), *Možná že odcházíme* (2004), *J sme tady* (2006).

Následně jsme v prvních třech kapitolách definovali aspekty, které hrají během *empatického procesu* zásadní roli. V první kapitole jsme vymezili *pásmo literární postavy*, krátce jsme shrnuli jeho vývoj v rámci zkoumání naratologů a následně jsme vytyčili kategorie, pomocí kterých literární postava zřetelně vystupuje z textu a které budou klíčové v analýzách této bakalářské práce – *charakteristika prostřednictvím vypravěče, dialogy a vnitřní monology*. Ve druhé kapitole jsme se zaměřili na čtoucí subjekt, pro potřeby zkoumání *empatie* jsme rozhodli, že bude nutné pracovat s termínem *empirický čtenář* tak, jak ho vymezuje U. Eco ve své práci *Lector in fabula* (2010); v této kapitole jsme také vysvětlili pojmy *transporting*, *performing* a *imerze*. Ve třetí kapitole jsme definovali *empatický proces* a jeho druhy. Cílem této bakalářské práce nebylo postihnout všechny nuance *empatického procesu* – *empatický proces* tak byl definován jen elementárně, se zaměřením na takzvanou *narativní empatii*. V následující čtvrté kapitole jsme vytyčili strukturu, která bude jednotně využita u všech analýz Balabánových povídek. V analýzách se zaměřujeme na konkrétní roviny výstavby textu, jež by mohly být klíčové pro vyvolání *empatické reakce* u čtenáře; těmi jsou: *rovina literární postavy*, *rovina vypravěče*, *rovina příběhu*, *rovina časoprostoru* a *rovina jazyka*.

V kapitole 5 jsme analyzovali první povídku *Proměny* (*Prázdniny* 1998). V povídce ve značné míře dochází ke stírání pásma vypravěče a pásma postavy. Pro čtenáře není na první pohled z textu zřetelné, zda k němu promlouvá vypravěč, nebo přímo postava, jelikož i pro vyjádření subjektivních postojů postavy je využita *er-forma*. Postava explicitně nepromlouvá směrem ke čtenáři, a čtenář tak informace o postavě získává jakoby nepřímou, což evokuje podobnost s interpersonální interakcí, při které také dochází k *empatickému procesu* z větší části na základě nepřímou získaných informací a signálů. Dále se v textu

vyskytuje poměrně mnoho takzvaných *míst nedourčenosti*, jež působí na čtenářovo vědomí tím způsobem, že aktivují koncept *vnějších inferencí*, a čtenář si tak do fikčního světa projektuje realie ze světa skutečného. Zkušený čtenář se tak s fikčním světem a s postavami snadněji identifikuje, a to může mít za následek vyvolání silnější *empatické reakce*. Pro nezkušeného čtenáře může být ale neustálé zaplňování bílých míst příběhu rušivé, tudíž u něj *empatická reakce* neproběhne v takové míře.

Kapitola 6 obsahuje analýzu druhé povídky *Bethesda (Možná že odcházíme 2004)*. Autorský subjekt v této povídce postupuje do značné míry podobně jako v povídce předchozí. Opět se zde nachází prolínání pásma vypravěče a pásma postavy, v povídce se ale navíc vyskytuje i ich-forma, kdy je možné nahlédnout do mysli postavy přímo. Čas a prostor povídky je stále nedourčený, ale ne tolik jako tomu bylo v první analyzované povídce. Čtenář tak nemusí do takové míry využívat konceptu *vnějších inferencí*. Dovnímáme se tedy, že druhá povídka je přístupnější pro širší okruh *empirických čtenářů* a dokáže vyvolat *empatii* k postavám snadněji.

V sedmé kapitole analyzujeme povídku *Most (Jsme tady 2006)*. Autorova tendence ke tradičnějšímu způsobu vyprávění, která byla typická již pro soubor *Možná že odcházíme*, je v této povídce ještě markantnější. Již nedochází k prolínání pásem vypravěče a postavy, obě tyto entity jsou v textu zřetelně oddělené, vypravěč je také daleko popisnější, co se týče fikčního světa, ale i minulosti hlavní postavy. Postava je tak v této povídce znatelně komplexnější, autor se v tomto svém závěrečném souboru povídek také částečně odklání od typů postav, které byly typické pro soubory předcházející. Časoprostor povídky je detailně zachycen, a u čtenáře tak může dojít k takzvané *imerzi*. Některé prostředky výstavby textu, které u čtenáře *empatii* vyvolávají a které byly přítomné už v předchozích povídkách, jsou i v této povídce stále patrné. Především se jedná o to, že je čtenář konfrontován s negativními pocity a do těch se vcítí snadněji než do pozitivních; Balabán také ve zlomových momentech syžetu využívá *aktualizaci textu*, jež má za následek takzvané *aktivní čtení*, které může *empatickou reakci* usnadnit.

Pokud bychom tedy měli shrnout rozdíly v rámci možností vyvolání čtenářské *empatie* v jednotlivých povídkách, můžeme tvrdit, že první dvě analyzované povídky k tomu využívají obdobné prostředky – povídka *Bethesda* těchto prostředků pravděpodobně využívá

efektivněji z hlediska vyvolání *empatie* u širšího okruhu čtenářů, povídka je vystavěna konvenčněji, a *empatická reakce* tak může vzniknout u většího množství *empirických čtenářů*. Poslední analyzovaná povídka se od těchto postupů zdatně odklání. V souboru *Jsme tady* je patrný Balabánův pozdější příklon k románové tvorbě. Pocity a postoje postav jsou tu totiž vymezeny daleko explicitněji. Detailnější závěry jednotlivých analýz pak uvádíme na konci každé analýzy.

Závěrem můžeme tvrdit, že na vzniku čtenářské *empatie* k literární postavě se podílí celá řada prostředků výstavby textu. Především se jedná o to, jakým způsobem je v textu vyobrazena literární postava a jakou perspektivu v textu zaujímá vypravěč. Prolínání pásma literární postavy a pásma vypravěče totiž může evokovat podobnost s *empatií* vyvolanou k lidské bytosti během interpersonální interakce. Je důležité ale neopomenout ostatní prostředky výstavby textu, které čtenář při recepci textu vnímá, a mohou tak mít za následek prohloubení *empatické reakce*. Jedná se především o koncept vnějších inferencí, vznikající v důsledku přítomnosti míst nedourčenosti, a také o ozvláštňení textu, které má za následek vyvolání aktivního čtení u čtenáře. Také je patrné, že k postavám, které jsou zachycené v bezútěšné životní situaci, čtenář pocítí silnější *empatickou reakci* než k postavám prožívající radostné životní okamžiky. Zkoumání *narativní empatie* je ale v tuzemských odborných pojednáních zatím téměř opomíjeno. Tato problematika by tak měla být v budoucnu důkladněji prozkoumána.

Seznam použitých informačních zdrojů

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František GROH. Praha: Gryf, 1993. Estetická řada. ISBN 80-85829-01-0.
- BALABÁN, Jan. *Povídky*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-396-8.
- BALABÁN, Jan. *Romány a novely*. Brno: Host, 2011. ISBN: 978-80-7294-477-4.
- BALZAC, de Honoré. *Otec Goriot*. Praha: Odeon, 1970.
- CARBOCHOVÁ, Veronika. *Možnosti empatie v recepci fikčního narativu z pohledu kognitivní vědy* [online]. Brno, 2020. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Mgr. Jan Tlustý, Ph.D. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/x287k/Carbochova_Moznosti_emaptie.pdf.
- DOMBROVSKÁ-SLÍVOVÁ, Lenka. Psáním se snažím pochopit svět. (Rozhovor s Janem Balabánem.) *LitENky* 2005/2006, č. 4/19.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Aktualizace v současném uměleckém jazyce* [online]. *Naše řeč*. 1965, roč. 48, č. 3, s. 153-161. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5128>.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1828-1.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2.
- FORSTER, Edward M. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8.
- GENNETE, Gérard. Rozprava o vyprávění. FRYČER, Jaroslav a kolektiv. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
- GERRIG, Richard J. *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of reading*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1998. ISBN 0813336201.
- GOLEMAN, Daniel. *Emoční inteligence*. Vyd. 2., V Praze: Metafora, 2011. ISBN 978-80-7359-334-6.

- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Mladá fronta, 2005. ISBN 80-204-1310-3.
- HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- CHROBÁK, Jakub. *Jan Balabán: Možná že odcházíme*. FIALOVÁ, Alena. *V souřadnicích mnohosti* [online]. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2410-7. Dostupné z: https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/Sou%C5%99adnice%20mnohosti/souradnice_blok_tisk.pdf.
- IWASHITA, Daniela a PLZÁK, Michal. *Honzo, ahoj!: setkání s Janem Balabánem: sborník vzpomínek, textů, obrazů a fotografií Janu Balabánovi k nedožitým padesátinám 29. ledna 2011 od jeho blízkých, přátel, spolupracovníků a čtenářů*. Praha: Kalich, 2011. ISBN 978-80-7017-148-6.
- JUŘÍKOVÁ, Eliška. *Sugestivní mistr povídky, aneb proboha, pane, na vašem místě bych být nechtěla* [online]. *Host*. Brno: Host, 2006, 22(10), 46-47. Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/212/host_2006_010.pdf.
- KEEN, Suzanne. *Empathy and the novel*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 9780195175769.
- KOOPMAN, Eva Maria, 2016. *Effects of "literariness" on emotions and on empathy and reflection after reading* [online]. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 10(1), 82–98. ISSN 1931-390X. Dostupné také z: <http://doi.apa.org/getdoi.cfm?doi=10.1037/aca0000041>.
- KOSTŘICOVÁ, Blanka. *Sestupy a naděje Jana Balabána*. Olomouc: Civipolis, 2013. ISBN 978-80-905527-0-8.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Jan Balabán: Prázdniny*. HRUŠKA, Petr a kolektiv. *V souřadnicích volnosti* [online]. Praha: Academica, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0. Dostupné také z: https://service.ucl.cas.cz/edicee/prirucky/slovnikove/246-v-souradnicich-volnosti?fbclid=IwAR06s59vaEVRVIw6gK7vbsj_qnsPiGAUjg8ooy7hoOcXb_VdbX8fuM1pZJE.

- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LOLLOK, Marek. *Jan Balabán – Jsme tady (Příběh v deseti povídkách) – recenze* [online]. In: www.vaseliteratura.cz, 24. 5. 2010. Dostupné z: <https://www.vaseliteratura.cz/dejiny-literatury/1225-jsme-tady>.
- MÜLLER, Lutz a MÜLLER Anette. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7178-863-5.
- O'NEILL, Patrick. *Fictions of discourse: reading narrative theory*. Buffalo: University of Toronto Press, 1994. ISBN 0802004687.
- POLÁČKOVÁ ŠOLCOVÁ, Iva. *Emoce: regulace a vývoj v průběhu života: funkce a zákonitosti emocí, sociální a kulturní souvislosti, měření emocí*. Praha: Grada, 2018. ISBN 978-80-247-5128-3.
- PREKOP, Jirina. *Empatie: vcítění v každodenním životě*. Praha: Grada, 2004. Psychologie pro každého. ISBN 80-247-0672-5.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-16-1.
- SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Řada literárněvědná bohemistická [online]. Brno: Brněnská univerzita, 2007. ISSN 1213-2144. ISBN: 978-80-210-4686-3, Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104851>.
- SHAW, George B. *Pygmalión*. Praha: Artur, 2013. ISBN 978-80-7483-008-2.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- TLUSTÝ, Jan. *Příliš hlučná samota*. Brno: Host, 2022. ISBN 978-88-275-1094-8.
- VANĚK, Petr. *V kulisách všednosti se něco děje*. In: www.iliteratura.cz [online]. 11.8.2005. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/17711-balaban-jan-mozna-ze-odchazime>.