

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav slavistiky

Chorvátsky jazyk a literatúra

Dominika Kubišová

**Postavy Gorana Tribusona s dôrazom na ich funkciu vo vybraných
fantastických textoch**

Bakalárska diplomová práca

Vedúci práce: Mgr. Petr Stehlík, Ph.D.

2017

*Vyhlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala
samostatne s využitím uvedených prameňov a literatúry.*

.....

Pod'akovanie:

Na tomto mieste by som sa chcela pod'akovať svojmu vedúcemu bakalárskej práce Mgr. Petru Stehlíkovi, Ph.D. za jeho veľkú trpezlivosť a pripomienky k tejto práci. Ďalej ďakujem svojmu podpornému tímu: mojej rodine, bez ktorej by som nebola tam, kde som, a kamarátke Romane Blažekovej za jej neutíchajúci optimizmus.

Obsah

Úvod.....	6
1 Problematika postáv.....	8
2 Greimasova teória.....	11
2.1 Funkcie aktantov pri zmenách rozprávania.....	13
2.2 Neživí aktanti.....	17
2.3 Zmena úlohy aktantov.....	19
3 Vnútorý svet postáv.....	22
3.1 Ploché alebo plastické postavy.....	22
3.2 Hrdina podľa Fryea.....	23
3.3. Tvárou v tvár nevysvetliteľnému.....	23
3.4 Hudba ako prostriedok ovplyvňovania postáv.....	24
3.5 Použitie cudzieho jazyka.....	26
3.6 Ty témy podľa Tzvetana Todorova.....	27
3.7 Nomen omen.....	27
4 Fantastika.....	29
4.1 Krátka charakteristika fantastiky.....	29
4.2 Fantastičari.....	30
4.3 Fantastický živel.....	31
4.4 Subžánre fantastiky.....	32
4.4.1 Upírsky príbeh.....	32
4.4.2 Mestská legenda.....	33
4.4.3 Groteska.....	34
4.5. Symboly.....	35

4.6 Sny a halucinácie.....	36
Záver.....	39
Resumé.....	41
Zoznam použitej literatúry.....	43

Úvod

„Je to stále mágia, aj keď viete, ako sa to robí.“

- Terry Pratchett, *Klobúk s oblohou*

Medzi mnohými zaujímavými textami chorvátskej literatúry upadli poviedky *fantastičarov* takmer do zabudnutia, hoci sa ešte občas vyskytujú v antológiách. Pripisujú sa rannej tvorbe svojich autorov, ako texty, na ktorých sa rozpisovali, kým si neskôr našli svoj žáner, často v triviálnej literatúre, ktorému sa venujú dodnes. Poviedky Gorana Tribusona oslovia čitateľa svojou nadčasovosťou a ich dej si bez problémov získa aj súčasného fanúšika fantasy.

Témou bakalárskej práce sú postavy troch vybraných poviedok Gorana Tribusona: *Ljetnikovac*, *Bečke gljive*, *Praška smrt*, ktoré sú súčasťou autorovej rannej tvorby sedemdesiatych rokov. Tribuson vtedy pripadal neformálnej skupine tzv. *fantastičarov*, ktorí neskôr významne ovplyvnili chorvátsku triviálnu literatúru. Hoci sa jednalo len o krátke obdobie, ich diela sú zaujímavé aj z dnešného poňatia fantastiky česlo-slovenského prostredia. Dôraz je kladený na postavy, na ich funkciu v rozprávaní, ich reakcie a správanie sa v neštandardných situáciách či priamy vplyv nadprirodzených udalostí a bytostí na ich život.

Základnou literatúrou sú tri vyššie uvedené poviedky, ktoré sa nachádzajú v dvoch zbierkach fantastických poviedok. *Klasici na ekranu* (1987), ktorej obsahom sú čisto diela Gorana Tribusona. Druhou je *Prodavaonica tajni* (2001), prierez najrôznejších fantastických poviedok chorvátskych autorov. Štrukturalistický prístup využíva prácu Louisa Héberta vysvetľujúceho použitie a fungovanie Greimasovho modelu. Fantastická časť práce sa opiera o základné dielo opisujúce obdobie tejto novej generácie, Pavličicovu knihu *Hrvatski fantastičari* (2000), kým nové poňatie žánru predstavuje spis Terezy Dědinovej *Po divné krajině* (2015).

Postavy sú sledované troma optikami. Prvou je štrukturalistický pohľad Greimasovho modelu skúmajúceho len ich funkciu a činy. Druhou je humanistický náhľad, ktorý vníma postavy ako živé bytosti, ktoré je možné vytrhnúť z kontextu

a skúmať ich ako napodobeniny ľudí. Treťou je fantastika. Zastupuje nadprirodzený element ovplyvňujúci konanie postáv a predstavujúci častokrát radikálnu zmenu v ich živote.

Cieľom práce je sledovanie postáv v prostredí vymykajúcom sa podmienkam reálneho sveta. Testovanie Greimasovho modelu v extrémnych podmienkach neštandardného správania sa postáv pozorovanie ich vnútorného sveta a konania pod vplyvom nadprirodzených okolností. Súčasťou práce je polemika s kritikou plochých postáv fantastickej literatúry či ich možný symbolický význam v rámci príbehu.

Prípadné citácie z českých zdrojov sú uvádzané v slovenčine, aby nenarušovali plynulosť textu.

1. Problematika postáv

Problematika vymedzenia postáv spočíva vo veľkej diverzite názorov, čo to postava vôbec je a kde sú jej hranice. Jednu z definícií poskytuje Hodrová, ktorá tvrdí: „*Postava ako nositeľ deja, myšlienky, ideológie, ako funkcia textu predstavuje v literárnom diele typ subjektu budovaný prostredníctvom rozprávača či bez jeho prostredníctva v sérii výstupov a prehovorov, zmienok o nej, teda v toku explicitných a implicitných informácií.*“¹

Postava môže byť takmer čokoľvek, pretože sme schopní dať takmer čomukoľvek ľudský obraz, od zvierat po predmety. Hrdinov príbehov milujeme, nemáme ich radi, súhlasíme či nesúhlasíme s nimi a s niektorými sa dokonca identifikujeme. Ľudský rozmer im priznáva Frowova definícia: „*Zvyčajne má postava meno, hovorí, vykonáva akciu alebo niekoľko akcií, ktorým prisudzujeme zámer, ale ani tieto základné podmienky nemusia byť všetky splnené.*“² Môže byť postava, ktorá za celý čas neprehovorí ani slovo, Frow v tejto súvislosti spomína napríklad bláznivú manželku v knihe *Jane Eyrová*.³

Jednou zo základných otázok je jej existencia. Podľa puristov postavy neexistujú a sú len súčasťou obrazov a udalostí, ktoré nimi pohybujú a nemajú sa vytrhávať z kontextu ani o nich netreba hovoriť ako o ľudských bytostiach. Realisti naopak vidia postavy ako imitáciu ľudí a dá sa o nich hovoriť aj mimo literárneho textu.⁴ Druhým problémom je bytie (existencia postáv) alebo činnosť. Tým vznikajú dva naratívy, kedy je buď dôležité bytie, pokiaľ dominuje postava (Raskoľnikov), alebo činnosť (Sindibád).⁵

Forster postavy rozdeľuje na ploché a plastické. Ploché postavy sa dajú vystihnúť jednou vetou či jednou myšlienkou. Sú ľahko zapamätateľné, pretože sa v priebehu deja nemenia. Ľudská bytosť je samozrejme komplikovaná, ale výskyt týchto postáv v rozprávaní má podľa Forstera svoje miesto. Proti nim stoja postavy plastické. Ich základnou charakteristikou je, že sa v priebehu deja menia a rozvíjajú. Majú viac ako

¹ HODROVÁ, Daniela: *Proměny subjektu. Svazek 2*. Pardubice 1994, s.26

² „*Usually a character has a name; it speaks; and it performs an action or a series of actions, on the basis of which we impute intentionality to it. But even these minimal conditions need not all be met.*“ LOGAN, Peter, Melville (ed): *Encyclopedia of Novel*. New Jersey 2011, s. 169–170.

³ Tamtiež, s. 170.

⁴ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, 1983, s. 31–34.

⁵ Tamtiež, s. 34 - 36

jednu vlastnosť.⁶ „Plastickú postavu môžeme vyskúšať, či je schopná prekvapiť presvedčivým spôsobom. Ak nikdy neprevapí je plochá. Ak nepresvedčuje je plochá a iba predstiera, že je plastická.“⁷ Forster na tomto mieste uvádza postavy L. N. Tolstého románu *Vojna a mier* či *Madam Bovaryovú*.⁸

Ďalšie z delení postáv je podľa pohľadu štrukturalistického (Bal, Greimas) a humanistického, ktorý sa snaží postavy vnímať z psychologického hľadiska. Zaoberajú sa postavami podobne ako realisti (teória sama je veľmi dobre uplatniteľná na realistickú literatúru). Postavy je teda možné vydeliť z textu a pracovať s nimi akoby to boli skutoční ľudia. Ich konanie je posudzované zo psychologického aj morálneho hľadiska. Humanistický prístup čelí veľkej kritike, ktorá tvrdí, že postava sama nie je skutočná a je len odrazom v mysli čitateľa.⁹

Štrukturalisti skúmajú funkciu postavy vo vnútri textu. Modelom A. J. Greimasa sa podrobnejšie zaoberá nasledujúca kapitola. Okrem neho svoju teóriu vytvorila aj holandská literárna teoretička Mieke Bal. Bal napríklad delí postavy na tie, ktoré treba brať do úvahy, pretože majú v rámci príbehu svoju úlohu a tie, ktoré nezapadajú do fungujúcich kategórií. Do druhej kategórie spadajú napríklad sluhovia z románov v 19. storočí. Ich činnosť za určitých okolností nie je pre príbeh tak závažná. Dokresľujú obdobie či spoločenské zaradenie postavy, otváraním dverí označujú čo je dnu a čo vonku, no do deja nemusia vôbec zasiahnuť.¹⁰

Teórie o postavách sa preklápujú v zásadných momentoch a to: „Postava môže predstavovať človeka alebo mu môže byť, napríklad aj vzdialene, človeku podobná, rovnako ako môže byť aj inou entitou (netvor, boh zvier, zbytoštná vlastnosť,...) napriek tomu sa však musí prezentovať niektorými ľudskými rysmi.“¹¹ Jej život tiež nemusíme spoznať do detailov, literárne dielo môže odzrkadľovať len časť jeho časť či len vybrané udalosti.¹²

⁶ FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Bratislava 1971, s. 69–72.

⁷ Tamtiež, s. 76.

⁸ Tamtiež, s. 76.

⁹ LOGAN, Peter, Melville (ed): *Encyclopedia of Novel*. New Jersey 2011, s. 170–171.

¹⁰ BAL, Mieke: *Naratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1997, s. 195–196.

¹¹ WIEDERMANOVÁ, Nela: *Charakteristika postáv ve vybraných románech Karla Matěje Čapka Choda*. Bakalárska diplomová práca 2009. Vedúci práce: doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc. Ústav české literatury a knihovnictví FF MU Brno, s. 5.

¹² Tamtiež, s. 5.

Frye vo svojej eseji o literárnej kritike¹³ delí hrdinov príbehov do piatich kategórií:

Prvá je hrdina boh. Postava je nadradená prostrediu okolo seba a aj ľuďom. Ide o božskú bytosť a príbeh o nej sa stane mýtom.

Druhá je rozprávkový hrdina. Jeho činy sú neuveriteľné, ale sám seba pokladá za človeka. Pohybuje sa vo svete, kde nefungujú prírodné zákony. Odvaha a výdrž sú takmer zázračné, nachádzajú sa tu magické meče, hovoriace zvieratá, čarodejnice či talizmany. Posun od mýtu k legende, ľudovým rozprávkam.

Tretí je hrdina vodca. Ten síce nie je nadradený okoliu, v ktorom žije, ale je nadradený ľuďom. Má autoritu a právomoci väčšie než ostatní, ale jeho činy podliehajú kritike a zákonom prírody. Vyskytuje sa v epických či tragických rozprávaniach.

Štvrtý hrdina je hrdina, ktorý je symbolom obyčajného človeka. Nemá nadvládu ani nad ľuďmi, ani nad svetom, v ktorom sa pohybuje. Najčastejšie sa jedná o protagonistov realistických rozprávání a komédií.

Piaty je protagonista menej inteligentný a menej schopný ako my, čitatelia. Sledujeme ho v situáciách, ktoré ho zväzujú, frustrujú alebo sú úplne absurdné. Hrdina má ironický charakter a to sa nemení, aj keby si čitateľ myslel, že je v rovnakej pozícii ako protagonista.¹⁴

Práca bude ďalej za postavu považovať niekoľko vybraných protagonistov z poviedok Gorana Tribusona. Rozprávača nevníma ako jednu z postáv pokiaľ sa nejedná o ja-rozprávanie. Presné vymedzenie postavy je dôležité pre správne použitie Greimasovho modelu a neskôr aj pre humanistický pohľad, kde je dôležité definovanie ľudských vlastností a dôvodov ich konania. S názorom na plochosť/plastickosť postáv fantastických príbehov polemizuje 4. kapitola.

¹³ FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*. New Jersey 1957, s. 33–67

¹⁴ Tamtiež, s. 33–34.

2. Greimasova teória

Tzv. aktantný model je naratologická teória A. J. Greimasa, ktorú je možné použiť na opis takmer akéhokoľvek príbehu. Pomenúva základné postavy a ich úlohu v rozprávaní, pričom modelov môže byť niekoľko, podľa počtu akcií. Jednotlivé postavy teda môžu v odlišných modeloch zaujímať rôzne miesto.

1) Os túžby: subjekt → objekt

Jedná sa o spojenie (conjunction), napríklad Princ chce získať princeznú. Na druhú stranu sa môže jednať o odpojenie (disjunction), napr. vrah sa potrebuje zbaviť tela či ujsť pred políciou.

2) Os sily: pomocník → oponent

Pomocník pomáha k spojeniu subjektu a objektu. Môže to byť mudrc, ktorý pomôže Princovi prejsť cez nástrahy. Oproti nim stojí oponent (nepriateľ), ktorý je prekážkou k splneniu cieľa. Môže byť konkrétny, ako napríklad drak/zlá čarodejnica, alebo abstraktný, napríklad strach alebo kliatba.

3) Os prenosu: Odosielateľ → príjemca

Odosielateľ nadviaže kontakt medzi subjektom a objektom. Môže a nemusí sa zhodovať s pomocníkom, no odosielateľ je ten, ktorý začína resp. manipuluje so začiatkom akcie, iniciuje prvý krok. Napríklad kráľ, ktorý pošle princa zachrániť princeznú.

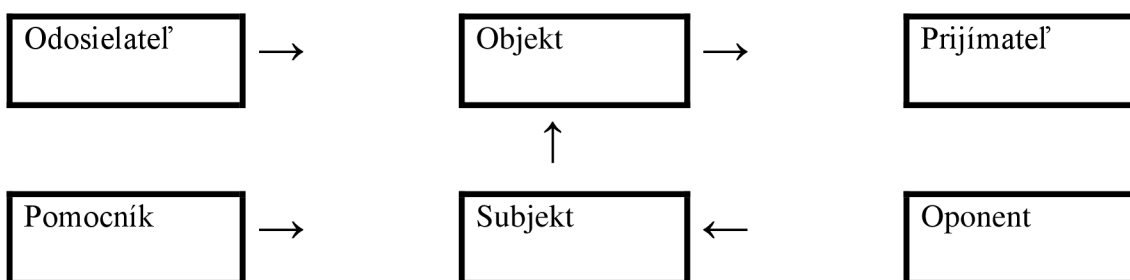
Príjemca je postava, ktorá má úžitok zo spojenia subjektu a objektu. Napríklad kráľovstvo, ale aj princ či princezná. Odosielateľ a príjemca sa často prekrývajú.

Aktantom môže aj nemusí byť človek. Do tejto kategórie spadá čokoľvek, čo rozpráva, ale aj konkrétny element, napríklad meč alebo abstraktný element napr. vietor. Patria sem aj ideály ako odvaha, nádej či sloboda. Aktant môže byť jednotlivec, ale aj kolektív (napr. spoločnosť).

Každý element sa môže nachádzať vo viacerých úlohách alebo sa jeho úloha môže meniť v súvislosti s pohľadom subjektu na role ostatných aktantov. Subjekt sa tak môže

stať pomocníkom, či oponentom a oponent subjektom atď.¹⁵ Pokiaľ sa pozrieme na klasický príbeh o záchrane princeznej, Princ bude hrdina a drak oponent. No z pohľadu draka to bude naopak. Princ sa stáva oponentom a drak hrdinom.

Greimasov model v štvorcovej podobe:



Greimasov model môže mať aj podobu tabuľky, do ktorej sú vložené všetky postavy a označená ich funkcia:

Číslo	Čas	Pozorovateľ	Aktant					Komentár/ Odôvodnenie
			meno	Skupina (oponent, subjekt, atď.)	Podskupina (reálny/potenciálny)	podskupina P/N	aktívny/ pasívny	

Čas ukazuje, kde sa v deji postava nachádza. Môžu to byť: chronologické plynutie času, forma rozprávania (napr. retrospektíva), taktický čas (nadväzovanie sémantických jednotiek). Postavy sa na časovej osi môžu pohybovať nerovnomerne. Pomocník tak môže byť v čase ďalej než subjekt atď.

Pozorovateľ je osoba, z ktorej uhla pohľadu sa dívame na postavy. Najčastejšie je ňou rozprávač, ale môže ňou byť aj „predpokladaný“ pozorovateľ. Ten na rozdiel od rozprávača nemusí mať tú správnu predstavu o úlohách ostatných postáv. Napríklad oponent sa mu môže javiť ako pomocník.

Aktívny/pasívny aktant. Hébert vo svojom vysvetlení Greimasovho modelu poskytuje príklad, v ktorom uvádza, že je rozdiel nepomôcť topiacej sa osobe (žiadna

¹⁵ HÉBERT, Louis: *The Actantial Model*. Signo 2006, <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>.

akcia) a držať osobe hlavu pod vodou (akcia). Buď je teda osoba ne-pomocník alebo pomocník, ktorý sa nezhostil svojej úlohy, alebo pasívny oponent. V druhom prípade opäť pomocník, ktorý sa nezhostil svojej úlohy alebo aktívny oponent. Aj v tejto kategórii môže ísť o ľudí, skupinu ľudí, ale aj veci či elementy. Hébert uvádza príklad s alarmom, ktorý nereagoval na vstup lupičov do domu, a tým sa stal pasívnym pomocníkom.

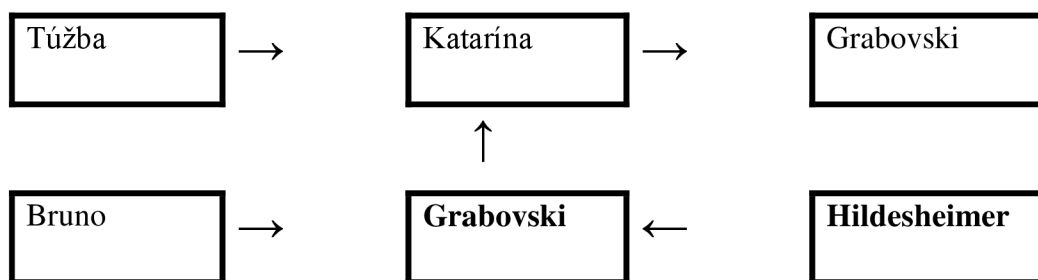
Aktant/ne-aktant, reálny/potenciálny aktant. Táto rola je spätá s aktívnym/pasívnym aktantom. Priateľ, ktorý nepomohol, keď mal, nemusí byť automaticky chápaný ako oponent, ale ako ne-pomocník, ne-aktant alebo potenciálny pomocník, ktorý sa nerealizoval.¹⁶

2.1. Funkcie aktantov pri zmenách rozprávania

Ljetnikovac je poviedka (*kratka priča*), ktorá vyšla v zbierke *Klasici na ekranu* (1987). Skladá sa z troch častí, ktoré opisujú rovnakú udalosť. V letnom sídle pri mori sa stretne pravidelná vyššia spoločnosť. Medzi nimi nie až tak bohatý Bruno jeho spolubývajúci Ivan Grabovski, tajomný Hideshmeimer či pán Koh.

Prvá čas poviedky je vyrozprávaná z pohľadu Bruna, mladého muža, ktorý býva s Grabovským v jednej izbe a hoci naňho trochu žiarli, podporuje jeho románik s Katarínou. Tá sa postupom času začne Grabovskému odcudzovať. Ivan ju jedného večera nájde zavraždenú v jej hotelovej izbe a prizná Brunovi, že videl Hildesheimera ako pije jej krv. V ten istý večer sa Grabovski obesí. Bruno sa viac do letného sídla nevráti.

Použitím Greimasovej teórie (štvorec), by prvá čas príbehu mohla vyzerat' nasledovne:

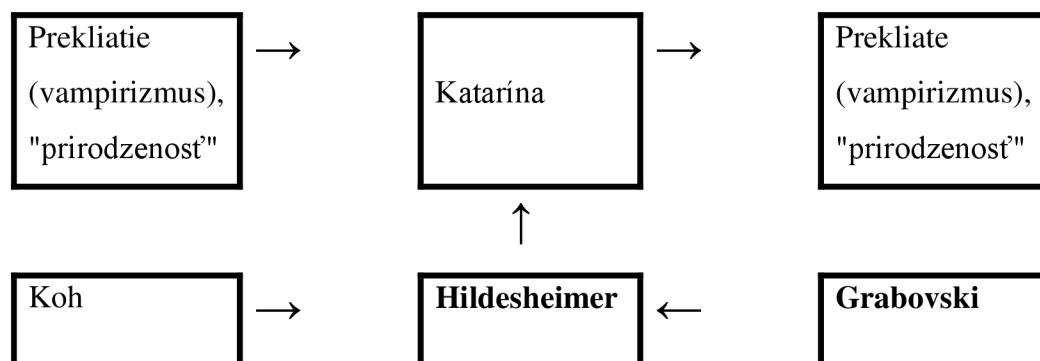


¹⁶ HÉBERT, Louis: *The Actantial Model*. Signo 2006, <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>.

Model by takto vyzeral za ideálnych okolností, kedy by sa Grabovskému podarilo udržať si Katarínu, resp. ak by nezomrela. V tomto prípade bol oponent (Hildesheimer) úspešný vo svojej snahe prerušiť *spojenie* medzi subjektom a objektom.

Druhá časť poviedky je rozprávaná z pohľadu Koha, ktorému Grabovski ani Bruno nie sú príliš sympatickí a s pohrdaním sa hľadá aj na zvyšok spoločnosti. Prevráti svoj režim a nočný čas trávi dlhými rozhovormi s Hildesheimerom, netušiac, že je upír. Rovnako ako Bruno aj Koh sleduje udalosti okolo Kataríny a Hildesheimerov záujem o ňu. Viac ako jej smrť ho trápi skutočnosť, že Hildesheimera už nikdy neuvidí. Často sa vracia na miesto Ljetnikovca.

V tom to prípade sa zmenila ako postava rozprávača, tak aj úlohy ostatných aktantov. Štvorec by preto mohol vyzerať nasledovne.



Zmenou pohľadu čitateľa (a rovnako aj uhlu pohľadu postáv) sa mení aj model. Oponent a subjekt si vymenili úlohy. Pasívnym pomocníkom je Koh, pretože vôbec nebráni Hildesheimerovi, aj keď pravdepodobne tuší, že sa niečo chystá. Pohnútky Hildesheimera ako aj Grabovského sú veľmi podobné. Oboch ich svojím spôsobom vedie túžba. Či už je to vášeň alebo upírovo prekliate, motiváciou v oboch prípadoch zostáva abstraktný element.

V štvorci je odosielateľ aj prijímateľ označený ako „prirodzenosť“ podľa vyjadrenia samotného Hildesheimera: „Što možete učiniti protiv svoje prirode.“¹⁷ Ona ho núti konať, tak ako koná, a preto je iniciátorom udalostí, ale zároveň aj

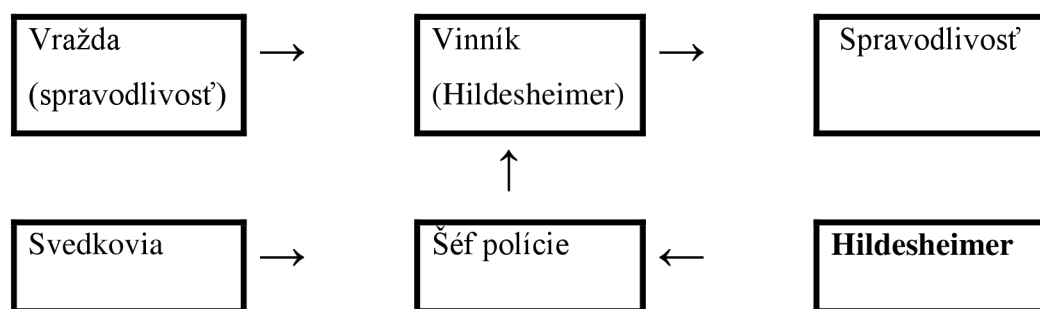
¹⁷ TRIBUSON, Goran. *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s 153.

prijímateľom, nakoľko nie je pravdepodobné, že by Hildesheimer Katarínu zavraždil, keby bol človekom.

Tretia časť je svedčou šéfa polície a prináša pohľad človeka, ktorý sa na celú situáciu díva s odstupom a preto zmierňuje obidva póly. Šéf polície je presvedčený o Hildesheimerovej vine a ani sa veľmi nebráni nadprirodzenému vysvetleniu.

Ak vezmeme jeho uhol pohľadu na situáciu, nezmení sa len naše vnímanie jednotlivých postáv, ale aj Greimasov štvorec. Príkladom môže byť Koh, ktorý vo svojom rozprávaní tvrdí: „*Vjerojatno već pitate kakvi su to ljudi obitavali u ljetnikovcu N., kakve su to strašne nakaze bile da smo ih Hildesheimer i ja morali zaobilaziti na tako drastičan način – izlazeći samo noću. No, eto nekoliko grotesknih portreta tih dičnika. Najviše su mi išla na živce neka dva, očito maloumna mladića...*“¹⁸ Mladíci, na ktorých sa sťažuje sú samozrejme Bruno a Grabovski. Koh sám radšej začne v noci bdieť než, aby sa stretával so spoločnosťou. Tak veľmi sa chce od nej odlišiť. Šéf polície má, ale opäť iný názor. „*Koh, čudni mizantrop, koji potpuno, baš u svemu pripada bratiji što se svake godine okuplja u ljenikovcu.*“¹⁹

Príchodom šéfa polície naberá Greimasov štvorec podobu typickej detektívky. Začína vraždou a mala by skončiť nájdením a odsúdením vinníka:



Katarínina vražda síce je momentom - iniciátorom pátrania po vrahovi, ale je možné zameniť ju aj všeobecnejším pojmom „spravodlivosť“ resp. snaha potrestať zločinca. Policajtovou úlohou je, samozrejme, chytiť vraha k čomu sa mu snaží dopomôcť osadenstvo Ljetnikovca. Hildeshmeier by sa ako správny vinník mal vyhýbať zatknutiu a presne to aj urobí, keďže jednoducho zmizne. Šéf

¹⁸ TRIBUSON, Goran. *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 149.

¹⁹ Tamtiež, s. 159.

polície síce od Grabovského dozvie pravdu, no nemôže si dovoliť zapísať ju do oficiálnych policajných dokumentov, nie to ešte zatknúť prastarého upíra. Ten spravodlivosti učiní zadosť, keď sa sám zničí v rodinnej hrobke. Subjekt sa nestretne s objektom ani nemá príležitosť ho zatknúť či obviňovať.

V nasledujúcej tabuľke sú uvedené príklady niektorých postáv a ich zaradenie:

Číslo	Čas	Postava	Aktant				
			Meno	Skupina (oponent, subjekt, atď.)	Podskupina (reálny/potenciálny)	podskupina P/N	aktívny/ pasívny
1.	T1 Katarínina smrť	Bruno	Hildesheimer	Oponent	reálny	pravý	aktívny
2.	T1	Koh	Hildesheimer	Subjekt	reálny	pravý	aktívny
3.	T1	Šéf polície	Grabovski	Pomocník	potenciálny	pravý	pasívny
4.	T2 Pred Kataríninou smrťou	Grabovski	Bruno	Oponent	potenciálny	nepravý	pasívny

Hildesheimer je aktívny a pravý oponent, pretože zvädza Katarínu, aby ju dostal kam chce a sám je niečo podniká. Jeho úloha je rovnako jasná ako Kohova.

Šéfovi polície sa Grabovski javí ako pomocník. Bol prvým človekom na mieste činu, by mal byť najlepším zdrojom informácií, no neprezradí celú pravdu o tom, čo videl. Jeho rola ako pomocníka je teda čisto potenciálna a aj pasívna, keďže Grabovski sa jej neujal tak ako mal.

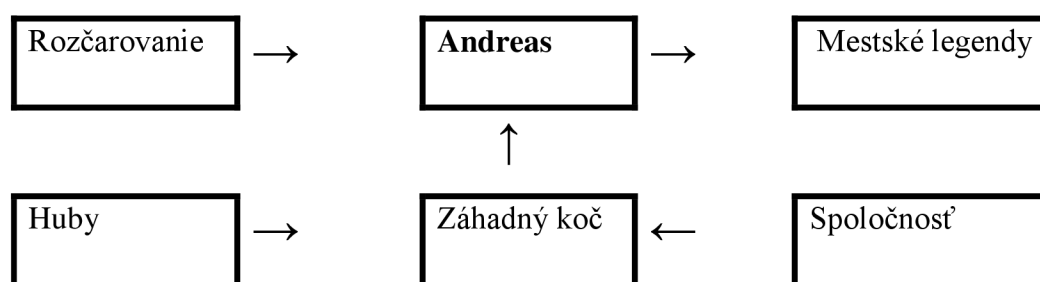
Pre Grabovského je Bruno oponent, ako človek, o ktorom sa vie, že má záľusk na Katarínu. Je však oponentom čisto potencionálnym a pasívnym, pretože nikdy nepredstavoval pravú hrozbu, ani sa nesnaží vzťah Kataríny a Grabovského zničiť. Vďaka tomu je aj oponentom nepravým.

Ljetnikovac je zo štrukturalistického poňatia postáv zaujímavý na rozbor svojimi meniacimi sa rozprávačmi, ktorý menia aj uhol pohľadu na ostatné postavy a funkciu v texte.

2.2 Neživí aktanti

Poviedka *Bečke gljive*²⁰ opisuje príhody bývalého huslistu Andreeasa Aschenreitera. Andreas opustil kariéru virtuóza a stal sa obyčajným úradníkom. Viedňou sa v tom čase niesli zvesti o tajomnom koči, ktorý nosí nešťastie každému, kto ho uvidí. Andreas v jeden večer opustí spoločnosť a rozčarovaný z ich snahy donútiť ho opäť hrať nasadne do čierneho koča. *Bečki fijaker* ho odvezie mimo čas a priestor na lúku zasypanú snehom, kde hrajú štyria huslisti. „Čistina na kojoj su ti glazbenici iz sna svirali, okupana ljetnim pljuskom, bila je prepuna nekakvih gljiva duge, viguljave stapke i okruglaste glave koja je završavala blago uzdignutim vrškom. Andreasu trebalo je nekoliko minuta da ih primjeti, a onda je, ne mogavši oduprijeti nekakvoj unutarnjoj zapovjedi, nekom dubokom imperativu, počeo je brati neobične gljive.“²¹ Tým spustí celý kolobeh udalostí. Keď sa Andreas vráti do spoločnosti (ubehol týždeň a on si to ani nevšimol) nechá si huby pripraviť a zje ich. Koč sa mu zjavuje znovu na pôjde domu a keď mu spoločnosť neverí vonku na ulici doň opäť nasadne. „Bečki fijaker“ sa v poslednom obraze prevráti a Andreas v ňom nájde svoju smrť.

Jedna z možností ako opísať túto poviedku pomocou Greimasovej teórie je táto:

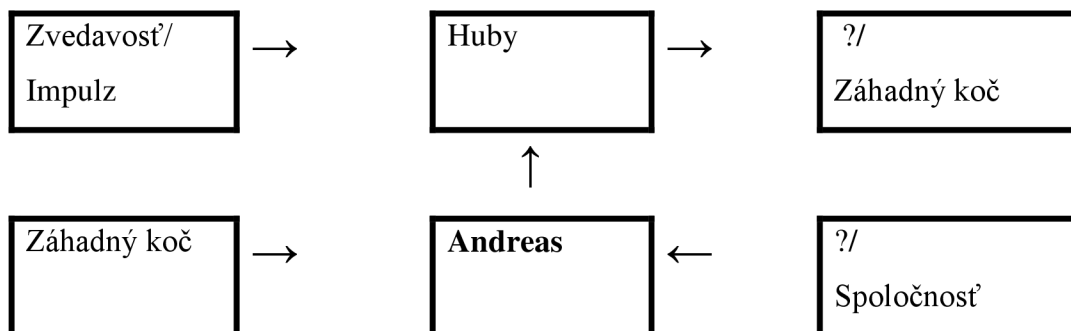


²⁰ In: Klasici na ekranu (1987)

²¹ TRIBUSON, Goran. *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 95.

Rozčarovanie z otravnej spoločnosti pohne Andreasa k činu. Huby sa vo svojej podstate stanú jeho skazou, pretože úplne zmenia jeho ponímanie času a priestoru. Spoločnosť ho od ich konzumácie odrádza a jediný komu Andreasova smrť prospeje sú mestské legendy o tajuplnom koči, ktorý nosí nešťastie.

Ak však do stredu nášho príbehu umiestnime Andreasa ako hlavného hrdinu, ukázať na jednotlivé úlohy bude ťažie.



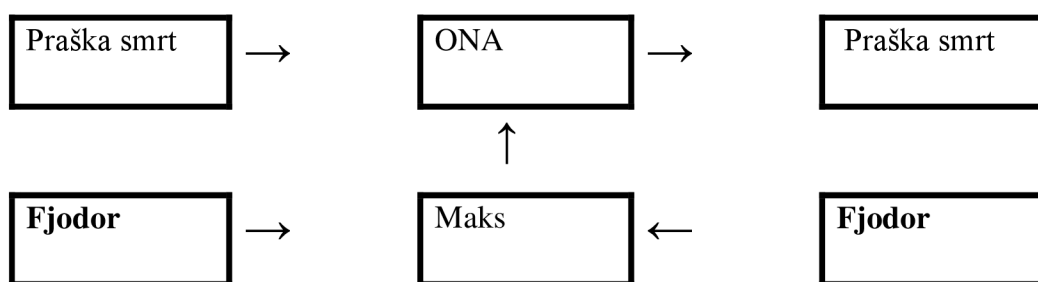
Citovaná pasáž ukazuje, že Andreas nevie, prečo by mal tie huby chcieť, zbiera ich z náhleho popudu. Koč mu pomôže dostať sa k nim, ale kto by mu v tom chcel zabrániť? Viedenská spoločnosť, ktorej je súčasťou má určité obavy, ale nikto ho nezastaví, dokonca majú radosť, pretože im vraj opäť hral. (Andreas si na nič také nespomína). Nefunguje teda celkom ako oponent, pretože nestavia subjektu prekážky.

Kto by teda mohol mať z jeho užívania húb nejaký úžitok? Spoločnosť si neželala jeho smrť. Andreasovi samému huby priniesli viac problémov než úžitku. Ako prijímateľ teda úvahu opäť prichádza len koč, ktorého poslaním je šíriť nešťastie, a o ktorom nemáme žiadne ďalšie bližšie informácie. Pre Andreasa je skutočný a tak bude skutočný aj pre čitateľa.

Fantastická poviedka zameraná na jedného človeka a nadprirodzený jav stavia model do obtiažnej situácie. Obzvlášť pokiaľ sa subjekt správa impulzívne a dôvody jeho konania sú skôr neuvážené a viac ho ovplyvňujú nehmatateľné elementy ako ľudské postavy. Prvé príčiny môžeme len odhadovať. Možno mu chýba hudba, ktorej sa dobrovoľne vzdal a preto vidí štyroch muzikantov, možno jeho život bez hudby stratil farby a preto je ochotný riskovať a nasadnúť do obávaného koča a vydať sa na cestu za pestrými hubami. Keby sme však model obmedzili len na človeku podobných aktérov, nefungoval by. Priamo ľudských aktérov je tam primálo. Pokiaľ sa samotné nadprirodzeno aktérom stane (huby, koč), model je opäť uplatniteľný.

2.3 Zmena úlohy aktantov

Dej poviedky *Praška smrt* sa odohráva v Prahe, kde sa spisovateľ Maks Dvorski snaží nájsť inšpiráciu pre svoje ďalšie groteskné knihy. Je v hlavnom meste len chvíľu, keď sa mu v jeho prvom sne sníva ako sa Václavské námestie prepadne do zeme a v ďalšom o krásnej neznámej žene. V ten istý večer mu volá anonym a sľúbi mu, že mu ukáže pravú pražskú grotesku. Identitu volajúceho Maks zistí na ďalší deň kedy ho tento, doslova trpaslík, Fjodor vezme k sebe domov. Tam stretáva neznámu zo svojho sna, no tá spí a Fjodor mu prezradí, že je to jeho žena. Maks sa po návrate z návštevy u trpaslíka nedokáže vzdať myšlienky na ňu, napriek tomu, že je ženatý. Fjodor sa za jednu noc, ktorú Maks strávil s jeho ženou rozzúri a zabije ju, keď sa s Maksom stretne na cintoríne pri hrobe rabína Leviho. Maksa tiež čaká smrť, keď ho prejde auto. Poviedku uzatvára Maksovo posmrtné prebudenie, vyjasnenie nad prepádajúcim sa Václavským námestím.



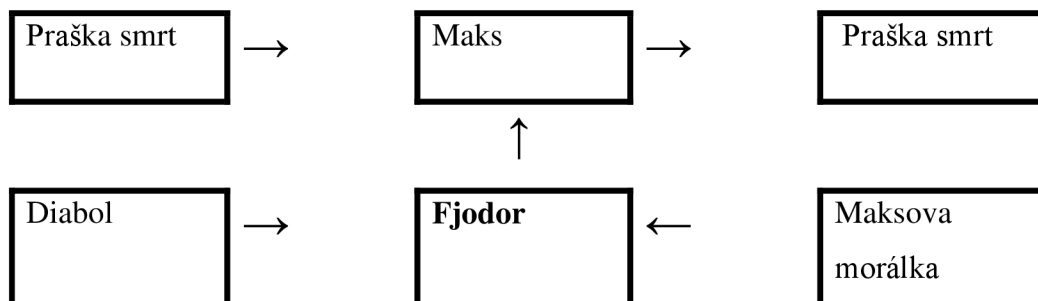
Maks je na začiatku príbehu poháňaný myšlienkou, že Praha mu dodá inšpiráciu na napísanie ďalšej knihy. Fjodor sa objaví ako presne tá osoba, ktorá mu v tom môže pomôcť a berie Maksa za dobrodružstvom so slovami: „*No ja ću vam pokazati kako izgleda prava ljudska ovozemaljska groteska.*“²² Trpaslík má byť cestou k tomu, počas Maks začne najviac túžiť, paradoxne je to Fjodorova žena. Tu už vzrastajú čitateľove pochybnosti o trpaslíkových úmysloch.

V momente kedy sa Maks stretne s Fjodorom potom, čo sa vyspal s jeho ženou je trpaslík zúrivy a sľubuje mu pomstu. Odrazu to nie je podivný tvor, ktorý by mohol Maksa naviesť na záhady Prahy. Je to nepriateľ sľubujúci pomstu. „*Pa eto, priznajte da ste je obeščastili i zato ćete platiti. Ja sam da dapaće uvjeren da ćete smisliti da*

²² POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 390.

primite patnju na sebe: mojoj riječi sada ne vjerujete, ali ćete sami zastati na tom.“²³

Jeho prístup k Maksovi sa mení aj v aktantovom modeli. Z pomocníka sa stáva oponent.



O Fjodorovi ako súčasť Noci či pekla (bližšie v 4. kapitole) sa dozvedáme až na záver príbehu. Pražská smrť dosiahla svoje a vo svojej podstate nemala veľmi silného oponenta, keďže Maksova morálka sa rozpadne na prach v moment, kedy sa objaví v jeho hotelovej izbe nahá ONA. Ešte stále má síce šancu sa zachrániť, ale napriek možnému nebezpečenstvu ostáva v Prahe, ktorú nedokáže opustiť, čo sa mu stane osudným. Pasca, ktorá bola naňho prichystaná sklapne a zámer pražskej smrti/diabla/noci sa naplní. V modeli označujem JU a Pražskú smrť dvoma rozličnými názvami, aj keď na konci príbehu splývajú v jedno. Pre Maksa sú to až do jeho smrti dve rozličné záležitosti (žena a legenda).

Model počíta so zmenou pozícií rozdelením na pravých a nepravých aktantov.

Číslo	Čas	Pozorovateľ	Aktant				
			Meno	Skupina (oponent, subjekt, atď.)	Podskupina (reálny/potenciálny)	podskupina P/N	aktívny/pasívny
1.	T1 Príchod do Prahy	Maks	Fjodor	Pomocník	reálny	nepravý	aktívny
2.	T2 Po vyhlásení pomsty	Maks	Fjodor	Oponent	reálny	pravý	aktívny

²³ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 409.

Pri použití Greimasovho modelu je dôležité kam postavu v rámci rozprávania zaradíme a taktiež moment, ktorý si vyberieme na ich pozorovanie. Je schopný pojať zmenu rolí aj rozličných rozprávačov. Problémy môžu nastať jeho aplikácií na poviedku s malým počtom postáv, ktorej hlavný hrdina koná impulzívne bez zjavného dôvodu, a hlavne nečelí žiadnym prekážkam vo svojom konaní.

3. Vnútorný svet postáv

Postavy sa vo svojom konkrétnom spodobnení aktantov stávajú *aktérmi*. Je to ich konkrétna podoba a ich počet je neobmedzený.²⁴ V tejto kapitole bude postava braná do úvahy ako napodobenina človeka, ktorá sa dá vytiahnuť z kontextu a skúmať. Najznámejšie novodobé pohľady na psychológiu postáv pochádzajú z čias psychoanalýzy, kedy sa najprv stredobodom skúmania stal autor a neskôr aj samotné literárne postavy.²⁵

Prosperov Novak prichádza so zásadným opisom Tribusonových postáv. Podľa neho hrdinovia fantastických rozprávání nie sú opísaní ako komplexné osobnosti, skôr naopak. Ich život postráda vnútorný zámer, dôvod ich existencie. Cieľ síce hľadajú, ale dôležitejšou sa pre nich stáva cesta k tomuto cieľu, než jeho dosiahnutie.²⁶ Maks dosiahne to, čo chce. Síce sa posmrtno stretáva s Vobornikovou, keď ju však má na dosah, neotočí sa, aby nedopadol ako Orfeus v gréckej báji. Andreas je pravdepodobne najlepším príkladom pútnika bez cieľa, kvôli svojmu impulzívnemu konaniu.

3.1 Ploché alebo plastické postavy

Postavy vystupujúce vo fantastických príbehoch sú častokrát chápané ako archetypálne, vzťahujúce sa viac k ľuďom ako k celku než k jednotlivcovi. Podľa kritikov fantastiky sa prejavujú nedostatkom individualizujúcich rysov a výnimkou nie sú ani čiernobiele postavy. To čo je na príbehoch viac zdôrazňované sú neskutočné aspekty a preto je len málo diel, ktoré by akcentovali hrdinov.²⁷

Pokiaľ platí Frosterova definícia, že plochá postava sa počas diania nemení, tak by najviac zodpovedalo Andreasovi, ktorý sa dejom potuluje ako opitý námorník a skutočne sa jeho správanie nezmení, pokiaľ nepočítame jeho bezdôvodný prerod z geniálneho huslistu na obyčajného úradníka. Maksovi sa však život úplne prevráti hore nohami, a dokonca oň príde. Medzitým však na ňom badáme zmenu. Maks, ktorý prichádza do Prahy so svojim pokojným životom, končí ako muž, ktorý opúšťa svoju manželku, kvôli inej a hoci sa najprv vysmieva z ľudí, ktorí odkladajú svoje prania na

²⁴ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel: *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha 2012, s. 30.

²⁵ SCHELLINGER, Paul: *Encyclopedia of the Novel*. Chicago 1998, s. 1053.

²⁶ PROSPEROV NOVAK, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti. Svezak IV*. Split 2004, s. 83.

²⁷ DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajině*. Brno 2015, s. 78–79.

hrob rabína Leviho, napokon to skúsi aj on sám. Bruno budí dojem človeka, ktorého sa napriek žiarlivosti udalosti nedotkli, pokiaľ by na to sám neupozornil hneď na začiatku príbehu, kde takto uvádza svoje rozprávanie: „*Još ni dan-danas ne mogu potpuno suvislo i bez drhtavice u glasu govoriti o događajima koji su se te svibanjske nedjelje, dvije godine prije rata odigrali u ljetnikovcu N.*“²⁸ Šéf polície je prekvapený, pretože sa s podobným prípadom dovtedy nestretol. Akurát Koh prejde celou situáciou akoby sa nič nestalo, ale ostane v dobrom spomínať na Hildesheimera. Ani staručký upír neostane po udalostiach pri mori sám sebou. Zdá sa, že Katarínina vražda je posledným dôvodom, ktorý potreboval, aby ukončil svoju existenciu.

3.2. Hrdina podľa Fryea

Fryeovo rozvrhnutie postáv do piatich kategórií podľa toho, koľko majú vplyvu na ľudí či na svoje okolie nám ukáže, akí sú hrdinovia vybraných poviedok. Všetci hlavní hrdinovia, Bruno (Koh, policajt), Andreas aj Maks jednoznačne spadajú do štvrtej kategórie hrdinov, ktorí sú na tom vo svojej podstate rovnako ako čitateľ. Nemajú nadvládu nad ľuďmi okolo seba ani nad svetom, v ktorom sa pohybujú. Ktokoľvek rovnako inteligentný, rovnako „normálny“ by mohol zastávať ich miesto. Bizarnosť okolia (*Praška smrt*), frustrujúce situácie (*Bečke gljive*) či absurdnosť (*Ljetnikovac*) síce určuje piata skupina hrdinov, ale hlavné postavy vybraných poviedok nie sú ironické a nevyvolávajú smiech či posmech a čitateľa neláka dívať sa na ne zvrchu či už súhlasí alebo nesúhlasí s ich konaním.²⁹

3.3 Tvárou v tvár nevysvetliteľnému

Zatiaľ čo *Ljetnikovac* je typickým príkladom tzv. narušujúcej fantasy, teda fantasy, kde nadprirodzené vnáša do prirodzeného sveta chaos a zmätok, a jeho účastníci sú jeho výskytom prekvapení, *Praška smrt* aj *Bečke gljive* sú skôr predstaviteľmi tzv. prahovej fantasy, kde je fantasy preniká do fikčného sveta, ale reakcie na jeho prítomnosť v postavách nevyvoláva silný dojem prekvapenia či neistoty.³⁰

Nadprirodzené veci sa vo fantasy veľmi často dejú ľuďom, ktorí sa nachádzajú na spodku spoločenského rebríčka, resp. niekedy boli vyššie, ale z nejakých dôvodov tam už nie sú, poprípade žijú priemerným životom. Nevysvetliteľná udalosť je tak tým pravým

²⁸ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 136.

²⁹ FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*. New Jersey 1957, s. 33–34.

³⁰ DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajine*. Brno 2015, s. 103.

impulzom na zmenu ich dovtedajšieho stereotypu. Tri vybrané poviedky výborne ukazujú, že fantastické okolnosti môžu stretnúť kohokoľvek a nemusia sa vždy stávať len tým podceňovaným. Dovolenkári, vyššia spoločnosť, ktorú navštívi upír a prinesie tam zmätok a násilný čin. Grabovski či Bruno možno nie sú na vrchole spoločenského rebríčka, ale Katarína áno. Maks je priemerným človekom 20. storočia, ktorý sa živí písaním. Pokojne by zapadol medzi svojich čitateľov. Dokonca ani jeho talent na písanie nie je až tak skvelý, pretože jeho slávne grotesky sa mu podarilo vo väčšom náklade predať až po nejakom čase a on sám nebudí dojem zvláštneho človeka. A predsa je to on koho si Pražská smrť vyberie za svojho, ešte len vkročí do mesta.

Ako v *Ljetnikovci* tak aj v Andreasovom rozprávaní sa objavuje predvojnová spoločnosť. V druhom prípade je presne vymedzený čas teda zima 1913/1914 v tom prvom je možné sa domnievať, že ide o rovnaké obdobie, na čo čitateľa navedie spôsob čítania novín. Tribuson k ani jednej spoločnosti nechová obdiv. Obyvatelia prímorského hotela jeden druhého obviňujú, že sú súčasťou miestnej arogantnej smotánky a snažia sa vyhnúť skutočnosti, že tam všetci patria. Grabovski a Bruno chodia ráno plávať, Koh pre zmenu začne žiť v noci. Pre nich je urážkou byť súčasťou okolitej pospolitosti, ale napriek tomu tam prišli. Andreasova spoločnosť je typická viedenská. Autor ju opísal jednou trefnou vetou: „*Aschenreiter i njegove gljive, kao i luda priča o šumskim glazbenicima, padaju u zaborav, jer, kao što se zna, u bečkom salomu, osim golog hedonizma, sve drugo osuđeno je na brzu propast.*“³¹ Andreas teda smotánku zaujíma len v troch prípadoch. V prvom, keď im hral na husle, v druhom, keď sa ich z nepochopiteľných dôvodov vzdal a v treťom, keď stratený v čase a priestore požíva neznáme huby. Inak ho nikto nehľadá a nikto sa nezaujíma o jeho osud.

3.4 Hudba ako prostriedok ovplyvňovania postáv

Vo všetkých poviedkach sa vyskytuje hudobné dielo či dokonca jeho priamy vplyv. Väčšinou sa jedná o konkrétnych umelcov a ich skladby s výnimkou Andreasa, ktorý počuje a neskôr aj sám hrá skladbu, ktorá nemá meno a nik iný predtým o nej ani nechyroval.

Pri čítaní Kohovho pohľadu na udalosti v prímorskom letovisku, sám spomína, že s Hildesheimerom spolu počúvali a diskutovali o Mahlerovej *Štvrtej symfónii*. Rovnaký

³¹ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 98.

postoj k tomuto skladateľovi vytvoril špeciálny vzťah akéhosi, aspoň vzdialeného, porozumenia medzi upírom a jeho nočným spoločníkom. Hildesheimer sám sa snaží brániť krásou hudby, v ten večer, keď hovorí s Brunom: „*Opravdajte me, molim vas, ovom predivnom Mahlerovom glazbom. Kažite sebi, ako već nećete imati kome drugome, kažite Hildesheimer je volio tu simfoniju. Bit će to dovoljno opravdanje, nekome važnije od čitave beskonačne Božje milosti.*“³² Symfónia sa stáva vyjadrením upírovej snahy o nájdenie pokoja a odpustenia za jeho činy. Práve počas poslednej časti skladby naznačuje Kohovi, kým v skutočnosti je. *Nebeský život* (Das himmlische Leben) je posledná časť symfónie vďaka, ktorej sa upír zamýšľa či sa dočká nebeského života aj on sám. Ironické je, že tak činí noc predtým, ako zabije Katarínu, podčiarkujúc vlastnú fixnú ideu, že človek nič nezmôže proti svojej prirodzenosti.

Hector Berlioz je hudobný skladateľ, ktorého *Fantastická symfónia* (Symphonie fantastique) nás sprevádza celou poviedkou od zjavenia sa Pražskej smrti v Maksovom sne. On je neznámy Francúz, ktorý nechá na hrobe rabína Leviho odkaz s prianím, aby sa Václavské námestie prepadlo do zeme. Hectorov život (hoci v poviedke zaujíma len málo priestoru) a obzvlášť jeho symfónia sa preklápujú s celým dejom. Skladateľova postava,³³ jeho skutočný život a Maksov osud nesú spoločné znaky, ktoré sú trochu nejasné, ale predsa vysvetlené na konci poviedky. Vtedy Maks pochopí, že jeho príbeh nie je ničím výnimočný a spomenie si na Fjodora: „*Mnoge su od njih već napisane, golube moj! – namigne Dvorski svom novom prijatelju, misleći pritom na Fjodorove rečenice.*“³⁴ Berliozova symfónia vzniká, keď sa zamiluje do anglickej herečky Harriett Smithsonovej. Jeho láska je roky neopätovaná a keď sa konečne stretli ich vzťah netrval dlho a neskončil dobre.³⁵ Jeho postava to komentuje, keď stretne Maksa počas sabatu čarodejníc: „*A dalje idete sami. I samo je vaša pogreška to što ste se zaljubili u Vobornikovu, isto kao što je moja pogreška to što sam zavolio Harriett. Moj je sabat muzička katarza, a vaš je ovo sada!*“³⁶ Ako skladateľov život tak aj samotná symfónia sa prepletá s textom. Maks ju dokonca počuje v sne a pri milovaní s Pražskou smrťou. Vtedy

³² TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 156.

³³ Hector Berlioz bol francúzsky hudobný skladateľ v 19. storočí (1803-1869) a *Fantastická symfónia* je považovaná za jedno z jeho najlepších aj naosobnejších diel.

http://www.rozhlas.cz/socr/skladby/_zprava/fantasticka-symfonie-epizoda-ze-zivota-umelcova-op-14--972690 23.11. 2016

³⁴ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 421.

³⁵ http://www.rozhlas.cz/socr/skladby/_zprava/fantasticka-symfonie-epizoda-ze-zivota-umelcova-op-14--972690 23.11. 2016

³⁶ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 421.

mu v ušiach znie štvrtá časť symfónie *Cesta na popraviisko* (Marche au supplice). Je zmierený so skutočnosťou, že sa sám ocitol v skladateľovej symfónii, bláznivo sa zamiloval od sna, zdá sa mu, že svoju milovanú zabil, umiera a nájde sa na sabate čarodejníc rovnako ako to predstavil Berlioz vo svojom diele,³⁷ kedy sám odhaľuje, že nasleduje posledná časť a to *Sabat čarodejníc* (Songe d' une nuit du Sabbat). Skladateľov život a jeho symfónia sa tak stávajú kľúčovou k pochopeniu poviedky *Praška smrť*. Bez toho jej záver v podstate nedáva zmysel.

Pri Andreasovi nemôžeme hovoriť o presnom skladateľovi či piesni. Sám bezdôvodne zanecháva husle a stane sa úradníkom, no hudby samej sa nikdy nezbaví. Dokonca môže čitateľ nadobudnúť dojem, že je to ona, kto ho postrkuje vpred. Pocit, že je bábkou v rukách niekoho iného či hudby samej objasňuje takto: „*Je bolje neodgovoriti, ne kazati ništa, jer čemu riječi kada u takvim tremutcima kroz naša usta obično pregovara netko drugi. I zašto uopće svirati kada mi samo držimo instrument, a glazbom se javlja opet netko drugi...*“³⁸ Andreas si nepamätá, že spoločnosti hral po konzumácii záhadných húb rovnakú melódiu, akú počul od huslistov v neznámom lese, najdokonalejšiu melódiu akú si len dokázal prestaviť. Ponúka sa teda vysvetlenie, že aj pokiaľ sa jedná o sen niekoho iného, za Andreasovými činmi je jeho zavrnutie hudobnej kariéry.

3.5 Použitie cudzieho jazyka

Použitie cudzieho jazyka je dobrým nástrojom na zahalenie výpovede čímsi magickým. Podľa Kornelije Levačić sa postavy démonov vyznačovali a chválili tým, že hovorili mnohými jazykmi a disponovali mnohými tvármi a podobami³⁹ Už v úvode *Pražskej smrti* sa tak prezradí Fjodor, keď prvýkrát volá Maksovi ako anonym. „*Hoćete li da govorim hrvatski, poljski ili možda, baćuška, ruski? Čudite se odakle vas poznajem, a nemalo biste se iznenadili kada bih vam rekao da su mi poznate i vaše groteske, premda nisu ni na jedan jezik još prevedene.*“⁴⁰ No nie je jediný, komu cudzí jazyk poskytuje tajomný závoj. Ďalším je želanie Hectora Berlioz na Leviho hrobe napísané vo francúzštine. Jednak nám poskytuje vodítko k odhaleniu skladateľovej totožnosti, na

³⁷ http://www.rozhlas.cz/socr/skladby/_zprava/fantasticka-symfonie-epizoda-ze-zivota-umelcova-op-14--972690 23.11. 2016

³⁸ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987. s. 93.

³⁹ KUVAC LEVAČIĆ, Kornelija: *Mitski jezik u hrvatskoj fantastičnoj prozi*. Dizertácia 2006, vedúci prof. Dr. Sc. Slavomir Samunjak, FF Zadar, s. 129.

⁴⁰ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 383.

druhú stranu je jeho pranie aj signálom prechodu zo sveta reálneho do sveta fikcie, rovnako ako jeho symfónia.⁴¹

3.6 Ty-téma podľa Tzvetana Todorova

Ty-témy sa sústreďujú na sexualitu a tabuizované námety, ktoré sú objasnené takto: „*Polazna točka ostaje spolna želja..ako želimo ti–teme tumačiti na istoj razini općenitosti moramo reći da je prije riječ o odnosu čovjeka i njegove želje, pa otud i čovjeka i njegovog nesvjesnog.*“⁴² Pavičić na tomto mieste spomína inú Tribusonovu poviedku a to *Compagnie Internationale de Waggon-Lits*. A určite by sa tam hodil román *Snijeg u Heidelbergu*, ale aj poviedkový hrdinovia sa stretávajú s týmto fenoménom. Prvá je vedľajšia postava *Ljetnikovca* Katarína. Tú prepadne záhadný stav, v ktorom ju začne priťahovať starý upír. Jedná sa o typický príklad Stockerovského určenie upírskych schopností a jeho čara. „*Hildesheimer je ležao pokraj nje zubiju zarivenih u njezin vrat, dok se ona previjala i grlila ga. A njezini uzdasi nisu bili uzdasi nego sladostrašća. I onda je njezina užasna, opčinjavajući erotska igra odjednom prestala.*“⁴³ Katarina sa temnej túžbe veľmi nebráni, alebo sa už ani nemôže brániť, keďže scéna končí jej smrťou. Maks z vyššie popísanej teórie vychádza ako najlepší referent. Celý svoj pražský pobyt venuje jednému cieľu, Vobornikovej. Jeho túžba po nej sa po ich spoločne strávenej noci nijak neutišila, skôr ešte vzrástla. Maks však de facto siaha po cudzej žene, pretože Pražská smrť je predstavená ako Fjodorova manželka.

3.7. Nomen omen

Meno postavy je často dôležitým znakom. Opíše nám ju ešte predtým než sama začne konať. Odhalí jej pôvod a niekedy aj jej funkciu v texte. Barthes zachádza ešte ďalej a tvrdí, že pomocou mena je možné vytiahnuť postavu mimo kontext textu. Menom môže byť akékoľvek pomenovanie danej postavy, či už podstatným menom alebo vlastnosťou, čímkoľvek, čo o nej niečo pravdivé vypovedá.⁴⁴ Hildesheimerovo meno evokuje v chorvátskom prostredí cudzinca, možno dokonca váženého cudzinca, ak priložíme nemeckému pôvodu⁴⁵ jeho mena odkaz na vyššiu a pravdepodobne bohatšiu triedu. (Vlastnil dokonca neďaleký zámok.) Šéf polície dokonca ani svoje meno nemá.

⁴¹ Tribuson rád využíva francúzštinu ako jazyk démonov či ako ukazovateľ zmeny reality. Činí tak aj v románe *Snijeg u Heidelbergu*.

⁴² PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 78.

⁴³ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 167.

⁴⁴ RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narative Fiction. Contemporary Poetics*. London, 1983, s. 39.

⁴⁵ Určitou zaujímavosťou môže byť, že v nemeckom Dolnom Sasku existuje mestečko Hildesheim.

Na rovnaký prípad upozorňuje aj Dědinová, ktorá na tomto mieste cituje Attberyho: „*V určitom zmysle Kráska nemá svoje vlastné Ja, je tak celkom v službách príbehu, že ani nemá meno, len prezývku označujúcu jej funkciu.*“⁴⁶ V prípade šéfa polície je jeho povolanie dôležitejšie ako jeho meno. Maksovo, rovnako ako mená jeho priateľov, nie sú ničím zvláštne. Meno Pražská smrť, však napovedá viac ako dosť. Legenda zviazaná s mestom, ktoré nesie v názve a kam to povedie, ak si s ňou človek niečo začne. Na cintoríne sa predstaví ako Hana, čo je veľmi blízko Berliozovmu príbehu s Harriett. Z akého dôvodu vybral autor pre trpaslíka ruské meno Fjodor a pre Pražskú smrť Vobornikova ostáva otvorené interpretácií. Andreas Aschenreiter nemá vo viedenskom kontexte žiadny špeciálny význam, no jeho priezvisko Aschenreiter spája tri neskoršie Tribusonove romány: *Čuješ li nas Frido Štern* (1981), *Ruski rulet* (1982) a *Snijeg u Heidelbergu* (1980), kde sa vyskytuje Alexander Aschenreiter.

Tribusonovi hrdinovia sa v poviedkach ocitajú v nezávideniahodných situáciách a každý z nich sa im snaží čeliť ako najlepšie vie. Zároveň však musia čeliť svojmu vnútru a svojim podvedomým túžbam. Sú to práve tieto temné želania, ktoré ich zavedú do nebezpečných životohrozujúcich situácií. Dôležitou pomôckou k odhaleniu príbehu sa stáva hudba. Tá má na postavy buď priamy (Andreas, Maks) alebo nepriamy dosah a z vedľajšej postavy, Hectora Berlioza, vytvorila jedného zo strojcov deja. Postavy sú možnosťami a mentalitou blízke čitateľovi, nemajú zvláštne schopnosti.

⁴⁶ DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajine*. Brno 2015, s. 78.

4. Fantastika

4.1 Krátka charakteristika fantastiky

Rovnako ako v prípade pojmu literárnej postavy aj fantastika vzbudzuje dlhé debaty o tom, čo to vlastne je a aké diela do nej patria. Jedna z najstarších definícií pochádza od Tzvetana Todorova, ktorý ju definoval ako váhanie jedinca čeliacemu situácií, ktorá sa nedá vysvetliť prírodnými zákonmi. Jeho neistota a pochybnosti zapríčiňujú, že realita sa stáva dvojznačnou. Buď je znepokojivá resp. neznáma, riadi sa pravidlami aktuálneho sveta a fantastické je vysvetlené ako anomália, sen (znepokojivosť sa neutralizuje), alebo zázračná, kedy sa čitateľ prispôsobuje pravidlám fikčného sveta a nadprirodzené javy sú jeho súčasťou.⁴⁷

Tereza Dědinová sa vo svojej knihe o fantastike pokúša nový prístup k definícií, a to intuitívnou metódou. „*Platí teda hľadisko kvalitatívne (dôležitosť fantastického prvku v štruktúre textu) alebo kvantitatívne (počet fantastických prvkov, ktoré sa významne podieľajú na podobe fikčného sveta a nenesú iba úplne špecifickú funkciu), poprípade oboje.*“⁴⁸

Vybrané poviedky vyhovujú obom definíciám, pretože hlavný hrdinovia čelia vo svojich príbehoch veciam nevysvetliteľným. Nejedná sa o sen, a teda vzhľadom na Todorovu definíciu ide skôr o zázračný svet hoci sa podobá tomu nášmu jeho dianie nie je vysvetľované anomáliou či snom, aj keď to čitateľovi pri použití skutočných miest ako Viedeň či Praha môže zdať. Dědinová sa namiesto na čitateľa díva na frekvenciu fantastického prvku. V prípade poviedok *Ljetnikovac* a *Bečke gljive* je tento prvkov veľmi málo (upír, koč, huby) čím zodpovedajú kvalitatívnemu hľadisku, zatiaľ čo v poviedke *Praška smrt* je ich nespočítateľne veľa a teda spadajú do kvantitatívneho hľadiska.

Všetky tri poviedky Gorana Tribusona fungujú podľa *princípu minimálnej odchýlky*. Tento princíp hovorí o tom, že fikčný svet sa podobá tomu reálnemu tam, kde to nie je uvedené inak.⁴⁹ Vybrané poviedky sa, až na fantastické prvky, veľmi podobajú reálnemu svetu, dve z nich sa dokonca odohrávajú v konkrétnych mestách a to vo Viedni a v Prahe.

⁴⁷ MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel: *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha 2012, s. 145.

⁴⁸ DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajíně*. Brno 2015, s. 59.

⁴⁹ Tamtiež, s. 23.

Zároveň autor využíva postup tzv. kumulatívnej fantastiky. To je jedna z možností vystavania príbehu na postupnom pridávaní neobyčajného, neveriteľného. Je to jeden z obľúbených postupov *fantastičarov* pri gradácii rozprávania.⁵⁰

V chorvátskom prostredí sa fantastika neujala. Fantastičari sú krátkym obdobím v histórii literatúry.⁵¹ Pre porovnanie, v sedemdesiatych rokoch bolo na Slovensku známe len málo spisovateľov tohto druhu. Dnes je to inak a fantastika patrí v slovenskom či českom prostredí k veľmi obľúbenému literárnemu žánru, rozhodne obľúbenejšiemu (čo sa týka domácich autorov) než v Chorvátsku.

4.2 Fantastičari

Fantastičari sú skupina chorvátskych autorov, ktorý sa objavili v roku 1969. Patrí medzi nich G. Tribuson, P. Pavličić, N. Fabrio a iní. Ich práce dosahujú svoj vrchol 1975, kedy vychádzajú tie najlepšie diela medzi inými aj Tribusonova zbierka *Praška smrt*. Hoci sa autori neskôr začínajú venovať iným žánrom, Tribuson zostal pri fantastike do osemdesiatych rokov. *Fantastičari* boli síce samostatnou literárnou formáciou, ale veľmi neformálnou. Pavličić o nich hovorí ako o skupine, ktorá sa stretla cez vlastné texty, ale ktorej chýbalo akékoľvek spoločné hnutie či manifest.⁵² Krešimir Nemeč im pripisuje veľmi dôležitú úlohu v dejinách chorvátskej literatúry. Prišli ako nový smer v čase, keď malo umenie ideologickú a sociálnu funkciu, zrkadlilo realitu okolo seba, hlavne spoločenské problémy. *Fantastičari* prichádzajú ako alternatíva k hlavnému literárnemu prúdu. Poskytujú únik zo skutočnosti do sna, tematizujú okultné umenia, halucinácie, spirituálnosť či sen, sú niečím mystickým až bizarným. Ponúkajú spoločnosti možnosť úniku a kladú si nový cieľ: zabaviť čitateľa. Vznikajú nové rozprávacie stratégie využívajúce pravidlá fantastiky. Autor sa neskôr začínajú venovať triviálnej literatúre (romantickým príbehom či trilerom).⁵³ Sám Tribuson sa neskôr venuje detektívkam, ale aj autobiografickým dielam.⁵⁴

⁵⁰ PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 52.

⁵¹ KRLEŽA, Marina: *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. Diplomová práca 2008, vedúci dr. sc. Sanjin Sorel FF Rijeka, s. 3.

⁵² PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 15-19.

⁵³ NEMEC, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb 2003, s. 296-299.

⁵⁴ Tamtiež, s. 311.

4.3 Fantastický živel

Hlavným dôvodom zaradenia poviedok do žánru fantastiky je prítomnosť fantastického živlu. „*Fantastický živel má v podstate povahu zázraku, ktorý je obyčajnému, normálnemu svetu cudzí; súčasne však nie je podľa svojho pôvodu odinakial' než práve z tohto sveta, nepoukazuje nikam mimo neho; musí byť v tomto svete zakotvený a predstavený ako jeho súčasť*“⁵⁵ V tomto prípade sa jedná o prítomnosť záhadného upíra Hildeshmeiera. Jeho existencia nikoho neprekvapila a v podstate ani jeho čin. Postavy ako Grabovski, Bruno či šéf polície sú jeho prítomnosťou vydesení (až na Koha), no nie až tak prekvapení faktom, že by takáto bytosť mohla existovať. Nespochybňujú jeho podobu.

Rovnako koč v poviedke *Bečke gljive*. „*Te jeseni 1913. u Beču su zaredale priče o nekakvom neobičnom zatvorenom fijakeru koje se noću, bez ikakava kočijaša ili ljudske pratnje, voza samotnim ulicama austrijske prijestolnice. Vidjeli su ga mnogi, povjerljivi i nepovjerljivi, ozbiljni i neozbiljni, ugledni i nšarlatani, stari i mladi, i napričali o njemu mnogo, uglavnom, kontroverznih priča.*“⁵⁶ O koči teda hovorili všetci a mnohí ho stretli. Z Tribusonovho opisu to nevyzerá, že by ktokoľvek z obyvateľov Viedne spochybňoval jeho existenciu. Andreas nespochybňuje ani jednu zo svojich halucinácií/zážitkov.⁵⁷ Ani Maksovi nebolo čudné, že si poňho prišiel trpaslík. Jediné preňho zvláštne (počas jeho života) boli sny o prepádavajúcom sa námestí a o Pražskej smrti.

Tribuson zámerne zavádza, keď sa snaží o to, aby fantastické prvky pôsobili normálne,⁵⁸ ako na postavy tak na čitateľa. Potom, čo Maks hodí peniaz do studne, v ktorej uvidí Fjodora, ktorý dokonca zachytí Maksov peniaz so želaním, stretáva akého si Karla. Ten z neobyčajnej situácie nahého trpaslíka v studni urobí štandardnú udalosť a zmätie tým čitateľa aj Dvorského. „*Upravo zbog toha želim vam se ispričati. Onaj dolje [Fjodor], koji je tako nepovoljno djelovao na vas, to je moj prijatelj. Znete, puno tu ljudi bava novac a i bilo bi šteta da to sve propadne. Netko to, da tako kažem, treba pokupiti.*“⁵⁹ Počas Andreasovho blúznenia je to viedenská spoločnosť, ktorá ho presvedča, že okrem toho, že sa pravdepodobne zbláznil sa nič nestalo. Andreas vidí na

⁵⁵ EINHORNOVÁ, Alena: *Fantastika v literatúre science-fiction*. Česká literatura 19 č. 3/4, 1971, s. 304.

⁵⁶ TRIBUSON, Goran: *Klasici na Ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 90.

⁵⁷ PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 49.

⁵⁸ KRLEŽA, Marina: *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. Diplomová práca 2008, vedúci dr. sc. Sanjin Sorel FF Rijeka, s. 10.

⁵⁹ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 399.

pôjde starý čierny koč s vrstvou snehu na ňom. Jeho okolie ho vzápätí presvedča, že na žiadnom poschodí nebol a žiadny koč tam vidieť nemohol a ani tam nie je. Namiesto toho im vraj hral čarovnú neznámu melódiu. Dokonca si pri nohách všimne husle. Fantastické účinky húb meniace percepciu času a priestoru sú neutralizované svedectvami a detailom. Iba v Ljetnikovci sa rozprávač čitateľa nesnaží presvedčiť, že sa udalosti stali inak ako nám postavy tvrdia. Bruno vie pravdu od Grabovského a policajt si ju správne domyslí a neskôr mu je aj potvrdená.

4.4. Subžánre fantastiky

Fantastika má veľké množstvo podžánrov, do ktorých sa jednotlivé príbehy najlepšie zaradia rovnakým spôsobom ako navrhuje Dėdinová, a to intuitívne.

4.4.1 Upírsky príbeh

Napriek tomu, že príbehy o upíroch sú veľmi staré, zásadný vplyv na novodobé fantasy o nich mala kniha Brama Stockera *Drakula* (1987). V nej autor vyjadril základné silné aj slabé stránky upírov a ukázal spôsoby akými s nimi môže obyčajný smrteľník bojovať.⁶⁰ Dnes sú spopularizovanými rôznymi druhmi paranormálnych romanci.⁶¹ Hildesheimer je predstaviteľom úplne klasickej predstavy o upíroch. Vyhýba sa slnečnému svetlu, je prastarý, zo všetkých hostí si vyberie peknú mladú ženu, žije v starom tajomnom sídle. „*Povisok čovjek, otmjena držanja, plemenitih crta lica i vrlo elegantno odjeven. Kosa mu je bila tek malo prosijeda, ali mu je ta prosjedost vrlo dobro pristajala. Ten mu je doista bio prilično loš i boležljiv, dok su mu oči uvijek bile zakrvavljene. A usta, usta je uvijek tako lijeno otvarao, baš kao što čine ljudi koji se stide pokazati svoje pokvarene zube.*“⁶² Svoj život ukončí dreveným kolíkom do srdca. Ohľadom jeho postavy je prekvapujúci skôr moment samovraždy, ktorý sa v príbehoch veľmi nevyskytuje. Tribusonov upír má zvyšky svedomia a svoj stav vníma skôr ako prekliatie, než ako výhodu, ako to sa niekedy deje pri novodobom zobrazovaní vampirizmu.

Pavičić *Ljetnikovcu* pripisuje klasický element strašidelných rozprávok a vampirizmus ako prvok hororu.⁶³ V tomto bode sa dá celkom nesúhlasiť. Brunovo

⁶⁰ <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/vampires> 20. 11. 2016

⁶¹ Fantasy, ktoré nemá zmysel bez romantickej línie medzi hlavnými aktérmi.

⁶² TRIBUSON, Goran: Klasici na ekranu. Zrenjanin 1987, s. 150.

⁶³ PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 83.

rozprávania by síce hororom byť mohlo, ale už v Kohovom prípade, kedy nám autor približuje Hildesheimera skôr ako prekliateho nešťastného upíra, čo premýšľa o milosti Božej, sťahuje intenzitu hororu takmer na nulu. Keď sa v závere pridá odhalenie, že starý upír premohol sám seba a v podstate spáchal samovraždu, nedesí čitateľa už vôbec. Nie z dnešného uhla pojatia upírskeho hororu.⁶⁴

4.4.2 Mestská legenda

Tzv. urban fantasy je definovaná ako novodobá legenda, ktorá sa v širi hlavne v mestách industrializovaného sveta. Odkazuje na osobu, ktorú rozprávač pozná alebo od neho nie je príliš vzdialená. Jej dej sa odohráva v nedávnej minulosti a býva prezentovaný ako pravdivá udalosť. Sú súčasťou aktuálneho ústneho podania, súčasného prostredia a sú presne lokalizované.⁶⁵

Mestské legendy sú súčasťou poviedky *Praška smrť*. Jednou je obľúbená legenda o Golemovi a rabínovi Levim, ktorá je obohatená o lístky s prániami. Ktokoľvek, kto na jeho hrobe zanechá lístok so želaním, vyplní sa mu. (Aj keby malo ísť o prepadnutie sa námestia). Túto mestskú legendu rozpráva Dvorskému jeho známy profesor Horníček. Maksovi sa jeho pranie splní a stretne ženu, o ktorej sníval. Hoci je legenda o splnených želaniach nakoniec dôležitá, celým dejom sa ťahá jedna o mnoho dôležitejšia a to je Legenda o Pražskej smrti. Knihovník síce uvádza, že sa príbeh tiahne až do Libušiných čias, ale zdá sa, že odvtedy sa pravidelne objavuje. „Zbog Praške su smrti mnogi izgubili glavu. To su samo čežnje i tlapnje, a onda smrt, nježna prekrasna smrt u njezinu zagrljaju.“⁶⁶ Presne tej smrti sa dočká aj Maks. Pokiaľ ide o faktor niekoho blízkeho hovoriacemu, Horníček sa pokúsil Maksa varovať pred ženou, s ktorou si začal (pre neho niesla meno Vobornikova), ale hneď potom odišiel a viac o tom neprezradil.

Praška smrť teda svojím jasne stanovaným mestom (Praha) a prítomnosťou fantastických postáv (trpaslík, čarodejník Zito) spĺňa kritériá aj tzv. urban fantasy. Tento pojem platí pre subžáner príbehov odohrávajúcich sa v alternatívnych verziách našich moderných miest, kde sa nadprirodzené bytosti a ľudia stretávajú a ovplyvňujú. Jedná sa

⁶⁴ Pre porovnanie kniha Stephena Kinga: *Salem's lot*. (1975). Viac hororových prvkov má v sebe Tribusonov neskorší román *Potonulo groblje* (1990).

⁶⁵ http://www.rozhlas.cz/cernasanitka/about/_zprava/489158 21. 11. 2016

⁶⁶ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 402.

však o dnešné radenie, pretože označovanie urban fantasy je na vzostupe od 21. storočí.⁶⁷ Pre porovnanie, v českom prostredí sú napríklad známe diela Miloša Urbana.

Mestské legendy dostávajú svoju podobu aj v Andreasovom príbehu (*Bečke gljive*). Jedna z miestnych legiend vystúpi na povrch, aby sa pre hlavného hrdinu stala až príliš reálnou. Jeseň 1913 spadá do obdobia spoločnosti po industrializácii a jej konkrétnym mestom je Viedeň. „*Pijani hotelijer se smiajo, a kada se vratio kući shvatio je da je njegov hotel te noći nestao u požaru kojem nikada nije utvrđen uzrok. Eto, takve su se priče množile i šireći se napuhale taj događaj do prvorazredne konverzacijske teme svakog salonskog posijela.*“⁶⁸ Pojem „*bečki fijaker*“ tým splnil všetky podmienky na to, aby sa stal pravou mestskou legendou vo vnútri príbehu.

4.4.3 Groteska

Je založená na zámernom sklamaní očakávania a popiera uznávané pravidlá. Pôsobí ako hra, v ktorej sa vyskytuje strach, hrôza, tajomno, fantastika, tragikomika. Manipuluje tiež s realitou, ktorá je pokrivená či deformovaná. Zahráva sa so zákonmi logiky či prelínaním deja. Často sa obsahovo venuje archetypom, pudom, snom, nočným morám atď. Veľké použitie imaginácie znamená stratu orientácie v texte a objavujú sa neštandardné spôsoby riešenia.⁶⁹

S pojmom groteska sa v poviedke *Pražska smrt* pohráva sám Tribuson. Jej ústredná postava Maks je spisovateľ, ktorý sa stal známym autorom grotesiek zo stredovekého Francúzska, kde sa na cestu za dobrodružstvom vyberie rytier a diablov syn. Trpaslík Fjodor však Maksa vtiahne do živej grotesky a sám sa považuje za jej neoddeliteľnú súčasť. „*Pa odgovorite mi, zar ćete naći jedan glosarij grotesknog bez patuljaka? Patuljci u slikarstvu, patuljci na filmu, patuljci u književnosti...Ha, ha, ha, gnomi su prapočelo svijeta koje će s njima i utrnuti.*“⁷⁰ V Maksovom osobnom príbehu nájdeme všetko z vyššie uvedenej definície. Tajomno okolo Pražskej smrti ako postavy, realita sa pokrívuje napríklad pri páde Václavského námestia. Maks často sníva, aj keď sen je tu, na rozdiel od Andreasových skutkov pod vplyvom húb, presne vyhranový. Prekvapivým riešením je Maksov absolútny pokoj, keď zistí, že je mŕtvy, a že je len ďalším koho si

⁶⁷ http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=urban_fantasy 20. 11. 2016

⁶⁸ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 91.

⁶⁹ NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006, s. 279.

⁷⁰ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 391.

Pražská smrt' vybrala. Autorova imaginácia čitateľovi skutočne zamotá hlavu, keď jeden obraz strieda druhý, postavy sa zrazu objavujú a zase strácajú (Fjodor v studni, Pražská smrt' v Maksovej izbe, Hana na cintoríne), realitu strieda sen a naopak ako pri jazde horskou dráhou, až kým Maks po svojej smrti nevystúpi z električky, ktorá ho privezie na stretnutie s Pražskou smrťou a hudobným skladateľom, ktorý dopadol rovnako ako on. Vtedy sa dej upokojí a všetko zapadne na svoje miesto.

4.5 Symboly

Symboly sú korením fantastiky. Používanie mýtov, legiend, starých povier či dobre vymyslených názvov dávajú tomuto žánru ďalší rozmer, určitý druh metatextu.⁷¹ Zo všetkých vybraných poviedok sa najviac symbolických odkazov nachádza v Pražskej smrti, kde sa samotným symbolom stávajú aj jej postavy.

Prvou postavou/symbolom je Fjodor. Trpaslíci symbolizujú temnú stránku človeka, jeho podvedomie. Väčšinou bývajú vykreslení ako nezodpovední, nezraniteľní, ale sú vnímaní aj ako pomätenci či blázni. Vtedy im prisudzujeme zábavnú úlohu a sledujeme ich skôr s úsmevom než vážne. To však neznamená, že nemôžu disponovať veľkou inteligenciou či prefikanosťou.⁷² Hoci sa teda Fjodor na začiatku javí ako niekto, kto by mohol chcieť Maksovi pomôcť, už sám fakt, že je to trpaslík čitateľa upozorňuje na to, že to tak nemusí celkom byť. Fjodor sa stáva Maksovým podvedomím či jeho temnou stránkou v okamihu, keď ho vezme k sebe domov, kde mu ukáže svoju ženu a sám ho nabáda, aby s ňou spal. Maks v ten večer od Fjodora doslova ujde, ale už sa myšlienky na Pražskú smrť nezbaví a ani po noci strávenej s ňou si to už ani neželá.⁷³

Pražská smrt' sama sa nám ukazuje v niekoľkých podobách. Je to neznáma tajuplná žena s Maksovho sna, objekt jeho zakázanej túžby ako Fjodorova žena, Hana z ich stretnutia na cintoríne, tá ktorá ho napokon prejde autom, aby ho počkala po smrti. Pre Maksovho známeho, profesora Hornička, je to akási Vobornikova, pre skladateľa Berliozu, Harriett. Pražská smrt' je prirovnávaná k zelenej vode (Vltave) a k hadovi. Zelená nám symbolizuje mladosť a naivitu,⁷⁴ presne tak ako sa Ona Maksovi javí počas

⁷¹ Tak vznikajú rôzne čítania J. R. R. Tolkiena, J. K. Rowlingovej atď.

⁷² KRLEŽA, Marina: *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. Diplomová práca 2008, vedúci dr. sc. Sanjin Sorel FF Rijeka, s. 7.

⁷³ Napríklad postava jeho manželky Ruty, ktorá je v celej poviedke dosť nevýrazná, celkom zmizne. Spomenie sa už len, že sa vrátila k matke do Záhrebu bez Maksa. Ten sa kvôli pátraniu po Pražskej smrti rozhodne zostať.

⁷⁴ FERBER, Michael: *A Dictionary of Literary Symbols*. University of New Hampshire 1999, s. 97.

ich prvých stretnutí. Lenže zelená bola v stredoveku aj symbolom lásky a prirodzenej mužskej túžby.⁷⁵ Dnes si zelenú spojíme s hadom a biblickým prvým hriechom. Had bol tiež symbolom Bretonovho manifestu nadrealizmu ako túžba o zjednotenia sna a reality.⁷⁶ Tým všetkým Pražská smrť pre ma Maksa je. Zabije ho, aby sa sen stal novou realitou. Jej ďalším významom je Maksov sen o siréne, ktorá podľa gréckych báji láka mužov do nešťastia.

Grécka mytológia sa objavuje ešte na konci, kedy je Dvorski prirovnávaný k Orfeovi, ktorý neurobí tú istú chybu ako grécky hrdina a neotočí sa, keď za sebou počuje ženské kroky.

Autor rád využíva aj motív rieky. Podľa Maksa vo Vltave pobývajú rôzni mágovia od čarodejníka Zita po rabína Leviho a neskôr je k nej prirovnávané aj telo Pražskej smrti, kým sa spolu milujú. Rieka v Tribusonových dielach má skôr význam prekliatia.⁷⁷ Okrem *Pražske smrti* sa tak deje napríklad aj v jeho neskoršom románe *Potonulo groblje* (1990).

4.6 Sny a halucinácie

Sen je dôležitou súčasťou človeka. Toto pôvodné zmýšľanie Romantikov si neskôr osvojila aj psychoanalýza. Podľa nich spiaci prechádzajú do hlbšej či dokonca pravdivejšej reality, než je skutočný vedomý svet.⁷⁸ Nehovoriac o dlhej tradícii prorockých snov tiahnucich sa s ľudstvom od nepamäti až dodnes.

„Možda se sve to događa nekom drugom, možda je sve to samo tuđi san?“⁷⁹ Tak premýšľa Andreas, keď prvýkrát opustí spoločnosť a po zvyšok svojho príbehu sa ocitne niekde na pomedzí sna a halucinácie. Na možnosť sna nás autor upozorňuje na začiatku, kedy opisuje Andreasa ležiaceho v miestnosti, ktorá mu nie je povedomá, ako pristúpi k oknu a vidí vonku fujavicu. Na záver poviedky máme ten istý opis, akurát Andreas pri pohľade z okna uvidí muža mŕtveho pod prevráteným kočom ako drží v ruke huby.⁸⁰ Pavičić tvrdí „*Tribuson slabi ili potire sve one postupke ili motive koji bi mogli navoditi*

⁷⁵ Tamtiež.

⁷⁶ KRLEŽA, Marina: *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. Diplomová práca 2008, vedúci dr. sc. Sanjin Sorel FF Rijeka, s. 8.

⁷⁷ KUVAC LEVAČIĆ, Kornelija: *Mitski jezik u hrvatskoj fantastičnoj prozi*. Dizertácia 2006, vedúci prof. Dr. Sc. Slavomir Samunjak, FF Zadar, s. 154.

⁷⁸ FERBER, Michael: *A Dictionary of Literary Symbols*. University of New Hampshire 1999, s. 74.

⁷⁹ TRIBUSON, Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 93.

⁸⁰ Situácia pripomínajúca báseň A. E. Poa „*All that we see or seem/Is but a dream within a dream.*“

na to da je *Aschenreiterov doživljaj halucinatoran*.⁸¹ To sa môže stať iba ak sa zabudne, že náš hrdina od začiatku nevie kde je, kto je a ako sa tam dostal a celý čas čitateľa upozorňuje na to, že má pocit akoby ho ovládal niekto iný. Pavičić však celkom správne radí poviedku *Bečke gljive* medzi príbehy bez riešenia, pretože možné vysvetlenia sa vzájomne vylučujú.⁸²

Určitým druhom poblúznenia trpí aj Katarina Kriškova. Jej románik s Grabovskim sa začína rozpadat' pod vplyvom Hildesheimera, ktorý z nej svoju obeť urobil postupne. „*Katarina sve više udaljava od njega. Kao u nekom hipnotičkom transu govorila je neprestano o nekom starijem čovjeku magične privlačnosti. Uskoro je Grabovski shvatio da to nije nikto drugi nego Hildesheimer*.“⁸³ Používa nadprirodzenú schopnosť hypnózy, s ktorou sa stretávame aj v Stokerovej klasike. Mladé dievča vďaka tomu zabudne na svojho milého a celkom sa oddá neznámemu nebezpečnému cudzincovi, ktorému nedokáže odolať.

Maksa ani tak netrápia halucinácie ako prorocké sny. A to hneď dva. Prvá je viac vízia ako sen, kedy sa mu zdá o prepadnutí sa Václavského námestia. Zatiaľ bez hudby a ani len netuší o Berliozovom prianí, ale v ten moment ako svoju predstavu vysloví dostane záhadný telefonát od Fjodora. A po jeho telefonáte jeho osud naberie iný smer a to snom o Pražskej smrti, počas ktorého už zaznieva Berliozova *Cesta na popraviisko*. Tieto dve udalosti už na začiatku príbehu určujú Maksov koniec. Je nutné podotknúť, že napriek všetkým veciam, ktoré sa mu stanú pôsobi, tá časť kým je živý, menej neuveriteľne, než Andreasova. Halucináciu by mohol pripomínať okamih jeho smrti, kedy sa mu zdá, že ho autom prešla Hana ešte stále s dierou v čele.⁸⁴

Snom je zviazaná aj samotná Pražská smrť. Fjodor pôvodne žiada Maksa, aby využil moment kým spí. Maks tak neurobil. Vyspal sa s ňou až keď sa prebudila a tým si spečatil osud. „*Ta ona se već probudila i ide po vas! Praška smrt! odgovori Fjodor i krene van*.“⁸⁵ Maks si v tomto bode ešte Smrť nespája s Vobornikovou, ale už prebudil sily, ktoré ho napokon pohltia.

⁸¹ PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000, s. 50.

⁸² Tamtiež, s. 57.

⁸³ TRIBUSON Goran: *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987, s. 146.

⁸⁴ Hanina smrť prináša ešte jednu alúziu. Fjodor ju výstrelom z pištole trafi priamo do čela na rabinovom hrobe. Výber miesta, ktoré guľka zasiahla pravdepodobne nebude náhodný a opäť odkazuje na legendu o Golemovi, spomínanú profesorom Horníčkom.

⁸⁵ POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001, s. 409.

Fantastika má priamy vplyv na životy postáv. Hoci oni sami nedisponujú žiadnou nadprirodzenou mocou, nereálne okolie ich vtáhuje do neštandardných situácií. Postavy sa stretávajú s bytosťami z legiend, rozprávok alebo strašidelných príbehov a sami v tomto svete strácajú orientáciu. Bytosti ovplyvňujúce hrdinov nesú aj svoj alegorický význam. Rozuzlenie príbehu môže byť jasné (*Ljetnikovac*), zrozumiteľné len skúsenému čitateľovi (*Praška smrt*) alebo nezrozumiteľné s nulovým či väčším počtom možných významov rozuzlenia (*Bečke gljive*).

Záver

Greimasov model sa pridaním abstraktných elementov ukázal ako použiteľný na fantastické príbehy. Potýka sa však s dvoma problémami. Prvým je nedostatok človeku podobných aktérov v rozmeroch poviedky, kedy časť aktantov musia preberať ich vnútorné rozhodnutia či túžby. Druhým je problematika putujúceho bez cieľa. Na príklade Andreasovho rozprávania je možné vypozerovať určitú nejednoznačnosť pri vymedzovaní aktantov pokiaľ sa príbeh deje bez zjavného hybateľa udalostí.

Exkurz do vnútorného sveta postáv odhalil niekoľko spoločných prvkov. Postavy môžeme najlepšie označiť ako pútnikov bez cieľa, pre ktorých je viac dôležitá cesta, než to za čím prahnú. Je však nutné vymedziť sa voči zásadnej výčitke fantastickej literatúry akou je plochosť postáv. Hrdinovia v poviedke nemajú príliš veľa priestoru, ale napriek tomu ich stretnutie s nadprirodzenom mení a mení aj ich správanie sa či videnie okolitej reality. Ani jedna postava nevyjde so stretnutím s fantastickým nepoznačená.

Pre čitateľa nie je príliš ťažké vžiť sa do situácie jednotlivých hlavných postáv, pretože tie nedisponujú, na rozdiel od fantastických bytostí, ktoré stretávajú, žiadnymi špeciálnymi vlastnosťami. Prekvapivá je autorova dištancia od vyššej predvojnovnej spoločnosti. Jednotlivé postavy sa buď vyhýbajú, aby boli označení za jej súčasť, resp. je ich zvláštne správanie ignorované.

Porovnaním všetkých troch sa, okrem fantastickej, objavila aj iná sila ovplyvňujúca správanie sa a rozhodovanie postáv, a to hudba. V Pražskej smrti poskytuje najdôležitejší kľúč, bez ktorého poviedka nedáva zmysel, Andreasa prenasleduje ako závislosť, ktorej sa vzdal a konečne starému upírovi poskytuje nádej na spasenie.

Cudzí jazyk a mená postáv sú ďalším vodítkom k ich funkcií v texte. Tribuson sa pohráva s menami oddeľujúc ľudí od bytostí. Odkazuje nimi na príslušnosť k vyššej spoločnosti či mestu, v ktorom sa príbeh odohráva resp. nimi priamo ukazuje na zámer postavy (Pražka smrt). Uplatňuje teóriu, že démonické sily sa vyznačujú používaním viacerých jazykov a cudzie jazyky používa ako prah medzi reálnym a nadprirodzeným svetom.

Postavy nekonajú len na základe vonkajších udalostí, ale aj na základe svojich pohnútok a podvedomia čo túžob. Táto tematika je Tribusonovi blízka a tvorí nedeliteľnú súčasť jeho fantastickej prózy a pre postavy jeho poviedok dostáva do komplikovaných až životohrozujúcich situácií. Sexualita dostáva temný až tabuizovaný rozmer, vďaka ktorému sama pôsobí ako časť nadprirodzena.

Pri potýkaní sa s fantastickým sú postavy rovnako ako aj čitateľ neustále spochybňovaný autorom, ktorý sa snaží urobiť z nadprirodzenej situácie reálnu. V poviedke *Praška smrt*, kde je veľmi dôležitý metatext sa aj postavy samé stávajú symbolmi. Praška smrt má hneď niekoľko možností čítania svojej postavy. Je od úplného začiatku opradená legendami a symbolmi, ktoré často zostávajú aj keď vymení svoju tvár/meno za iné (Hana, Vobornikova). Časť príbehov sa odohráva v sne, prorockom videní či halucináciách. Vytvára sa tak prostredie zmätku a čitateľ (občas spolu s postavami) stráca orientáciu v čase, priestore a reálnosti udalostí. Tu je nutné podotknúť, že postavy sa príliš nečudujú okolnostiam v akých sa ocitli, ani bytostiam, ktoré stretávajú. Princíp, na ktorom je vybudovaná Todorova definícia fantastiky sa dostáva do problému.

Každá z vybraných poviedok reprezentuje iný spôsob fantastického rozprávania a toho s čím sa stretávajú hlavní hrdinovia, čo má za následok ich odlišnosti v miere nadprirodzených prvkov a ich správania sa.

Z pohľadu dnešnej fantastiky však príbehy nestrácajú svoj zmysel ani svoje čaro. Upírska tematika priťahuje viac než kedykoľvek predtým a Tribuson zachováva staré Stokerovské princípy. Užívanie rôznych látok (aj húb) ľuďmi neistými vlastným životom patrí takmer ku klasickým témam. Autor sa pridáva aj k modernému prúdu koncipovania textov v existujúcich mestách (urban fantasy). Jeho postavy svojím osudom môžu bez problémov konkurovať ktorýmkoľvek novodobým hrdinom kvalitnej poviedkovej fantasy.

Resume

Ovaj preddiplomski rad bavi se izabranim kratkim pričama Gorana Tribusona koje su nastale u sedemdesetim godinama u sklopu neformalne grupe fantastičara. Autori, među kojima se nalaze imena današnjih poznatih pisaca trivijalne književnosti kao na primjer Pavličić, Fabrio itd., odmaknuli su se od tadašnjeg realizma i otišli u fantastične svjetove.

Tekst obrađuje tri Tribusonove kratke priče i to: *Ljetnikovac*, *Bečke gljive* i *Prašku smrt* te stavlja naglasak na likove i njihovo ponašanje kao i osobine i to na različit način. U pojedinačnim poglavljima koristi se strukturalnim pogledom po Greimasovom modelu, humanističkim pogledom na psihologiju likova i pogledom s fantastične strane te njegovog utjecaja na ponašanje likova. Prvo poglavlje se bavi definicijom lika.

Greimasov model je zbog nerealnih situacija u kompliciranom položaju, ali ga ipak bez poteškoća možemo prepoznati u dvije kratke priče, *Ljetnikovac* i *Prašku smrt*, dok je u slučaju *Bečkih gljiva* premalo ljudskih bića ili drugih jasnih elemenata koji ne mogu točno objasniti zašto se stvari događaju tako i kome koriste te koji je njihov cilj. Možemo samo pretpostaviti da je to glazba koja je ostala ili neka unutrašnja sila gradskih mitova. U *Ljetnikovcu* pripovjedač prikazuje fleksibilnost u trenutku kad promijeni stav, dok zbivanja ostaju ista. Onaj koji je jednom liku neprijatelj (vampir Hildesheimer vs. Grabovski) drugome može biti dobar prijatelj (Hildesheimer i Koha) i sl. *Praška smrt* služi kao primjer događanja kada pogled na zbivanja ostaje isti (er-forma), ali tijekom naracije se mijenja funkcija lika. Od pomoćnika postaje najveći oponent, a od subjekta, razlog događaja.

Unutanji svijet likova i njihova psihološka obojenost moguća je kada pretpostavimo da je lik sličan čovjeku te ga možemo izdvojiti iz teksta i promatrati. Likovima u fantastičnim pričama općenito je pripisivana površnost jer su akcentirani fantastični elementi. Površni lik ne bi se trebao mijenjati unutar teksta. Likovi u kratkim pričama nemaju toliko prostora za mijenjanje, ali promatranjem njihovih postupaka vidimo da je baš taj susret, s nečim što nije prirodno, njih doveo do opasnih situacija, promijenio ih pa su zbog toga izgubili i život (Maks, Andreas, Katarina). Nije moguće da je lik s početka priče isti kao i na kraju. Tribuson se u svim ovim pričama koristi

glazbom koja ima utjecaj na život glavnih likova. Andreasa vjerojatno vodi u ludilo pa stari vampir njime opravdava svoju egzistenciju. Zaključno, u *Praškoj smrti*, objašnjava čitavu Maksovu sudbinu. Osim glazbe, element koji poprima magične osobine jest jezik. Autor njime s jedne strane označava bića koja vladaju nekom vrstom tamne magične moći, u ovom slučaju je to patuljak Fjodor. Na taj način sebe definira kao demona, koji su poznati po tome što govore puno jezika. S druge strane prikazuje prijelaz iz realnog u fantastični svijet, kada se u *Praškoj smrti* koristi francuskim kao mističnim jezikom. Time je povezan i identitet pojedinih likova, čija imena označavaju njihove osobine. Šef policije je bez imena jer mu je zanimanje važnije, Praška smrt, kao biće, mijenja imena prema tome tko o njoj govori, a i sama upozorava čitatelja (trebala bi i Maksa) kakav kraj čeka onoga koji se uplete s njom.

Fantastični dio teksta najviše se bavi reakcijama pojedinačnih likova na nerealna zbivanja u kojima su se našli. U *Praškoj smrti* ima dosta takvih elemenata: snovi, patuljak, želje koje se ispune, posmrtni rasplet dok je u ostalim pričama samo jedan, vampir Hildesheimer u *Ljetnikovcu*, ili dva, bečki fijaker i gljive u *Bečkim gljivama*. I kvantitativna i kvalitativna pojava fantastičnih elemenata svrstava ih među fantastiku. Tribuson osim toga pokušava sve to prikazati na što normalniji način pa ih neutralizira objašnjenem ostalih likova priče i to tako da čitatelj više nije siguran što se likovima stvarno događa. Sve tri priče predstavljaju jednu od modernih vrsta pripovijedanja fantastičnih priča, a to su vampriska priča, urban fantasy i groteska. Tribusonovo promatranje granica između realnog i fantastičnog prikazuju se osim jezikom snovima i halucinacijama. Maks sanja svoju budućnost preko Berliozove glazbe i propalog trga, a Andreas je maksimalno izgubljen u svijetu halucinacija predvođenim ponajprije bečkim fijakerom, a kasnije i mističnim gljivama. U jednom trenutku uvjeren je da vidi fijaker na podu kuće dok ga društvo razuvjerava u to. On se gubi u vremenu i prostoru.

Sve ovo pokazuje težak život glavnih likova u fantastičnim pričama gdje ništa nije tako kako se na prvi pogled čini. Samo neka obilježja pojedinih likova mogu pomoći čitatelju u razlikovanju jednih od drugih. Tribusonove fantastične priče na početku njegove karijere ne zaostaju za suvremenim djelima na češkoj ili slovačkoj sceni.

Zoznam použitej literatúry

Primárna literatúra:

POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001.

TRIBUSON, Goran. *Klasici na ekranu*. Zrenjanin 1987.

Sekundárna literatúra:

BAL, Mieke: *Naratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1997.

DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajině*. Brno 2015.

EINHORNOVÁ, Alena: *Fantastika v literatúre science-fiction*. Česká literatúra 19 č. 3/4, 1971.

FERBER, Michael: *A Dictionary of Literary Symbols*. University of New Hampshire 1999.

FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Bratislava 1971.

FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*. New Jersey 1957.

HODROVÁ, Daniela: *Proměny subjektu. Svazek 2*. Pardubice 1994.

KRLEŽA, Marina: *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. Diplomová práca 2008, vedúci dr. sc. Sanjin Sorel FF Rijeka.

KUVAČ LEVAČIĆ, Kornelija: *Mitski jezik u hrvatskoj fantastičnoj prozi*. Dizertácia 2006, vedúci prof. Dr. Sc. Slavomir Samunjak, FF Zadar.

LOGAN, Peter, Melville (ed): *Encyclopedia of Novel*. New Jersey 2011.

MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel: *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha 2012.

NEMEC, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb 2003.

NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006.

PAVIČIĆ, Jurica: *Hrvatski fantastičari*. Zagreb 2000.

POGAČNIK, Jagna (eds): *Prodavaonica tajni*. Zagreb 2001.

PROSPEROV NOVAK, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti. Svezak IV*. Split 2004.

RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narative Fiction. Contemporary Poetics*. London, 1983.

SCHELLINGER, Paul: *Encyclopedia of the Novel*. Chicago 1998.

WIEDERMANOVÁ, Nela: *Charakteristika postav ve vybraných románech Karla Matěje Čapka Choda*. Bakalárska diplomová práca 2009. Vedúci práce: doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc. Ústav české literatury a knihovnictví FF MU Brno.

Internetové zdroje:

HÉBERT, Louis: *The Actantial Model*. Signo 2006,
<http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>.

http://www.rozhlas.cz/socr/skladby/_zprava/fantasticka-symfonie-epizoda-ze-zivota-umelcova-op-14--972690 23.11. 2016

http://www.rozhlas.cz/cernasanitka/about/_zprava/489158 21. 11. 2016

http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=urban_fantasy 20. 11. 2016

<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/vampires> 20. 11. 2016