

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

# Bakalářská práce

Karolína Buřtová

Dětský „vypravěč“ ve vybraných prózách 30. let 20. století

A Child „Narrator“ in Selected Novels in the 1930s

Praha 2024

Studijní program: Český jazyk a literatura  
se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Wiendl,  
Ph.D.

## Poděkování

Ráda bych poděkovala panu doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. za vždy ochotný a laskavý přístup, cenné rady a trpělivost při vedení mé práce

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. prosince 2024

Karolína Buřtová

**Klíčová slova:**

Egon Hostovský, Božena Benešová, Jaroslav Havlíček, vypravěč, dětské postavy, fokalizace, dětská perspektiva

**Key words:**

Egon Hostovský, Božena Benešová, Jaroslav Havlíček, narrator, child characters, focalization, child perspective

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na hloubkovou analýzu vypravěče a dětské perspektivy ve vybraných dílech Boženy Benešové, Jaroslava Havlíčka a Egona Hostovského. Všechny vybrané postavy jsou zkoumány z hlediska naratologického, v interpretačních sondách se pokoušíme o hlubší porozumění postavám jako hybatelům děje a časoprostoru. Práce se věnuje obecnému porozumění role dětských postav ve zvolených prozaických textech a dále porovnává provedení těchto narativů v jednotlivých textech.

## **Abstract**

The bachelor's work is focusing on deep analysis of the narrator and the child perspective in chosen works from authors Božena Benešová, Jaroslav Havlíček and Egon Hostovský. All of the chosen characters are examined from the narratological viewpoint, in the interpretive probes we are trying for a deeper understanding of the characters as movers of the narrative and space-time. The work is dedicated to the general understanding of the child role in chosen prose texts and further compares the execution of these narratives in individual texts.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>6</b>
<b>1 Psychologický román</b> .....	<b>8</b>
1.1 Vymezení psychologického románu.....	8
1.2 Postava psychologického románu.....	10
<b>2 Problematika kategorií vypravěče</b> .....	<b>13</b>
2.1 Vyprávěcí situace.....	14
<b>3 Egon Hostovský – Žhář</b> .....	<b>18</b>
3.1 Charakteristika díla .....	18
3.2 Vypravěč.....	21
3.2.1 <i>Dvě dějové linky</i> .....	26
<b>4 Božena Benešová – Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová</b> .....	<b>31</b>
4.1 Charakteristika díla .....	31
4.2 Vypravěč.....	33
<b>5 Jaroslav Havlíček – Helimadoe</b> .....	<b>41</b>
5.1 Charakteristika díla .....	41
5.2 Vypravěč.....	45
<b>6 Komparace</b> .....	<b>54</b>
6.1 Vypravěč.....	54
6.2 Popis postav a prostředí.....	56
6.3 Motiv dětství a dětský vs. dospělý pohled .....	58
<b>Závěr</b> .....	<b>61</b>
<b>Seznam použité literatury a dalších zdrojů</b> .....	<b>63</b>

## Úvod

Tato bakalářská práce se bude zaměřovat na téma dětského aspektu ve vyprávění vybraných děl psychologické prózy 30. let dvacátého století. Psychologický román má v tomto období již ustálenou formu a je na vrcholu rozkvětu. Důvodem pro zvolení právě tohoto žánru je důraz, který psychologická próza klade na niterní prožitky postav. Tyto narativní texty často využívají nových narativních schémat, jako je silné subjektivní ladění vyprávění a frekventované užívání fokalizace. Tyto předpoklady vytváří pevný podklad pro hloubkovou analýzu postav, jejich myšlenek, chování a vlivu na obecnou strukturu díla.

Téma dětské postavy jako hlavního zprostředkovatele vyprávění nabízí jedinečný pohled na fikční svět. Prolíná se zde naivita často hraničící s fantaskností a objektivní nezkreslený svět zprostředkovaný vypravěčem. Žánr psychologického románu a silná přítomnost perspektivizovaných promluv dává možnost obsáhlé analýzy vztahů mezi postavami a jejich motivacemi. Dětská perspektiva vnáší do díla nové prvky, které pozměňují jeho strukturu a význam, proto je důležité je blíže zkoumat.

V této práci bude podrobně analyzován vypravěč a přítomnost dětské perspektivy ve vybraných prózách Egona Hostovského (novela *Žhář*), Boženy Benešové (novela *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*) a Jaroslava Havlíčka (román *Helimadoe*). Všichni tito autoři patří k předním představitelům psychologické prózy a specifická díla byla vybrána podle míry přítomnosti dětské perspektivy ve vyprávění. V dílech je snadno identifikovatelný dětský hlas, jelikož vypravěčem není přímo dětská postava. Vzniká zde tak kontrast mezi dospělým a dětským hlasem, díky čemuž dětský hlas více vynikne a analýza nesklouzává k psychologizaci, interpretaci a domnělým závěrům způsobeným přítomností pouze subjektivního hlasu. Každý z autorů s tímto aspektem pracuje lehce odlišným přístupem, avšak spojuje je několik základních znaků, které rozvedeme v naší analýze jednotlivých děl.

Nesnažíme se pouze o analýzu dětské hlasu v díle, jednotlivé prvky jsou zasazeny do širšího kontextu vypravěčských strategií. Cílem práce je odpovědět na několik otázek: Jaké vypravěčí strategie autoři využívají při práci s dětským hlasem? Jak dětská perspektiva ovlivňuje čtenářův pohled na postavy, prostředí a děj? V čem se liší způsoby zobrazení dětského pohledu v jednotlivých textech? Dělají to autoři podobně,

nebo zcela odlišně? Jak se liší dětský hlas od dospělého hlasu? Lze na základě jejich přístupů vyvodit obecné závěry o přítomnosti dětské perspektivy?

Práce je strukturována do několika hlavních kapitol. Úvodní dvě kapitoly se zabývají teoretickým podkladem pro následné analýzy jednotlivých narativních textů. V první kapitole je definován psychologický román a hlavní znaky jeho postav. Další kapitola navazuje nastíněním hlavních metodologických východisek pro analýzu vyprávěcích situací. V tomto oddíle vycházíme ze strukturalistického pohledu na textový materiál a opíráme se zejména o odborné texty Lubomíra Doležela a Tomáše Kubíčka.

Následující kapitoly detailně rozebírají charakteristiku jednotlivých děl, analýzu použitých vypravěčských strategií a prezenci dětské perspektivy v nich. Poslední kapitola obsahuje komparaci tří analyzovaných děl, kde se zaměřujeme na hlavní motivy spojené s přítomností dětského pohledu a jeho důsledek na strukturu a obsah díla.

## 1 Psychologický román

Pro pozdější analýzu jednotlivých děl je nejprve třeba definovat podstatu psychologického románu a jeho základní stavební pilíře. Pro tuto práci není relevantní hlubší historický kontext vzniku tohoto fenoménu, proto se v této kapitole primárně se zaměříme na literárně-teoretické vymezení tohoto termínu.

### 1.1 Vymezení psychologického románu

Podle *Slovníku literární teorie* se psychologický román soustředí na zobrazení vnitřního světa postav, ve kterém se odehrávají konflikty protikladných pocitů a psychických stavů. Směřuje svou pozornost směrem dovnitř pod fyzickou schránku člověka. Vrstvu po vrstvě odhaluje nitro postav, které se zmítají ve světě protichůdných pocitů touhy a nenávisti, arogance a zmaru. Odkrýváním jejich jádra se vytváří prostor pro osvětlení jejich motivů a chování.<sup>1</sup>

Psychologický román operuje na dvou linkách – vnitřní zkreslený svět hlavní postavy a objektivní reálný svět, ve kterém postavy existují. Jinými slovy, postavy vykreslují vnímanou realitu skrze deformované zrcadlo svého vnitřního iluzivního světa. To vyvolává konflikt mezi tím, jak postavu vnímá čtenář na základě promluv heterodiegetického nebo homodiegetického vypravěče, a jak postava vnímá sama sebe.<sup>2</sup> V díle dochází k dynamickým proměnám identity postavy, kdy nejčastějším případem je ztráta dětských iluzí při první konfrontaci s reálným světem. Romány tohoto typu chtějí zachytit *složitost a odstíněnost* duševního jádra postav a výrazně analyzují jejich vývoj v průběhu příběhu.<sup>3</sup>

Tento literární žánr značně čerpal z poznatků moderní psychologie a psychiatrie, které poukázaly na důležitost podvědomí motivujícího lidské jednání. Zejména Freudova psychoanalýza zavdala rozkvětu nové techniky vyprávění, kterou je tzv. proud vyprávění, kdy je: „*Vhled do hrdinova života je navozován především technikou vnitřního monologu a proudu vědomí...*“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Kovářová, Z.: Psychologický román, in red. Vlašín, Š., *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 304.

<sup>2</sup> Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*, přel. Žák, J. a Žáková, O., Praha, Odeon 1982, s. 365.

<sup>3</sup> Mocná, D., Peterka, J. a kol. Psychologický román, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 554.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 555.

Vnitřní monolog se prolíná s promluvami vypravěče a oslabuje jeho objektivitu, díky čemuž se příběh stává značně subjektivně ovlivněným.<sup>5</sup> Introspektivní aspekt ztvárňuje určitou polohu života postavy – jak přemýšlí o světě a vnímá své okolí. Pozornost vyprávění je přesunuta do nitra postav, v jeho centru nyní stojí komplexní postava a zastihuje vnější dění. Posouvání fabule do niterní oblasti charakteru postavy značně redukuje dějovost románu. Neepické složky jsou posilovány a na úkor dějovosti díla.<sup>6</sup>

Principy, jichž psychologická próza využívá, můžeme najít již v literárních směrech 18. a 19. století. Moderní psychologický román se v české literatuře začal výrazně rozvíjet na přelomu 20. století, především v době naturalismu. Mimo vnitřní stavy postav čerpal i ze sociálních stanovisek své doby.<sup>7</sup> Fenomén českého psychologického románu se nikdy zcela nevymanil z vlivu románu sociálního. Postavy hledají svou identitu ve vztahu k sobě samým a zároveň se snaží najít místo ve společnosti, kde by mohly svobodně existovat. Těmito předpoklady se dotýkají jak témat psychologického románu, tak i témat sociálního románu.<sup>8</sup> Zároveň v následujících letech, v době začínajícího vlivu fašismu, poskytuje literátům prostor, aby skrze rovinu lidské psychiky skrytě vyjadřovali svůj názor na tehdejší dobu, aniž by vzbudili zájem cenzury.<sup>9</sup>

Ve třicátých letech dochází k inovaci psychologického románu, kterou Mocná nazývá ‚Zlatý věk‘. Zájem se přesouvá do reality všedního obyčejného života: „*Posun psychologického tématu ze situací vypjatých do poloh každodenního života vede ke zjemnění analýzy mechanismů lidského jednání*“.<sup>10</sup> Těžištěm se stává sociální konflikt, který působí na duši postav. Spisovatelé zobrazují deformace tradičních mezilidských vztahů – intimní vztahy mezi ženou a mužem, mezi rodiči a dětmi.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 217.

<sup>6</sup> Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 217.; Mocná, D., Peterka, J. a kol. Psychologický román, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 554.

<sup>7</sup> Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 213.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 214.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 225.

Mimo obsahový aspekt se psychologická próza orientuje novým směrem i v případě jazykových prostředků. Nejprominentnější proměnou je subjektivizace vyprávění. Polarizuje se vypravěč v první osobě, kde mimo posunu k subjektivní výpovědi dochází i k značné dynamizaci děje následkem konfrontace v etickém modelu postava – vypravěč.<sup>12</sup>

V důsledku obecného zniternění české literatury a na základě inspirace evropskou prózou se Hostovského próza dotýká tématu odcizení. Božena Benešová s odkazem na klasickou tendenci desátých let píše o mravním zušlechťování charakteru a Havlíčkova *Helimadoe* je „*takřka proustovská evokace ztraceného času dětství*“.<sup>13</sup>

## 1.2 Postava psychologického románu

Definice postavy je pro literární teoretiky stále těžko formulovatelná. Různé literárně-teoretické směry přicházejí s odlišnými vymezeními. Jak popisuje Kubíček: „*Jedná se současně o fenomén, který v rámci literární teorie i naratologie vede k formulování protichůdných a zdánlivě nesmiřitelných koncepcí...*“.<sup>14</sup> Existence fikční postavy je nevyhnutelně spojena s narací, je funkčním aspektem narativního světa. Je vytvářena vypravěčem, ohýbána perspektivou a konstruována skrze různé narativní techniky. Její funkce leží v rovině akční a interpretační.<sup>15</sup>

Podle strukturalistické koncepce je postava produktem osnovy díla. Nelze o ní smýšlet jako o skutečném člověku. Její aspekty „*mohou být pouze funkcemi*“.<sup>16</sup> Je nutné analyzovat pouze její činy, nikoli její ‚lidské‘ hodnoty, přestože se podobá skutečným lidem. Postavy vnímáme jako hybatele děje, kteří existují pouze uvnitř literárního textu. Na rozdíl od mimetického chápání postav jako něčeho, „*k čemu text referuje, co leží mimo text, v dosahu interpretace, a dožadují se proto čtenářské aktivity konkretizace, která však směřuje za hranici textové sémiózy*“.<sup>17</sup> Například pro Genetta leží její význam v ‚hlase‘, ať už samotné postavy nebo vypravěče, pokud se jedná o oddělené entity. Primárně analyzuje způsob, jakým je postava zprostředkována

---

<sup>12</sup> Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 227.

<sup>13</sup> Mocná, D., Peterka, J. a kol. Psychologický román, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 227.

<sup>14</sup> Kubíček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha – Podlesí, Dauphin 2013, s. 57.

<sup>15</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014, s. 12.

<sup>16</sup> Chatman, S. B.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008, s. 116.

<sup>17</sup> Kubíček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha – Podlesí, Dauphin 2013, s. 28.

čtenáři. Postavy jsou dle jeho teorie definovány hlasem vypravěče. Genette se ve studii zaměřuje primárně na analýzu narativní promluvy, jelikož je jediná, kterou lze ve fiktivních textech dobře literárně zkoumat. Fiktivnost zapřičiňuje, že naše znalost příběhu je nepřímá a zprostředkovaná pouze promluvou vyprávění. Příběh a narace existují prostřednictvím vyprávění, proto je důležité analyzovat tuto klíčovou rovinu narativní reality a vztahy mezi nimi navzájem.<sup>18</sup>

Literární postava je tedy „*série výstupů jednající osoby nebo zmínek o ní*“.<sup>19</sup> Vzniká v textu postupným vrstvením vnějších a vnitřních rysů, událostí, ve kterých figuruje, a promluv. Postava psychologického románu vzniká pečlivým skládáním biologických, sociálních a psychologických složek, což znásobuje její dynamičnost. Jak uvádí Ginzburgová: „*Charakter je vztah prvků a princip jejich spojení zde nabývá nového, rozhodujícího významu*“.<sup>20</sup> Tematizují se zde patologické jevy, jako je psychická nevyrovnanost, krize identity a problémy s komunikací mezi postavou a jejím okolím.

Postavy psychologického románu se složitě snaží nalézt svou ztracenou identitu: „*Hrdinové stojí mimo reálný svět normálních lidských vztahů*“.<sup>21</sup> Je pro ně příznačná introspekce a vracení se ve vzpomínkách k již uplynulým událostem, které opětovně analyzují a prožívají. Reálný svět se střetává se světem iluzí a krystalizuje v krizi identity. Jedinci trpí komplexy a pocity vyčlenění ze společnosti. Avšak pro své opětovné začlenění většinou nic nedělají. Kolidují v nich pocity osamělosti a jedinečnosti. Chtějí za každou cenu dokázat světu svou hodnotu. Ženou se za vidinou konání velkých činů, kterými si vydobudou pozornost. Jak potvrzuje Mocná: „*Dělení postav na kladné a záporné je v tomto románovém typu relativizováno: i negativní figury jsou díky průhledu do jejich nitra lidsky pochopitelné, čímž se problematizuje jednoznačnost jejich odsudku*“.<sup>22</sup>

Psychologický román jde svou introspektivností proti racionalistickému vnímání fikčního světa. Jeho podoba je vykreslována v mnoha odstínech šedi, nic zde

---

<sup>18</sup> Genette, G.: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca a NY, Cornell University Press 1980, s. 309.

<sup>19</sup> Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*, přel. Žák, J. a Žáková, O., Praha, Odeon 1982, s. 244.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 245.

<sup>21</sup> Moldanová, D.: *Psychologický román*, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 223.

<sup>22</sup> Mocná, D., Peterka, J. a kol. *Psychologický román*, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 554.

není černobílé. Toto je podněcováno právě neobjektivním vypravěčem. Nelze říct, že by postava byla jednoznačně záporná či jednoznačně kladná. Způsob, jímž jsou postavy vyprávěny, podává velmi komplexní pohled na jejich charakteristické rysy. Jak tvrdí Ginzburgová: „*Co pro pohled zvenčí existuje jako skutek, jako vlastnost, zevnitř se jeví jako procesy, motivy a dostává se do jiných hodnotových souvislostí*“.<sup>23</sup> Tato vyprávěcí situace umožňuje, aby čtenář soucítil s postavou, což zmírňuje vnímání postavy jako jednoznačně záporné nebo kladné.

V předchozím odstavci jsme se dotkli tzv. ‚fenoménu zla‘, který nyní hlouběji rozebereme. S rozkvětem psychologie a zkoumáním lidského nitra vyvstává i otázka, je-li člověk zlý a jaké mechanismy jsou příčinou tohoto *zla*.<sup>24</sup> Toto téma často figuruje v psychologickém románu. Jelikož jsou v narativu zobrazovány jak činy, tak pohnutky, zmírňuje se tím odsouzení postavy ze strany čtenáře. Nenarodily se zlými, staly se jimi, protože již v počátku svého života byly něčím poznamenány, a to vedlo k rozvrácení smyslu pro mravní řád. Postava ve svém jádru zůstává *lidská*, tudíž pochopitelná a ospravedlnitelná. Není absolutního zla – postavy se jen dostávají do mezních situací, ve kterých dělají špatná rozhodnutí. Jak předestírá Moldanová: „*Hranice mezi dobrem a zlem zdaleka nebývá evidentní, a právě tato neevidentnost se stává novým tématem psychologické prózy*“.<sup>25</sup> Tento motiv je prominentní například v díle *Žhář* Egona Hostovského, kdy hlavní postava bojuje se ‚zlem‘ uvnitř sama sebe.

Oproti próze téhož typu vznikající ve Francii nebo Rusku se postavy české literární scény liší výrazným rysem pasivity. Ve většině případů se ani nepokouší následovat své tužby a bez pokusu o realizaci na svou situaci rezignují. Ztrácí iluze, že by mohli být někým výjimečným, někým jiným. Jak uvádí Moldanová: „*Výchozím typem pro rozvoj českého psychologického románu 20. století byl román „ztracených iluzí“, který se u nás objevuje v devadesátých letech 19. století*“.<sup>26</sup> Tento typ pasivních, rozčarovaných postav se tak stal nositelem hlubšího existenciálního poselství a zrcadlem tehdejší společenské skepse, což výrazně ovlivnilo vývoj českého psychologického románu v první polovině 20. století a otevřelo prostor existenciální próze.

---

<sup>23</sup> Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*, přel. Žák, J. a Žáková, O., Praha, Odeon 1982, s. 365.

<sup>24</sup> Moldanová, D.: *Psychologický román*, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 226.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 228.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 214.

## 2 Problematika kategorií vypravěče

Jelikož tato práce analyzuje téma vypravěče ve vybraných dílech, je nejprve potřeba si určit jeho definici a kritéria rozčlenění, podle kterých budeme v dalších kapitolách postupovat. Kubíček vypravěče charakterizuje následovně: „*Vypravěč je mluvíči nebo ‚hlas‘ narativního diskurzu*“.<sup>27</sup> Je tím, kdo zprostředkovává příběh a skrz něhož autor utváří narativní svět. Vnímáme ho jako „*důležitý nástroj významové výstavby literárního díla*“.<sup>28</sup> Vypravěč je strategií textu, jehož účelem je zpřístupnění fikčního světa adresátovi. Explicitně nebo implicitně poskytuje informace o postavách, prostředí, ve kterém se vyskytují, a událostech. Není tedy tvůrcem narativu – je jeho součástí a zároveň ho nelze ztotožňovat se samotným autorem.<sup>29</sup>

Kubíček ve své publikaci *Vypravěč* naráží na problém dvou hlavních protichůdných tendencí uchopení vypravěče. Staví do kontrastu návrh Stanzela, který zastává názor potřeby určité ‚personifikace‘ vypravěče. Proti němu stojí Genettův strukturalistický názor, podle něhož je nutné vypravěče vnímat pouze jako funkci a nástroj pro uskutečnění příběhu.<sup>30</sup> V této práci se přikloníme k sémiotickému (strukturalistickému) přístupu, který se pokouší o objektivní a systematickou analýzu, již je jako základní model výstavby fikčního světa možné aplikovat napříč různými texty. Sémiotická analýza zkoumá text jako samostatný celek s vlastními pravidly, což je přínosné pro pochopení mnohovýznamových vrstev textu a jejich funkcí.

Základními prvky diskurzu jsou posloupnost a výběr: „*Výběr označuje schopnost jakéhokoliv diskurzu rozhodnout, které události a objekty budou přímo vyjádřeny a které zůstanou pouze implicitní*“.<sup>31</sup> Toto řídí vypravěč. On rozhoduje o tom, co se čtenář dozví a co je důležité pro (ne)plynulost vyprávění. Vybírá si, na co zaměří svou pozornost, co bude hlouběji popisováno a co naopak zůstane skryto a vznikne zde otevřený prostor pro interpretaci.

Analýza ‚vynechaných míst‘ v příběhu je jedním ze zkoumaných znaků vyprávění. Pro hlubší pochopení výstavby je důležité si povšimnout, co je v textu explicitně řečeno a co je účelně úplně vynecháno nebo zvláštním způsobem

---

<sup>27</sup> Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 17.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>29</sup> Kubíček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha – Podlesí, Dauphin 2013, s. 124.

<sup>30</sup> Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 22.

<sup>31</sup> Chatman, S. B.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008, s. 27.

implikováno. Součástí fikčního světa jsou právě i ony ‚mezery‘ ve vyprávění a hrají neméně důležitou roli.

V psaném narativu je obecně nesmírně těžké se vyhnout jakémukoliv popisu myšlenek, a to i v případě úplně odosobněného vypravěče. Můžeme tudíž sledovat dvě linie výběru. Jednou je právě zmíněná myšlenková oblast postav díla a druhou jsou vizuální aspekty. Lze tedy dobře analyzovat, jaké vizuální aspekty jsou vypravěčem považovány za nezbytné pro čtenáře k vytvoření dostatečné představy o dění.

Pro správnou analýzu je třeba odlišit vypravěče od postavy literárního díla. Postavy jsou bez výjimky součástí fikčního světa. U vypravěče toto pravidlo neplatí. Zastává v narativu funkci subjektu, který je zprostředkovatelem děje: „*Vyprávění je vždy na vyšší narativní rovině než příběh, jež vypráví.*“<sup>32</sup>

Vypravěč může být dvojího typu, a to zaprvé, když stojí vně fikčního světa, nebo zadruhé, když je součástí fikčního světa.

Základní rozdíl mezi vypravěčem a postavou spočívá v tom, že vypravěč konstruuje a řídí svět a postavy v něm. Neznamena to, že by vypravěč omezoval postavy v tom, o čem hovoří a smýšlí. Je tím myšleno, že postava promlouvá skrze promluvu vypravěče. Tato hierarchie, jak dodává Doležel „*má závažné důsledky pro jazykovou výstavbu narativního textu*“.<sup>33</sup>

## 2.1 Vyprávěcí situace

V rámci teorie vyprávění se role vypravěče vyčlenila do několika podskupin charakterizovaných tím, jakým způsobem a v jaké intenzitě vypravěč figuruje v samotném ději příběhu. Na základě tohoto prolínání lze pomocí gramatické osoby vymezit několik základních narativních způsobů. Vzhledem k analyzovanému materiálu je třeba vymezit dvě následující formy. Prvním způsobem je *ich*-forma, tedy vyprávění v první osobě, druhým způsobem je *er*-forma neboli vyprávění ve třetí osobě. Taktéž je možné použít označení *homodiegetického* a *heterodiegetického* vypravěče.<sup>34</sup> *Heterodiegetický* vypravěč stojí na okraji příběhu a nahlíží na něj ‚shora‘, zatímco *homodiegetický* vypravěč je postavou přímo uvnitř příběhu. Vypravěč v *er*-formě je

---

<sup>32</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014, s. 99.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>34</sup> Genette, G.: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca a NY, Cornell University Press 1980, s. 248.

často auktoriální, je samostatnou figurou textu a stojí na prahu fikčního světa, ze kterého pozoruje a popisuje dění.

Objektivní heterodiegetický vypravěč hodnotí děj nezaujatě podle obecně přijímaných morálních a společenských norem. Ve chvíli, kdy začne docházet k subjektivizaci vypravěče však dochází k pnutí mezi hrdinovou sebeinterpretací, která ovlivňuje úsudek vypravěče, a objektivním hodnocením, se kterým jsme se setkávali ve starších dílech. Nemůžeme říct, že toto objektivní hodnocení úplně vymizí, ale je značně upozaděno a často je vyjádřeno pouze indikacemi, které nemusí být nutně explicitně podané. Podle Moldanové tu „*autor počítá se čtenářem, dovolává se nepřímo jeho mravního cítění a životních zkušeností*“.<sup>35</sup>

V případě subjektivní er-formy v textech figuruje rétorický vypravěč nebo subjektivní vypravěč. Rétorický vypravěč do děje vstupuje svými komentáři a hodnocením. Zapřičiňuje tím jistý stupeň subjektivnosti, což narušuje nezaujatost vyprávění. Tento typ subjektivity nevychází z postav, ale ze samotného anonymního vypravěče. Na druhou stranu v případě subjektivního vypravěče ve 3. osobě do hodnocení vypravěče pronikají znaky subjektivity z pozice postav. Při této vyprávěcí situaci si lze povšimnout specifického využívání smíšené řeči.<sup>36</sup> Polopřímá řeč neutralizuje kontrast přímé řeči a objektivního vyprávění, je však výrazná a zřetelně identifikovatelná. Vezmeme-li tuto zneutralizovanou formu výpovědi a rozptýlíme ji po objektivní osnově „*jako samostatné pohyblivé signály, [...] protiklad mezi oběma narativními promluvami mizí*“<sup>37</sup> a vzniká smíšená řeč narativní promluvy. Subjektivizovaná sémantika textu relativizuje věrohodnost výpovědi a degraduje autentifikační sílu výpovědi vypravěče, tím vytváří dvojakost narativního vyprávění.

Vypravěč je autentifikační autoritou fikčního světa. Čtenář k němu přistupuje s důvěrou v to, co říká. Důvodem je, že fikční svět nelze jednoduše ověřit, a jelikož je vyprávěn vypravěčem, čtenář automaticky inklinuje k závěrům, které mu vypravěč predestře. Booth, který zavedl koncept nespolehlivého vypravěče, jej definuje jako vypravěče, který nejedná v souladu s normami díla.<sup>38</sup> Nespolehlivý vypravěč bývá převážně součástí fikčního světa, avšak nemusí tomu tak nutně být ve všech případech.

---

<sup>35</sup> Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 228.

<sup>36</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014, s. 46–47.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>38</sup> Booth, W. C.: *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago, 1983.

Existují případy heterodiegetických vypravěčů, jejichž nespolehlivost spočívá například v nedospělém věku či duševní nevyrovnanosti.<sup>39</sup>

Se subjektivizovaným vyprávěním se pojí termín fokalizace. Fokalizací se rozumí princip perspektivy, ze které je událost vyprávěna. Fokalizátorem může být jak postava, tak vypravěč (na rozdíl od označení reflektor, které je specificky vymezené jen pro označení postavy). Při analýze literárního textu je potřeba vnímat prostředky, jimiž se k nám jako čtenářům informace dostávají. Princip fokalizace leží ve dvou otázkách, které si položil Genette ve studii *Rozprava o vyprávění*, tedy „Kdo vnímá?“ a „Kdo mluví?“ Fokalizace se dělí na nulovou, interní a externí.

V klasickém narativním textu převážně figuruje objektivní vypravěč v er-formě a promluvy postav jsou zprostředkovány pouze skrze přímou řeč.<sup>40</sup> U moderních naratologických textů dochází k jistému posunu ve směru k subjektivnosti vyprávění. Důsledkem této transformace je neutralizace distinktivních rysů jazykové výstavby. Rušení grafických i gramatických distinktivních rysů dává vznik novým narativním promluvám jako je polopřímá a smíšená řeč.<sup>41</sup> Původní rovnováha mezi funkcemi vypravěče a postavy je narušována a vypravěči nyní připadají i funkce, kterými dříve oplývala pouze postava, jako je například funkce interpretační.<sup>42</sup>

Hlavní postavy v moderních prozaických textech na sebe stále častěji berou roli vypravěče a vyprávění děje se odehrává v první osobě. Vypravěč se tedy postupně začíná vytrácet z vyprávění. Díky subjektivizovanému vyprávění jsou postavy dynamizovány prostřednictvím vhledu do jejich myšlenek a pocitů a jsou podrobováni hloubkové analýzy: „*Před panoramatickým nadhledem se upřednostňuje limitované vidění postav směřující k záměrně ‚zkreslenému‘ obrazu vnějšího světa a nadřazení individuálního prožívání času nad jeho objektivní plynutí*“.<sup>43</sup> Se subjektivizací vyprávění však přichází obavy o zachování identity literárního díla. Zvýšení spoluúčasti čtenáře na utváření narativního světa by jednoduše mohlo vést k zániku podstaty literárního díla v množství individuálních interpretací.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Kubíček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha – Podlesí, Dauphin 2013, s. 139.

<sup>40</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014, s. 17.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>43</sup> Mocná, D., Peterka, J. a kol. Psychologický román, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 554.

<sup>44</sup> Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 18.

Pokud bychom měli porovnat vypravěče v 1. osobě s vypravěčem ve 3. osobě, zjistíme, že každý z nich vytváří kvalitativně zcela jiný narativní svět.<sup>45</sup> Objektivní heterodiegetický vypravěč svým postavením nad fikčním světem má pravomoc k proměnám tohoto světa, které jsou automaticky autentifikovány. Čtenář se v jeho případě může spolehnout na celistvost a logičnost fikčního světa. Vypravěč v první osobě má limitované poznání světa, jelikož je omezen svým vlastním subjektivním vnímáním, zato však poskytuje osobitější a ‚lidštější‘ pohled. Čtenář má pocit hlubšího propojení s postavou. Vypravěč ve třetí osobě naopak poskytuje čtenáři interpretační prostor, který může vyplnit svými úvahami a vyvozenými závěry, aniž by byl ovlivňován subjektivizací vyprávění. Každý typ vypravěče tedy nejenže formuje příběh jinak, ale také určuje, jak hluboce se čtenář může do fikčního světa ponořit.

---

<sup>45</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014, s. 57.

### 3 Egon Hostovský – Žhář

*Žhář* je novela Egona Hostovského prvně vydaná v roce 1935. Svým obsahem a zaměřením spadá do žánru moderní psychologické prózy. Tematizuje rozpadající se rodinné vztahy, pocity odcizení a hledání vlastního místa ve společnosti. Předním tématem *Žháře* jsou nefunkční rodinné vztahy, kde chybí láska ze strany obou rodičů.

#### 3.1 Charakteristika díla

V popředí děje románu stojí čtveřice postav rodiny Simonů. Jejich nefunkční rodinná dynamika prostupuje celým dílem a je podstatou všech vnitřních konfliktů postav příběhu. Příběh se odehrává na dvou dějových rovinách. První dějová linka je více epická a zaměřuje se na anonymního žháře, který se z nenadání objevil v městečku a vzbudil tím paniku. Druhá linka je více psychologizující a dá se říci, že zasahuje až do krajních, existenciálně založených situací. Analyzuje vztahy mezi mužem a ženou a mezi rodičem a dítětem.

Obecně v tvorbě Hostovského často narážíme na postavy hledající svou identitu. Je to téma, které je v jeho tvorbě velmi silně tematizováno. Integrace do společnosti je zásadním problémem, který sužuje i hlavní postavu novely *Žhář*. Kamil, protagonista díla, se cítí odloučen jak od své rodiny, tak i od představy romantického vztahu s dívkou, ve které spatřuje svou první chlapeckou lásku. Neschopnost zapadnout do společenského koloběhu života, jenž vidí okolo sebe, v něm vyvolává pocit osamělosti a nepochopení.

Do časoprostoru příběhu je čtenář uveden autorským vypravěčem hned v počátku knihy. Místem narativu děje je pohraniční městečko Zbečnov. Vypravěč ho popisuje jako „zapomenuté hnízdo, právem přehlížené... [...] Ačkoli v městečku žije asi patnáct set duší, je tak zaostalé, že ještě dodnes chodí jeho uličkami strážník s bubnem...“.<sup>46</sup> Ústředním dějištěm je letitá hospoda U stříbrného holuba na zbečnovském náměstí.

Vypravěč je ve *Žháři* klíčovým aspektem pro pochopení příběhu. Děj je vyprávěn z pohledu třetí osoby – heterodiegetického vypravěče – který má zároveň vhled do myšlenek a emocí postav. Neodhaluje čtenáři okamžitě všechna fakta a tím vytváří

---

<sup>46</sup> Hostovský, E.: *Žhář*, Praha, Melantrich 1948, s. 9.

určitý prostor pro napětí: „*Na domově teď ovšem nezáleží, když se Elišce (ale to je zatím veliké tajemství, o němž nikdo jiný neví!) otevřela cesta do světa*“.<sup>47</sup>

Vypravěčova pozornost je primárně upřena na postavu Kamila. Pomocí fokalizace amplifikuje jeho pocit odloučení a vnitřního zmatku. Vypravěč se zdržuje komentářů a vlastních interpretací, což umožňuje čtenáři vnímat komplexitu postav, aniž by byl ovlivňován názorem vypravěče.

Jak je již čtenář obeznámen na začátku příběhu, ve městě Zbečnov se nikdy nestalo nic zajímavého, dokud se neobjevil neznámý žhář. Kontradikčně však příběh není ani tak o postavě samotného žháře jako o tom, jak ovlivnil životy obyvatel města. Dějová linka sleduje proměny v psychice obyvatel Zbečnova a pomalé rozkládání sousedských i rodinných vztahů.

Protagonistou narativního světa je patnáctiletý Kamil. Jeho otec Josef Simon vlastní hostinec U Stříbrného holuba. Simonova žena je ‚zvláštní‘ osoba projevující se záhadným a odtažitým chováním, které ji odlišuje od ostatních postav a vzbuzuje otázky. Kamilova sestra Eliška po dobu několika let vyrůstala v klášteře, kde se spřátelila s Dorou. Nyní se však vrací domů do poklidného hostince a s jejím návratem gradují i rodinné neshody.

Již od začátku může čtenář pozorovat, že Kamilova a Eliščina matka nikdy neprojevovala vřelé emoce vůči svým dětem ani manželovi. Díky subjektivizovanému popisu čtenář snadno nabývá přesvědčení, že skutečně nebyla dobrou matkou, jak mohl pozorovat skrz perspektivu Eliščiny postavy, zároveň ji ale nemůže hned soudit, protože vypravěč naznačuje, že matčino chování není bezdůvodné a ponechává tak prostor pro vysvětlení a pochopení komplexity jejího chování.

Spor mezi Eliškou a matkou vyvrcholí, když Eliška při rodinném obědě povznese návrh pozvat na návštěvu svou bývalou internátní spolužačku Doru. Dora v příběhu hraje roli iniciátora rozporů mezi postavami. Vypravěč její postavě nevěnuje mnoho prostoru, přesto však její činy mají zásadní dopad na hybnost příběhu. Dořina charakteristika není v díle široce rozvedena. Je pouze popsána jako koketní děvče, které svádí Kamila a popuzuje Elišku proti vlastní matce. Dora hned po svém příjezdu uchvátí Kamila, který poprvé v životě pocituje romantické city. Jak ale čtenář vzápětí

---

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 59.

zjistí, její koketování je jen zvrácená hra. Dora Kamila vnímá s opovržením a nechutí a následně ho s tím explicitně konfrontuje. V tuto chvíli přichází zásadní zvrát ve vnitřním světě Kamila. Nechápe, proč s ním Dora v jednu chvíli flirtuje a v další ho ponižuje a uráží. Je rozpolcen a chybu hledá sám v sobě. Zde je vidět příklad dvou různých perspektiv vyprávění, a to ze strany Dořiny promluvy, jíž zastupuje objektivní vypravěč, a subjektivizovaného vnímání ze strany Kamila.

V čase okolo této události se ve Zbečnově objeví plakáty oznamující žhářův další cíl. S každým přibývajícím rozhovorem mezi postavami se objevují další možné motivy pro žhářství. Žádná z postav neví, zdali to byl cizí člověk, či některý z obyvatel města a jaké byly jeho motivy. Je patrné, že vypravěč ví, kdo je žhářem, avšak tuto informaci před čtenářem zadržuje. Dost dobře by žhářem mohl být Kamil, který se cítí nemilován a nepochopen. Stejně tak by jím mohl být Kamilův přítel, který jednou zmínil, že si přeje celý svět změnit tím, že ho zničí a od základů vybuduje znova. Stejně tak žhářem může být i cizinec, kterého z městečka vyhnali jeho obyvatelé: „*Ale nebyl-li žhářem Prušák, kdo jiný by ohlašoval ohně a pak skutečně zapálil? Tulák? Blázen, který miluje plameny?*“<sup>48</sup> Skrze fokalizované vyprávění je čtenáři umožněno odkrýt množství různých motivů, avšak pravá identita žháře zůstane skryta až do konce příběhu, kde vypravěč – avšak pouze čtenáři – odhalí pravého viníka (nebo přesněji viníky).

V období eskalujících událostí Kamilova a Eliščina matka odjíždí na návštěvu ke svým rodičům. Po návratu je však její chování ještě podivnější, než jak tomu bylo doposud. To z neznámého důvodu vyvolá Dořin strach, aniž by však byl čtenáři známý důvod. Dora je poté nucena opustit Simonovu hospodu. Vypravěč posléze čtenáři osvětlí, že matka odhalila znepokojivou skutečnost o Dořině původu a již dále nesnesla její přítomnost ve svém domě. Kamila tento krok rozhořčí a jeho subjektivizující pohled mění vnímání matky: „*Tady jednou všechno špatně dopadne. Už brzy. A ty tím budeš také vinna. Nestaráš se o nás, i když nám něco zakazuješ a něco dovoluješ, ty nás jen řídíš jako loutky. To se ti vymstí, počkej! Proč jsi vyhnala odtud Doru?*“<sup>49</sup>

Do příběhu také vstupuje postava záhadného básníka z Prahy. Od svého příjezdu do hospody U stříbrného holuba jeví zájem o Elišku. Ne však z důvodu, z jakého by si ona sama přála. Eliška věří, že k ní její ‚spanilý básník‘ chová hluboké city a chce se s ní

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 88.

oženit. Eliška přistoupí na jeho nabídku utéct do Prahy, ale před odjezdem se svěří své tajemství Kamilovi. Poté, co Kamil nevydrží tlak situace a Eliščin útěk sdělí matce, dochází k dalšímu zvratu dění. Matka dospívá k uvědomění si svých citů vůči vlastním dětem a celá situace eskaluje jejím citovým zhroucením: „*Já ti teda povím, co se stalo, ačkoliv bych měl ještě dva dny mlčet... [...] Pohlédla na něho, jako se díváme na člověka, jenž nám před očima roztřískal nejdrahocennější předmět. Leknutí, úžas a vztek byl v tom pohledu. Všecky vrásky v jejím obličejí již již utvářely onen zlý, nenávidný, prchlivý výraz, jehož se děti a služky tolik bojí. Náhle však vrásky rozptýlilo křečovitě zachvění úst a tváří. [...] Posadila se. Ruce cosi hledaly na stole. Pak je jedním šubnutím strhla k tělu. Nic na světě by nemohlo plastičtěji vyjádřit děs z opuštěnosti než toto zoufalé gesto rukou*“.<sup>50</sup>

Je to vůbec první moment, kdy explicitně k potomkům projevuje skutečný kladný cit. Vypravěč klade důraz na květnaté popsání matčiných emocí a reakcí, což je opakujícím se fenoménem celého díla. Kamil je celou událostí silně zasažen a konečně hmatatelně vnímá rozklad jejich vztahů. Navzdory složitému vztahu je Kamil jediným, kdo se snaží svou matku chápat a porozumět jí.

Velkým tématem v knize je láska ať už mateřská, nebo romantická. Obě z dětí se s tímto problémem potýkají napříč celým příběhem. Hledají své místo ve společnosti i v srdcích svých blízkých. Tato vnitřní nevyváženost se promítá do i do způsobu vyprávění, jelikož popisování pocitů postav je věnována větší část fabule. Vnitřní monology prostupují napříč událostmi a upozadují hlas vypravěče. Osudy Elišky a Kamila jsou pevně provázány s osudy jejich rodičů a lze v nich vidět silné paralely.

### 3.2 Vypravěč

Děj románu *Žhář* je vyprávěn z pohledu vně stojící osoby s občasnými komentujícími vsuvkami v první osobě. Vypravěč do značné míry přebírá Kamilovu perspektivu. Jedná se tedy o fokalizované vyprávění. V úvodu vypravěč uvádí čtenáře do časoprostoru fikčního světa, ve kterém se příběh bude odehrávat. Děj je v začátku předkládán velmi objektivně. Autorský vypravěč je průvodcem a komentátorem děje, komentuje velmi očividně a dává tak čtenáři na vědomí, že je znalcem celého příběhu, jež vypráví. Je auktoriálním vypravěčem.

---

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 114.

S přidáním druhé dějové linky, která se točí okolo nefunkčních vztahů v rodině Simonů, však vypravěčovy výpovědi upouští od předchozí objektivity a sklouzávají k fokalizovanému vyprávění o vnitřních světech postav, skrz které je děj dále popisován.

Můžeme tedy odvodit, že dílo *Žhář* má tři hlavní vyprávěcí perspektivy, přestože je celé vyprávění jednotně v er-formě. V částech, kde se v díle vracíme k vyprávění o událostech, v nichž figuruje žhář a obyvatelé města, se vypravěč uchyluje zpět k objektivnímu vyprávění. Z toho závěrem plyne, že pokud vyprávění zahrnuje Kamila, jsou promluvy vypravěče značně fokalizované a v opačném případě zůstávají autorské.

Kamil není vypravěčem příběhu, ale jeho vnímání narativního světa ovlivňuje výpovědi vypravěče v určitých částech vyprávění, tudíž ovlivňuje i čtenáře a jeho interpretaci děje. V případech, kdy se Kamil přesouvá do středu pozornosti, se vypravěč dostává do pozadí. To lze podložit tím, že vypravěč jen minimálně vstupuje do takovýchto promluv svými komentáři. Přenechává iniciativu hlavní postavě a nezprostředkovává objektivní popis události. Kamil mluví o postavách tak, jaký k nim má aktuálně vztah. Jejich popisy se mění podle jeho rozpoložení. Kamilovy emoce často eskalují k negativitě, což se odráží i ve vnímání postav. Čím dále se v ději čtenář posouvá, tím horší se postavy zdají.

Perspektiva vyprávění zcela spoléhá na gramatické prostředky jazyka, jimiž určuje umístění v prostoru vyprávění, distance od předmětu zobrazování a další. V díle *Žhář* je díky vyprávění ve třetí osobě jasně zřetelná vzdálenost vypravěče od postav. Gramatické prostředky odkazují na způsob, jakým vypravěč zůstává ve třetí osobě, a přitom se pohybuje mezi různými úhly pohledu. Toho lze dosáhnout například nepřímou řečí a subjektivními vsuvkami.<sup>51</sup> Tuto teorii lze v díle podložit množstvím pasáží, kde je těžko rozlišitelné, jaké promluvy náleží autorskému vypravěči a v jakých případech se jedná o fokalizované podněty ze strany Kamila.

První pohled vychází z perspektivy vně stojícího vypravěče v roli pozorovatele děje. Ten podává důkazy o své znalosti širšího kontextu a zaujímá tedy neutrální vnější perspektivu. Vypravěč v první kapitole inscenuje první seznámení s postavami a prostředím. Nenápadně sděluje objektivně působící útržky informací, které

---

<sup>51</sup> Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 211.

předznamenávají budoucí vývoj děje, aniž by si čtenář v tu chvíli uvědomoval spojitost mezi nimi.

Takové předznamenání je například patrné v Kamilově dětské myšlence: „*Není života mimo veliké činy, je třeba být rovněž hrdinou.*“<sup>52</sup>, která naznačuje pozdější dramatický vývoj událostí, které mají být čtenáři teprve odhaleny. Dále i u postavy Simona: „*Nebylo mu skutečně dáno to, čemu se říká světový názor. Nesměl – a ani nedokázal – překlenout rozpory všech úvah, jež mu od dětství na této burse myšlenek, přesvědčení a nápadů bzučely kolem uší.*“<sup>53</sup> Do jednoho odstavce nebo věty shrne klíčovou myšlenku postavy, ale nepodá dostatek informací, které by mohly indikovat, o jak podstatnou informaci se jedná. Takto charakterizuje mimo jiné i prostředí hospody, kdy „*pod jejich střechou se scházelo celé městečko.*“<sup>54</sup> Zde je důležitým prvkem vyprávění prostorová a sociální spojitost mezi rodinou Simonů a obyvateli města. Hospoda je ústředním dějištěm všech událostí ať už jde o žháře nebo rodinou nepohodu.

Jedna z mála postav, která skrz celé dílo zůstává popisována autorským vypravěčem, je Josef Simon. Tento fakt by se dal dále vysvětlit poukázáním na charakterovou paralelu mezi Simonem a obyvateli města. Simon je popisován jako člověk, který zbytečně nepřemýšlí a je spokojen se svým životem, jenž nepřináší žádné dramatické události. Obdobná charakteristika je připsána i obyvatelům Zběčnova. Lze tedy konstatovat, že Simon představuje mentalitu městečka. Tento fakt můžeme podložit tím, že stejně jako události spojené s obyvateli a žhářem, tak i postava Josefa Simona, jsou primárně vyprávěny autorským vypravěčem.

Po první kapitole nastává viditelná změna v postavení vypravěče ve vyprávění. Události začínají být značně ovlivňovány pohledem hlavní postavy. Jedná se o tzv. vnitřní fokalizaci, kdy je čtenář textem naváděn, aby popisovaný děj vnímal z perspektivy Kamila: „*Pohádkový píštec vzkřísil Kamila, sňal z jeho beder několik roků, zahnal horečné úvahy, proměnil ho v dítě, jež jásá nad povodněmi, požáry, krupobitím a živly. Venku byl vzduch nasládlý a krajinu zaplavovaly nevídané barvy. Kamilovi se chvěly nozdry. Ten shon v mlhách, ta mihotavá zář plamenů, to chvění v prostoru a v krvi! Svět je zas pln úžasu a krásných hrůz, pln barevných zvuků a*

---

<sup>52</sup> Hostovský, E.: *Žhář*, Praha, Melantrich 1948, s. 17.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 14.

*kouzelných par, svět divokých her, svět prvních otázek, svět bezmezné víry, příslibů a tajemných slavností.*<sup>55</sup>

Události a vnitřní monology jsou vnímány tak, jak je prožívá postava, přestože vyprávění zůstává ve třetí osobě. Tato pohyblivá perspektiva zaručuje, že se děj bude dynamicky vyvíjet, jelikož Kamilův úhel pohledu určuje výběr informací, které jsou čtenáři předloženy či odhaleny. Linka je současně stále kontrolována autoritou vypravěče.

Obě tyto perspektivy uvnitř narativního světa mezi sebou tvoří ‚dialog‘. Ten umožňuje čtenáři vidět nejen Kamilův subjektivní pohled, ale i obecnější pohled na svět příběhu. Vztahy mezi oběma rámci tvoří pnutí ve smyslu toho, že jeden rámeček může zpětně odhalit například neúplnost a zaujatost rámečku druhého. Takovým příkladem je situace, kdy až do Kamilova přiznání matce vypravěč nikdy nepropustí informaci o tom, že má Kamil na svědomí vylepování plakátů. Příležitostně propustí komentář, který by mohl být naznačující, avšak k explicitnímu odhalení dojde až ke konci díla a pravda je odhalena jen mezi Kamilem a jeho matkou.

Vypravěč se tedy postupně mění z průvodce příběhem na pozorovatele stojícího v pozadí a čtenář vnímá děj převážně z Kamilovy perspektivy. Kamil se po průvodním představení dostává do pozice reflektora příběhu. Fokalizovaná řeč je místy přerušována dalšími postavami – například Eliškou –, nebo vsuvkami autorského vypravěče. Toto se děje v případech, kdy se jedná o návraty k dějové lince žhářství, vysvětlování souvislostí děje nebo seznámení s novými postavami.

První případ fokalizace nalezneme hned v první kapitole. Jak již bylo zmíněno, vypravěč seznamuje čtenáře s postavami a uvádí ho do časoprostoru příběhu. Postava Elišky je na rozdíl od jiných postav zobrazena fokalizovaně tak, jak ji vnímá Kamil poté, co se Eliška vrátí domů z internátu: „...*Tři roky ji v něm věznili; vracívala se domů jen na prázdniny a velké svátky. Teď ji Kamil sotva poznává. Je tolik podobná oněm dívkám, jež ho každým hnutím naplňují nepochopitelným zármutkem*“.<sup>56</sup>

Za další povšimnutí v díle *Žhář* stojí popis postavy matky Elišky a Kamila. Je to jediná postava, která je v textu prezentována pouze zprostředkovaně skrze pohledy ostatních postav – až na jeden okamžik, kdy vypravěč obeznamuje čtenáře s událostí

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 18.

matčiny návštěvy jejích rodičů. Jindy se vypravěč nezapojuje. Nejhojnější popis pochází od Elišky a Kamila, avšak obě tyto postavy vnímají matku rozdílně. Eliška o matce smýšlí velmi negativně a do určité míry se jí podaří ovlivnit i Kamilovu percepci. Kamil figuruje jako jakási protiváha Eliščina vnímání. Čtenář tedy nemá žádnou objektivní informaci o této postavě, které by mohl věřit.

Například v úvodní kapitole je paní Simonová zobrazena skrz perspektivu Elišky a Kamila, na základě jejich osobních vztahů:

*„To bylo kvůli ní. Byla odjakživa špatná!“*

*„O kom to mluvíš?“*

*„O naší matce, o kom jiném?“*

*[...]*

*„...Patrně se lidé někoho z nás bojí, nemyslíš? Někdo tu má tuze černé svědomí, zamyká-li ve dne dveře na dva západy...“<sup>57</sup>*

Kamil tuto situaci reflektuje ve své hlavě. Je rozpolcen mezi potřebou bránit vlastní matku, ale zároveň si uvědomuje, že věci, které jí Eliška vytkla, mají pravdivý základ. Vypravěč se nevyjadřuje a čtenář je ponechán ve tmě ohledně objektivní charakteristiky paní Simonové. Tento styl nepřímého popisu prostřednictvím jiných postav vyvolává dojem postavy, která je sice přítomná ve vyprávění, ale chybí jí objektivní hlas.

Ke konci příběhu se autorský vypravěč znovu dostává do popředí v momentě, kdy se obě dějové linky spojují. Osudy členů Simonovy rodiny se prolínají se situací stále neznámého žháře: *„Tak mě napadá, že žhář byl zčásti ozvěnou dosavadních dějů U stříbrného holuba. A téměř bych dal hlavu za to, že už se nevrátí.“<sup>58</sup>*

Utváří se jakési cyklické uzavření děje, kdy se zlepšením rodinných vztahů, zároveň vychází na povrch identita žháře. Přestože se původce požárů dozví jen čtenář od vypravěče, obyvatelé městečka se zklidňují. Celá tato cykličnost je zapříčiněna tím, jak vypravěč skládá svět a jaké informace odhaluje čtenáři.

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 20–21.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 118.

### 3.2.1 Dvě dějové linky

Jak již bylo zmíněno, ve *Žháři* se odehrávají dvě snadno odlišitelné dějové linky. Je patrné, že v případě první, kdy je pozornost soustředěna na žháře a události s ním spojené, jsou vypravěčovy promluvy objektivní. Zamlčuje určité informace, což ale těsně souvisí s plynutím děje a udržení napětí až do vyústění zápletky na konci díla. Jedná se o vševědoucího vypravěče. Tento fakt lze vyvodit v počátku textu, kdy vypravěč vysvětluje, že se jedná o událost minulou, kterou dále zprostředkovává čtenáři skrz svou paměť. Vypravěč explicitně sděluje čtenáři, že on sám je vypravěčem příběhu a vše vychází z jeho znalostí o tomto fikčním světě: „*Příhody, o nichž budu vyprávěti...*“.<sup>59</sup>

Z toho lze usoudit, že se skutečně jedná o vševědoucího vypravěče. Avšak nelze ho jednoznačně označit za spolehlivého vypravěče. Zaprvé z důvodů fokalizačních, ale také z důvodu toho, že příběh vypráví jako své vzpomínky na událost zbečnovského žháře. Sám přiznává, že některé věci nemůže dosvědčit, a ne vše si pamatuje:

„*Nuže, nemohu dosvědčit...*

[...]

*Proto se také domnívám...*

[...]

*Již si však při nejlepší vůli nevzpomenu...*“<sup>60</sup>

Zároveň v průběhu vyprávění implikuje, že zná některé informace, které se čtenář ještě chvíli nedozví. Doplnjuje své komentáře a domněnky a udržuje pospolitost příběhu. V několika situacích, kdy by se děj mohl jevit zamotaným, vypravěč vsouvá do vyprávění shrnutí a rekapitulaci předchozího děje předtím, než se posune dál: „*Než budeme pokračovat v hledání, zopakujeme si, co se stalo...*“.<sup>61</sup>

Pokud se podíváme hlouběji do díla, je patrné, že vypravěč implicitně naznačuje paralely mezi životními osudy matky a Elišky a Kamila a jeho otce. Zároveň způsobem, jakým je strukturována fabule, je možné vyvodit, že vypravěč obě dějové linky spojuje naznačováním paralel mezi událostmi. Prolínání dějových linek není náhodné. Ve

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 10–11.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 99.

chvíli, kdy se na scéně objeví žhář, Kamil upadá do existenciální krize. V momentě, kdy Kamil anonymně vyvěšuje plakátky zároveň vrcholí jeho vnitřní milostné drama. Nakonec, když se matka usmíří se svými dětmi, žhář mizí ze scény a život ve Zbečnově se vrací do starých kolejí: „*A veliký, veliký zázrak. Matka drží dceru v náručí. Ruce zoufale tápou po jejím těle, svírají Elišku, drtí ji, dusí a... matka hledá její ústa, slyšte! Po prvé líbá někoho na ústa, horce, křečovitě, divoce. Na ústa! Na ústa! Ano, cosi se zhroutilo v tomto domě. Starý řád. Cosi se vrátilo k lidem U stříbrného holuba. Průvan to přinesl, vítr, z dalek, z nedozírných dalek. Úsměv skrze slzy. Konečně slzy!*“.<sup>62</sup>

První postava, se kterou je čtenář seznámen, je otec rodiny, Josef Simon. Simon se jeví jako dobrý a poctivý člověk. Je pro něj cizí vnímat své pocity a zároveň neví, jak přijímat emoce ostatních. Nelze říct, že by byl slepý k tomu, co se okolo něj děje, a však pokud to situace dovolí, je v jeho nátuře vyhnout se jakýmkoliv interakcím, které by mohly vyústit v nepříjemnou konfrontaci.

Kamil je svým způsobem stejně uzavřený jako jeho otec, i když to tak na první pohled nevypadá. Vypravěč čtenáři poskytuje vhled do Kamilových myšlenek způsobem, k jakému u Josefa Simona nedochází. Kamilův svět byl v dětství tvořen z hrdinů, kteří statečně bojovali za lásku a jejich život byl plný dobrodružství. Sám chtěl být také takovým hrdinou, ale postupem času se jeho pohled na svět začne měnit v zatvrzelost. „*Chtěl by mít jen pokoj, klid, chtěl by nabýt aspoň špetky dřívější víry ve své vlastnosti příštího hrdiny. [...] Nikdo netuší, co mu táhne hlavou, a ani on sám neví si rady se zmatenými myšlenkami*“.<sup>63</sup> Čím víc je Kamilova postava charakterizována, tím víc se může zdát, že se podobá svému otci.

Eliška celý život toužila po mateřské lásce, které se jí ale nikdy nedostalo. To je také důvod, proč nesnáší svou matku a druhořadě i svého otce a bratra, kteří si jejího trápení nikdy nevšimli. Její postava v největší míře fokalizuje promluvy vypravěče ve spojení s postavou matky. Eliška strávila tři roky ve stejném klášteře jako její matka. Po návratu z klášteře se zdá býti jinou, než jakou si ji Kamil pamatuje. Je málomluvná a Kamil se jí ostýchá. Lze zde vidět paralelu mezi Simonem a jeho ženou, kdy Simon

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 17.

měl podobné myšlenky ohledně chování své ženy, která žila v klášteře až do jejich svatby.

Tuto paralelu je možné vykládat způsobem, že Kamil a Eliška jsou obdobami vlastních rodičů, a přestože ve svém životě každý udělají klíčové rozhodnutí, které pozmění a odvrátí jejich životní cestu odlišným směrem, než se stalo u jejich rodičů, nakonec jsou jejich osudy totožné. Eliška se vrátí domů a Kamil pozapomene na velká dobrodružství a smíří se s nezáživným životem ve Zbečnově: „*Co myslíš?‘ zeptala se znenadání žena. ‚Kamil by rád po prázdninách nechal studia, zůstal u tebe a staral se o hospodu.‘*“<sup>64</sup>

Vypravěč do příběhu mistrně zakomponuje cykličnost, které dosáhne pečlivým skládáním a prolínáním dějových linek a osudů postav. Tato cykličnost přispívá dojmu pospolitosti příběhu a dobrého šťastného zakončení.

Na závěr můžeme shrnout celou analýzu pomocí několika položených otázek.

Jak a kdy probíhá fokalizace? K fokalizovanému vyprávění zpravidla dochází skrz postavu Kamila a nastává v případech, kdy děj probíhá v rámci druhé dějové linky – problematická vztahová situace uvnitř Kamilovy rodiny. Autorský vypravěč je upozaděn a vyprávěný děj je značně subjektivizován podle aktuálního vnitřního rozpoložení Kamila. Kamilův pohled na situace a postavy se v průběhu vyprávění mění na základě jeho myšlenkových pochodů a dedukcí.

Nejvýrazněji lze pozorovat vývoj jeho postoje vůči matce. V počátku je jeho vztah k matce vřelý, což je v rozporu s Eliščiným názorem. Čtenář má tedy jakési ‚dva‘ pohledy, podle kterých může usuzovat matčin charakter, aniž by byla potřeba komentář vypravěče. Později ovšem Kamil přestává matku vnímat striktně pozitivně.

Eliščina postava je také ovlivněna Kamilovou subjektivní perspektivou, avšak v menší míře. Ve většině případů ji Kamil vnímá neutrálně nebo negativně. Tento rozdíl můžeme pozorovat při prvním seznámení s Eliškou, kde je popisována vcelku neutrálně, a při konfliktech Elišky s matkou, kdy je Eliška Kamilem zobrazena v negativním světle.

---

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 120.

Tímto odpovíme i na otázku, jak moc Kamilova perspektiva figuruje ve vyprávění. Jelikož ‚rodinná‘ linka viditelně dominuje příběhu, můžeme konstatovat, že fokalizované vyprávění tvoří alespoň polovinu celého díla.

Dále je třeba si položit otázku, jak rozpoznat rozdíl mezi oběma perspektivami. Vypravěčovy komentáře jsou podávány v ich-formě, zatímco Kamilova perspektiva zůstává v er-formě, přestože je vyprávění v těchto chvílích řízeno jeho myšlenkami a pocity. Vypravěčovy promluvy vždy nějakou formou dávají najevo, že je opravdu jedná právě o vypravěče, který mluví. Často se jsou tyto promluvy doprovázeny komentářem v ich-formě, která je jednoznačně odlišuje od fokalizovaných částí. V případech, kdy vypravěč vstoupí do fokalizovaného vyprávění, je to se záměrem dořečení průvodních okolností události:

*„Pod okny bez hlesu míjí zástup lidí. To nebývalo. Tak doznívají jen kroky do neznáma. Ještě se v prostoru chví po nich zvučící prázdno. [...] Špatné znamení, nemůže-li patnáctiletý chlapec usnout! Kamil dobře ví, že je mimo hru. **Ještě jsem vám to nepověděl?** Ty tichá kroky pod okny jsou jen její ozvěnou a Stříbrný holub je jen ozvěnou a Dora je jen ozvěnou“.*<sup>65</sup>

Fokalizované promluvy zároveň užívají jiného jazyka než promluvy auktorálního vypravěče. Jazyk je expresivnější a často až agresivní vůči postavám, které Kamil nemá v lásce. Při popisu matky často používá deminutiva a ‚jemná‘, snová slova:

*„Právě takhle to vypadalo u nás, když jsem byla malá!“ Kamilovi svítá. Je u maminky, daleko, daleko, daleko od Stříbrného holuba. Vidí dvě ruce, jak se dotýkají modrých stužek ve skříni, něžně, laskavě, jak hladí každíčkou věc, které se dotýkají, její stáří hladí, vzpomínky na ni hladí. Dědeček byl takhle maličký, krátkou dýmku nosil, plival kolem sebe jako cikán! Zamčené pokoje! Koberec bez potahů! Právě takhle to vypadalo u nás, když jsem byla malá! Nikoho nelíbá na ústa!“*<sup>66</sup>

Na druhou stranu o Elišce často promlouvá hrubě a nevlídně:

*„Protiva protivná! Jakživ s ní nepromluví! Povykuje pro jakousi bláznivou holku, která klábosí v noci nesmysly pod krucifixem! Co je komu po tom, že matka*

---

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 54.

*zavírá pokoje? Eliška je sama špatná! Drzá hrubá, on na otcově místě by s ní jinak zatočil!*<sup>67</sup>

Kamil je popisován vypravěčem, který vidí do jeho hlavy a popis dalších postav jako je matka, Eliška a Dora jsou jakýmsi prodloužením Kamilových myšlenek. Jsou tedy popisovány z perspektivy Kamila. Jak jsou tedy díky fokalizaci vnímány ostatní postavy? Postavy – hlavně postava matky a Elišky, popřípadě i Dory a básníka – nejsou díky tomuto fenoménu vnímány ploše a jednoznačně. To lze vnímat v pozitivním i negativním světle. Z hlediska interpretace díla je náročnější posléze vyvodit objektivní charakteristiky postav, které jsou ovlivněny fokalizovaným popisem. V případě sémiotické analýzy díla však vznikají zajímavé fenomény. Umožňují sledovat proměny ve vyprávění a prostředky, díky nimž k těmto proměnám dochází.

---

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 25.

## 4 Božena Benešová – Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová

Novela *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová* je neznámějším dílem spisovatelky Boženy Benešové. Je zároveň jejím finálním dílem, které vyšlo posmrtně roku 1936. Příběh se zabývá otázkou dobra a zla na světě, kdy je čtenáři podán proces hledání odpovědi skrze oči jedenáctileté dívky.

### 4.1 Charakteristika díla

Příběh sleduje vybraný úsek života jedenáctileté dívky Věry, jež vyrůstá v prostředí maloměsta, kde je vychovávána svou babičkou. Prostředí maloměsta hraje v příběhu důležitou roli, neboť odráží dobové společenské normy a z nich plynoucí předsudky. Bydlí v malém přeplněném bytě, jenž kontrastuje s prostředím jejího imaginárního světa.<sup>68</sup> Přestože je na svůj věk neuvěřitelně vnímavá a chytrá, okolnosti ji donutí předčasně dospět způsobem, který je krutý a pro dětskou duši těžko uchopitelný. Její dětství je poznamenáno úmrtím obou rodičů a faktem, že je ‚předmanželským‘ dítětem. Všudypřítomný tlak dobových morálních předsudků, který se stále ještě jako dítě snaží pochopit, postupně splývá v takřka existenciální otázku rozlišení dobra a zla ve světě.

Odpověď na tuto otázku se Věra snaží vyřešit pomocí dvou míčů, jež symbolizují tyto dva protipóly. Šlechtný Don Pablo je modrým míčem, který je měkký a nový, zatímco červený, nepěkně odřený míč je Don Pedro, lhář a trýznitel svého okolí. Tyto postavy původně pochází ze španělského románu, který Věra objevila v době před začátkem příběhu. Román však nebyl kompletní a jeho vyprávění končilo právě v okamžiku, kdy se měl konat velký soud mezi Donem Pablem a Donem Pedrem – symbolizovaným dobrem a zlem.

Věra hraje hru se svou imaginací a pomocí oněch dvou míčů se pokouší sama zinscenovat zmíněný soud. Tyto postavy jsou ve Věřině dětském vnitřním světě symbolem spravedlnosti a ušlechtilosti, které vždy zvítězí nad manipulací a tyranstvím. Věra je přesvědčena, že ‚nedopsaný‘ konec románu nabízí odpovědi na její otázky. Doufá, že skrz něj si dokáže vysvětlit a pochopit, co je skutečným zlem ve světě, jelikož tímto způsobem překládá složité morální otázky do srozumitelnější symboliky světa.

---

<sup>68</sup> Jedná se o imaginární svět španělské šlechty, ve kterém Věra figuruje jako překrásná Elvíra, jež musí vyřešit spor mezi Donem Pablem a Donem Pedrem. Tato idea pochází ze španělského románu na pokračování, který Věra objeví nedokončený na půdě domu.

V průběhu hry se však vynoří problém, který potřebuje vyřešit před tím, než se ve své hře může posunout dál. Jelikož se jedná o španělský román, Věra věří, že jediný možný způsob, jak provést soud, je naučit se mluvit španělsky. Díky tomu na scénu přichází nová postava – starý pan Láb –, jež je z počátku vnímán jako laskavý a vzdělaný člověk. Je to postarší muž, který každý den pokukuje z okna svého bytu na ulici. Věra ví, že ji sleduje, a po chvíli rozpaků s ním zapřede rozhovor. Z jejich konverzace je patrné, že pan Láb má postranní úmysly, za nimiž zve Věru k sobě na návštěvu. Nic však není v textu explicitně řečeno. Věra intuitivně tuší jisté nebezpečí, na něž však nehledí. Důvodem toho je, že nikdo jiný jí nemůže pomoci vyvstalý problém vyřešit. Pan Láb je jediným vzdělaným člověkem, o kterém ví a u kterého je šance, že bude ovládat španělský jazyk, jenž tak nutně potřebuje.

Další figurou příběhu je Věřina babička. Má ambivalentní roli – na jednu stranu pečuje o Věru, zároveň však je nositelkou konzervativních hodnot, v jejichž rámci vychovává svou vnučku. To se projevuje v situacích spojených s Věřinou zesnulou matkou. Věra se narodila krátce po svatbě z čehož vyplývá, že na svět nepřišla v souladu s tehdejšími morálními předpoklady. Na popud toho se zrodila i Věřina touha dokázat rozpoznat, co je oním ‚zlem‘, které je spojeno i s jejím narozením. Tento aspekt poukazuje na utváření dětského pohledu na spravedlnost a vnímání dobra a zla skrze určité hodnoty jim předané dospělými.

Kromě Věřiny babičky, jejíž postava obstarává funkci nositele retrospektivních informací o Věřině pozadí, je v příběhu aktivně přítomna jen jedna další postava. Tou je patnáctiletý chlapec Jaroslav. První interakce mezi protagonistkou a Jaroslavem proběhne ve velmi negativním světle. Jarka je po větší část novely vnímán jako přespříliš sebestředný a namyšlený hoch, jehož jediným záměrem je Věru urážet a zesměšňovat. Věra jej nejdříve hodnotí jako právě ono ‚zlo‘ a připodobňuje ho k Donu Pedrovi. Sám Jaroslav – stejně jako všechny ostatní postavy – o Věře smýšlí jako o dítěti, které ještě nic neví.

V průběhu děje Věra začíná přehodnocovat své dosavadní dojmy o charakteru postav Jaroslava a Lába a dospívá k závěru, že je ve skutečnosti vše jinak, než jak o tom byla zpočátku přesvědčena. Jak již bylo zmíněno, Věra pana Lába prvotně vnímá pozitivně jako milého postaršího pána, u něhož může nalézt pomoc. Naopak postava Jaroslava je kreslena jako striktně záporná. Posléze se však odehraje konverzace, ve které Jaroslav uzná a ocení Věřinu inteligenci, což vede k jejich nově objevenému

přátelství, jež v závěru novely vyústí v naivní dětské zasnoubení. V novele není prominentní romantická zápleтка, přesto je však přítomná a hraje svou roli. I přesto, že jde stranou, je popsána velmi dramaticky, což znovu dokládá určitou naivitu a nezkušenost dětského vypravěče. Na druhou stranu pan Láb se ukáže jako zvrhlý člověk, za jehož milým vystupováním se celou dobu skrýval cíl Věru sexuálně obtěžovat. Tato ambivalence indikuje nemožnost jednoznačně odlišit dobro od zla na základě prvního dojmu. Dynamický děj příběhu odráží Věřino vnitřní zrání a změnu pohledu na okolní svět, na nějž začíná nazírat kritičtější pohledem než doposud.

Rozlišení dobra a zla je ústředním tématem celé novely. Prostupuje, ať už explicitně nebo implicitně, celým narativem. Věřina posedlost přesně rozlišit, co je dobro a zlo, je tak silná, že i přes všechna špatná znamení přijme pozvání pana Lába a navštíví ho. V této době již tuší jistou nástrahu a do určité míry pozvání přijme i z toho důvodu, že se chce přesvědčit o podobě tohoto ‚zla‘, jež se v tomto pánovi skrývá. Doufá, že díky tomu dospěje k jistému uzavření problému i za cenu vlastního nebezpečí. To jen dokazuje, jak je Věřina touha po poznání silná.

Ani v závěru příběhu Věra Lukášová odpověď na svou otázku nedostane. Svým způsobem však preroste tuto naivní ideu striktně černobílého světa, jasně určitelného dobra a zla a vnitřně dospěje. Postupně začíná chápat, že dobro a zlo nejsou jednoznačnými kategoriemi a že ne vždy může první pohled odhalit, co se skrývá pod povrchem. Stejně tak člověka nemůže hodnotit pouze jako dobrého nebo jako špatného.

Příběh je psychologickým vhledem do dětského světa, který se neustále střetává s tvrdou realitou dospělého světa, kterou však děti ještě nedokáží zcela pochopit. Text odkrývá stinnou stránku vztahu mezi dospělými osobami a dětmi, roli imaginace při hledání odpovědí na otázky, které dětská mysl ještě nedokáže vysvětlit, a proces vyrovnávání se s traumaty skrze bujnou dětskou fantazii.

## 4.2 Vypravěč

Novela *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová* je narativní text vyprávěný ve třetí osobě vypravěčem stojícím mimo svět příběhu. Nic v textu nenaznačuje, že by vypravěč jakkoliv figuroval ve fiktivním světě po boku postav. Lze konstatovat, že se jedná o typ auktorialního vypravěče, který je vševědoucí, avšak primárně zprostředkovává děj perspektivou Věry. Vypravěč na rozdíl od předchozího

analyzovaného díla nevsouvá osobní komentáře do promluv a víceméně je v textu neviditelným. Ničím na sebe neupozorňuje, děj nekomentuje ani nesoudí. Primárně přenechává prostor pro interpretaci čtenáři textu. Vypravěč se v textu objevuje jen velmi střídmě a ve větší míře až v druhé polovině novely v kapitolách, v nichž nefiguruje perspektiva Věry. Mimo tyto situace ví čtenář víceméně jen informace, které zná Věra sama:

*„A jak teď byla odvrácena, červenou tváří páně Lábovou kmitl se výraz, který se nevyskytuje v konverzací pána s dámou, ale který je velmi zřetelný, „Ty stará vypelichaná huso!“ měl napsáno ve všech vráskách, ve všech pytlíčcích i ve všech fialových nitkách“.*<sup>69</sup>

Jazyk vypravěče se zdá lehce odlišný od Věřina, a to převážně ve slovosledu, ne však v případě slovní zásoby, kterou má Věra, jak se zdá, velmi širokou.

Vypravěčské charakteristiky jednotlivých postav ustupují do pozadí a důraz je kladen na časté dialogy mezi figurami, tedy nepřímou charakteristiku. Dialogem se pak postavy charakterizují vzájemně i osobně a díky promluvám odhalují svůj charakter, aniž by bylo třeba vypravěčových promluv. Touto dominancí dialogů lze vyložit absenci explicitní prezenze vypravěče v narativu. Postavy primárně polemizují mezi sebou a vypravěč do děje vůbec nevstupuje. Skrze promluvy jednotlivých postav je pak utvářena jejich charakteristika. Často se na začátku jeví způsobem, jenž je posléze v průběhu příběhu roztrženo. První nastínění charakteru tedy není konečné a postavy se v průběhu díla vyvíjejí. Jejich činy a okolnosti pozměňují jejich vnímání čtenářem a vkládají je do souvislostí. Dialog tedy slouží k získání informací o ději a zároveň se chová jako hlavní prostředek posunu děje.

Benešová klade důraz na formu jazyka, jakou postavy mluví. Vystihuje tím například rozdíly mezi figurami a jejich postavením. Například Věra často používá slova, která nejsou běžnou slovní zásobou jedenáctiletého dítěte a tím vzbuzuje dojem, že se jedná o dospělou osobu – přestože je dítětem. Ze způsobu, jakým o sobě Věra smýšlí – jako o dívce, která již není dítětem – je jisté, že se jedná o promyšlenou stylizaci jazyka za účelem podtržení Věřina charakteru:

---

<sup>69</sup> Benešová, B.: *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*, Praha, Melantrich 1936, s. 80.

*„Omdlít! Jaké to krásné slovo! Zarazila se Věra náhle. A jak je vůbec podivné, že všechna slova, která začínají s ‚o‘, jsou tak význačná, že při nich člověka napadá hned tolik věcí: Othelo, Orinoko, ochránce, obránce, olbřím – a především oblast!*

*Oblast! Oč je to krásnější, než kdyby se třeba řeklo: kout nebo i vznešeně: zátiší“.*<sup>70</sup>

[...]

*„Po pravici měla zelené houští staré zahrady, plné dlouhých prutů s drobounkými lístky (říká se jim rozcuchaná nevěsta a je jich všude plno), ale ona jim říkala ‚ochranná okrasa‘, protože tak krásně bránily pohledu sem. A té vysoké škaredé zdi říkala ‚ochrana olbří‘ a těm kládám ‚odpočinek osamělých‘“.*<sup>71</sup>

V kontrastu s tímto jsou však pasáže, v nichž se odráží její dětská naivita a ‚vrací Věru zpět do jejího reálného věku. Dobrým ilustračním příkladem je konverzace ke konci knihy mezi Věrou a Jaroslavem chvíli poté, co Věra uteče od pana Lába. Pro kontext je třeba poznamenat, že citované ukázce předchází rozhovor o otázce dobra a zla, na který se Věra snažila najít odpověď:

*„ ‚Tak já ti ještě něco řeknu,‘ končila s velkým odhodláním. ‚Pan Láb za to dnešní nemůže, on je už takový fialový, že snad ani neví, co dělá. Snad za to může babička, ale nejvíc mohu já. Protože já jsem přece tušila, že se stane něco hrozného...‘“*<sup>72</sup>

Věra si je vědoma, že pan Láb představuje jakési ‚zlo‘, ale není schopna pochopit co to pro ni znamená a v jaké míře, s čímž ji hned vzápětí konfrontuje Jaroslav. Jaroslav tedy funguje jako postava, jež nastavuje protipól postavě Věry. Zdůrazňuje okamžiky, kdy se zdá, že Věřin pohled na svět sklouzává k naivitě a konfrontuje ji s tím:

*„Jenže když se na sebe zase podívali, Věra měla ještě tvář rozjasněnou, ale na Jarkové čele vyvstávala vážnost až hroživá.*

*‚Když bylo jedenáct roků a dva měsíce mně, byl jsem za takovými věcmi také jako jezevčík za krysami. Jenže v Praze má člověk poučení na každém rohu.‘“*<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 12–13.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 104.

Obecně mají kapitoly pevný řád a postupně odhalují další perspektivy, ačkoli se můžou zdát minimální. Vypravěč čtenáři poskytuje vhled do myšlenek jiných postav jen výjimečně a tyto perspektivy slouží k doplnění děje. Perspektivní vložky ostatních postav jsou vždy odlišeny uvozovkami jako přímá řeč, přestože nejsou vyřčeny nahlas. To se u Věřiných pasáží nestává. Ke změně fokalizace vyprávění dochází například v několika situacích, kdy Věřina babička přemýšlí nad dobou okolo Věřina narození. O těchto informacích nemůže čtenáře informovat sama Věra, avšak jsou důležité pro soudržnost příběhu, tudíž jejich producentem je postava babičky.

Podobně se tak děje i v případě Jaroslava v rámci kapitol 10, 11 a 12. Zde je Jaroslav v popředí zájmu a mimo přímou řeč lze navíc pozorovat i jeho myšlenky. Je třeba se zamyslet nad záměrem figurace tohoto jevu v textu. Jelikož v textu není explicitně řečeno nic, co by tuto teorii označilo za jednoznačně platnou, budeme ji vnímat pouze jako jeden možný výsledek analýzy textu. Vzhledem k tématu novely a symbolice dobra a zla je možné na Jaroslava nazírat jako na obraz ‚moderního muže‘, který se zbavuje starých konvencí a jeho k chování k ženám je lepší:

*„Měl o tom všem myšlenky své, ale zásadně nedebatoval se starými lidmi. Ani o abstinenci a poměru moderního muže k ženám nebyl by se strýcem mluvil...“<sup>74</sup>*

Zároveň ho lze vnímat jako další mladou postavu, která se snaží vystupovat dospěle, podobně jako Věra. Pokud se budeme držet této myšlenky, můžeme Jarkovu perspektivu v textu brát jako prostředek k vnější charakteristice Věry. Někoho, kdo ji popíše jinak než ona sama sebe, a zároveň jinak, než ji vnímají opravdu dospělé postavy příběhu – jako je babička a pan Láb:

*„Hleděl upřeně na její přehusté, rozčepýřené vlasy, ale nemohl sned zachytit pohled, který byl onehdy tak výmluvný a uznalý“<sup>75</sup>*

[...]

*„Ty máš dvojí rejstřík,“ povídal ze široka. „Někdy mluvíš jako docela chytrá holka, ovšem jen zřídka. Obyčejně mluvíš jako blázen, který neví, co mu slina na jazyk přinese.“<sup>76</sup>*

---

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 86.

Jaroslav ji jako jediný nevnímá jen jako dítě, ale všímá si i jejího intelektu a občasné vyspělosti.

Ani sám Jaroslav jako další ‚dětská‘ postava nepřemýšlí způsobem, jakým by se od člověka jeho věku očekávalo:

*„A protože se na něj stále ještě dívala tím upřeným pohledem zpod obočí, **měl na mžik dojem**, že ty slzy vytryskly z očí, ale že splývají jako kapky průhledné krve z podivných ran, kterých neviděl vzniknout“.*<sup>77</sup>

Podle použitého jazyka je patrné, že se jedná o Jaroslavovu myšlenku, tudíž není sporu o tom, že by za ní stál vypravěč – dospělá osoba. Je pro to jediné vysvětlení. V tomto díle je vidět, že do jazyka a myšlení Věry a Jaroslava hodně prosakuje prototypický způsob myšlení dospělého člověka, přestože to jsou dětské postavy. Dostáváme se tedy k závěru, že ačkoliv se jedná o dětské postavy, jde zároveň pouze o jejich určitou stylizaci.

V případě poslední vedlejší postavy – pana Lába – je narativní situace odlišná od všech předchozích. Dialogy Věry a pana Lába prostupují celý příběh a jsou jim vždy věnovány celé kapitoly. Z jeho perspektivy však není vyprávěna žádná kapitola. Ojediněle dochází k jistým vsuvkám, kdy je možno díky vypravěči nahlédnout do jeho myšlenek. Ty mají ve všech případech podobu jakýchsi ‚dodatků‘ k situaci, jež jim předchází. Stává se tak při interakcích s Věrou, kdy je Věra již mimo scénu a pan Láb ještě pronese větu nebo si něco pomyslí:

*„...Pan Láb postál však ještě chvíli u okna a jeho stříbrný lorňon svítil za holčičkou, která teď šla velmi způsobně, čím dál pomaleji.*

*„Počkej, ty vykutálená lhářko... počkej, ty malá slečinko... ty holoubátko, šeptal a celý se roztřásl blažeností“.*<sup>78</sup>

Tento jev lze vyložit jako dovysvětlení situace, v níž se Věra ocitá. Je patrné, že její dětská perspektiva nedokáže uceleně uchopit a popsat význam interakcí mezi ní a panem Lábem. V samotných Věřiných promluvách nelze najít nic, co by potvrdilo Lábovy postranní úmysly, proto tyto vsuvky slouží jako nástroj k objektivnímu uchopení události čtenářem. Díky Věře jako dětské postavě jsou některé její promluvy

---

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 23.

významově značně nekompletní. Jednou možnou interpretací je fakt, že přichází do styku s problémy, jež nejsou pro její dětskou mysl snadné k uchopení a povšimnutí. Proto tyto aspekty v jejích promluvách chybí a je tudíž třeba, aby byly zprostředkovány jinou „dospělejší“ postavou.

V prvních kapitolách je příběh vyprávěn pouze z Věřiny perspektivy a zároveň se její vyprávěcí perspektiva vždy cyklicky vrací. Věra stojí na prahu dospívání – „*již ne dítě, ale ještě ne dívka*“<sup>79</sup> – a to se také odráží ve způsobu jakým je příběh vyprávěn. Její dětská naivita se mísí se snahou o dospělé myšlení a chování. Věra sama sebe vnímá jako nadprůměrně vyspělou a odmítá připustit přežitek dětskosti v její duši, na něž ji ostatní postavy konstantně upozorňují a vytýkají jej. Na jednu stranu na svět Věra nahlíží komplexně a uvědomuje si problémy, jež jsou vysoce nad dětské chápání, přesto si je však stále vykládá pohledem dítěte, jehož mysl není dostatečně vyspělá – popisuje jako dospělá, ale chápe jako dítě.

Věra příběh vypráví způsobem, jenž vůbec nekoresponduje s jejím věkem. Poskytuje filozofické úvahy a popisy, které jsou básnicky vystavěné:

*„Byly ted' měsíčné, veliká modravá záře večer co večer ležela na Věřině posteli a jí bylo, jako by se nořila do mořské lázně, když se svlékala a ulehla.“*<sup>80</sup>

[...]

*„Náhlé přátelství je štěstím, které bolí vždycky. Věru bolelo nadto i nebývalým zmatkem.“*<sup>81</sup>

Ostatní postavy Věru vnímají jako dítě – explicitně ji oslovují zdrobnělinami (pan Láb) nebo poukazují na její hloupost (Jaroslav). Zajímavé je, že Věra na ně ve chvílích nahlíží se stejným názorem. Například v následující citaci Věra vytýká dětinskost své babičce: *„Ano, měla ji ráda, třeba že jí musela odpustit nejedno dětinství...“*<sup>82</sup>

Jak již bylo zmíněno, postavy jsou popisovány z Věřiny perspektivy v er-formě. To na první pohled může působit důvěryhodně a objektivně. Avšak není tomu tak.

---

<sup>79</sup> Fraenkl, P.: Božena Benešová: Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová, in *Naše doba*, roč. 44, č. 2, 1936-1937, s. 119.

<sup>80</sup> Benešová, B.: *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*, Praha, Melantrich 1936, s. 38.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 37.

Některé promluvy vedlejších postav stojí v opozici k tomu, co o nich říká Věra. Díky dialogům čtenář dostává objektivní informace, ze kterých si sám může poskládat obrázek o dané postavě, ke které se právě daný dialog vztahuje:

*„Vy že jste šlechtic?“ užasla Věra a podívala se na pana Lába tak zkoumavě, jak on se dosud díval na ni. Stál tu před ní nevelký pán, v odřeném županu, na němž se na silném stříbrném řetízku pohoupával krásný, stříbrný lorňon, který znala mnohem dříve, než jeho majitele, ale jinak hled’ jak hled’ nic šlechtického na něm neviděla“.<sup>83</sup>*

Výjimečnost Věřiny postavy spočívá ve dvou základních prvcích její osobnosti – dětstosti a dospělosti. Na svůj věk je mimořádně inteligentní dívkou, avšak v příběhu nelze přehlédnout dětskou naivitu, která je nadále její nedílnou součástí. Přestože jsou tyto dva prvky zdánlivě protichůdné, tak kvalitně vykreslují charakter dospívajícího člověka, který balancuje na hranici mezi dvěma světy.

Jak již bylo několikrát naznačeno Věřina postava je ambivalentní ve svém chování. Na jedné straně si zachovává dětstost myslí a uniká do světa fantazie v podobě Elvíry, svého, dalo by se říci, alterega:

*„Jmenuji se Elvíra,‘ prohlásila důrazně.*

*[...]*

*„A abys věděl, že nelžu, povím ti, jak tomu rozumím já. Věra – a to je přece moje křestní jméno – znamená tolik totéž jako víra. Neučí se snad chlapci, že říkáme: věrověst, věrojatý a tak dále?“*

*„A to El?“ ušklíbl se. „Jakpak jsi přišla k tomu, ty prolhaná víro?“*

*„El, to je před jménem jako člen,‘ odbyla ho.“<sup>84</sup>*

Zároveň se však snaží vyrovnat s realitou dospělého světa, na niž naráží při každém svém kroku. V průběhu vyprávění si prochází desilusí a zklamáním ze světa dospělých, ve který měla zpočátku příběhu takovou důvěru. Setkává se s lidmi, kteří narušují její prvotní ideu o jasně definovaných hranicích světa. Řeší onu zásadní otázku dobra a zla skrze svou fantazijní představu dvou španělských šlechticů, avšak zároveň

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 33.

nevědomky vedle ní v reálném světě vzniká obdobný ‚souboj‘ mezi Jaroslavem a panem Lábem. Věra tudíž utváří dva světy, dva časoprostory, které se skrze ni prolínají nejdříve jen v ‚oblasti‘ a poté i mimo ni.

Reálné vyústění děje je v příběhu předpovězeno alegorií oněch dvou míčů, jež se dostanou do rukou Jaroslava a pana Lába. Již v této chvíli vypravěč ‚předbíhá‘ příběh, když modrý míč připadne Jaroslavovi a červený Lábovi. Motiv dvou míčů se prolíná celým příběhem. Míče se stávají klíčovým prvkem k posunu děje. Skrze svou hru s nimi Věra poznává Jaroslava, který na konci hraje důležitou roli při proměně charakteru její postavy. Později jde Věra na osudovou návštěvu k panu Lábovi právě proto, aby získala zpět svůj červený míč. Jsou tedy hybateli děje stejně tak, jako je v reálném světě hybatelem dobro a zlo.

V novele se Věra potýká s problémy, které již zdaleka nejsou dětskými. Řeší je však pomocí své přetrvávající dětské imaginace, a to prostřednictvím fiktivního ‚božího soudu‘, skrze který se snaží pochopit otázku dobra a zla. Ze světa dětské deziluze se dostává do konfrontace s reálným životem, děsivou skutečností, která se skrývá pod závojem nevyřčených smyslů a nástrah. Věřiným ‚poznáním‘ dospělého života je situace, kdy je sexuálně obtěžována Lábem, což až do konce příběhu není explicitně řečeno, jako by si to ani Věra sama neuvědomovala, jako by jí závažnost onoho činu došla až v momentě určitého dospělého prozření. Vytváří se kontrast mezi naivním dětským vnímáním a nepěknou skutečností, která je pro dětskou mysl těžko vysvětlitelná a zpracovatelná. Tím se dají vykládat neúplné popisy událostí a nespolehlivé vyprávění.

## 5 Jaroslav Havlíček – Helimadoe

Román *Helimadoe* je posledním dokončeným románovým dílem Jaroslava Havlíčka. Tato kniha, napsaná v roce 1937 a poprvé vydaná v roce 1940, představuje sondu do vnitřního světa třináctiletého chlapce, jenž se přistěhoval do malého městečka v Jižních Čechách. Jedná se o dílo, které mimo jiné detailně popisuje ženský charakter a pocit uvěznění mladých žen v rámci světa tradičních genderových hodnot.

### 5.1 Charakteristika díla

Protagonistou příběhu je postava třináctiletého chlapce Emila. Samotné vyprávění se však rodí o několik desetiletí později, kdy Emil již jako dospělý muž vzpomíná na své dětství v šumavském městečku Staré Hrady. Emil příběh vypráví s výrazným časovým odstupem, jelikož je dílo koncipováno jako vzpomínka na jeho mládí.

Emil odpočívá v údolí poblíž jezu, když mu tato na první pohled irelevantní scenérie připomene jeho dětství. Sám vypravěč v posledních kapitolách díla uvádí důvod této retrospekce: „*Vím, proč šplouchání vln a hra na okarínu dovedly způsobiti, že jsem použil pera jako nástroje elegických nálad. Plynutí vody se podobá prchání času, závrať nad proudem, toť závrať ze stárnutí, závrať z uvadání. Jak bych si vedle stejnoměrně proudící vody nevzpomněl na mládí?*“<sup>85</sup>

Vybavují se mu vzpomínky na události, jež prožil jako mladík v šumavské přírodě, a ve kterých se nyní ztrácí. Čtenář je v tomto okamžiku přenesen v čase o třicet let nazpět. Nyní třináctiletý Emil začíná vyprávět příběh o svých dvou letech strávených ve Starých Hradech. Hlavní pozornost vyprávění leží na rodině tamního lékaře, Hanzelínovi a jeho pěti dcerách – Heleně, Lidmile, Marii, Doře a Emě – podle nichž je pojmenováno samotné dílo.<sup>86</sup>

Kapitoly jsou tematicky členěny do celků popisujících jednu událost či jeden podnět. V prvních přibližně deseti kapitolách je postupně popsáno všechno důležité pro integraci čtenáře do příběhu. Vypravěč nevysvětluje věci v průběhu vyprávění, naopak se všemi okolnostmi obeznamuje ještě před začátkem vyprávění událostí, jež se odehrály v čase Emilova pobytu. První kapitola je soustředěna primárně na

---

<sup>85</sup> Havlíček, J.: *Helimadoe*, Praha, Odeon 1966, s. 224.

<sup>86</sup> Počáteční slabiky jejich jmen tvoří akrostich HeLiMaDoE.

dospělého Emila, který vysvětluje své aktuální rozpoložení, z něhož poté plyne retrospektivní vyprávění. Dále následují kapitoly, které vysvětlují okolnosti, za nichž se Emil seznámil Hanzelínovou rodinou. Emil popisuje svou nemoc, jež ho postihla chvíli po přestěhování a návazně na to přechází k popisu Starých Hradů, onoho lékaře a jeho dcer.

Emilova rodina se kvůli otcově pracovní pozici často stěhuje. Pro Emila je tudíž těžké na kterémkoliv z nových míst emočně zakotvit a navázat sociální vztahy s lidmi okolo sebe: „*A přece – nikdy předtím a nikdy potom jsem nepřilnul k žádnému jinému místu na zemi tak, jako k tomu zapadlému šumavskému hnízdu...*“.<sup>87</sup>

Navzdory všem předpokladům se však Staré Hradě stanou výjimkou v tomto opakujícím se koloběhu změn. Důvodem je právě lékařova rodina. Hanzelín je i přes své podivínství nejlepším lékařem v okolí, a když Emil onemocní třemi závažnými zápalami, lékař jej i přes všechny pochyby vyléčí. Emil poté začne frekventovaně navštěvovat jeho dům kvůli pravidelným kontrolám v Hanzelínově ordinaci, jež mu byly nařizeny. Při této příležitosti se seznámí s Hanzelínovými pěti dcerami a naváže s každou z nich blízký vztah.

Emil se náhle ocitá v diametrálně odlišném společenském prostředí, než na jaké byl doposud zvyklý. Emilova rodina pochází z vysoké sociální vrstvy, zatímco Hanzelín je ‚lékařem chudých‘. Emil však v Hanzelínově stavení postupně nachází svůj druhý domov a je začleňován do koloběhu domácích prací. V těchto tvrzeních se skrývá ironie osudu, kterou sám dospělý Emil na konci příběhu reflektuje. Jelikož Emil ‚dospěje‘ právě v tomto nízkém sociálním prostředí, vidí v Hanzelínovi svůj vzor po zbytek života a svým způsobem se v něj promění:

„*Osudem dětí z takzvaných lepších vrstev bývá, že dědí sobectví svých rodičů. Pochybují, že bych byl z jiných, nebýti doktora Hanzelína. Kdybych byl tenkrát, kdy má mysl byla nejvnímavější, zůstal obklopen jen svou rodinou a pokryteckou společností, která se domnívá, že má na své výsady spravedlivý nárok, sotva bych byl kdy došel k poznáním, z nichž je dnes utvořen můj životní názor*“.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 226.

Hanzelín je postavou, která v díle představuje nositele pevných pravidel a jisté zkratkatělosti společnosti. Je mu v textu věnováno notné množství prostoru, což jen dokazuje, jaký vliv měl na Emilův vývoj:

*„Vyrostl jsem do jeho podoby. Nemám druhů ani přátel, nejsem milován v žádném kroužku způsobilých lidí. Horší než já se nade mne vyšinuli, lepší než já o mně nevědí, poněvadž jsem se neucházel o jejich přízeň“.*<sup>89</sup>

Hanzelín má pevné zásady, je tvrdohlavý a přísný, ale věrný právě oněm pravidlům, ve která věří. Je díky tomu důležitým otcovským vzorem pro Emila.

Úvodnímu seznamovacímu popisu dcer také patří samostatná kapitola. Každá z Hanzelínových dcer má svůj unikátní charakter, avšak ani jedna není typickou představitelkou tehdejších norem, podle nich by se ženy měly chovat a vypadat. Jejich povahy jsou vskutku zvláštní, což je činí pro Emila tak zajímavými. V jejich domácnosti panuje pevný systém pravidel, kdy na samém vrcholu stojí práce a skromnost. Hanzelínovy dcery jsou díky tomuto domácímu řádu centrem posměchu celého města a je pro ně těžké najít si manžela. Lze konstatovat, že jejich osobnosti odráží určitým způsobem to, jak se snaží vyrovnat s touto komplikovanou situací, v níž se ocitly. Z Emilova popisu je patrné, že starší sestry s přibývajícím věkem ztrácejí svůj veškerý půvab, a to se odráží i v jejich charakteristikách.

Co činí tyto ženy tak zvláštními a z čeho mimo jiné pochází ono oslovení ‚Helimadony‘,<sup>90</sup> je papírový turnus, jež určuje každé ze čtyř nejstarších dcer jejich denní povinnost – kuchyně, ordinace, stáj, pole. Tento otočný kotouč v rodině symbolizuje jakési spoutání s pravidly a zároveň Helimadony zbavuje jakékoliv osobní svobody. Ema je jediná, která do tohoto cyklu není zapojená, což jí dává míru volnosti, ale zároveň podtrhuje její dětstnost a nevypělost. Ema po celý příběh zůstává ztělesněním dětství, což však třináctiletý Emil vnímá negativně.

Zpočátku je Emil okouzlen právě Emou, kterou potká ještě před svým onemocněním. Ema je v Emilových očích líbezná, drobná stvoření, jež na první pohled snad ani nemůže mít nic společného se zbytkem své rodiny. Avšak zároveň s nemocí jako by proběhla vnitřní přeměna Emilovy osobnosti a Emilův zájem se přesouvá na

---

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 227.

<sup>90</sup> Hanlivý přídomek vznikl spojením slabik napsaných na turnusu – HeLiMaDo – a madony. S tímto hanlivým označením pro Hanzelínovy dcery přišli obyvatelé městečka.

vyspělejší, byť v srdci stále ohnivou, Doru. Od této chvíle nedokáže na Emu pohlédnout jinak než s notným opovržením nad její nevyspělostí.

Ve chvíli, kdy začíná být vyprávěn retrospektivní příběh, je Doře dvacet let. Mezi ní a Emilem je velký věkový rozdíl, to však Emila nezastaví v jeho obdivu a první zamilovanosti. Dora se jako dospělá, avšak podle Emila stále půvabná žena<sup>91</sup> postupně stává centrem Emilova zájmu a jeho prvním milostným vzplanutím. Emil obdivuje její krásu a vnímá ji jako osobu, která ztělesňuje vzpouru proti konvencím a touhu po svobodě.

Dora má velké sny a nehodlá se usadit v manželství jen proto, že se to od ní očekává. Je výbušná a drzá a mate Emila svým rozporuplným chováním. On sám je tak zmaten jejím vystupováním a svou chlapeckou láskou, že se mu občas zdá, že by snad mohla jeho náklonost opěťovat, jen aby ho Dora znovu zranila svým odmítnutím. Byť si Emil postupem času začíná uvědomovat, že si Doru přehnaně idealizuje a že má ve skutečnosti spoustu vad, nezastaví ho to v naivním snění o Dořině náklonosti.

Podobně jako v díle *Žhář*, i zde dochází ke vzplanutí protagonisty ke starší dívce. Dora v Emilovi vidí malého hloupého chlapce, jehož může využívat podle svého zalíbení. Přestože je jejich vztah jednostranný, Emilovo uhranutí Hanzelínovou dcerou jej vede k porušení mnoha morálních zásad, na nichž si Hanzelín zakládá. Jedním takovým příkladem je zamlčení Dořiných schůzek s potulným kouzelníkem, které vyescaluje v Dořin útěk. V příslibu volnosti a dobrodružství Dora uteče ze Starých Hradů, čímž navždy zlomí Emilovo srdce.

Celý příběh ze Starých Hradů je zakončen Hanzelínovou pomstou vůči Doře tím, že Dořin podíl na domácích pracích je přenesen na Emu, a Emilovým odjezdem do Jičína, kam je jeho otec služebně přeložen. Dílo je doplněno jakýmsi epilogem, v němž Emil nyní opět jako třiačtyřicetiletý muž vzpomíná na postavy s nadhledem a porozuměním, jaké pro ně tehdy neměl. Přemítá nad možnými osudy obyvatel Starých Hradů. Tyto domněnky podkládá svými pozdějšími nabytými zkušenostmi a dospělejším

---

<sup>91</sup> Emil si dává stárnutí do spojitosti se ztrátou krásy. Je přesvědčen, že mladší sestry, které jsou zatím půvabné, potká stejný osud jako Helenu, Lídu a Marii. Ve svém popisu klade důraz na to, že Dora je dospělejší, avšak prozatím neztratila svou fyzickou krásu.

uvažováním. Na konci podává i shrnutí, co si nyní zpětně myslí o postavách. Hovoří o pochopení a vysvětlení jejich charakteru, které jako dítě úplně nechápal.

V neposlední řadě také přemítá, čím pro něj nakonec byla Ema. Jak již bylo zmíněno, při jejich prvním setkání u studánky jí byl značně uhranut: „*Měl jsem ji za nejzáračnější ze všech náhod, za pokyn nebes*“.<sup>92</sup> Při nemoci však prošel jak fyzickou, tak i psychickou proměnou, kterou komentuje následovně: „*Dětské lásky jsou nesmírně povrchní, není pro ně místa tam, kde strach ze smrti bolestně jhne v hrdle*“.<sup>93</sup> Nyní v sobě již nechová naivitu dětství, poté co se octl tak blízko možné smrti. Ema pro něj již není osobou, v jejíž blízkosti by se chtěl vyskytovat. Působí na něj hořkosladce a úzkostně, jako by mu připomínala jeho brzo pozbyté bláhové dětství:

*„Snažil jsem se jej vypuditi ze svého nitra. Proč? Byla mi příliš malá. Já vyrostl a ona jako by byla zakrněla. Připadala mi jako psík, který k domu přísluší jen právem jídla a spánku. Mazlili se s ní. Věděl jsem o tom, a tím více jsem jí pohrdal“*.<sup>94</sup>

V koncovém rozjímání těsně před svým odjezdem do Jičína Emil dochází k závěru, že ve skutečnosti jeho první chlapeckou láskou byla Ema. Ema, která byla symbolem jeho dětství, kterou nevědomky miloval, byť byla připomínkou toho, co ztratil již dříve. Nyní se však musel rozloučit i s ní. Odjezd ze Starých Hradů tedy symbolicky uzavírá kapitolu Emilova dětství.

## 5.2 Vypravěč

*Helimadoe* je jediným z analyzovaných románů, kde je přítomen homodiegetický vypravěč. Emil vypráví příběh retrospektivně a jako tvůrce svých vlastních vzpomínek vniká do příběhu a reflektuje ho. Nelze zde hovořit o spolehlivém ani vševědoucím vypravěči, byť se Emilovo vyprávění zdá velmi přesvědčivým. Tuto spolehlivost navozuje detailní popisnost, avšak je třeba hledět na obecný fakt, že osobního vypravěče nikdy nelze s jistotou považovat za pravdomluvného a objektivního.

Román je otevřen úvodním představením vypravěče a zároveň hlavní postavy příběhu – Emila. Děj začíná zaostřením na slunné odpoledne, které vypravěč tráví

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 70.

odpočinkem v přírodě. Oddává se vnímání paprsků slunce a vody poblíž, což mu povznese na mysl vzpomínku na své dětství, jež trávil podobným způsobem :

*„Zavřeme-li oči proti slunci, neslyšíme-li nic jiného než plynutí vody, vnímáme-li jen sálavé horko žíznivých paprsků, pak jsme se věru octli mimo jakoukoli dobu a mimo jakékoli přesné místo na zemi. [...] Je to zvláštní, jak snadno lze za tak jednoduchých podmínek cestovati celým životem po všech místech, kde jsme leželi a slunili se. [...] Podrobnosti se sbíhaly k podrobnostem – sbíhaly se poslušně – až to bylo přesné, tak přesné, že se mi zatajil dech“.*<sup>95</sup>

Tento úvod můžeme považovat za důkaz, že vypravěč skutečně splývá v jedno s protagonistou příběhu. Vypravěčem je tedy starší, dospělá verze postavy Emila, která bude posléze figurovat ve vyprávění jako klíčový hrdina. Na tento fenomén lze zprvu nahlížet dvojím způsobem. A to zaprvé jako na oddělené entity, kdy dospělý Emil je vypravěčem, který vidí do hlavy postavy Emila. Nebo naopak jako na sjednocenou entitu. Postupem čtení je však jednoznačné, že tyto dva ‚Emily‘ od sebe kompletně oddělit nelze. Těžko můžeme určit, kdy jeden z nich začíná a druhý končí. Emil se sám mentálně vrací zpět v čase a z této pozice začíná vyprávět svůj příběh dvou let strávených ve Starých Hradech:

*„Loni, předloni, stále a stále vzad, hloub a hloub. Mládl jsem, menšil jsem se... [...] Nikdy předtím jsem se nekoupal v potoce, nikdy předtím jsem neležel svlečen ve volné přírodě“.*<sup>96</sup>

Nelze říci, že pouze vzpomíná, ale že transformuje svou osobu do podoby svého mladšího já. Dospělý Emil se ve vyprávění úplně neztrácí. Jeho přítomnost je konstantní, viditelná v pokládaných otázkách, domněnkách a komentářích, které pronikají na povrch napříč narativem. Otázky klade se dvěma hlavními záměry. První typ otázek, které se v textu vyskytují, slouží ke sdělení vypravěčovy vlastní interpretace. Vypravěč na ně podává svou odpověď a vytváří tak domněnky, které mohou, ale nemusí být pravdivé:

*„Proč choval kozu, králíky a drůbež, z jakého vrtochu trpěl pod okny hnojiště a proč místo mramorové tabulky, označující jeho hodnotu a povolání, měl pověšenu vedle vrat jen zasklenou zežloutlou navštívenku v dřevěném rámu? Nuže, proto, že*

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 8–9.

*sám byl právě takový jako jeho sousedé, původem chudřas, řízením osudu po několik let sedlák, a také trochu — že byl veliký paličák“.*<sup>97</sup>

Druhý typ otázek je kladen se záměrem směřování přímo na čtenáře, jako by se ho ptal, co on si o tom myslí. Některé z těchto otázek jsou formulovány s autorským plurálem. Způsob, jakým jsou tyto otázky položeny, zároveň vždy připouští, že se vypravěč ve svých závěrech může mýlit, jelikož sám neví, co je správné:

*„Přesnost by nyní žádala, abych objasnil lépe to, co předcházelo. Bohužel, těžko mluvíti o něčem, co sami neznáme. Zbývají jen dohady. [...] Když seznal, že je doopravdy zdrav, jeho idylické sny o primitivním životě na statku notně pobledly. Kdo ví? [...] **Ponechme** raději tuto kapitolu doktorova života v onom temnu, v kterém musí ležeti, nechceme-li si vymýšleti řešení stůj co stůj“.*<sup>98</sup>

Pokud vypravěč mluví sám za sebe, užívá gramatický čas přezens. Naopak myšlenky mladšího Emila jsou stylizovány formou indikující minulost:

*„Nesnesl jsem déle té domnělé kritiky, která mě rmoutila. (Oh, toho zhrzeného, bolestně bijícího srdce, toho přívalu slz, deroucích se do očí nekonečným zármutkem!)“*<sup>99</sup>

*„Mohl jsem pozorovati, jak její zrak ožil, jak se její ústa našpulila, jako by naše panské mravy neschvalovala. Ztrácel jsem řeč, zapomínal jsem, s jakou otázkou se na mne právě otec obrátil, ale po děvčátku jsem se neodvažoval ohlédnouti, ač jsem tím upřímně trpěl.“*<sup>100</sup>

Přítomné vyprávění dospělého Emila v první osobě přechází plynule do retrospektivního vyprávění. I tyto promluvy jsou v ich-formě, s použitím minulého času. Je třeba poznamenat, že minulý čas je však užíván jak v retrospektivním, tak i v přítomném vyprávění, pokud symbolizuje vracení se ke starším neaktuálním tématům. Slouží tudíž k udržení časové posloupnosti a struktury textu. Když však v retrospektivním ději vypravěč komentuje, ojediněle použije ve své promluvě i přítomný čas, pokud sděluje svůj nynější názor:

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 55–56.

*„Ani sám již dnes nevím, proč jsem tehdy tak usiloval o to, aby otec zanechal tohoto marného podniku“.*<sup>101</sup>

Přímá řeč je v textu obecně užívána velmi střídmě. Vypravěč dává přednost popisu děje a konverzace před vloženými dialogy. Jen zřídkakdy dochází k zaznamenávání dialogů – specificky dialogů odehrávajících se v reálném čase retrospektivního vyprávění. Tím je myšleno, že přestože postavy promlouvají v přímé řeči, odpovědi Emila jsou často shrnuty jako nepřímá promluva. Nejde o rozsáhlou dialogickou konverzaci. Jedním z důvodů může být i fakt, že se jedná o retrospektivní vyprávění, tudíž není třeba zaznamenávat celé scény v přímém čase, pouze jejich obsah.

O vypravěči v tomto textu, na rozdíl od předchozích analýz, víme poměrně mnoho informací. V prologu je úsek, který se odehrává v přítomném čase, kdy dospělý Emil popisuje scenerii, jež mu připomněla Staré Hrady. Popisuje zde svůj vzhled, věk a rozpoložení. Stejně tak v závěrečné části vyprávění vychází z přítomnosti a odkazuje k minulosti. Příležitostně odkazuje na své pozdější zkušenosti a komentuje zážitky svého mladšího já – především ve spojení se situacemi, kde je dětský pohled velmi prominentní. Pro ilustraci použijeme pasáž o kouzelnickém představení a následný komentář Dory, kde Emilovi vytýká jeho naivitu:

*„Avšak, není-liž pravda, pro krásku není salám právě vhodný, spíše květiny – a z vaku byla vytažena kytice papírových růží (na první pohled vypadaly jako růže živé). A ve vaku bylo ještě dosti místa pro cizokrajné ovoce, byl ho plný podnos (ovoce bylo z papírové hmoty právě tak jako salám),*

[...]

*Hleděl jsem jí do klína v plachém a studeném údivu. „Ovšem, ty ses domníval jako všichni, že ta křehotinka je obdařena nějakým zázračným šestým smyslem. A zatím je to všechno jen věcí paměti“.*<sup>102</sup>

Jak již bylo několikrát zmíněno, vyprávění je retrospektivní a v textu je možné najít důkazy toho, že přes všechny snahy si vypravěč nedokáže vybavit určité detaily:

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 198.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 128, 157.

*„Všechny ty tváře, mladé i staré, trpící i usměvavé, mi dávno a dávno vymizely z paměti, ale na tvář ženy, která navštívila Hanzelína na sklonku oné zimy, nezapomenu, co živ budu“.*<sup>103</sup>

Někdy dospělý Emil polemizuje sám se sebou a zpochybňuje své tehdejší vnímání:

*„Konečně se ozvala rána na gong. Byl to skutečně gong, nebo jen nástroj, improvizovaný starým plechovým hrncem a polínkem, omotaným hadrem?“*<sup>104</sup>

S tím se váže další aspekt nespolehlivosti spojený s určitými jím podanými informacemi. Některé z nich jsou zprostředkovány z jiných zdrojů a jsou nepodloženy a neověřeny. Sám vypravěč upozorňuje, že se jedná pouze o informaci, kterou má z doslechu.

*„Selka byla mladá vdova, ovšem ne tak mladá, jako byl student Hanzelín. Student se prý se selkou scházel ještě za života nebožtíka Doubravy. Snad je to pravda, snad ne, ale na tom konečně nezáleží“.*<sup>105</sup>

Plynutí času v příběhu je často implikováno zobrazováním svátků v průběhu roku a vykreslováním počasí. Díky tomu vypravěč navozuje realistickou atmosféru příběhu a zároveň tyto popisy slouží jako orientační body děje. Časové označení je vždy doprovázeno dalším popisem. Časové zasazení děje je víc zvýrazněno činnostmi a přírodou než samotným užitím časového určení. To je sice přítomné, avšak způsob popisu mnohem více směřuje pozornost na události s ním spojené. Část dne je zdůrazněna odbitím hodin ve věži, různá roční období jsou umocněna popisem svátečních tradic.

Popisované prostředí hraje ve vyprávění důležitou roli. Je patrné, že si Emil vybírá zájem svého vyprávění. Vypravěč ukazuje, jaký vliv mají jednotlivá prostředí na Emilův charakter. Napříč narativem dochází k vývoji Emilova charakteru, což je zřejmé i ze změny jeho postoje k sobě samému a svému okolí. Tyto změny shrnuje Hanzelín třemi ‚diagnózami‘. První z nich je hypochondrie, která souvisí s Emilovou nemocí a kdy dochází k jeho první proměně – ztrátě dětské naivity. Druhou přeměnou – označenou hysterií – prochází v období po odmítnutí Dorou. V tomto okamžiku ztrácí

---

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 21.

dětské naděje. Poslední anamnézou je romantičnost. Ta je spojena s přetrvávajícím okouzlením ženou, srdcebolem a pocitem lhostejnosti ke svému osudu. Tyto zvraty se dají nazvat mezními situacemi, kdy po enormním emočním vypětí dochází k přerodu osobnosti.

V textu je zřetelně vidět, že Emil věnuje mnohonásobně větší prostor popisu Hanzelínova domu a Starých Hradů oproti popisu jeho vlastního bydliště. V prostoru mimo svůj domov vidí jistou svobodu a oproštění od požadavků, jež jsou na něj kladeny ze strany rodičů a sociální sféry. V příběhu je zároveň vidět protipól vnímání ze stran Hanzelínových dcer, které svůj dům naopak vnímají jako vězení.

Je patrné, že období strávené u Hanzelína, je primárním zájmem vyprávění. První rok pobytu je shrnut poměrně stručně, ale poté, co Emil začne navštěvovat jejich dům se, vyprávění značně rozvětví. Popis je mnohem detailnější a Emil si vzpomíná na mnohem víc věcí. Tyto rozsáhlé subjektivní popisy zpomalují děj a zároveň díky nim vyprávění působí důvěryhodněji, byť jde o pouhé vzpomínky:

*„Ani v kuchyni, ani v tomto pokoji nebyly obrazy – Hanzelín si na ně nepotrpěl. V kuchyni nad stolem visel veliký, strašidelně působící kříž s plasticky znázorněnými krvavými krůpějemi na Kristových ranách, a mezi dvěma středními okny staré plechové hodiny se závažími v podobě šišek a s uchvátaným kyvadélkem. V pokoji bylo rozvěšeno jen několik fotografií, představujících různé rodinné skupiny, a na umyvadle, mezi dvěma vázami s umělými květinami, stála soška lurdské Panny Marie, kdysi dávno přeražená v půli a slepená kličem“.<sup>106</sup>*

Co se týče popisu postav, veškerá charakteristika pramení z Emilova vnímání. Jeho názor se do určité míry shoduje s obecným míněním obyvatel Starých Hradů, které je taktéž svým způsobem obsaženo ve vypravěčských promluvách formou ‚co se o nich povídalo‘. Helimadony až na Doru vykresluje vždy nepříznivě, co se týče jejich vzhledu a chování, byť se k Emilovy vždy chovají přívětivě. Z toho se dá vyvodit, že je popisuje ovlivněn svým okolím, ale vnímá je vlastním pohledem. Je však nutné zmínit, že ojediněle vnímá i ty dobré vlastnosti Helimadon s jistým opovržením – považuje jejich chování za hloupé a naivní.

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 27.

Charakteristika Dory a Emy je značně komplikovaná. Na Doru Emil vždy nahlíží s notným okouzlením, přestože si všimá jejího nepříjemného vystupování ať už vůči jemu samotnému nebo ostatním. Nelze říct, že by nebyla čtenáři odhalena její pravá povaha. Vypravěč již není do Dory zamilován, tudíž nevidí potřebu její chování přikrášlovat. V jeho promluvách je obsažen objektivní popis zároveň se subjektivním vnímáním mladého Emila: „Dora! Přistupuji k Doře, jako za chladných podzimních dnů s radostí přistupujeme ke kamnům dožhava rozpáleným. Od Dory sálá ke mně teplo vzpomínek ještě dnes, ještě dnes, z té nesmírné dálky třiceti let, které mě dělí od oné minulosti. [...] Nebyla-li v dobré náladě, utrhovala se, vztekala se, dávala kdekomu cítit své nelogické rozmarty“.<sup>107</sup>

Vypravěč Doře v textu věnuje nejvíce pozornosti ze všech přítomných postav, jelikož mladý Emil jí byl vskutku posedlý. Dora však o jeho pozornost nestála. Ironií osudu je pozdější zjištění, že Ema, jíž bylo věnováno nejméně prostoru, byla tou, která po jeho pozornosti toužila. To je důvod pro jisté přesvědčení, že vypravěč Emu častěji zmiňuje právě z důvodu tohoto pozdějšího uvědomění, přestože v té době se jí Emil vyhýbal a odmítal na ni myslet:

„Jako had, připlazivší se z trávy, jako pěnice, vyletěvší z houští, objevila se Ema. Dívala se na mne zpytavě a beze slova. Váhala. Šla tak lehounce, že nebylo slyšet ani ťukání jejích střevíčků. Uvědomil jsem si, že jsme jí tu dobrou zprávu zapomněli říct“.<sup>108</sup>

Pro mladého Emila je Ema skoro neviditelná, avšak dospělý Emil ji ve vyprávění stále zmiňuje, jako by byla něčím důležitým pro celý příběh. Na tomto příkladu lze také mimo jiné pozorovat, že každý z nich přikládá věcem jinou váhu.

Je nutno zdůraznit, že samotný vypravěč postavy nekomentuje. Popisy pocházejí od mladého Emila už jen z důvodu, že dospělý Emil – vypravěč – se s žádnou z nich opětovně nepotkal, tudíž si na ně nemohl vytvořit nový názor. Jde tedy o případ fokalizace. Když popisuje pocity a dojmy, popisuje je tak, jak je vnímal neboli pohledem dítěte. Typickou kvalitou dětského pohledu je, že děti nemají potřebu být taktní a uvádět věci v lepším světle. Jsou brutálně upřímné, což se odráží právě i v popisu

---

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 37–38.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 81.

Helimadon. Vypravěčovy komentáře však mají jasně dospělý hlas. Proto tyto dva různé popisy lze oddělit.

Dospělý Emil nejčastěji reaguje sám na sebe – své mladší já – a na to, jak některé věci předtím vnímal – nyní má více životních zkušeností a jeho pohled se liší. Občas zpětně přemýšlí nad svým chováním – co ho vedlo ke specifickým rozhodnutím ve spojení s Emou a Dorou. Dospělý Emil polemizuje se svým mladším já, se svými vzpomínkami, proto pokládá většinu ze svých otázek. Je možné, že jeho vzpomínky nejsou tak ostré, aby svou minulost dokázal vidět objektivně a pamatuje si jen svoje tehdejší subjektivní vnímání. Nic nevyvrací, ale pouze přemýšlí nad jiným možným pohledem, a často se ptá na názor samotného čtenáře. Občas je v jeho komentářích znát náznak reflexe nebo ‚pousmání‘ nad svou dětskou naivitou. Promluvy dospělého Emila se ojediněle vyskytují mimo jiné ve chvílích, kdy je třeba shrnout dění události a vyvodit z ní závěr. Jsou to myšlenky a dedukce, ve kterých nelze rozpoznat dětský hlas.

Rozdíl mezi hlasem dospělého Emila a mladého Emila je dalším zásadním tématem, které již bylo naznačeno v předchozím textu. Přestože ve skutečnosti jde o jednu entitu, je zde možné vyzdvihnout několik rozdílů.

Hlas dospělého Emila se projevuje v otázkách, domněnkách a interpretacích, jež jsou zakomponovány přímo do vyprávěného děje a často nejsou jednoduše rozpoznatelné. Občas splývají s myšlenkami mladého Emila. Většinou je však lze oddělit na základě způsobu myšlení o problému, kdy dospělý Emil zasazuje ‚starý‘ děj do kontextu později získaných zkušeností. Ve specifických případech dále poukazuje na možnou nesprávnost informací, nad čímž mladý Emil nepřemýšlí. V neposlední řadě vstupuje i reflektováním svého tehdejšího chování.

Na druhou stranu hlas mladého Emila je stylizován velmi subjektivně. Z jazykového hlediska jsou jeho myšlenky a prožitky prezentovány v minulém čase. Jeho vnímání je značně ovlivňováno jeho sociálním okolím a zároveň jeho vlastními vypjatými emocemi a vnitřními boji. V jeho popisech je patrná dětská naivita, přímočarost a omezenost pohledu.

Dospělý Emil se tedy dívá na minulost s nadhledem a zkušenostmi, zatímco mladý Emil prožívá události bezprostředně a v afektu. Dospělý Emil zároveň zpochybňuje dříve přijímané ‚pravdy‘. Oba hlasy jsou sobě navzájem

komplementárními a vytvářejí komplexní obraz o proměně Emilova jádra příchodem do světa dospělých.

Nezmíněným důležitým rysem je neměnnost slovní zásoby, přestože se jedná o dvě různě vyspělé figury. Přestože myšlenky a pocity mladého Emila odrážejí jeho dětskou mentalitu a jsou stylizovány na úroveň mladého chlapce, slovní zásoba zůstává v obou případech stejná. To potvrzuje závěr, že stále promlouvá tentýž vypravěč neboli mladý Emil prožívá a vnímá, ale vše jazykově zprostředkovává dospělý Emil.

Obecně lze o *Helimadoe* říci, že se jedná o dílo sentimentální. Dospělý Emil vzpomíná na své dětství, popisuje prostředí svého nalezeného domova, okouzující přírodu a rodinu, kde se konečně cítil přijat. Obecně vzato by toto dílo mohlo být kontradiktorní, jelikož vypravěčem je dospělá figura v ich-formě. Avšak při podrobnější analýze dojdeme k závěru, že dětský hlas je navzdory tomuto faktu velmi prominentní.

## 6 Komparace

V následující kapitole porovnáme některé z hlavních aspektů vyprávěcích situací děl *Žhář*, *Helimadoe* a *Don Pablo*, *Don Pedro* a *Věra Lukášová*. Základním bodem, od kterého se bude komparace odvíjet, je typ vypravěče, do jaké míry se vypravěč zapojuje do vyprávění a jakým způsobem toto ovlivňuje charakteristiku postav a časoprostor.

### 6.1 Vypravěč

V námi vybraných textech se objevují dva typy vypravěče – heterodiegetický a homodiegetický. U *Žháře* i *Dona Pabla* je děj sdělován vypravěčem, který stojí mimo příběh. Není tedy jednou z postav a nemá možnost zasahovat do děje. Má vhled do myšlenek postav a ví víceméně vše o světě, který popisuje. *Helimadoe* je naopak vyprávěna z pohledu osoby, která popisuje události, jež se staly jí samotné. Jedná se tedy o homodiegetického vypravěče. Jelikož se však jedná o retrospektivní vyprávění, ani zde není v moci vypravěče zasahovat do vývoje příběhu, jelikož se udál v minulosti – může jej pouze komentovat.

Rozdíl způsobený odlišným typem vypravěče je evidentní. V případě *Helimadoe* se čtenář z textu nedozvídá nic, co neví sám Emil. Naopak u *Žháře* a *Dona Pabla* vypravěč ví podstatně víc než jakákoliv z postav. Zároveň u *Věry* a *Kamila* se zdá, že vypravěč nezasahuje do jejich vnitřního světa a nijak je nehodnotí, zatímco v případě *Emila* je jeho vnímání často hodnoceno vypravěčem – svým starším já. Kombinace homodiegetického vypravěče a retrospekce propojuje minulost s přítomností a umožňuje navíc sledovat vývoj postavy v čase, což je obzvláště zajímavým podnětem pro tuto práci.

Kromě typu vypravěče se liší i časová organizace vyprávění. U *Žháře* se jedná o vyprávění lineární s prvky rekapitulace děje. Podobně tomu je i v případě *Dona Pabla*. Zde je vyprávění také lineární, avšak místo rekapitulace se v příběhu objevují retrospektivní pasáže zprostředkované vedlejší postavou babičky. U *Helimadoe* je situace komplikovanější. Vyprávění je svým způsobem cyklické s jednou velkou retrospektivní vložkou, jelikož začátek i konec díla se odehrávají v přítomnosti, ale popisovaný děj náleží do minulosti.

Objektivita a subjektivita vyprávění je také ovlivněna perspektivou a úzce souvisí s typem vypravěče. *Žhář* i *Don Pablo* se vyznačují dualitním pohledem.

Promluvy heterodiegetického vypravěče jsou objektivní a subjektivizace přichází až se změnou perspektivy. Figurují zde vnitřní monology, které jsou místy přerušeny objektivním komentářem vypravěče. Naopak u *Helimadoe* se žádný z pohledů nedá považovat za objektivní, jelikož vypravěč nemá přístup k myšlenkám ostatních postav a vše je vystavěno pouze na tom, co ví Emil. Dospělý Emil se pokouší o objektivnost pomocí doplňování svého zkušenějšího kritického pohledu. Vnitřní monology mají všichni tři protagonisté, mají však lehce odlišný původ. Emilovy monology vychází ze splnutí hlavní postavy s vypravěčem, kdežto monology Kamila a Věry v narativu existují díky vševědoucímu vypravěči. Obsahově na ně tento rozdíl ale nemá žádný dopad.

U *Žháře* i *Helimadoe* se vypravěčské vsuvky objevují ve velké míře – nejčastěji ve chvílích, kdy je třeba podat shrnutí nebo dovysvětlení pojící se k příběhu. U *Helimadoe* vypravěč navíc přidává zpětnou reflexi svých tehdejších činů. Konstatujeme tudíž, že u těchto dvou děl je vypravěč aktivně zapojen do děje, k čemuž u *Dona Pabla* nedochází. Z toho se dají vyvodit dva závěry. Vypravěčův hlas slouží jako protiváha k subjektivizovanému pohledu hlavních postav. Jeho reakce slouží k poskytnutí nadhledu nad událostmi jinak zprostředkovanými hlavními postavami příběhu. Nelze s jistotou určit, zda je vypravěčův hlas je stoprocentně objektivní, avšak často od něj pochází informace, jež se úplně neshodují s tím, co vnímají protagonisté. Čtenář má tudíž možnost volby mezi dvěma informacemi. Dále tyto vypravěčské poznámky slouží k dovysvětlení situací, jež nejsou postavami dobře popsány, a to zejména v případech, kdy je dětský pohled na situaci nedostačujícím.

Byť v *Donu Pablovi* k těmto dodatkům nedochází, struktura díla funguje jako zastřešitel této problematiky. Vypravěč zde ukazuje scény, které se odehrávají mimo vnímání Věry nebo dalších méně výrazných fokalizátorů, čímž čtenáři nepřímou reprodukuje dodatečné informace. V dalších případech toto připadá na vedlejší, dospělejší postavy. Zajímavým poznatkem u díla Benešové je, že se tomu tak děje pouze ve scénách, v nichž nějakou formou figuruje pan Láb. Vezmeme-li v potaz, jakou roli na sebe jeho postava bere, možnou interpretací je, že Věra není ještě dost zkušená na to, aby chápala nástrahy dospělého světa, tudíž je nevnímá.

Rysem společným pro všechna analyzovaná díla je fokalizace. Fokalizace neboli narativní perspektiva hraje ve všech dílech klíčovou roli. Díky ní je v díle přítomen dětský hlas, jakkoli samotní vypravěči nejsou dětmi. Každé dílo má nejméně jednu

postavu, prostřednictvím jejíž perspektivy je příběh vyprávěn. Přestože každý autor s perspektivizací pracuje odlišně, mají některé společné rysy. Sjednocujícím rysem je opakující se vstupování dětského pohledu, který je odlišný od pohledu dospělého vypravěče. Lze tedy závěrem říct, že subjektivita vychází z postav a jejich subjektivního vnímání.

Ve *Žháři* a v *Donu Pablu* lze najít několik různých perspektiv, jelikož fokalizátory jsou příležitostně i vedlejší postavy. V případě *Žháře* je to převážně Eliška, u *Dona Pabla* se jedná o Jaroslava a babičku. U *Dona Pabla* je vyprávění hned od začátku fokalizované Věrou, aniž by vypravěč jakkoliv odhalil svou přítomnost, proto působí mnohem víc neutrálně, než když fokalizuje například prostřednictvím postav Kamila nebo Emila. Podíváme-li se na dílo *Helimadoe*, zjistíme, že přestože vypravěč i hlavní postava jsou jeden a ten samý subjekt, stále je zde přítomna fokalizace. Emil je fokalizátorem svých vzpomínek z dětství. Nejenže je vypravěčem, ale zároveň i fokalizuje – poskytuje čtenáři pohled na odehrávání příběhu tak, jak jej vnímala dříve. Díky tomu je v narativu nadále přítomna dětská perspektiva. Každá z tedy perspektiv hraje podstatnou roli v plynutí příběhu, což je detailněji rozvedeno v samostatných analýzách.

Ještě se pozastavíme u otázky, kdy k takovému druhu fokalizace dochází. Mluvíme-li o *Žháři*, k dětské perspektivě dochází v dějové lince, která význačně sleduje Kamila.<sup>109</sup> Tato dějová linka pokrývá přibližně dvě třetiny narativu a je tedy důležitou částí vyprávění. Stejně tomu je i u *Dona Pabla*, kde Věřina perspektiva značně ovlivňuje zápletku díla. V posledních kapitolách přebírá perspektivu vyprávění Jaroslav, avšak události v této části nadále vychází z věcí, co se již udály a byly ovlivněny Věřiným pohledem.<sup>110</sup> Je proto důležitým prvkem výstavby díla.

## 6.2 Popis postav a prostředí

Vnímání postav a časoprostoru je v analyzovaných dílech silně ovlivněno fokalizací, tudíž mírou subjektivity vnikající do popisů. Zvolení vypravěčské strategie formuje, jakým způsobem budou postavy a prostředí pojímány.

---

<sup>109</sup> Pro porovnání jsou v kapitole 1.2 použity ukázky z knihy, kde je tento rozdíl hlouběji vysvětlen na příkladech.

<sup>110</sup> Toto se týká především situace vzniklé okolo pana Lába a Věřiny otázky dobra a zla.

Zatímco Benešová klade důraz na dialog, Havlíček a Hostovský se mnohem více zaměřují na popis okolí a vnitřních stavů hlavních postav. Díky tomu je v těchto dílech značný prostor věnován i osudům vedlejších postav, kdy Benešová pozornost soustředí primárně na Věru. Z důvodu nepřímé charakterizace postav skrz jejich přímou řeč a chování jsou povahy postav *Dona Pabla* víceméně jednoznačné.<sup>111</sup> To umožňuje čtenáři utvořit si vlastní nezkraslený názor na postavy a prostředí. Postavy ve *Žháři* a *Helimadoe* však disponují jistou ambivalencí, protože jsou charakterizovány jak vypravěčem, tak fokalizátorem, a tyto charakteristiky se ne vždy shodují.

Hostovský klade velký důraz na popis a analýzu Kamilova rodinného prostředí a jeho důsledky na Kamilův vývoj. U Havlíčka a Benešové je téma rodiny odsunuto do pozadí a čtenář se dozvídá jen základní informace. U všech autorů však hraje důležitou roli sociální prostředí. Například Emil se dostává z jedné sociální sféry do druhé, což značně formuje jeho osobnost. V případě Věry je výrazný tlak soudobých morálních hodnot. U Kamila je tematizováno odcizení od okolního světa a problém s adaptací.

*Don Pablo* je rozsahově nejkratší ze tří analyzovaných děl, což vysvětluje nejmenší prostor pro popis vnitřního světa postav. Ve *Žháři* a *Helimadoe* je víc prostoru pro dynamické vnímání světa a proměny charakterů postav. Popisy jsou tudíž rozsáhlé a detailnější. Zatímco Benešová klade důraz na dialog, Havlíček a Hostovský se mnohem více zaměřují na popis okolí a vnitřních stavů hlavních postav. Díky tomu je v těchto dílech značný prostor věnován i osudům vedlejších postav, kdy Benešová pozornost soustředí primárně na Věru.

Primárním zdrojem popisu vedlejších postav jsou fokalizované promluvy hlavních postav. Postavy ze *Žháře* a *Helimadoe* disponují jistou ambivalencí, protože jsou charakterizovány jak vypravěčem, tak fokalizátorem a tyto charakteristiky se ne vždy shodují. Díky nepřímému charakterizování postav skrz jejich přímou řeč a chování jsou však povahy postav *Dona Pabla* víceméně jednoznačné, přestože je z Věřiných promluv poskytnut obraz jejího vnímání.<sup>112</sup>

Hostovský klade velký důraz na popis a analýzu Kamilova rodinného prostředí a jeho důsledky na Kamilův vývoj. U Havlíčka a Benešové je téma rodiny odsunuto do pozadí a čtenář se dozvídá jen základní informace. V *Helimadoe* je prominentním

---

<sup>111</sup> Pozor, touto větou není míněno, že se jejich osobnosti v průběhu díla nemění.

<sup>112</sup> Pozor, touto větou není míněno, že se jejich osobnosti v průběhu díla nemění.

rysem detailní vykreslování prostředí, přírody a zvyků. Je to jedinečný aspekt, který není v žádném z dalších analyzovaných děl. Sentimentální popisy se mísí s popisem krajiny okolo Starých Hradů a často nabývají filozofických měřítek. Tento rys se vymyká tím, že nijak neformuje Emilovu osobnost a není potřebný pro dějovou linku. Je pouze jakýmsi ‚vzpomínkovým ozvláštňením‘ narativu. U *Žháře* i *Dona Pabla* se veškeré popsané věci určitým vztahují k protagonistovi.

Sjednocujícím prvkem pro všechna díla je prostředí maloměsta. V tom se promítá hledání vlastní identity v prostředí, kde je člověk-dítě obklopen dospělými, kteří na něj tlačí svůj osobní pohled na svět a zkonstatované zaseté konvence a pravidla. Je pro ně náročné existovat v tomto prostředí a od toho se odvíjí jejich ambivalentní pocity a vnímání svého okolí. U všech autorů hraje sociální prostředí důležitou roli. Emil se dostává z jedné sociální sféry do druhé, což značně formuje jeho osobnost. V případě Věry je výrazný tlak soudobých morálních hodnot. U Kamila je tematizováno odcizení od okolního světa a problém s adaptací.

### 6.3 Motiv dětství a dětský vs. dospělý pohled

Rozklíčování motivů, jež vedou ke změnám povahy postav, je základním krokem k pochopení jejich perspektivy. Protagonisté rozebíraných děl stojí na prahu dospívání a v jejich vnímání se mísí dětský a dospělý pohled. Pro komplexní uchopení je třeba vypořádat situace, v nichž je dětský hlas více prominentní, a kde naopak převládá vyspělejší nazírání na svět. Každý z autorů s dětskou perspektivou pracuje trochu odlišně, avšak shodují se v základním bodě. V situacích, které jsou emočně vypjaté nebo se s nimi dítě běžně nesetká, je viditelný spád k naivním a extrémním závěrům, které dětské postavy vyvodí.

Co všechna díla spojuje, je značná stylizace vyprávění v podobě přítomnosti dětského hlasu. Toho je dosaženo dvěma způsoby. V případě *Žháře* a *Dona Pabla* je tento jev zapříčiněn fokalizovaným vyprávěním, kdy v roli reflektora stojí dětská postava. Promluvy heterodiegetického vypravěče jsou tedy fokalizovány dětskou postavou. U *Helimadoe* se sám vypravěč po dobu vzpomínání na své mládí stylizuje do role dítěte.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Samozřejmě lze podotknout, že mladý Emil je také fokalizátorem. V této chvíli však míříme spíše na fakt, že u *Žháře* a *Dona Pabla* je vypravěč naprosto oddělenou entitou od Kamila a Věry.

Předpokladem by mohlo být, že dětský hlas bude nejvýraznější právě u *Helimadoe*, kdy vypravěč a dětská postava jsou jedna osoba, avšak není tomu tak. Z důkladnější analýzy vyplývá, že nejzřetelněji lze dětskost nalézt v díle Boženy Benešové. To můžeme odůvodnit třemi způsoby. Zaprvé toto tvrzení můžeme doložit obsahem díla. Věra je figurou, která v sobě nejhojněji nese prvky jasně spojitelné s nevyzrálostí charakteru. Její fantazie a naivita značně ovlivňují vyprávění způsobem, který je velmi zřetelný – jako příklady můžeme uvést její hru s míči nebo nepochopení vzniklé situace spojené s panem Lábem.

Dalším možným vysvětlením je způsob strukturní výstavby textu. Autorka klade důraz na dialogy a události na úkor rozsáhlých popisů vnitřního a vnějšího světa. Právě ve Věřiných promluvách a činech je velmi prominentní její dětskost, což ovlivňuje vnímání celého díla jako celku.

Třetí vysvětlení vzniká na základě specifického kontrastu ve Věřiných promluvách. Jak bylo více rozvinuto v samotné analýze díla, Věřin jazyk je notně protichůdný. Mísí se v něm dětskost s vysokou inteligencí a slovní zásobou. Díky této nápadné polaritě mezi Věřiným idiolektem a jejími činy značně vyniká její nedospělé smýšlení a chování.

Jak již bylo poznamenáno dříve, vypravěč v *Helimadoe* reflektuje své jednání. Tím je příběh ozvláštňen a zároveň je tím podtrženo, jak odlišně nyní jako dospělý člověk Emil přemýšlí o světě na rozdíl od svého dětského já. Tyto malé indikace o to více podtrhují dětský hlas třináctiletého Emila.

U *Žháře* je kontrast dětského a dospělého hlasu umocněn druhou – objektivní – dějovou linkou, která sleduje události spojené se žhářstvím, jež propuklo v městečku. Fokalizace poskytuje čtenáři vhled do jeho vnitřního rozpolceného světa a vysvětluje jeho chování, které by v jiném případě mohlo působit nesmyslně. Kamilovy monology odhalují jeho naivní představy o lásce a hrdinství a jsou zároveň konfrontovány s nezáživností života v maloměstě.

Kamil je postavou, která se potýká s problémy typickými pro její věk. Hlavními tématy je zde první láska, nepřijetí do světa dospělých a konflikty v rodině. Věra a Emil jsou naopak postavami, jejichž dětská duše prochází dynamickou proměnou způsobenou střetem s realitou dospělého světa, na níž nejsou připraveni. Pro Věru je

to téma dobra a zla, k němuž se dostala skrze okolnosti svého narození. U Emila je to způsobeno závažným onemocněním, kdy chybělo málo k jeho smrti.

Závěrem lze konstatovat, že zatímco *Žhář* a *Don Pablo* kladou důraz na kontrast mezi dětskou a dospělou perspektivou – vypravěč vs. dětský fokalizátor –, *Helimadoe* se spíše zaměřuje na proměnu dětského hlasu v čase. Věřina dětskost je viditelná v tom, jak si hraje a přemýšlí, ale není do také míry patrná v její řeči. U Emila se projevuje v jeho přemýšlení, vyhrocených emocích a způsobu, jakým se s těmito emocemi vypořádává. S tím se setkáváme i v případě Kamila, avšak u něj je prominentní i neznalost fungování světa dospělých, k čemuž u Emila nedochází, jelikož je konstantě obklopen dospělými postavami, od kterých získává zkušenosti, které zbylým dvěma protagonistům chybí.

## Závěr

Pomocí analýzy vybraných děl a následné komparaci tří narativních textů jsme hledali odpovědi na otázky položené v úvodu této práce. V textech hraje důležitou roli dětská perspektiva a skrze zkoumání vypravěčských strategií a postav vypravěče a protagonisty jsme došli k několika závěrečným dedukcím, které odpovídají na výchozí otázky bakalářské práce.

Autoři využívají několika vypravěčských strategií. *Žhář* a *Don Pablo* se od románu *Helimadoe* liší přítomností heterodiegetického vypravěče. V *Helimadoe* se jedná o vypravěče homogenního, který je dospělou verzí hlavní postavy figurující v příběhu. Co tato díla však spojuje, je fokalizace, která zapřičiňuje přítomnost dětského hlasu v díle, přestože dítětem žádný z vypravěčů není. Díky dětské perspektivě se čtenáři naskytuje pohled do nitra dětské postavy – ať už díky vševědoucnosti vypravěče, nebo totožnosti s vypravěčem. Jsou využívány introspektivní metody ve formě vnitřních monologů a proudu vědomí, které zapřičiňují neustálou přítomnost dětského pohledu na fikční svět.

Další otázkou je, jak dětská perspektiva ovlivňuje čtenářův pohled na postavy, prostředí a děj. Pohled dětské postavy do vyprávění vnáší dávku naivity, neznalosti a nezkušenosti. To vše se odráží ve způsobu, jak je příběh vyprávěn. Dětské postavy – na rozdíl od dospělé osoby – kladou důraz na odlišné věci. Všimají si jiných podnětů na základě připisování odlišné důležitosti a řeší jiné problémy než dospělí. Nezájímají se například o sociální problematiku, politiku, či dalekou budoucnost. Přemýšlí v přítomnosti, tudíž pro ně mnohem větší význam mají momentální události. Zároveň neuvažují nad tím, jak jejich rozhodnutí ovlivní jejich život do budoucnosti. Zdá se, že žijí pouze v přítomnosti. Zároveň jsou hodně sebestředná a nezajímají je události, které s nimi nejsou přímo spojené, proto jsou jejich perspektivy v určitém smyslu ochuzeny o širší kontext. Jejich názory jsou zároveň často ovlivňovány dospělejšími postavami, což zapřičiňuje, že svět vnímají do velké míry černobíle. Tímto zároveň odpovídáme i na otázku, jak odlišit dětský pohled od dospělého.

V neposlední řadě jsme se pokusili odpovědět na otázku, jak se v jednotlivých dílech liší způsoby zobrazení dětského pohledu. *Žhář*, *Don Pablo* a *Helimadoe* mají jisté podobnosti v řešení tohoto problému, avšak v několika aspektech se liší. Společnými rysy je důraz na introspekci a problémy, které protagonisté řeší. Tím je hlavně otázka dospívání, kdy Kamil, Věra i Emil pociťují, že již nespádají do kategorie

dítěte, avšak žádný z dospělých je nechce přijmout do svého světa. Dalším společným bodem je fokalizace. Ve všech dílech je dětský pohled přímo zprostředkován dětskou postavou vzhledem k fokalizaci vypravěče. S touto perspektivou se pojí i subjektivizace, která je ve všech třech dílech velmi prominentní.

Rozdíly lze najít zaprvé v typu vypravěče, kdy v případě *Helimadoe* je fokalizátor stejnou osobou jako vypravěč, pouze je mezi nimi věkový odstup z důvodu retrospektivního vyprávění. Dospělý Emil tudíž může v přímém čase reflektovat a vysvětlovat perspektivizované promluvy svého mladšího já. U dvou dalších děl je vypravěč entitou, která stojí nad příběhem a není součástí fikčního světa. V případě *Žháře* vypravěč také komentuje perspektivu dětské postavy, avšak nemůže podat svědectví o tom, jak se Kamilův pohled na svět změní s přibývajícím věkem. U Benešové vůbec nedochází ke komentování děje a čtenář je ponechán svému vlastnímu úsudku na základě informací poskytnutých dialogy a perspektivami věkově starších postav.

Nyní nám zbývá poslední otázka, na niž je třeba odpovědět. Lze na základě autorských přístupů vyvodit obecné závěry aplikovatelné i na další díla, ve kterých je přítomen jak dospělý, tak dětský hlas? Hlavní roli u všech autorů hraje užití fokalizace. Díky dětským postavám v roli fokalizátorů je v díle přítomen dětský hlas. Zároveň je v těchto chvílích vyprávění subjektivizováno. Nadto je třeba, aby byl poskytnut přístup do myšlenek dětských postav.

Dětská perspektiva hraje klíčovou roli, jelikož formuje vnímání postav, děje a časoprostoru. Experimentování s vypravěčskými strategiemi přidáním dětské perspektivy v opozici k dospělému hlasu vypravěče tvoří komplexní obraz světa, zrcadlí proměny vnímání spojené s věkem a vyspělostí postavy a obecně obohacuje dílo o nový pohled.

## Seznam použité literatury a dalších zdrojů

### Prameny:

Havlíček, J.: *Helimadoe*, Praha, Odeon 1966.

Benešová, B.: *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*, Praha, Melantrich 1936.

Hostovský, E.: *Žhář*, Praha, Melantrich 1948.

### Odborná literatura:

Booth, W. C.: *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago, 1983.

Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2014.

Fraenkl, P.: Božena Benešová: Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová, in *Naše doba*, roč. 44, č. 2, 1936-1937, s. 119–120.

Genette, G.: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca a NY, Cornell University Press 1980.

Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*, přel. Žák, J. a Žáková, O., Praha, Odeon 1982.

Holý, J.: Typy vyprávění, in *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*, ed. Hodrová, D., Hrbata, Z., Vojtková, M., Praha, Torst 2005, s. 643–710.

Hrabal, J.: *Fokalizace*, Praha, Dauphin 2011.

Chatman, S. B.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008.

Kovářová, Z.: Psychologický román, in red. Vlašín, Š., *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 304.

Kubíček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*, Praha – Podlesí, Dauphin 2013.

Kubíček, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007.

Mocná, D., Peterka, J. a kol.: Psychologický román, in *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 554–560.

Moldanová, D.: Psychologický román, in ed. Zeman, M. a Hodrová, D., *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*, Praha, Československý spisovatel 1987.

