

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Karolína Gatialová

Dětský vypravěč a jeho reflexe druhé světové války

Child Narrator Representing the Events of the WWII

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své práce prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za inspiraci, podporu a cenné připomínky k práci.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 9. srpna 2017

.....
Karolína Gatialová

Klíčová slova:

Nespolehlivost, dětský vypravěč, Ladislav Fuks, Ota Pavel, Michael, Ota, židé, druhá světová válka, vyprávěcí postupy, perspektiva

Key words:

Unreliability, child narrator, Ladislav Fuks, Ota Pavel, Michael, Ota, Jews, World War II, narrative procedures, perspective

Abstrakt

Práce se zabývá dětským vypravěčem v souvislosti s kategorií nespolehlivosti. Hlavním cílem práce je poukázat na to, že dětského vypravěče nelze vnímat jako nespolehlivého, k čemuž je využito poznatků z kapitol, zabývajících se konkrétními dětskými vypravěči v dílech Ladislava Fukse a Oty Pavla. Práce zdůrazňuje fakt, že je zde nespolehlivost pojímána jako záměrně klamavá vyprávěcí strategie. Dále práce sleduje, jak oba vypravěči reflektují události předválečné a válečné doby a jakým způsobem se s nimi vyrovnávají.

Abstract

The subject of this work is child narrator in connection with the category of unreliability. The main aim of the work is to point out that the children's narrator can't be perceived as unreliable, using the knowledge from chapters concerning specific child narrators in the works of Ladislav Fuks and Ota Pavel. The work emphasizes the fact that unreliability is conceived as deliberately misleading storytelling strategy. Further, the thesis shows how both narrators reflect the events of prewar times and the Events of the WWII and how they deal with them.

Obsah

Úvod	8
1.Nespolehlivost	9
1.1. Rétorické pojetí.....	9
1.1.1. Implikovaný autor.....	10
1.2. Kognitivní teorie	10
1.3. Komunikační model.....	13
1.4. Závěry.....	13
1.5. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie	15
1.6. Dětský vypravěč	17
2.Dětský vypravěč v prózách Ladislava Fukse.....	19
2.1. Charakteristika	20
2.1.1. Charakteristika vypravěče	20
2.1.2. Charakteristika postavy	21
2.2. Vyprávěcí postupy	22
2.2.1. Opakování.....	22
2.2.2. Variování	22
2.2.3. Perspektivizace	24
2.2.4. Obraznost	24
2.3. Reflexe a vnímání společenské situace	26
2.4. Vyrovnávání se se společenskou situací.....	28
3.Dětský vypravěč v prózách Oty Pavla	31
3.1. Charakteristika	33
3.1.1. Charakteristika vypravěče	33
3.1.2. Charakteristika postavy	34
3.2. Vyprávěcí postupy	35
3.2.1. Perspektivizace	35
3.2.2. Obraznost	36
3.2.3. Konkretizace	38
3.3. Reflexe a vnímání společenské situace	39
3.4. Vyrovnávání se se společenskou situací.....	41
4.Klíčové postupy dětského vypravěče	42
4.1. Perspektiva jako zdroj omezenosti	42

4.1.1. Subjektivita vs. objektivita.....	43
4.2. Fantazie jako součást dětské perspektivy.....	44
Závěr.....	45
Bibliografie.....	46

Úvod

Tématem naší práce bude především dětský vypravěč v souvislosti s kategorií nespolehlivosti. Mnozí odborníci se shodují v názoru, že takový vypravěč zapříčiňuje určitou deformaci, čímž zprostředkovává čtenáři pokroucené informace o fikčním světě. Tato skutečnost potom slouží jako argument pro tvrzení, že dětský vypravěč vykazuje rysy nedůvěryhodnosti, což slouží jako podklad pro uvažování o tomto vypravěči jako o nespolehlivém.

Cílem této práce bude snaha vyvrátit dosavadní tvrzení o tom, že je dětský vypravěč nespolehlivou narativní kategorií. Své argumenty budeme zakládat na poznacích, které získáme analýzou vyprávěcích strategií v dílech Ladislava Fukse (v románu *Variace pro temnou strunu* a ve sbírce *Mí černovlasí bratři*) a Oty Pavla (ve sbírkách *Smrt krásných srnců* a *Jak jsem potkal ryby*).

Nespolehlivost vypravěče je v literární teorii poměrně neustálený pojem. V první kapitole se proto nejprve pokusíme vymezit stanoviska, která vůči nespolehlivosti zaujmají literární teoretici. Budeme postupovat systematicky a jednotlivá pojetí rozdělíme do tří skupin. Poté se pokusíme nastítnit rozpory, jež pociťujeme v souvislosti s označením dětského vypravěče za nespolehlivého.

Ve druhé kapitole se zaměříme konkrétně na Fuksova vypravěče, který je přítomný v obou uvedených dílech. Pokusíme se charakterizovat jeho naratologické vlastnosti, povahové rysy a vyprávěcí postupy. Stejně tak budeme postupovat i v následující kapitole, zabývající se vypravěčem Pavlovým. I v tomto případě jsou vybraná díla spjata stejným vypravěčem. Součástí obou kapitol bude také specifická dětská reflexe a způsob vyrovnávání se s událostmi doby předválečné a válečné (zejména s holokaustem), jež se projevují na pozadí jednotlivých vyprávění a které se obou vypravěčů určitým způsobem dotýkají a ovlivňují ho.

Poslední kapitola nám poslouží jako prostor pro argumentaci ve prospěch spolehlivosti v případě dětského vypravěče. Na základě stejných znaků, které jednotliví vypravěči vykazují, se pokusíme nastítnit důvody, proč bychom měli o dětském vypravěči uvažovat jako o spolehlivém. Zároveň se pokusíme nabídnout alternativu, jakým způsobem dětského vypravěče pojímat, protože si uvědomujeme, že vykazuje specifické rysy, které mohou nespolehlivost evokovat.

1. Nespolehlivost

Kategorie nespolehlivosti je v současné době relativně oblíbeným tématem, které rozpoutává mezi literárními vědci debaty. Podle Zuzany Foniokové lze teorie o nespolehlivosti rozdělit do tří skupin: „rétorické pojetí (Booth, Phelan), recepčně orientovanou, tzv. kognitivní teorii (Nünning) a komunikační model Tamar Yacobiové“ (Fonioková 2012: 102) – toto základní rozdělení využijeme z důvodu přehlednosti. Jednotlivá pojetí se nyní pokusíme stručně popsat a zároveň kriticky okomentovat. Budeme přitom vycházet především z monografie *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* od Tomáše Kubíčka, která nám poslouží jako opora pro celou klasifikaci.

1.1. Rétorické pojetí

Literární vědci, kteří se přiklání k tomuto pojetí, vnímají literaturu „jako komunikaci mezi autorem a čtenářem“ (Fonioková 2012: 102). Zde vystupuje do popředí pojem implikovaný autor. „Rétorická koncepce nespolehlivého vyprávění vlastně reflektuje čtenářovo dekódování autorova zamýšleného sdělení, jak by probíhalo v ideálním případě“ (Fonioková 2012: 106). Klíčovými autory tohoto pojetí, jejichž koncepce zmíníme, jsou Wayne C. Booth a dvojice James Phelan a Mary. P. Martin.

Nespolehlivostí je pro Bootha „způsob jímž se nastolují a přehodnocují podmínky a podoba komunikativní situace mezi vypravěčem a čtenářem“ (Kubíček 2007: 117). Booth považuje vypravěče za spolehlivého, „když mluví či jedná v souladu s normami díla (což jsou takřkajíc normy implikovaného autora), nespolehlivého, když tak nečiní“ (Kubíček 2007: 117).

Další přínaležející koncepcí k rétorickému pojetí je koncepce Jamese Phelana a Mary P. Martinové. V jejich pojetí se setkáváme se dvěma možnostmi, jak může čtenář vyhodnotit vypravěče jako nespolehlivého. Nespolehliví vypravěči se v jejich pojetí projevují „tím, že zkracují, a tím, že překrucují“ (Kubíček 2007: 125). Zároveň autoři definují šest typů nespolehlivosti: „1) vypravěč může nepravdivě informovat o fikčních událostech, 2) jeho vnímání může být chybné, 3) může události hodnotit nesprávně, 4) nedostatečně vypráví o tom, co se přihodilo, 5) není schopen vnímat události v jejich komplexnosti, 6) jeho hodnotové soudy jsou nedomyšlené“ (Kubíček 2007: 124). Kubíček zde oceňuje snahu autorů o oproštění se od spojování „nespolehlivosti vyprávění s jeho subjektivizací“ (Kubíček 2007: 125).

Homodiegetický vypravěč je pro Phelana nespolehlivým „tehdy, když se jeho sdělení o nějaké události, osobě, myšlence, věci nebo jiném předmětu v narativním světě odchyluje od sdělení, které by poskytl implikovaný autor“ (Fonioková 2013: 125). Dále Kubíček zdůrazňuje nutnost odlišit částečnou spolehlivost a nespolehlivost, u které připojuje přívlastek „záměrnou“ (Kubíček 2007: 126). V návaznosti na tuto problematiku Kubíček autorům vytýká, že mezi nespolehlivé vypravěče řadí i takové, „kteří ‚usilují‘ o spolehlivé vyprávění a o spolehlivost, jakkoliv dílčí, jejich verze vyprávění je pak i důležitým nástrojem významové výstavby narativu“ (Kubíček 2007: 126), což se týká bodů 4, 5 a 6. Předchozí tři typy reflektují vypravěčovo „nesprávné hodnocení či zkreslování událostí příběhu“ (Kubíček 2007: 124).

V tomto pojetí nespolehlivosti se příkládá důležitost čtenáři při dekodování „autorova zamýšleného sdělení, jak by probíhalo v ideálním případě“ (Fonioková 2012: 106).

1.1.1. Implikovaný autor

Užití kategorie implikovaného autora při zkoumání nespolehlivosti vyprávění je často kritizováno a stále diskutováno. Někteří literární teoretici, kteří se zabývají nespolehlivostí vyprávění, se přiklonili k názoru, že implikovaný autor je pro něj důležitý prvek. Literární teorie jej považuje za „zvláštní textovou strategii, zakládající jiné rozumění vyprávění (vyprávěnému) než to, jaké nám nabízí sám vypravěč“ (Kubíček 2007: 149). Podle Chatmana, na něhož mnozí navazují, je implikovaný autor „agence (zprostředkující aktivita) uvnitř narativní fikce“ (Kubíček 2007: 149). Nünning, který se proti zařazení této kategorie do nespolehlivosti vyprávění vymezuje, argumentuje tím, že implikovaný autor „je kategorie recepční, a nikoliv pragmatická“ a „jako kategorie sémantická nepatří do teorie vyprávění. Je to čtenářem vytvořený konstrukt“ (Kubíček 2007: 153). Kubíček navazuje s definicí, že jde o „soubor ‚norem‘ v literárním díle a svobodná aktivita čtenáře v rekonstrukci intencionality vyprávění je jím ‚znesvobodněna““ (Kubíček 2007: 154).

1.2. Kognitivní teorie

Čelní představitel této teorie, Ansgar Nünning, se s rétorickým pojetím rozchází především tím, že do teorie nespolehlivosti odmítá přičítat důležitost koncepce implikovaného autora. V Nünningově pojetí se pozornost přenáší směrem ke čtenáři a nespolehlivost je spíše „strategií čtení textu než textově imanentním fenoménem“ (Kubíček 2007: 121). Zdůrazňuje tedy čtenářův podíl na dotváření významu a to, že

nespolehlivost není prvkem v textu přímo obsaženým: „nespolehlivý vypravěč je chápán jako projekce čtenáře, který tímto způsobem řeší nesrovnalosti jednak v rámci textu, jednak mezi fikčním světem textu a čtenářově vlastním modelem skutečnosti“ (Fonioková 2012: 103, 104). Vzhledem k tomu, že důležitost čtenářovy recepce je pro Nünninga stěžejní, dospívá k názoru, „že základem pro pochopení kategorie nespolehlivosti je rozdíl mezi čtenářovým vnímáním světa a způsobem, jakým jej vnímá vypravěč – nikoliv tedy vzájemný nesoulad mezi vypravěčem a implicitním autorem, jak o tom mluví Booth“ (Kubíček 2007: 121). Z toho lze vyvozovat, že interpretace a názory čtenářů se mohou lišit a nespolehlivost tak může každý vnímat jiným způsobem. V některých případech tedy jeden čtenář může považovat vypravěče za nespolehlivého, zatímco jiní nemusí. Podle Nünninga „nespolehliví vypravěči jsou ti, jejichž perspektiva je v rozporu se systémem hodnot a norem celého textu nebo se systémem hodnot a norem čtenáře“ (Fonioková 2012: 103, 104). Jak shrnuje Zuzana Fonioková: „nespolehlivý vypravěč je tedy interpretační strategií, jíž si čtenář vysvětluje nesrovnalosti v textu“ (Fonioková 2012: 104).

Kubíček ve své monografii sumarizuje Nünningův výčet signálů vypravěčovy nespolehlivosti. Zároveň však tento výčet podrobuje kritice, se kterou se ztotožňujeme. Nejvýraznější výtkou je to, že většina uvedených signálů „patří (či může patřit) k vyprávěcí situaci každého vypravěče v první osobě“, k čemuž se váže otázka „Kdybychom každého osobního vypravěče označili za nespolehlivého, jaký význam by pro nás kategorie nespolehlivosti, ale i kategorie spolehlivosti měla?“ (Kubíček 2007: 122).

Do většího extrému zachází Bruno Zerweck ve své studii *Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci*. Zerweck považuje „kognitivní obrat v naratologii“ za zásadní, jelikož má podle něj „dalekosáhlé důsledky pro naše chápání kulturního a dějinného kontextu, do něhož je vypravěčská nespolehlivost zasazena“ (Zerweck 2009: 44). V této studii formuluje čtyři synchronní tvrzení, která při analyzování nespolehlivosti vypravěče považuje za klíčová. První z tezí je ta, že „nespolehlivé vyprávění se může vyskytnout pouze v personalizovaném vyprávění. Nespolehlivý vypravěč musí být tedy v procesu čtení výrazně personalizovaný“ (Zerweck 2009: 44). Zde je míněno především to, že vypravěč, jakožto potencionální nositel nespolehlivosti, musí vykazovat typické lidské schopnosti. Druhá teze říká, že „nezáměrné sebe-uvědomění personalizovaného

vypravěče je nezbytnou podmínkou nespolehlivosti“ (Zerweck 2009: 45). V této souvislosti Zerweck opět navazuje na Nünninga, podle kterého „Aniž by si toho byli vědomi, podávají nespolehliví vypravěči neustále čtenáři nepřímé informace o vlastních osobitých rysech a duševních stavech“ (Zerweck 2009: 45). Zbývající dvě tvrzení: „Vypravěčská nespolehlivost je kulturně podmíněný fenomén“ (Zerweck 2009: 45) a „Nespolehlivé vyprávění jakožto čtenářská strategie je historicky podmíněným fenoménem“ (Zerweck 2009: 46) poté otevírají prostor druhé části studie, která se zabývá právě diachronními otázkami v souvislosti s nespolehlivostí vyprávění. S Nünningem se Zerweck ztotožňuje v názoru, že nespolehlivost „není čistě textu imanentní“ (Zerweck 2009: 52) jev. Ve své studii ovšem dochází také k poznatku, že to zároveň není ani jev synchronní. Nespolehlivost podle něj „představuje naopak historicky proměnlivý literární diskurz na pomezí etiky a estetiky a závisí stejnou měrou jak na textových podmínkách, tak na kontextových faktorech a kognitivních strategiích“ (Zerweck 2009: 52). Nespolehliví vypravěči v tomto kontextu představují pro Zerwecka „zprostředkovatele mezi určitými kulturními diskurzy (skutečným) a zobrazovanými světy (imaginárním)“ (Zerweck 2009: 52). Pro určení jejich nespolehlivosti je tedy stěžejní časový a kulturní posun, historická proměna a tím vzniklé nesrovnalosti, odlišnosti v rámci společnosti (např. proměna hodnot ve společnosti) a nové významy. Jinými slovy: „vzniká v důsledku historické proměny literárního diskurzu a závisí stejnou měrou na textových podmínkách jako i na kontextových faktorech a kognitivních strategiích“ (Kubíček 2009: 39).

Kubíček se ve svém komentáři *Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl* proti některým Zerweckovým výroky ohrazuje. Kritizuje zejména to, že některé jeho teze „zmenšují“ význam nespolehlivosti tím, „že nespolehlivost propojuje autor této studie s koncepcí mimesis, a proto jí hledá a dokládá v prostředí realistického vyprávění, realistické reprezentace. Ovšem ve chvíli, kdy převládne typ vyprávění, jenž zpochybňuje takový způsob reprezentace, kategorie nespolehlivosti ztrácí svůj význam“ (Kubíček 2009: 39). Kubíček tyto poznatky komentuje: „Jakoby tedy pro Zerwecka byla nespolehlivost spojitelná především s realistickými typy narativů s jejich efektem reálného“ (Kubíček 2009: 39).

1.3. Komunikační model

Tamar Yacobi shledává v identifikaci nespolehlivosti za zásadní především nesrovnalosti, které vznikají na poli vypravěče, jakožto zprostředkovatele, mezi čtenářem a autorem. Zatímco spolehlivost by podle ní „nutně příslušela vševědoucnosti a exterioritě ve vztahu k narativnímu světu, nespolehlivost naopak k omezenému přístupu k vědomostem a k existenci uvnitř narativního světa“ (Kubíček 2007: 120).

V případě, že se čtenáři setkají s takovými nesrovnalostmi, vysvětlují si je za pomoci jednoho „z pěti mechanismů: genetický, generický, existenciální, funkční nebo perspektivní“ (Fonioková 2012: 107), z nichž klíčovým je pro nespolehlivého vypravěče mechanismus perspektivní. Zdůrazněna je zde vypravěčova vlastnost pozorování, jíž je čtenář nucen přijmout a nahlížet tak na text jejím prostřednictvím. Zároveň je čtenář schopen identifikovat odchylky od normy konkrétního fikčního světa, které nespolehlivé vyprávění produkuje. Zuzana Fonioková toto tvrzení shrnuje tak, že nespolehlivost vzniká, pokud se vypravěčova „výpověď“ odchyluje od fikčních fakt daným textem“ (Fonioková 2013: 125). Podle Yacobiové je ovšem problematické určit nespolehlivost objektivně, protože „spolehlivost je určována (...) ve vztahu, souhlasném nebo konfliktním, k předpokládaným normám a cílům autora“ (Fonioková 2012: 107).

V pojetí komunikačního modelu se tedy zdůrazňuje role vypravěče jakožto zprostředkovatele komunikace mezi čtenářem a autorem. Zatímco autor je zde někdo, kdo vkládá záměr do nějakého textu, vypravěč je tím, kdo poskytuje informace o fikčním světě, které jsou nějakým způsobem omezené a čtenář je aktivním činitelem, který tyto informace dešifruje. Toto tvrzení si lze představit vizuálně na Jakobsonově modelu komunikace, přičemž autor zde zastává roli mluvčího (vysílatele), který formuje vypravěče (zprostředkovatele). Toho poté můžeme v pojetí Yacobiové ztotožnit se složkou „kontakt“, do kterého je autorem vloženo zakódované sdělení v nějakém kontextu. Důležitá je poté kreativní funkce posluchače, tedy čtenáře, který text dotváří.

1.4. Závěry

Při popisu kategorie nespolehlivého vypravěče budeme vycházet z Kubíčkových zjištění, se kterými se nejvíce shodujeme. Kubíček označuje vyprávění jako

nespolehlivé pouze v tom případě, jedná-li se o strategii, která vzniká úmyslně za nějakým cílem. Je realizována vypravěčem. Dále se vyjadřuje k diskutované roli implikovaného autora. Podle něj je tento koncept „celková významová výstavba narativu, kterou čtenář rozpoznává na základě textových signálů a kterou rekonstruuje jako fikční svět“ (Kubíček 2007: 171).

Kubíček definuje nespolehlivost „jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách“ (Kubíček 2007: 172). Důležité je, že Kubíček nespolehlivost nevnímá jako strategii, která význam rozbíjí, ale naopak utváří. Dále Kubíček rozlišuje nespolehlivost na dvou rovinách – „1) na rovině příběhu, 2) na rovině vyprávění“ (Kubíček 2007: 172). Na obou úrovních je vypravěč tím, kdo nespolehlivost zapřičiňuje a zároveň je strategií „významové výstavby a představuje její hierarchicky nejvýše postavenou dominantu“ (Kubíček 2007: 171, 172). Vypravěčova aktivita má za následek celkový vznik fikčního světa. Nespolehlivost je potom podmíněna „vztahem vypravěče k fikčnímu světu, který autentifikuje jeho výpověď“ (Kubíček 2007: 173).

Nespolehlivost Kubíček klasifikuje jako součást sémantického gesta, jež podle něj „můžeme vnímat jako pragmatický (ke svému původci odkazující) významotvorný a sjednocující faktor“ (Kubíček 2007: 175), který se nezakládá na čtenářských interpretacích, ale spíše je umožňuje.

Kubíček se distancuje od názoru, že nespolehlivost je vlastnost, která provází všechny osobní, homodiegetické vypravěče, což může evokovat např. kognitivní teorie Ansgara Nünninga. V případě předpokladu, že je každý osobní vypravěč nespolehlivý, ztrácí otázka (ne)spolehlivosti smysl.

V této práci se zaměříme pouze na rovinu vypravěče homodiegetického, otázku nespolehlivosti heterodiegetického vypravěče tedy ponecháváme stranou. Na okraj si dovolíme jen malý komentář k výroku Zuzany Foniokové: „pomocí diskurzu homodiegetického vypravěče sice vzniká fikční svět, ale vypravěč jej vlastně jen reflektuje“ (Fonioková 2012: 110). Zde bychom vytkli, že konstrukce i reflexe fikčního světa není doménou pouze homodiegetického vypravěče, ale vypravěče jako kategorie celkově, tedy i heterodiegetického.

Kubíček ve svém závěru podává možnou alternativu, jak se vyrovnat se spekulativními rysy nespolehlivosti. Jde o vypravěče nějakým způsobem

znevýhodněného, „respektive jeho schopnosti příběh zprostředkovat (převyprávět) jsou značně omezené (z důvodů ‚psychické‘, vědomostní či mentální způsobilosti)“ (Kubíček 2007: 172). Jelikož v těchto případech nemůžeme mluvit o záměrné deformaci reality fikčního světa, ale spíše „o vzájemném nesouladu mezi fikčním světem vyprávění a fikčním světem/fikčními světy příběhu“ (Kubíček 2007: 172), odlišuje tedy „částečnou spolehlivost, která znamená, že vypravěč nemá přístup k některým informacím o příběhu“ (Kubíček 2007: 172). Mezi takovéto vypravěče můžeme řadit např. „*ne-dospělí, ne-morální, ne-vidoucí, ne-normální* atd.“ (Hrabal 2013: 119) – u nichž je měřítkem snížené spolehlivosti především to, že jejich „kognitivní schopnosti a zkušenosti nejsou takové, jako ‚u řádně dospělého člověka, který svět vidí, jak má““ (Hrabal 2013: 119). V našem pojetí se ztotožňujeme s Jiřím Hrabalem, především v tom, že „*ne-dostatečnost* vypravěčů by neměla být považována sama o sobě za vypravěčskou nespolehlivost“ (Hrabal 2013: 119).

1.5. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie

Stejnomenou studii od Jiřího Hrabala považujeme za doposud nejlepší uchopení problematiky nespolehlivosti vyprávění. Pokud čtenář považuje nějaké vyprávění „za nespolehlivé, přijímá určitý interpretační rámec“ (Hrabal 2013: 118), který se poté využívá „při interpretaci narativního textu tehdy, obsahuje-li vyprávění signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení či vysvětlení“ (Hrabal 2013: 118).

Hrabal poté stanovuje pět podmínek, které umožní volbu tohoto interpretačního rámce. První z nich je „přítomnost personalizovaného vypravěče“ (Hrabal 2013: 118). Vypravěč musí být tedy bezpodmínečně homodiegetický, tedy zároveň postavou v příběhu. Zároveň zde Hrabal nepovažuje za směrodatné uvažovat o tom, „zda nám vypravěč úmyslně zatajuje nějaká fikční fakta, neboť při konstituci fikčního světa vypravěčovy úmysly a motivace nebere v potaz“ (Hrabal 2013: 119). Druhá podmínka pro to, aby mohl být vypravěč označen nespolehlivým, je fakt, že se musí „jednat o narativ, který funguje jako vypravěčovo „zprostředkování“ fikčního světa“ (Hrabal 2013: 119). Zároveň zde Hrabal zdůrazňuje, že právě ono zprostředkování nespolehlivost přímo podmiňuje. Ve třetím bodě upozorňuje na to, že „sebereflexivní narativy, které neprodukují příběh, ale jsou spíše vyprávěním o vyprávění, nemohou být označovány a nespolehlivé“ (Hrabal 2013: 119). A konečně čtvrtou podmínkou je, že „vypravěčova výpověď musí obsahovat nesrovnalosti v podání faktů fikčního světa,

v jeho hodnocení, vysvětlení a vnímání, které znemožňují koherentní konstrukci příběhu“ (Hrabal 2013: 119). Z této poslední podmínky vyplývá, že pokud čtenář vnímá informaci, jež nám poskytuje vypravěč, tak, že se neshoduje s normami fikčního světa, nemusí se v tomto případě nutně jednat o nespolehlivost. Fonioková naproti tomu vnímá tuto problematiku tak, že je-li „vypravěč spolehlivý, reflektuje textový skutečný svět správně. Jeho výroky pak odpovídají fikčním faktům“ (Fonioková 2012: 111). V takovém případě by ale počet nespolehlivých vypravěčů rapidně vzrostl, protože v případě osobního homodiegetického vypravěče hraje zásadní roli subjektivizace, která zapříčiňuje odchylky od platného řádu daného fikčního světa. Zároveň čtenář, který se v narativu pohybuje prostřednictvím perspektiv těchto vypravěčů, nemůže najisto určit, co je ve fikčním světě stoprocentně „správné“.

Podle Foniokové je také nutné brát na vědomí, „že nespolehlivost nevychází primárně z vypravěčova charakteru, ale z jeho diskurzu, tj. ze způsobu, jakým líčí fikční svět“ (Fonioková 2012: 108), čemuž bychom mohli odporovat, protože ač např. vypravěč není vybaven dostatečnou jazykovou a vědomostní kompetencí, neznamená to, že u něj neprobíhá snaha fikční svět reflektovat pravdivě. V tomto případě bychom mohli takového vypravěče označit za limitovaného, nikoliv napřímou nespolehlivého. Nespolehlivost vnímáme jako úmyslné zastírání reality v rámci fikčního světa. S tím souvisí Hrabalův názor, že nespolehlivost vyprávění by „bylo vhodnější chápat jako vypravěčovu snahu o záměrně klamnou prezentaci fikčního světa“ (Hrabal 2013: 120), který je zároveň i obsažený v páté podmínce výše zmíněného výčtu. Jedná se o tvrzení, že „nesrovnalosti ve vypravěčově výpovědi mohou být považovány za signály nespolehlivosti v případě, že jejich výskyt není ojedinělý a nahodilý a mohou být interpretovány jako vypravěčova klamavá strategie“ (Hrabal 2013: 120). Není tedy pravidlem, že se jedná o nespolehlivost vždy, když se vypravěčova výpověď neshoduje s realitou ve fikčním světě. Pro identifikaci nespolehlivosti tedy není stěžejní to, co je na vypravěčově výpovědi nepravdivé, ale spíše zjištění toho, co je na ní záměrně klamavé.

Hrabalovým závěrem, se kterým se ztotožňujeme, je tedy o nespolehlivosti smýšlet v souvislosti se záměrně klamavou výpovědí, a to pokud se jedná o „vypravěčův záměr klamat uvědomělý (chce oklamat narativního adresáta), či nikoli (sebeobelhávání, sebeospravedlňování)“ (Hrabal 2013: 121). Skutečnost, že se vypravěč pouze mýlí,

není podle Hrabala dostatečným kritériem pro určení vypravěčovy nespolehlivosti. Domníváme se, že jedním z případů, kde se s touto problematikou setkáváme, je dětský vypravěč, kterým se budeme zabývat vzápětí.

1.6. Dětský vypravěč

Relativně velké množství literárních vědců se shoduje v názoru, že je dětský vypravěč nespolehlivý. Tento názor se nám zdá poněkud zjednodušující. Při charakteristice dětského vypravěče budeme opět vycházet ze studie Jiřího Hrabala, který se vůči těmto názorům vymezuje.

Dětský vypravěč je kategorií diskutabilní. Mnozí poukazují na jeho omezenost při zprostředkovávání fikčního světa. Tato omezenost spočívá především ve vypravěčově nedostatečné informovanosti a malých životních zkušenostech. Tito vypravěči bývají silně subjektivními, podmaňují si fikční svět a přetváří ho skrze svou perspektivu. Subjektivizace v tomto případě není známkou nespolehlivosti, ba naopak evokuje upřímnost. To, že informace, které o fikčním světě vypravěč podává, nemusí být pravdivé, neznamená, že jde o vypravěče nespolehlivého. Stejně tak je tomu potom v případě, že je vypravěč např. „morálně pokřivený (vrah, válečný zločinec), vypravěč s nějakým způsobem omezenými poznávacími schopnostmi (nevidomý)“ (Hrabal 2013: 119).

Opačný pohled na nespolehlivost v kontextu dětského vypravěče potom zastává Erik Gilk ve své studii *Nespolehlivé vyprávění v prózách Ladislava Fukse*. Autor považuje nespolehlivost za „důsledek určitého narušení hrdinovy osobnosti, ať už se jedná o schizofrenii, pubertální přecitlivělost či skrývanou sadistickou psychopatii“ (Gilk 2013: 76). Gilk v mnohém navazuje na Nünningovu kognitivní teorii, tedy pojímá nespolehlivost jako „výsledek recipientova úsilí“ (Gilk 2013: 77) vypořádat se s nesrovnalostmi, které se před ním v textu vyjevují. Dále se autor hlásí ke Kubíčkoví, který konstatuje, že „vlastně každý vypravěč, který se v textu tematizuje a který se v nějaké podobě svazuje s příběhem, jež vypráví, může být nespolehlivý“ (Kubíček 2007: 122 In Gilk 2013: 77). V tomto případě se musíme ohradit tím, že Kubíček sice nad tímto názorem přemítá, zároveň se však této myšlence brání tím, že kritizuje autory, kteří nespolehlivost s těmito typy vypravěčů neodlučitelně spojují. V poslední řadě se Gilk ztotožňuje se Zerweckem v názoru, že „nespolehlivost je kulturně a historicky podmíněný fenomén“ (Gilk 2013: 77).

Hrabal argumentuje ve prospěch spolehlivosti dětského narátora. Podle něj „je-li například dětským vypravěčem prezentován fantaskní „dětský svět“, nepovažoval by vypravěče za nespolehlivého, „přestože (resp. protože!) je zřejmé, že svět jím prezentovaný není ve fikčním světě „skutečnost““ (Hrabal 2013: 120). V případě dětského vypravěče se často můžeme setkat s těmito fantaskními prvky, které můžeme odůvodnit dětským smýšlením o světě a jsou s ním tak neodlučitelně spjaty. Dětský homodiegetický vypravěč má navíc tu moc aplikovat své poznatky na realitu fikčního světa. Dále je na dětském vypravěči výrazné hodnocení a expresivní vyjadřování, což je obojí opět otázkou subjektivizace, která tyto prvky podmiňuje.

2. Dětský vypravěč v prózách Ladislava Fukse

V této části práce se zaměříme na dvě Fuksova díla, ve kterých je na příběh nahlíženo dětskýma očima. Jedná se o povídkový soubor *Mí černovlasí bratři* (1964) a román *Variace pro temnou strunu* (1966). Obě díla jsou neodlučitelně spjata stejným vypravěčem, prostředím a ostatními postavami, které se v dílech objevují (ačkoliv v dílech jim není přikládána stejná důležitost). Rozhodli jsme se proto díla od sebe nijak zvlášť neoddělovat a posuzovat je společně. Půjde nám především o vypravěče. Díla se mimo jiné shodují také v tematické rovině – zachycují osudy židů v předválečné době. *Mí černovlasí bratři* poté přesahují až do doby válečné. Vzniku tohoto povídkového cyklu předcházela pokus o vydání samostatné povídky *Kchonyho cesta do světa* v roce 1958. Nakladatelství však vydání zamítlo a povídka vyšla o rok později v časopise Květen.

Navzdory všem prvkům, které díla spojují, nalezneme mezi díly i jisté odlišnosti na formální rovině. Podle Všetického jsou *Mí černovlasí bratři* „konkrétnější, objektivnější, jednoznačnější a jednovrstevnatí, jejich kontury vystupují zcela zřetelně“ (Všetická 2016: 67). Domníváme se, že přívlastek „objektivnější“ je zde užit v souvislosti s vnitřním světem vypravěče. Nelze totiž tvrdit, že tento povídkový cyklus není subjektivní. Jako subjektivní zde tedy vnímáme především vnitřní svět vypravěče, kterému se dostává mnohem většího prostoru ve *Variacích*. Dále je struktura románu podle Všetického vícevrstevnatá – má „kontury nejasné, splývavé“ (Všetická 2016: 67).

Jak už bylo řečeno, díla se liší také žánrově. Zajímavé je, že ačkoliv jsou *Mí černovlasí bratři* povídky, mají k sobě blíže, nežli jednotlivé kapitoly ve *Variacích*, které jsou spjaty jen volně a tím tedy „na sebe příliš nenavazují, vzájemně se vysloveně nerozvíjejí, a nevytváří proto v románu celkovější zřetelný dějový průběh“ (Svozil 1995: 25). Svozil upozorňuje, že ačkoliv je román útvar typicky epický, ve *Variacích* „románová skladba vyznívá v jednotlivostech i v celku bytostně neepicky“ (Svozil 1995: 26). Tato skutečnost je zapříčiněna tím, že se vypravěč ponořuje do svého nitra a sleduje své pocity, čímž se souvislý děj nenávratně narušuje.

Vypravěč Michael

Jak už bylo řečeno, oběma prózami nás provádí stejný vypravěč – Michael. Hned v úvodu bychom si dovolili upozornit na tvrzení, které uvádí Erik Gilk ve své studii *Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse*, že křestní jméno

vypravěče v románu *Variace pro temnou strunu* „je variantou hrdiny Mých černovlasých bratrů, který se jmenuje Michael“ (Gilk 2013: 88). V románu vypravěč sice užívá jmenování Michal, nicméně při důkladnějším pozorování si čtenář může povšimnout, že (sice minimálně) se jméno vyskytuje ve formální variantě Michael, např. ve 23. kapitole, ve které se Michael s kamarády pohybuje na hřbitově a představuje si své jméno na náhrobku: „A zapálí svíčky, bílou, červenou a žlutou, budou hledět na hrob a číst jméno Michael, ale nebude mít stopy zlata ani v rozích (...)“ (Fuks 1978: 332) nebo když přemítá o tom, proč by měl být obdarovaný: „Nemám ani narozeniny, ani jmeniny, není Michaela archanděla, je březen“ (Fuks 1978: 384). Zároveň se i v Černovlasých bratrech vypravěč tituluje variantou Michal.

2.1. Charakteristika

V následujících podkapitolách se budeme věnovat charakteristice vypravěče. Jelikož je vypravěč zároveň i postavou, rozhodli jsme se (jen pro přehled) v prvním oddíle, zvaném „charakteristika vypravěče“, postihnout jeho vlastnosti, týkající se naratologie. V podkapitole, kterou nazýváme „charakteristika postavy“, se pokusíme vyložit ostatní atributy, které celkový charakter vypravěče dotváří. Zároveň se obě charakteristiky doplňují a tvoří tak jeden celek.

2.1.1. Charakteristika vypravěče

V obou dílech vykazuje vypravěč stejné vlastnosti – je homodiegetický (tedy vypravěčem i postavou zároveň). Vypravěč je zároveň i fokalizátorem, v tradičním pojetí Gérarda Genetta jde o typ fokalizace interní, jehož hlavním znakem je „ich-formové vyprávění postavy příběhu“ (Hrabal 2011: 38). To zapříčiňuje zkreslený pohled na fikční svět. Dalším charakteristickým znakem je, že se jedná o vypravěče personalizovaného. Podle Gilka je Michael „jakýmsi ‚nevědomým‘ konstruktérem fikčního světa, který je cele nahlížen a vykládán z jeho perspektivy“ (Gilk 2013: 80). Ačkoliv je přívlastek „nevědomý“ vyznačen uvozovkami, musíme podotknout, že Michael konstruuje svou verzi fikčního světa skrze vlastní perspektivu zcela úmyslně. Svůj subjektivizovaný svět staví na pozadí reálných historických a společenských událostí. Ztotožňujeme se proto s názorem Bohumila Svozila, že „svou výpověď odvíjí tak, jako by v ní chtěl znovu založit svět“ (Svozil 1995: 22). Vše se opět odvíjí od míry subjektivizace. Obě díla můžeme částečně vnímat jako svědectví o tehdejší společenské situaci, které podléhá Michaelovým subjektivním preferencím, což Gilk vnímá jako „konfrontaci obecně známých historických a privátních životních událostí

s jeho vědomím a prožitky“ (Gilk 2013: 80). V našem pojetí se přímo o konfrontaci nejedná, spíše se přikláníme k názoru, že jde o jakýsi soulad dvou světů, který je utvářen na základě již zmíněných vypravěčových preferencí. Zprostředkování reality fikčního světa závisí tedy na vypravěčově výběru informací, které se rozhodne čtenáři poskytnout. Dochází tak k tomu, že některé informace jsou čtenáři zatajeny, jiné zveličeny nebo upozaděny. Tato skutečnost je pro Gilka podnětem pro uvažování o nespolehlivosti Michaelova vyprávění. Jelikož ale tento vypravěč nevykazuje znaky, že by snad šlo o vyprávění záměrně klamavé, tento názor odmítáme. Ačkoliv je dominance tohoto vypravěče nezpochybnitelná, ve *Variacích* se setkáváme s momenty, kdy Michael propůjčuje prostor pro vyprávění ostatním postavám – např. Růžence či Hronovy. Jedná se však pouze o vyprávění krátká a epizodní a nemají pro dílo zásadní význam. Podle Svozila jsou „spíše parodiemi pokleslých, kramářských či bulvárních historek než příběhy v pravém slova smyslu“ (Svozil 1995: 25) a slouží jen jako dokreslení atmosféry temna.

2.1.2. Charakteristika postavy

Mezi charakteristické rysy, jež dotváří komplexní povahu vypravěče, patří např. Michaelova aktivita. Jakožto postava má tu moc zasahovat do děje a být přímo jeho účastníkem. Ačkoliv je Michael velice uzavřený a spíše se pohybuje ve svém vlastním světě, není pouhým pozorovatelem, i když je tato jeho zprostředkující funkce pro čtenáře dominantní. V obou dílech je Michael studentem gymnázia. Důležité je zmínit, že na rozdíl od některých svých vrstevníků není židem. Michaelovo chování „je v mnoha ohledech dětské až dětinské“ (Sladovnicková 2016: 825). To se projevuje především v situacích, kdy se hrdina oddává vlastním fantaziím, např. jeho hračky disponují lidskými vlastnostmi. Často se setkáváme se směřováním „reálného a smyšleného“ a „čelíme tak neschopnosti rozlišit postavy skutečné a vyfabulované“¹ (Gilk 2013: 81). Můžeme si také povšimnout, že fiktivním postavám, jež si utvořil sám Michael, se „dostává v zobrazované situaci většího a významnějšího prostoru než leckomu z živých postav“ (Svozil 1995: 24). Dochází tak se stírání hranic „mezi reálným a nereálným až iracionálním, mezi skutečně existujícím a pouze představovaným“ (Svozil 1995: 24).

Dalšími Michealovými výraznými charakterovými znaky jsou podle Svozila „výjimečně zvláštní pocitové rozpoložení, až chorobně přecitlivělá mentalita, bujivá

¹ S touto problematikou se mnohem výrazněji setkáváme ve *Variacích na temnou strunu*. Stejně motivy se sice vyskytují i v *Mých černovlasých bratrech*, nevěnuje se jim ale tolik pozornosti jako v románu.

obraznost, která neustále pohlcuje a přeonačuje skutečnost do podoby vidin a preludů“ (Svozil 1995: 21). Právě tyto charakterové znaky se podílejí na tom, že román nemá pevné podloží pro rozvíjení jednoho konkrétního příběhu, a zapříčiňují tak nedějovost románu.

2.2. Vyprávěcí postupy

V této podkapitole se budeme věnovat několika nejvýraznějším postupům, které se uplatňují v Michaelově vyprávění a které jsou pro něj charakteristické. Zároveň se tyto postupy významně podílí jak na celkové výstavbě děl, tak na autenticitě dětského vyprávění, což je pro naši práci stěžejní.

2.2.1. Opakování

Velice výrazným prvkem, který významně obohacuje vyprávění, je velice časté opakování. Jedná se např. o opakování jednotlivých motivů – např. hodiny v předsíni, které jsou „odjakživa o deset minut napřed“ (Fuks 1978: 62), či některých popisů postav, prostředí či situací, přeříkávání replik ostatních postav či naopak doplňování něčeho již řečeného vyprávěčem replikou některé z postav. V Černovlasých bratrech se s těmito prvky setkáváme výrazněji méně, zato zde nacházíme uvozovací větu „Smutek je žlutý a šestícípý jako Davidova hvězda“ (Fuks 1991: 11), která provází všechny povídky a stává se tak tímto opakováním symbolickou pro celé dílo. Všetička ji dokonce nazývá refrénem díla. Zároveň s číslem šest koresponduje počet povídek v knize. V závěru poslední povídky *Nedohořelá svíčka* se setkáváme s variací této věty: „Smutek byl žlutý a šestícípý jako Davidova hvězda“ (Fuks 1991: 92).

Opakování se také podílí na určité gradaci textu, v Černovlasých bratrech tato gradace signalizuje závažnost situace: „Do naší země přijížděla cizí vojska. Do naší země přijížděly armády“ (Fuks 1991: 33).

2.2.2. Variování

Vedle opakování je též významným postupem variování. Podle Všetičky, který se ve své studii *Variace pro temnou strunu Ladislava Fukse* zabývá především kompozicí a konstrukčními postupy v románu, Fuks ustrnulé a stereotypní prostředí (byt, ve kterém Michael žije) „ovládané stereotypním způsobem života, běžnými návyky, úkony a promluvami, ozvláštňoval neustálým obměňováním, měněním a variováním“ (Všetička 2016: 62). To je podmíněno tím, že se velká část odehrává právě na tomto

místě. Variování probíhá tím způsobem, že se často setkáváme s velice podobnými situacemi, jež jsou lehce pozměněné. Typickým příkladem jsou rozmluvy Michaela s portrétem babičky. Podle Všetického jsou tyto rozmluvy skoro stejné s minimálními odlišnostmi. Zároveň tuto situaci doprovází „několik dějových prvků, jejichž původcem je babička“ (Všetická 2016: 66) – řinčení řetězů, rozhovory s plyšovým medvědem a porcelánovou hračkou atd. Zároveň jsou tyto situace doprovázeny vypravěčovým smyslem pro detail. Konkrétně při rozmluvách s babičkou vypravěč téměř vždy upozorňuje na briliant v babiččině uchu a na nedopitou sklenku pod jejím obrazem.

Tato variantnost je zde podmíněna právě dětským vypravěčem. Shodujeme se s Všetickým tvrzením, že dětský svět zde představuje nejistotu a rozkolísanost, zatímco svět dospělých naopak něco relativně neměnného a stálého. Výjimku představuje Mojžíš Katz, který je na svůj věk neobyčejně vyspělý a jeho chování se značně liší od ostatních vrstevníků. S tímto faktem se setkáváme jak ve *Variacích*, tak v povídkovém souboru – např. v povídce *Dívka ze Safedu* Michael vyhrožuje Ester Katzové, že napíše Mojžíšovi dopis, ve kterém si na ni bude stěžovat a Ester se bojí nepříjemností. Z toho vyplývá, že Mojžíš je pro oba jakousi autoritou. Setkáváme se i s opačnou situací – dospělá postava, představovaná babičkou z obrazu, neodpovídá pojetí dospělých postav, protože její existence je podmíněna pouze Michaelovou fantazií a představami. Můžeme tedy říci, že výše zmíněná charakteristika dospělých postav se vztahuje jen k postavám, které jsou v rámci fikčního světa reálné.

S dětskou rozkolísaností souvisí také mnohé neurčitosti, které se v textech vyskytují. Ve *Variacích* je tomu např. ve 2. kapitole ve větě: „Jednou v červnu, brzy potom, co jsem usnul až pozdě k ránu (...)“ (Fuks 1978: 21). Ze spojení „pozdě k ránu“ nelze jednoznačně určit, o jakou noční hodinu se jedná. Zároveň v nás toto spojení evokuje asociaci ke stejné zvané sbírce Karla Hlaváčka, tedy k impresionismu, s jehož vlivem se v textu občasně setkáváme.

Ve *Variacích* k tomuto směru odkazuje především motiv struny, která svou podstatou evokuje hudbu (jež má v románu také svůj prostor), v románu je však struna užita v souvislosti s lidským nitrem. Dále se u vypravěče objevuje smyslovost, např. v 7. kapitole: „Pod podjezdem byla bílá pára, připomínala oblaka kadidla, jenže měla příchut' železa a byla cítit vodou (...)“ (Fuks 1978: 95). Impresionismus, jakožto umělecký směr, cílí (mimo jiné) na smyslové vjemy a na aktuální psychické

rozpoložení, což v případě Fuksova vypravěče umocňuje vypravěčovu subjektivitu. Také se podle nás impresionistické prvky podílejí na ubírání epičnosti v příběhu, o čemž jsme se už zmínili, neboť impresionismus se projevoval zejména v lyrice. V Černovlasých bratrech se výrazně setkáváme např. se smyslovým vjemem vůně v souvislosti s postavou Katze: „Vůně rybníku, vlhká vůně akvárií, vůně vody s úponky leknínů a kapradí se nese k železnému zábradlí a mísí se se slabou vůní cypřiše po mé pravé ruce“ (Fuks 1991: 65). Motiv vůně cypřiše Katze provází jak v povídkovém souboru, tak v románu, a projevuje se zde tedy opět postup opakování.

2.2.3. Perspektivizace

Jak už bylo řečeno, Michaelovo vyprávění je charakteristické především tím, že se v něm mísí dva světy. Vzniká tak syntéza, skrze kterou vypravěč utváří svébytný svět, v němž koexistují reálné postavy s fantaskními. Zároveň si je však při čtení čtenář vědom, že tento svět je plně podřízen vypravěčově perspektivě. Podle Svozila je Michael „spiritus agens toho zvláštního, potemněle přeludného, z reálných souvislostí neustále se vymaňujícího světa, který se před námi v románu rozprostírá“ (Svozil 1995: 24). Michaelův vnitřní svět je tedy velmi bohatý, což může být místy pro čtenáře matoucí. Vypravěč si je toho vědom, když sám několikrát upozorňuje na to, že ho otec napomíná, aby se tolik neoddával svým fantaziím. Tím čtenáři dává indicie, které mu mohou napomoci při rozlišování toho, co je v rámci fikčního světa realitou a co nikoliv.

Přesto, že je fikční realita a iracionálně směřováno, nelze zde podle nás hovořit o nespolehlivém vyprávění. Michael do vypravování zasazuje své myšlenky a vidiny, které považuje za důležité či reálné. Zároveň přitom čtenáře záměrně neklame. Jeho vypravování ovlivňuje „vyhrocený subjektivismus“ (Svozil 1995: 21), který nelze ztotožnit se strategií, jež by nutně podmiňovala nespolehlivost.

2.2.4. Obraznost

V tomto případě se jedná spíše o vypravěčovu vlastnost, nicméně zařazujeme ji pod vyprávěcí postup z toho důvodu, že se výrazně podílí na celkovém charakteru vyprávění – dotváří a autentizuje dětskou perspektivu.

Dětinskost vypravování podtrhuje skutečnost, že se velmi často setkáváme s přirovnáváním k pohádkovým motivům – zejména postavám, např. ve 3. kapitole Variací: „... v čele průvodu jel na černém koni – opravdový rytíř. Rytíř v brnění.

V životě jsem neviděl něco podobného. Viděl jsem sice rytíře, jak bojuje se sedmihlavou saní, a v muzeu, ale to vlastně nebyl rytíř, nýbrž jen prázdné brnění“ (Fuks 1978: 44). Konkrétně v této citaci si také můžeme povšimnout toho, že se vypravěč často nechává strhnout asociacemi a na moment odbočí od popisu původního výjevu. Dále se můžeme setkat i s jinými pohádkovými postavami či motivy, jako např. trpaslík, čarodějnice, královna, perníková chaloupka, baba Jaga atd. Tyto motivy jsou užívány především v momentu, když chce Michael někoho/něco k něčemu přirovnat. Zároveň se nám právě tento postup jeví jako typický rys pro dětského vypravěče, který je výrazný zejména ve Variacích.

Kromě přirovnávání k pohádkovým postavám si v obou dílech můžeme povšimnout přirovnávání ke zvířatům. Nejvýrazněji se uplatňuje připodobnění lidí k ovcím, např. ve Variacích se s tímto motivem setkáváme v kapitole č. 4, kde vypravěč přirovnává procesí lidí ke stádu pomatených ovcí.

Podstatné jsou pro nás také výjevy, ve kterých se setkáváme s imaginárními postavami. Tento typ postavy se vyskytuje hned v první kapitole: „(...) za našimi zády se tiše otevřely dveře a cizí neznámý člověk v nových šatech s krvavýma očima, rudými rty a bílými lesklými zuby vešel do pokoje“ (Fuks 1978: 12). Dále vypravěč popisuje tohoto muže, který se slovně nevyjadřuje, tak, že odpovídá popisu upíra - bojí se česneku, má vystouplé špičky, pojídá jen maso, upírá zrak na mamčin krk. Micheal je jediný z rodiny, kdo mu věnuje pozornost. Můžeme tvrdit, že jde o jakousi metaforu – ztělesněné zlo, které Michael kolem sebe pociťuje, ale nedokáže si ho vysvětlit. Podle Gilka se tento muž s upířími vlastnostmi „v transformované podobě objevuje ve všech následujících pasážích spjatých s významnými historickými událostmi dokládajícími růst německé moci“ (Gilk 2013: 81). Jednotlivé transformace se navíc údajně stupňují v souvislosti se závažností těchto událostí: „muž ve fraku“ (čtrnáctá kapitola) je bezprostředně spjat s anšlusem Rakouska, „neznámý pán“ (dvacátá kapitola) s vyhlášením mobilizace, „polední host“ (jedenadvacátá kapitola) s obsazením Sudet a „muž v uniformě“ (osmadvacátá kapitola) s okupací země“ (Gilk 2013: 81). Gilk přitom dále tvrdí, že jedinou fiktivní postavou, z výše jmenovaných, je muž z první kapitoly. Ostatní zdají se být v rámci fikčního světa reálnými. Podle Gilka je zjevná souvislost mezi „upířím mužem“ a „mužem v uniformě“. Sdílíme jeho názor, že „upíří muž“ je předzvěstí zla, produktem dětského strachu z ponuré atmosféry, které vyústí do reálné podoby nacisty – „muže v uniformě“.

2.3. Reflexe a vnímání společenské situace

Vypravěč Michael je synem policejního úředníka, jehož Michael vnímá negativně. Celkově vztahy v Michaelově rodině nejsou nijak vřelé. Ve Variacích tituluje své rodiče jako „matku“ a „otce“, o otci v některých případech mluví ještě více odosobněně, když ani neužívá označení „otec“ ale jen „on“. V Černovlasých bratrech vypravěč volí familiárnější označení a rodiče nazývá „maminka“ a „tatínek“. Zároveň se v tomto povídkovém souboru těmto postavám nedostává tolika prostoru, jako ve Variacích. Právě ze studeného „nevlídného, odcizeného rodinného prostředí“ (Svozil 1995: 27), pramení Michaelovi pocity osamocení, „tísňe, úzkosti a strachu“ (Svozil 1995: 27), které se podílejí na formování Michaelova vyprávění.

Román Variace pro temnou strunu zachycuje události v předválečném období a končí v momentě, kdy Němci přebírají moc v Čechách. Jak už bylo řečeno, Michael není židovského původu, ale mezi židy má přátele. Tato problematika je tematizovaná především v Černovlasých bratrech. Ve Variacích se setkáváme spíše s Michaelovým postupným seznamováním se s nastávající společenskou situací a sledujeme, jak se s tím vypravěč vyrovnává (čemuž se budeme věnovat v následující podkapitole). S tím souvisí Všetáčkovovo tvrzení, které jsme uváděli v úvodu této kapitoly, že oproti Variacím, které jsou značně rozpolcené a protkané imaginacemi, jsou Černovlasí bratři dílem konkrétnějším a otevřenějším vůči okolí.

Již název povídkového cyklu *Mí černovlasí bratři* odkazuje k postavám, židovským chlapcům – Davidu Kohnovi, Pavlu Arnsteinovi, Mojžíši Katzovi, se kterými se setkáváme jak v povídce, ve které se vyskytují všichni (*První den školy*), nebo individuálně – jedna z postav v povídce dominuje (*Kchonyho cesta do světa, Koruna pro Arnsteina, Katzovy cypřiše a hvězdy a Dívka ze Safedu*, jež pojednává o Katzově nevládní sestře Ester). Tyto postavy Michaelovi postupně mizí ze života a jednotlivé konkrétní povídky zachycují Michaelovy vzpomínky na poslední setkání s nimi. Téma židovství je již nastíněno ve Variacích, ve kterých se setkáváme s Michaelovým prvotním popisem Kchonyho, Arnsteina a Katze: „V řadě u dveří, kde je Bronowski, Chvojka a Kolomaz, sedí ve dvou předposledních lavicích u těch vysokých válcovitých kamen tři černovlasí hoši, z nichž dva jsou opáleni snad nejvíce z celé třídy. Jsou to Pavel Arnstein, jeho rodiče mají kožešnictví, David Kohn, kterému se říká Kchony, menší, slabší, bledší chlapec, jeho otec je rabín, a konečně Mojžíš Katz, jemný, hezký a také nesmírně čistý a upravený, ale přitom zdaleka ne tak pyšný a hloupý jako

Fürst, právě naopak“ (Fuks 1978: 111). Mimo to, že jsou ve třídě postavy soustředěny na jednom místě a vyjma občasné poznámky, které se ve vyprávění objevují jako např. „Kamna stojí jako židovská víra,‘ podotkl češtinář a koukl na Arnsteina, Kchonyho a Katze, kteří u kamen sedí (...)“ (Fuks 1978: 292), je vypravěč od ostatních spolužáků nijak neodlišuje. Michael tyto postavy vnímá jednoznačně pozitivně, ačkoliv se více věnuje postavám jiným. Postavě Katze se dostává více pozornosti, protože Michael k němu evidentně pociťuje respekt a obdiv. V Černovlasých bratrech je pozornost na tyto postavy rozvržena rovnoměrně.

V obou dílech se setkáváme jak s pozitivními postavami, tak s negativními, mezi něž můžeme jednoznačně zařadit zeměpisáře, který je antisemitou a nacistickým fanatikem a jenž je předzvěstí zlé doby. Dále Michael vnímá dosti negativně bratrance Güntera, jímž se cítí být ponížován. Ve Variacích se zdánlivě jako negativní jeví také Michaelův otec, který je na syna přísný, ale později dochází v jejich vztahu ke smíření. V Černovlasých bratrech postava otce přímo nevystupuje, neboť, jak se dozvídáme od zeměpisáře v poslední povídce, je uvězněný v kriminále.

S informacemi o událostech týkající se společenské a politické situace se Michael seznamuje prostřednictvím ostatních postav (např. skrze dirigenta Artura Jakobsona). Ve vzácném případě (ve Variacích) z rádia či novin. Vypravěč si je vědom závažnosti těchto informací, a proto se velmi často setkáváme s tím, že je několikrát zopakuje (např. vyhlášení mobilizace), hlouběji se nad nimi ale nezamýšlí, čehož si můžeme povšimnout např. v situaci, kdy je Michael přítomen u rozhovoru strýce a otce: „Mluvili o výjimečném stavu v pohraničí, který asi bude vyhlášen, o Hitlerově řeči v Norimberku a pak o věcech, o nichž jsem dosud skoro neslyšel: o zřizování sirén, přípravách na zatmění a rozdávání protiplynových masek. Ale byly to jen takové krátké, kusé zmínky a zřejmě se týkaly jen strýčkovy továrny (...)“ (Fuks 1978: 246).

Napjatou atmosféru vypravěč vnímá velice intenzivně, ale s odstupem, který je zapříčiněn Michaelovou nedostatečnou obeznámeností a nezájmem. Vypravěči chybí zvědavost a vůbec potřeba znát nějaké detaily. To zapříčiňuje skutečnost, že Michael přistupuje „k osudu svých židovských přátel značně pasivně“ (Sladovníková 2016: 835). Přesto vidíme jistý posun mezi díly, ačkoliv povaha vypravěče je velice podobná. Ve Variacích se Michael uzavírá bezprostředně do sebe a svůj svět konstruuje na základě vnitřních pocitů. Oproti tomu v Černovlasých bratrech vypravěč mnohem

více zaměřuje svůj zájem na ostatní postavy. I přes tento posun se ale beztak setkáváme s již zmíněnou pasivitou vůči židovským problémům. Nejvýrazněji tuto problematiku pozorujeme v povídce *Dívka ze Safedu*, ve které se Ester Katzová svěřuje Michaelovi se svými obavami. Michael zde reaguje až otráveně a dává tak najevo, že nepovažuje její trápení za závažné: „Prosím tě, nech toho,‘ téměř jsem vybuchl, ‚jsme v lese.‘ ‚Já vím,‘ řekla překotně rychle, ‚já jen chtěla podotknout, že takových hochů, kterým vzali otce do koncentračního tábora je moc, a že se tvůj tatínek vrátí. Že s tebou všechno dobře skončí... Ale se mnou to tak jisté není. Narodila jsem se v Safedu a ztratila jsem rodiče. Kdyby tam tenkrát nepřijeli Katzovi a neujali se mě, ani bych zde nebyla...‘ ‚...No a co...‘ řekl jsem mrzutě, ‚tohle vím už asi pět let“ (Fuks 1991: 58).

2.4. Vyrovnávání se se společenskou situací

Zatímco Variace zachycují čistě Michaelo dětství, v Černovlasých bratrech se ve dvou posledních povídkách (*Katzovy cypřiše a hvězdy*, *Nedohořelá svíčka*) setkáváme s tím, že se vypravěč ocitá na rozhraní dětství a jinošství. Tento přelom přichází jednak s věkem (oproti předchozím povídkám nastává větší časový posun, v té chvíli je Michaelovi 16 let) a jednak při rozhovoru s Mojžíšem Katzem, který s ním otevřeně hovoří o aktuálních problémech, jež sužují židovský národ.

Posun v přístupu k realitě v rámci fikčního světa mezi oběma díly spatřujeme v tom, že vypravěč je v Černovlasých bratrech mnohem blíže problémům, které trápí okolí, a nelze jim uniknout, protože se ho bezprostředně dotýkají, čímž se opět dostáváme tvrzení, že Černovlasí bratři jsou dílem konkrétnějším – Michael zde individuálně reflektuje problémy několika konkrétních postav. Na rozdíl od Variací, které končí Michaelovým psychickým zhroucením, se v Černovlasých bratrech setkáváme s naprosto jiným chováním – s Michaelovou revoltou, v momentě, kdy se poprvé vzepře zeměpisáři. Tato změna je podle nás hranicí, kde končí dětství a začíná dospělost.

Předchozí čtyři povídky se nesou v podobném duchu jako Variace v tom smyslu, že Michael pouze reflektuje počínání a obavy ostatních postav, nijak se do toho ale nezapojuje. Vypravěč je tedy v tomto smyslu pasivním a částečně lhostejným. Liší se však míra subjektivizace. Ačkoliv je subjektivita dominantou obou děl, ve větší míře se s ní setkáváme ve Variacích. Tento fakt lze odůvodnit Michaelovým nižším věkem.

Na Černovlasé bratry tak můžeme nazírat jako na určitý rozumový vývoj vypravěče (ve srovnání s Variacemi).

Jak už bylo řečeno, ve Variacích je čtenář svědkem Michaelova úniku před realitou do světa vlastních imaginací. Podle Sladovnickové „dětinské chování a ignorování vnější reality může být chápáno jako snaha vytěsnit traumatizující domácí atmosféru“ (Sladovnicková 2016, 825). Zde je nutno zdůraznit, že celková atmosféra obestírající předválečné období se bezprostředně podílí na utváření právě atmosféry domácí. Michael uniká mimo realitu s potřebou vymanit se určitému mechanismu, kterému plně nerozumí a kterému jako dítě plně rozumět nemůže. Tím u Michaela vzniká pocit vykořeněnosti a strachu, což umocňuje také chování rodičů, ke kterým ztrácí důvěru.

Přetvářením skutečnosti a konstrukcí vlastního světa se Michael „vymaňuje ze své osamělé situace v rodině a vůbec ze stísnujícího, zracionalizovaného světa dospělých“ (Svozil 1995: 27). Michael má dvě důvěrnice. První z nich je jeho chůva Růženka, kterou však nepovažuje za autoritu.² Další takovou postavou je Michaelova babička z obrazu, jež nechává ožívat ve svých představách z důvodu, aby se měl komu svěřit, což se mu nakonec stejně nedaří.

Dalším únikem ze světa, jemuž Michael nerozumí, jsou mu např. situace, ve kterých figurují jeho spolužáci nebo jiné epizodické postavy, jako např. zpěvačka Ilona Lányiová či Artur Jakobson [což sám vypravěč v závěru dodává: „Bylo v tom několik malých šťastných a světlých chvil, které byly k něčemu, měly cenu, smysl, Viém Brachtl, Ilona Lányiová, Mojžíš Katz, Artur Jakobson, bylo..., ale bylo to jen několik malých chvil, kapek v obrovském, nekonečném, zkameněném, chladném moři. Nic víc“ (Fuks 1978: 418)]. Zároveň obě tyto postavy reprezentují hudbu, kterou Jakobson považuje za povznášející. Artur Jakobson je postavou klíčovou, neboť v kapitole č. 26 se Michael „právě od něho se dozví, že život není jen vězení, ale i prostor svobody“ (Svozil 1995: 28), což koresponduje s Michaelovým vnitřním světem. Z tohoto důvodu si dovoluujeme tvrdit, že označit Michaela za blázna by bylo příliš zjednodušující, ač jsme si vědomi toho, že tato interpretace se jeví jako přijatelná, vzhledem k závěru knihy, ve kterém sledujeme dialog mezi Michaelem a psychiatrem. Z našeho pohledu se jedná o dítě žijící v „existenciální úzkosti“ (Holý 2016, 593), neustálém strachu a osamocení, které hledá porozumění v iracionálnu, neboť

² V první povídce *První den školy* z cyklu *Mí černovlasí bratři* ji dokonce nazývá „ta hloupá“.

právě iracionálně si může přizpůsobit k obrazu svému, a proto je pro něj porozumění snazší.

V případě Černovlasých bratrů se stejně tak, jako ve Variacích, setkáváme s tím, že se Michael snaží některé věci vytěsnit. Zásadní rozdíl mezi díly spatřujeme v tom, že se vypravěč v povídkovém cyklu pohybuje mnohem méně ve svém fantaskním světě. Spíše se setkáváme s pouhými náznaky (které jsou rozpracované ve Variacích), jako např. že Michael nezapomene zmínit babiččin portrét. Na rozdíl od Variací ale nenastane situace, ve které by byl Michael s portrétem sám, a nevíme tedy, zda by k němu v takové situaci přistupoval stejně jako v románu. Nutno zmínit, že i přesto, že fantaskní pasáže jsou oproti Variacím značně zredukované, jsou i tak podstatnou součástí díla. Liší se však způsob v jejich užití. Zatímco ve Variacích je toto iracionálně neoddelitelnou součástí fikčního světa, v Černovlasých bratrech se Michael často u takovýchto pasáží pozastavuje a sám nad nimi pochybuje, čímž tyto pasáže vyčleňuje: „Ale Arnstein bledne, hubne, slábne a je den ze dne skleslejší a ubitější. Jako by mu vyškubával peří, stahoval kůži, tiskl k zemi a pomalu, pomaloučku rdousil. Nebo jsou to jen mé hloupé, nesmyslné fantazie?“ (Fuks 1991, 40).

Z obou děl je evidentní, že na Michaela silně zapůsobila otcova výtka k jeho přecitlivělosti. Domníváme se, že by se v tomto případě mohlo jednat o podnět k chlapcově uzavřenosti, což mohlo vést ke konstrukci vlastního světa. V Černovlasých bratrech se k této situaci Michael vrací v povídce *Katzovy cypřiše a hvězdy*: „I tatínek říkal, že jsem moc citlivý a musím se z toho dostat, a to už před dvěma léty. Co by říkal, kdyby mě viděl dnes“ (Fuks 1991, 65). Potlačování smutku a strachu si tak Michael kompenzuje tím, že si vytváří odstup, což má za následek určitou ignoraci problémů svého okolí, což je ve Variacích umocněno právě úniky do světa fantazie a přeludů. V téže povídce si ovšem Michael uvědomí, že je na čase dát průchod smutku, jakožto normální lidské emoci, což společně (s výše zmíněnou revoltou) považujeme za propukání dospělosti.

3. Dětský vypravěč v prózách Oty Pavla

Tato kapitola bude pojednávat o dětském vypravěči v Pavlových povídkových sbírkách *Smrt krásných srnců* (1971) a *Jak jsem potkal ryby* (1974). Stejně tak jako u Ladislava Fukse jsou díla propojena tímtež vypravěčem (Otou) a dále postavami, prostředím atd. Opět budeme díla posuzovat společně a na případné rozdíly upozorníme. Nebudeme se ale zabývat všemi povídkami, které jsou součástí jednotlivých sbírek, protože ne každá zapadá do naší práce typem vypravěče. Ve *Smrti krásných srnců* se zaměříme na povídky *Nejdražší ve střední Evropě*, *Ve službách Švédska*, a *Kapři pro Wehrmacht*. Ve druhé sbírce, která je rozčleněna na 3 části, se zaměříme na celý oddíl *Dětství*, zahrnující devět povídek a črt. V Pavlových povídkách se setkáváme s tematikou židovství v souvislosti s druhou světovou válkou, ovšem z jiného pohledu, nežli u Fukse.

V obou dílech má významnou pozici postava tatínka, ale zatímco ve *Smrti krásných srnců* je tatínek stěžejním bodem vyprávění, ve druhé sbírce vypravěč obrací pozornost spíše sám na sebe. V obou dílech jsou povídky seřazeny chronologicky, což nám usnadňuje zaměřit se pouze na období dětství, povídky ale zároveň fungují jako samostatné celky, ačkoliv „mnohá próza ze sbírky (...) dokresluje portrét tatínka“ (Uhlířová 1979: 59) i celkový charakter vypravěče. Některé texty z *Jak jsem potkal ryby* odpovídají svým rozsahem a obsahem útvarově spíše črtě.

Charakter vyprávění umožňuje vícero možností interpretací, což se nám jeví jako problematické. Např. Bohumil Svozil označuje tyto prózy za vzpomínkové a vnímá tak vypravěče jako někoho, kdo se vrací do minulosti a vypráví své vzpomínky. Také podle něj reflektuje svou roli v těchto vzpomínkách, a je tedy zároveň i postavou, která v příběhu vystupuje a již dospělý vypravěč se tak pouze vžívá do dětské role. Svozil tedy vnímá Pavlova vypravěče jako dospělého, který se stylizuje do dětské postavy, skrze jejíž perspektivu příběh záměrně deformuje. V tomto případě bychom mohli uvažovat o záměrném klamání, tedy o nespolehlivosti.

V naší práci jsme se rozhodli vypravěče vnímat jako dětského. Samozřejmě nemůžeme opomenout, že některé z povídek obsahují pasáže, které odkazují do jiného časového pásma, nežli ve kterém se odehrává povídka. Nejvýrazněji je tomu v povídce *Smrt krásných srnců*, jež jsme v úvodu úmyslně nezmnili mezi povídkami, kterými se budeme zabývat, protože u ní můžeme o čistě dětské perspektivě polemizovat. V jejím závěru vypravěč Ota popisuje pohřeb strejdy Proška, jenž

v základním čase povídky, ve kterém se příběh odehrává, reálně vystupuje. Zároveň ale vypravěč dodává, že strejda zemřel po válce a neurčuje nám přesný čas, kdy k úmrtí došlo, můžeme se tedy domnívat, že v té době nebyl vypravěč ještě dospělý, ačkoliv svůj věk komentuje pouze neurčitě se slovy: „Byl jsem už tak starý, že jsem věděl, že nepohřbívám jenom strejdu Proška, ale celé své dětství a všechno, co s ním souviselo“ (Pavel 1971: 65). Celkově je povídka z tohoto hlediska problematičtější, než povídky ostatní. S těmito časovými výkyvy se setkáváme ještě v několika případech, např. když Ota vypráví o zuboženém stavu svých bratrů, navrátilších se z koncentračního tábora: „Hugo se vrátil celkem dobrý. Jirka se vrátil z Mauthausenu a měl čtyřicet kilo a půl roku umíral od hladu a utrpení, než začal znovu žít. Nikdy mi o tom moc nevyprávěl, jenom jednou, a když jsme mluvili o tom srnci, řekl: „Možná, že ten srnec mi zachránil život. Možná, že ty poslední kusy pořádného masa mi vystačily akorát do konce““ (Pavel 1971: 64). Indicii pro ukotvení této situace v čase zde můžeme nalézt pouze v časovém údaji „půl roku“, který nám ale neosvětluje, kdy byl vyřčen následující Jiřího výrok. Vypravěč čas opět objektivizuje a zastírá použitím příslovcí „nikdy“ nebo „jednou“.

Stejně se ale nemůžeme vyrovnávat s pasáží: „Oči psa a člověka se střetly. Dívaly se na sebe dlouho, snad celý věk, světla v nich zhasínala a rozsvěcovala se, a co si říkaly, to se nikdo nedoví, protože jsou oba mrtví, a i kdyby byli živi, nikdo by se to nedověděl, protože oni sami to stejně nevěděli“ (Pavel 1971: 59). Zde vzniká rozpor mezi časovými rovinami (především v užití přítomného času) a tento výrok pociťujeme jako promluvu vševědoucího vypravěče, který oslabuje důvěryhodnost dětské perspektivy. Zároveň se jedná o jediný výrok tohoto typu. V knize *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století* se dočítáme, že povídky *Smrt krásných srnců* a *Kapři pro wehrmacht* jsou „vyprávěné očima dítěte“ (Sladovníková 2016: 822) a problematika těchto pasáží se zde [kromě tvrzení, že „naivní dětský pohled se mísí s retrospekcí vševědoucího vypravěče, který do mluvy dítěte vnáší naturalistické obrazy“ (Kroulíková 2016: 859)] nijak více nerozebírá.

Povídka *Smrt krásných srnců* se nám jeví v našem pojetí jako problematická, neboť plně nesouhlasíme se Svozilovým pojetím prózy jako vypravované vzpomínky, ale zároveň nám uvedený problém znemožňuje povídku čistě přisoudit vypravěči dětskému, jehož znaky vykazuje. A ačkoliv je tato povídka pro sbírku signifikantní,

rozhodli jsme se ponechat ji stranou, neboť jako jediná vykazuje přesah do jakési přítomnosti, která je oddělená od samotného vyprávění.

Ostatní povídky ve sbírce *Smrt krásných srnců (Jak jsme se střetli s Vlky, Otázka hmyzu vyřešena, Prase nebude! a Králíci s moudrýma očima)* už nepojednávají o vypravěčově dětství, a jelikož je vypravěč zároveň postavou, je logické, že je-li postava dospělá, musí být dospělým i vypravěč, a tudíž se charakterově vymykají z naší práce. Stejně tak zbylé dva oddíly ve druhé sbírce (*Odvážný mladý muž, Návraty*), jak už můžeme očekávat z názvu, postihují jiné vypravěčovy životní etapy nežli dětství, a proto je ponecháme stranou.

Vypravěč Ota

Vypravěč Ota se jmenuje stejně, jako samotný autor. Ota je chlapec, který ve vybraných povídkách dosahuje různého stupně dětství. Vybraná díla jsou autobiografická a pojednávají o reálných událostech, zážitcích a pocitech Oty Pavla.

3.1. Charakteristika

K charakteristice vypravěče budeme přistupovat stejným způsobem jako v předchozí kapitole o Fuksovu vypravěči, tedy nejprve jej budeme charakterizovat po naratologické a formální stránce a poté vyložíme jeho ostatní charakterové rysy. Abychom zachovali jednotu, podkapitoly pojednávající o vlastnostech vypravěče opět rozlišíme jako „charakteristiku vypravěče“ a „charakteristiku postavy“.

3.1.1. Charakteristika vypravěče

Vypravěč Ota, průvodce oběma sbírkami, je homodiegetický. Problematictější se jeví otázka fokalizace. Opět se ztotožňujeme s názorem, že se jedná o fokalizaci interní, nicméně v případě povídek ze sbírky *Smrt krásných srnců* bychom se mohli pozastavit nad otázkou, kdo je zde tím fokalizátorem. Jelikož v těchto povídkách dětský vypravěč reflektuje příběhy svého tatínka, u nichž nebyl přítomen, domníváme se, že fokalizátorem v tuto chvíli není on, ale právě postava tatínka.³ Vypravěč zde zprostředkovává příběh, který mu byl nějakým způsobem někým zprostředkován. Domníváme se, že se v tomto případě jedná o vícevrstevnatou fokalizaci. Ve sbírce *Jak jsem potkal ryby* je fokalizátorem jednoznačně vypravěč, neboť (jak už jsme zmínili výše) svou pozornost zaměřuje na sebe a na příhody, u nichž byl

³ Pro fokalizaci je totiž důležité, že se pokouší postihnout sféru percepce. Základní otázkou tedy není „Kdo mluví?“ – což je produktem hlasu, nýbrž „Kdo vnímá?“ – což je produktem modu (Hrabal 2011: 30).

bezprostředně přítomen, a stává se tak přímým a jediným zprostředkovatelem. Z tohoto popisu tedy vyplývá, že se jedná o vypravěče personalizovaného, u něhož hraje opět významnou roli subjektivizace, jíž podléhá celé vyprávění. Podle Svozila je vypravěč „sice převážně věcně referující, ale často i lyricky rozmáchlý či sentimentální; nezaujatě líčící a vyprávějící i humorně anebo dokonce ironicky zpochybňující apod.“ (Svozil 2003: 167), a je pro něj příznačný jednoduchý „věcný styl“ (Svozil 1995: 62).

Ota je především pozorovatelem, nijak zásadně neprovádí sondy do svého nitra a nespěšně se rozvěkle se svými pocity, přesto není uzavřený. Spíše s nimi čtenáře seznamuje přímočaře a poté je rozvádí prostřednictvím přímé promluvy či navazující situace, jako např. v povídce *Kapři pro wehrmacht*: „Teď teprve jsem to pochopil a dostal pořádný strach. Zatahal jsem ho za rukáv: ‚Tatínku, pojď pryč. Jestli nás chytí, tak nás zabijou‘“ (Pavel 1971: 74). Vypravěč se soustřeďuje spíše na vnější stránku příběhu, neboť vyprávění působí celkem povrchově, ale zároveň se ztotožňujeme se Svozilovým zjištěním, že „ačkoli jsou postavy vypravěčem viděny v zásadě zvenčí, bez zbytečného pitvání jejich nitra, místy přece jenom, a nikoli neúspěšně, Ota Pavel nechává nahlížet do jejich niterného rozpoložení a psychického stavu“ (Svozil 2003: 167).

3.1.2. Charakteristika postavy

Na komplexní povaze vypravěče se podílí i jeho povahové rysy a vlastnosti, které lze sledovat na chování postavy. Otovo jednání v povídkách ze sbírky *Smrt krásných srnců* se prakticky neprojevuje, protože v centru jeho zájmu je postava otce. Vypravěč tedy zprostředkovává situace, u nichž přímo on sám nebyl přítomen, a tak se vlastně jedná spíše o „převyprávování“, s výjimkou povídky *Kapři pro wehrmacht*. Oproti tomu ve druhé sbírce se vypravěč stává aktivní postavou. A ačkoliv zde postava tatínka stále zaujímá významné postavení, v centru dění je vypravěč Ota.

Ota je synem křesťanky Hermy a žida Lea. Dále má dva bratry – Huga a Jirku. V těžkém období války se rodina potýká s protižidovskými restrikcemi. Ota situaci vnímá střízlivě a „s dětskou samozřejmostí“ (Sladovníková 2016: 822), zároveň si vypravěč „uvědomuje závažnost situace a nebezpečí z ní plynoucí“ (Sladovníková 2016: 823), jeho počínání je vždy odůvodnitelné a nastalé problémy se snaží řešit prakticky. V Otově rodině panují velice vřelé vztahy, z čehož plyne jeho evidentní respekt k otci Leovi, kterého vnímá jako autoritu, o čemž svědčí fakt, že otec zaujímá

v jeho vyprávění významné postavení. Nesmíme opomenout ani postavu matky Hermy, k níž chová úctu a obdiv, který dává najevo především v situacích, v nichž se maminka potýká s tatínkovými výstřelky.

Občasně se v Otově vyprávění setkáváme až s meditativními pasážemi, jež se týkají přírody. Po vzoru otce je Ota vášnivým rybářem, který v synovi také probouzí lásku k přírodě, jež má v obou dílech velice významné postavení. Vypravěč je opatrný v souvislosti s odhalením svého nitra a jeho vlastnosti tak čtenář zjišťuje spíše skrze vypravěčova jednání.

3.2. Vyprávěcí postupy

Středem naší pozornosti v této podkapitole budou postupy, jichž využívá ve svém vyprávění vypravěč Ota. Stejně tak jako v případě Fuksova vypravěče nás budou zajímat postupy, na jejichž základě Pavel vyprávění konstruuje a které se nám zároveň jeví jako podstatné z hlediska vyprávění dětského.

3.2.1. Perspektivizace

Ačkoliv je v obou dílech, ve vybraných povídkách a črtách, nahlíženo na jednotlivé příhody očima vypravěče, v souboru *Smrt krásných srnců* se setkáváme s perspektivou násobenou, což už jsme naznačili v podkapitole charakteristika vypravěče v souvislosti s fokalizací. V povídkách *Nejdražší ve střední Evropě, Ve službách Švédska* můžeme sledovat, že ač je vypravěč bezesporu homodiegetický, jeho funkce jako postavy je zde takřka nulová – centrální úlohu zde zaujímá postava tatínka. Vypravěč se v těchto povídkách projevuje, jako by byl vševědoucí, z toho důvodu, že detailně popisuje situace, jichž nebyl svědkem. Vypravování v těchto momentech postrádá vypravěčova hodnocení. Jako postava se Ota projevuje až v momentě, kdy se ho situace bezprostředně týká.

Povídka *Kapři pro wehrmacht* se od předchozích dvou liší především tím, že se vypravěč stává aktivnější postavou, jež nějakým způsobem zasahuje do děje, ačkoliv zde stále dominuje postava tatínka. Povídka však podle nás představuje jakýsi zlom, neboť postava prožívá zásadní životní okamžik, ve kterém jeho otec na nějakou dobu opouští domov a nemůže tak nadále fungovat jako inspirace pro Otova vyprávění, proto sám vypravěč částečně zaujímá jeho místo jak v rámci nastalé rodinné situace, tak v důležitosti postavení v povídkách. Zároveň „forma dětské perspektivy ještě více

zdůrazňuje nesmyslnost a absurditu rasových zákonů a tragičnost celé situace“ (Sladovníková 2016: 859).

Zajímavé postavení má také krátká povídka *Bílé hříby*, která tvoří tematický mezistupeň mezi povídkami předválečnými a válečnými – objevuje se v ní předzvěst války (v podobě bílých hřibů). Vypravěč v povídce idylicky zachycuje procházku lesem, což vzápětí ostře kontrastuje s jejím koncem. Maminka oplakává bílé hříby, jakožto zlé znamení a hned na to vypravěč informuje o německé okupaci. Kontrast je o to více vyhrocený, že se právě v této povídce setkáváme s množstvím vlasteneckých motivů – „zbojníci z Týřova, udatní čeští králové v čele statečných bojovnických družin a také pověstný jelen s křížem mezi parohy z legendy o symbolu češství sv. Prokopu“ (Svozil 2003: 184). Zde tedy dětský pohled vykazuje také znaky perspektivy vlastenecké.

3.2.2. Obraznost

Zde opět jako u Fukse nazíráme na obraznost spíše jako na vypravěčovu vlastnost, ale mezi vyprávěcí postupy ji zařazujeme ze stejného důvodu jako v případě vypravěče Michaela.

Ačkoliv jsou Otova vyprávění jednoduchá a jsou „vystavěna „naprosto elementárním způsobem“, protože Pavel celý fikční svět „nechává (...) vyrůst z prostého vypravěčství“ (Svozil 2003: 162), setkáváme se v nich s množstvím obrazných pojmenování. Významné postavení zaujímá v obou dílech personifikace, které vypravěč užívá v souvislosti s přírodou.

V obou Pavlových prózách se tematizuje „úzký vztah člověka ke všemu přírodnímu“ (Uhlířová 1979: 62). Příroda v dílech nevystupuje jen jako pouhé prostředí, ale spíše jako postava a zároveň představuje nějaký pevný řád (obzvláště v těžké válečné době), který se vymaňuje z moci člověka, a proto k ní vypravěč přistupuje s hlubokým respektem. Ačkoliv příroda prokazuje člověku svůj soucit s těžkou životní situací a ve válečné době poskytuje člověku útočiště, vypravěč odhaluje i její druhou tvář – její sílu, která může být až ničivá (což ovšem nehodnotí negativně). S tím se výrazně setkáváme v povídce *Jak jsme s tatínkem servírovali úhořům*: „Řeka mi sahala k ramenům. A pak mi byla až po krk. Cítil jsem její sílu. To už nebyla ta včerejší řeka. To byla jiná řeka. Zabijácká. Zmocnil se mě její proud a její vlny se mnou smýkaly a řvaly, proč jsem přišel a že jsem drzý. Zmohl jsem se jen na výkřik: ‚Tatínku!‘ Voda mi

vníkla do úst, ztrácel jsem půdu pod nohama. Věděl jsem, že nesmím pustit tu šňůru, protože by se mě řeka zmocnila a roztrhala dole na kamenech a proudech“ (Pavel 1974: 25). Zároveň se nám příroda jeví jako svět, který vypravěči poskytuje klid a který je pro něj inspirací a útočištěm. Příroda se projevuje aktivně, zasahuje do jednotlivých příběhů a vypravěč jí přisuzuje lidské vlastnosti, tedy ji personifikuje, jak už vidíme z předešlé ukázky. „Autor přenáší na řeku, ryby a zvířata vůbec lidské vlastnosti a uvažování“ (Uhlířová 1979: 62), s čímž se můžeme setkat např. v povídce *Můžou tě i zabít*, kde vypravěč líčí své dojmy: „Rybník mi připadal poslední dobou zlý“ (Pavel 1974: 33) nebo v povídce *Dlouhá míle*, ve které stejnou vlastnost přisuzuje jak člověku, tak zvířeti: „Mlynář měl obrovskou sílu (...). Kapr byl taky silák (...)“ (Pavel 1974: 48).

Dalšími výraznými prvky v Otově vyprávění jsou pohádkové motivy, což autentizuje dětskou perspektivu. Tyto motivy nemají v dílech reálnou podobu ani vystupování, neožívají ani neobývají fikční svět těchto próz, vypravěč je užívá pro přirovnání: „Strejda Prošek se v Berounce narodil asi jako vodníci (...)“ (Pavel 1974: 7) v črtě *Koncert* či ke zveličení: „To nebyla ryba, byl to drak, opancěřovaný rytíř s červeným peřím na přilbě“ (Pavel 1974: 14) v črtě *Moje první ryba*.

Celkově se v obou sbírkách setkáváme s místy, kde vypravěč explicitně navozuje „zdání pohádkové atmosféry“ (Uhlířová 1979: 63) tím, že přímo užívá slovo „pohádka“, ať už se opět jedná o přirovnání: „rybník vypadal jako v pohádce“ (Pavel 1971: 73), nebo momenty, kdy vypravěč dává průchod své fantazii: „Moc jsem se těšil do mlýna. Byl to v mé mysli pohádkový mlýn, co v něm bydlí čerti Pacufráci“ (Pavel 1974: 42).

V prózách se také setkáváme, ač v malém množství, s přirovnáváním ke zvířatům, jedná se ale spíše o frázovitá přirovnání typu: „spal jsem v klubku jak jezevec“ (Pavel 1974: 46), postrádající hlubší souvislost než podobnost. Jinak zvířata v dílech zauímají důležitou pozici, neboť jsou součástí přírody, jejíž postavení jsme popisovali výše. Ačkoliv jsou vypravěč i jeho tatínek vášnivými rybáři, k rybám přistupují s láskou a respektem, což můžeme pozorovat např. ve způsobu, jak vypravěč ryby popisuje a především v tom, jak se k rybám Ota i ostatní postavy chovají: „Kapříci moji. Kapříci.‘ Hrál si s nimi a oni se mu sjížděli k rukám jak jeho děti, v tom svitu měsíce zlatí a stříbrní, zářili jako svatí, nikdy později jsem podobné kapry neviděl“ (Pavel 1971: 74).

3.2.3. Konkretizace

Otovo vyprávění jsme popsali jako jednoduché a věcné, což považujeme za jeho základní vlastnosti, které vychází ze skutečnosti, že vypravěč je dosti konkrétní, což se projevuje schopností nerozvlklého, jednoznačného, jednoduše strukturovaného vyprávění. Vypravěč nám zprostředkovává dění za užití jednoduchých slovních výrazů i syntaktické skladby. Shodujeme se s tvrzením Bohumila Svozila, že Pavlova syntax „sdílí pól věcnosti i bezprostřední citové účasti. První pól v ní zaručují přímá pojmenování věcí i častá znázorňující přirovnání, druhý pól naproti tomu citoslovce, personifikace a zdobněliny“ (Svozil 2003: 167). Nutno ještě dodat, že prózy „mají vždy celkovou dějovou osnovu, jejich jádrem je celistvý příběh“ (Svozil 1995: 68) – jsou tedy silně epické.

Otova vyprávění dostávají místy až reportážní charakter. Reportáž je útvar, pro který je příznačné sledování a popisování konkrétních skutečností se snahou o zachování autenticity. Reportážnost se v Pavlově prózách mísí s pocitovostí a projevuje se nejvíce v popisech: „V Buštěhradě byly rybníky dva. Oba rybníky dělila hráz a topoly a silnice. Nový rybník mě nikdy nelákal. Měl takové studené břehy, převážně z kamenů a cihel. Starý rybník byl jiný. Část břehů měl z husích trávníčků. Voněl potůčkem, který do něho přitékal kolem Opltovic hospody, a čpěl močůvkou, vytékající ze selských stavení (...)“ (Pavel 1974: 30).

Za výrazný rys konkretizace považujeme také používání přivlastňovacích zájmen ve vztahu k rodinným příslušníkům – nejčastěji se setkáváme s kolokací „můj tatínek“ nebo „moje maminka“. Přičítáme to vypravěčovu respektu k rodičům a neustálou potřebu zdůrazňovat jejich blízký vztah.

Důležité je také zmínit, že všechny postavy (vyjma Němců) „jsou vždy pojmenovány konkrétně jménem vlastním, které je zdůvěrní a podtrhne jejich individualitu“ (Uhlířová 1979: 59) – k tomuto tvrzení si dovoluujeme dodat, že jmény nedisponují jen postavy, ale také zvířata (pes Holan, kočka Andělka, ...). Dále vypravěč svůj děj lokalizuje do míst, jež mají vždy svůj název (Buštěhrad, Praha, Luh pod Bránovem, Nezabudický mlýn, ...), tudíž má čtenář vždy přehled o tom, kde se děj odehrává, což nějakým způsobem opět koresponduje s reportážním charakterem.

Za pozornost stojí i užívání deminutiv, s čímž se v prózách často setkáváme. Podle Uhlířové je „použití zdobnělin (...) výrazovým prostředkem míry zaujetí pro věc.

Mnohé z toho, co je srdci blízké, co lahodí smyslům, je tímto způsobem poetizováno“ (Uhlířová 1979: 63). Citové zaujetí pociťujeme nejčastěji v souvislosti s rybami (stařeček kapr, kapříci, okounci, úhoří tlamičky, ...) – tyto výrazy nám konkretizují vypravěčův vztah k popisované skutečnosti.

Nesmíme opomenout také dvě konkrétní postavy, které reprezentují dvě určité skupiny lidí. První postavou je porybný Záruba, jenž se zpočátku jeví jako postava jednoznačně negativní. Nakonec se však dočítáme, že poskytne Otovi radu a pomoc. „Postava porybného je tak synekdochou všech lidí, kteří pomáhali (...) lidem v nouzi a postiženým nacistickými represemi“ (Sladovnicková 2016: 824). Druhá postava – mlynář, jehož jméno zůstává utajeno, též zastupuje skupinu lidí, kteří se „chovali lhostejně, nebo dokonce těžili z tíživé situace perzekvovaných židovských spoluobčanů“ (Sladovnicková 2016: 824). Zde tedy vypravěč pracuje s konkretizací tím způsobem, že obecnému přiděluje konkrétní tvář.

3.3. Reflexe a vnímání společenské situace

Jak už jsme zmínili v charakteristice postavy, Ota pochází z rodiny „napůl“ židovské (jeho otec byl židovského původu), za což během války trpěla celá rodina. Vypravěč je se situací zcela obeznámený, přesto ji podává s dětinsky naivním nádechem: „Našlapoval jsem kolem své drobné spící maminky, která obrovsky trpěla jenom proto, že si jednou vzala před bohem Žida a nechtěla se s ním před lidmi rozejít“ (Pavel 1974: 33).

Dá se říci, že dětské vyprávění o hrůze válečné doby je jedním velkým kontrastem. Dětský vypravěč už ze samé podstaty nedokáže postihnout popisovanou situaci, protože ji není schopen plně pochopit. Tím, že se střetává dětský pohled s tragickými událostmi ale vypravěč „odhaluje jejich nesmyslnost, absurditu a tragický rozsah“ (Sladovnicková 2016: 861). Zároveň se místy setkáváme s velice autentickým zobrazením, které je založené na reportážním a pocitovém popisu, čehož je dokladem pasáž o vypálení Lidic z povídky *Kapři pro wehrmacht*: „Okupace byla zlá, ale v Buštěhradě snad o kousek horší. Zkáza Lidic zasáhla celý svět. Ale Buštěhrad, můj tatínek, maminka, bratři, já, my jsme viděli Lidice hořet, my jsme slyšeli přes kopec Lidice křičet, já chodil s Příhodou do školy a najednou bylo jeho místo v lavici zoufale prázdný, my tam hrávali fotbal, tatínek tam měl kamarády, k nám vbíhali Němci na prohlídky s nasazenými bodáky“ (Pavel 1971: 69). Vypravěč zde velice subjektivně

zaznamenává své vlastní zkušenosti a pocity z události, o které by měl mít čtenář nějaké povědomí.

Povídka *Kapři pro wehrmacht* je jedna z těch, které reflektují válečné období – mimo vypálení Lidic „je zde ztvárněno téma arizace, deportací i židovského odporu, zde ztělesněného výlovem arizovaného rybníka“ (Sladovníková 2016: 822, 823). Dalšími povídkami, které tematicky navazují na Kapry pro wehrmacht, jsou povídky z druhé sbírky – *Můžou tě i zabít* a *Dlouhá míle*. Ota je momentálně „jediný a poslední muž v domě“ (Pavel 1974: 33), a tak „přijímá roli živitele rodiny“ (Sladovníková 2016: 823), protože nebyl jako jediný z mužů transportován.

V povídkách, odehrávajících se v době válečné, vypravěč primárně nereflektuje o druhé světové válce, tyto události „jsou jakoby v pozadí hlavního děje. Přitom jej ale zásadně ovlivňují“ (Kroulíková 2016: 858). Téma holokaustu se v povídkách projevuje v konkrétních případech, tj. „v jednotlivých, narativně spíše uzavřených událostech“ (Kroulíková 2016: 858), které vypravěč do svých povídek včleňuje (vypálení Lidic) nebo v krátkých vsuvkách: „Tenkrát jsme potřebovali příjemné, tučné kapři maso pro sebe a na výměnu. Za mouku, chleba a cigarety pro maminku. Žil jsem jenom s maminkou, ostatní byli v koncentráku“ (Pavel 1974: 31).

Šárka Sladovníková se pozastavuje nad vypravěčovým věkem: „povídka je podle vypravěče situovaná do čtvrtého roku války, kdy bylo spisovateli Otovi Pavlovi třináct let. Podle stylizace vyprávění se však jedná o výrazně mladšího chlapce“ (Sladovníková 2016: 823). Jako argument pro svou domněnku použila pasáž z Kaprů pro wehrmacht, ve které se Ota snaží zamaskovat svůj vzhled, aby ho nikdo nepoznal, a obleče si oblečení svého dědečka. Sladovníkové připadá nepravděpodobné, že by třináctiletý chlapec uvažoval takto naivně. Domníváme se, že by se chlapcovo uvažování dalo přisoudit strachu a pocitu zoufalství, který vypravěč prožívá. Každopádně se nám chlapcova naivita nejeví jako směrodatná proto, abychom mohli s jistotou určit jeho věk. Ale jelikož zde explicitně svůj věk nezmiňuje, domníváme se, že není nutné jej přesně určovat, protože není sám o sobě důležitý jako fakt, že vypravěčem je dítě.

Ačkoliv je vyprávění z velké části založené na pozorování a vnitřní svět jedince není nějak hlouběji popisován, setkáváme se s projevem dětské fantazie, např. „Obcházel jsem rybníky velkým kruhem, namluvil jsem si, že v nich plavou krokodýlové a žraloci. A také že v nich jsou chobotnice, které mě stáhnou do hlubin (...)“ (Pavel

1974: 36), což kontrastuje „s jeho vyspělým uvažováním“ (Sladovníková 2016: 823). Jeho „vyspělé uvažování“ je podmíněno především dobou těžké krize a bezvýchodné situace, která ho k předčasné vyspělosti donutila. Není proto překvapivé, že vypravěčovo chování vykazuje určité rysy dospělosti.

3.4. Vyrovnávání se se společenskou situací

Prakticky ve všech vybraných povídkách a črtách je Ota obklopený rodinnými příslušníky a téměř nikdy nehovoří o svých kamarádech. V rodině panují vřelé vztahy a vzájemná důvěra a rodinné prostředí mu poskytuje pocity jistoty, bezpečí a porozumění, proto se do něj uzavírá. V přírodě Ota nachází svobodu, pocit volnosti a přirozenosti (v črtách z doby předválečné se téměř vždy setkáváme s protnutím obou těchto prostředí – vypravěč tráví s rodinou čas u řeky Berounky). V povídkách, reflektujících dobu válečnou, sledujeme, jak vypravěč trpí tím, že se nemůže volně pohybovat a chovat v přírodě. Částečnou náhražkou je mu pytláčení, ačkoliv jde spíše o nutnost (aby uživil sebe i maminku) než o uspokojení.

Už jsme se zmiňovali o dětské „samozřejmosti“, která hraje důležitou roli při zprostředkovávání určitých situací – např. v povídce *Kapři pro wehrmacht*, když vypravěč popisuje arizaci rybníka „ (...) kapřiči vypadali jako buchtičky. Rostli, no zrovna jako z vody. Když přišli Němci, vzali je jako mnoho jiných věcí do zajetí“ (Pavel 1971: 67). S ní souvisí i jakási „smířenost“, která je obdobná – „Všichni z naší rodiny byli už v koncentráku, anebo byli mrtví. Babičku Malvínu (...) prý zplynovali v Osvětimi“ (Pavel 1974: 33). Tato smířenost se projevuje např. v situaci, kdy vypravěč myslí na své bratry a tyto myšlenky si ničím nepřikrášluje: „Co dělá Hugo? Snad vozí místo značkovaného chleba káry mrtvých ke spalování a ti mrtví mají vytetované své číslo, které už nebude k potřebě na zemi ani na nebi“ (Pavel 1974: 41). Tyto dva znaky jsou produktem nutného psychického obrnění, které válečná doba vyžadovala a které bychom mohli zařadit mezi zmíněné rysy dospělosti (jež je předčasná a vynucená). Můžeme zde také hovořit o dětské nevinnosti poznamenané válečnými událostmi.

4. Klíčové postupy dětského vyprávěče

V předchozích dvou kapitolách jsme si charakterizovali dva dětské vypravěče. Z toho důvodu, že máme k dispozici jen dva narátory, směřovali jsme náš výběr k tomu, aby se od sebe co nejvíce lišili stylem vyprávění. Nyní se pokusíme na základě získaných poznatků dokázat, že označovat dětského vypravěče jako nespolehlivého nepovažujeme za správné. Zároveň se pokusíme o jejich srovnání, což nám napomůže určit, které znaky by mohly být charakteristické pro kategorii dětského vypravěče obecně. Naprosto ponecháváme stranou povahové rysy obou vypravěčů, protože je pro obecnou charakteristiku považujeme za nepodstatné.

V podkapitole o vyprávěcích postupech se oba vypravěči protínají v „perspektivizaci“ a „obraznosti“. Můžeme zde uvažovat o tom, že jde v otázce (ne)spolehlivosti (v kategorii dětského vyprávění) o postupy klíčové. Ačkoliv tyto postupy podněcují k tomu, aby se o dětském vypravěči uvažovalo jako o nespolehlivém, pokusíme se nyní dokázat, že stavět na jejich základě toto tvrzení není směrodatné. Naopak se obraznost i perspektivizaci pokusíme využít ve prospěch spolehlivosti.

4.1. Perspektiva jako zdroj omezenosti

Pro Gilka je podnětem pro uvažování o nespolehlivosti dětského vypravěče, že „protagonista může některé podstatné situace potlačit, vypudit z vědomí, a jiné, méně výrazné děje naopak zveličt a považovat je za důležité“ (Gilk 2013: 80). Se všemi postupy, jež Gilk v citaci uvádí, se v textech, jejichž vypravěčem je dítě, můžeme setkávat (o čemž jsme se přesvědčili v předchozích dvou kapitolách). Nepřístupujeme k této skutečnosti jako k projevu nespolehlivosti, ačkoliv si uvědomujeme, že se jedná o postupy, které nespolehlivost mohou evokovat. Jako alternativu pro označení „nespolehlivý“ či „částečně spolehlivý“ (jak zavádí Kubíček) bychom užili spíše přívlastek „omezený“. Je tomu tak především proto, že vlastnost, kterou u tohoto typu vypravěče mnozí vnímají jako nespolehlivost, není pro vypravěče záměrem, s čímž opět odkazujeme na studii Jiřího Hrabala. Odchytky vznikající formou dětského vyprávění vznikají z důvodu přítomné perspektivy, která je „ohraničena“ nějakými skutečnostmi – v případě dětského vypravěče nedostatkem zkušeností a faktem, že dítě není schopné vnímat svět objektivně.

Záměrně jsme pro tuto práci vybrali vypravěče, kteří svá vyprávění situují do předválečné a válečné doby – každý ovšem z jiného úhlu pohledu a z jiného

společenského postavení. Zatímco vypravěč Michael (bez židovského původu) po většinu doby vyprávění hrůzným událostem přihlíží, Ota (s židovským původem) je přímo v epicentru těchto událostí. Pohled na události, jež mají reálný základ, je u obou narátorů pokřiven dětskou perspektivou, čímž je jejich vyprávění silně subjektivizováno. Přestože se vyprávění liší, nemůžeme ani u jednoho z nich tvrdit, že čtenáře záměrně klame, tudíž že je nespolehlivý.

4.1.1. Subjektivita vs. objektivita

Oba vybraní vypravěči jsou personalizovaní, homodiegetičtí a jsou fokalizátory. Oba konstruují svůj fikční svět a zároveň ho jistým směrem deformují skrze své omezené vnímání. V této deformaci hraje v různé míře roli subjektivizace, která se projevuje výběrem informací, jež nám oba vypravěči poskytují, tedy jejich preferencemi. Fuksův i Pavlův vypravěč své vyprávění zakládají na pozorování, zatímco Ota zachycuje popisované události spíše zvenčí, Michael se ponořuje do svého nitra, což popisovaným událostem dodává silný individuální ráz. Tím nechceme tvrdit, že v případě vypravěče Oty snad individualita chybí, spíše narážíme na fakt, že Michael reflektuje své hluboké niterné prožitky v souvislosti s nějakými událostmi, zatímco Ota tyto prožitky (v menší intenzitě) do vyprávění přenáší prostřednictvím jednání.

Pokládáme si otázku: Proč bychom tyto vlastnosti měli považovat za projevy nespolehlivosti? Přesvědčili jsme se, že popisy Pavlova vypravěče mají až reportážní charakter a v případě vypravěče Fuksova se čtenáři otevírá cesta do dalšího světa, jenž je čistě světem Michaelovým a který nám poskytuje o vypravěči informace, které on sám explicitně nevyřkne. Také subjektivizaci a s ní související vypravěčovy preference nemůžeme považovat za rys nespolehlivosti, protože jsou podmíněny tím, že je příběh nahlížen z nějaké určité perspektivy, která je ze své podstaty nějak omezená. K textu tohoto charakteru je nutné přistupovat s vědomím, že může být nějakým způsobem deformován, a zároveň tyto texty předpokládají čtenářovu interakci např. orientaci v historických událostech objevujících se v příběhu či schovávavost k dětskému vypravěči. Stejně jako Jiří Hrabal cítíme potřebu upozornit na fakt, že rozdílnost spolehlivosti a nespolehlivosti „neodpovídá distinkci objektivní podání vs. neobjektivní podání událostí fikčního světa“ (Hrabal 2013: 120). Subjektivní podání určitých situací se nám mnohdy jeví jako spolehlivější, ač je třeba nějakým způsobem ovlivněné. V podstatě jde o to, že vypravěč předá to, co předat chce. Objektivita, ač je oproštěná od subjektivních vlivů, není zárukou spolehlivosti,

protože neposkytuje jiné složky, jež by chtěl vypravěč předat (např. pocity). Naopak bychom mohli za nespolehlivého považovat dětského vypravěč v té chvíli, kdy by se vyjadřoval objektivně, protože ze zkušeností víme, že je to vysoce nepravděpodobné.

4.2. Fantazie jako součást dětské perspektivy

U obou vypravěčů se setkáváme (ač tedy v různé míře) s projevy fantazie, kterou jsme v obou případech zařadili pod „obraznost“. Domníváme se, že tento rys je pro dětského vypravěče signifikantní, neboť (jak už jsme uváděli v předchozích kapitolách) prohlubuje autenticitu dětského vyprávění. Považujeme za důležité podotknout, že pokud je fikční svět konstruován skrze dětskou perspektivu, můžeme očekávat, že se s fantaskními prvky budeme potýkat. Fakt, že se tyto prvky v dílech tohoto typu objevují, opět nepovažujeme za směrodatný pro tvrzení, že se jedná o rys nespolehlivosti. Naopak je považujeme za důležitou součást dětské perspektivy, tedy že k dětskému světu neodmyslitelně patří. S fantazií souvisí i přítomnost pohádkových motivů, kterých oba vypravěči užívají téměř stejným způsobem – pohádková postava pro ně představuje nějaký určitý vzor (nikoliv ve smyslu „ideál“), ke kterému přirovnávají postavy reálné.

Problematickým se z tohoto hlediska může jevit vypravěč Michael, který svůj fantaskní svět slučuje s fikční realitou. Ani zde ovšem neuvažujeme o nespolehlivosti, neboť vypravěč o tomto světě nereflektuje se záměrem klamat čtenáře. Sdílíme Hrabalův názor, že např. vypravěč psychicky nemocný, „vypravěč morálně pokřivený (vrah, válečný zločinec), vypravěč s nějakým způsobem omezenými poznávacími schopnostmi (nevidomý), a další (...) nejsou primárně ‚nespolehlivými vypravěči‘“ (Hrabal 2013: 119), pokud fikční realitu nedeformují záměrně, protože příčinou pro určení nespolehlivosti je nám právě záměrné klamání.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo upozornit na problematiku v pojetí dětského vypravěče jako nespolehlivého na základě konkrétních poznatků, získaných z analýzy konkrétních dětských vypravěčů. Součástí práce bylo i zaměření na způsoby literární prezentace druhé světové války generované specifickostí dětského vypravěče jako toho, kdo dané dějinné události vnímá jako postava a zároveň i jako zprostředkovatel vyprávění.

Úvodní část bakalářské práce poskytuje přehled toho, jakým způsobem se literární teoretici vyrovnávají s problematikou kategorie vypravěčské nespolehlivosti. V přehledu charakterizujeme jednotlivá pojetí, která zohledňuje i koncepce Tomáše Kubíčka, k níž se při uvažování o nespolehlivosti přikláníme. Zároveň práce vyzdvihuje Hrabalovu studii *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie* (2013), s níž se v mnohém ztotožňuje. V závěru kapitoly práce otvírá otázku, zda do kategorie nespolehlivosti zařazovat i dětského vypravěče.

Následně se práce zaměřuje na konkrétní dětské vypravěče v dílech Ladislava Fukse (*Variace pro temnou strunu a Mí černoulasí bratři*) a Oty Pavla (*Smrt krásných srnců a Jak jsem potkal ryby*), přičemž díla obou autorů jsou spjata stejným vypravěčem – v dílech Fuksových vystupuje vypravěč Michael a v Pavlových Ota. V těchto kapitolách sledujeme charaktery, typy a postupy obou vypravěčů.

Poslední kapitola se zabývá prvky, které oba vypravěče spojují. Jedná se především o vyprávěcí postupy, které jsme nazvali *perspektivizace* a *obraznost*. Tyto postupy nám poté slouží jako styčné body pro argumentaci ve prospěch spolehlivosti dětského vypravěče. Zároveň práce zohledňuje jisté limity, jimž dětský vypravěč podléhá, a navrhuje tak dětského vypravěče pojímat jako omezeného. Tato omezenost je v práci demonstrována např. na různém typu zprostředkování událostí spjatých s druhou světovou válkou u obou vypravěčů.

Práce slouží jako podnět k přehodnocení dosavadního pojetí kategorie nespolehlivosti vyprávění, kterou nevnímáme jako vypravěčovo neúplné zprostředkování informací o fikčním světě z důvodu určitého omezení či znevýhodnění, ale jako strategii, jež vypravěč záměrně užívá k oklamání čtenáře.

Bibliografie

Prameny

FUKS, Ladislav. *Mí černovlasí bratři*. Praha: KREDIT, 1991.

FUKS, Ladislav. *Variace pro temnou strunu*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

PAVEL, Ota. *Jak jsem potkal ryby*. Praha: Mladá fronta, 1974.

PAVEL, Ota. *Smrt krásných srnců*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

Odborná literatura

a) Tištěné zdroje:

HOLÝ, Jiří. Šoa ve fikční próze do konce šedesátých let in HOLÝ, J. (ed.), *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 573-600.

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

KROULÍKOVÁ, Lucie. Literární reflexe šoa po roce 1970 a literatura druhé a třetí generace in HOLÝ, J. (ed.), *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 857-880.

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

SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. Dětský pohled na holokaust in HOLÝ, J. (ed.), *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 797-839.

SVOZIL, Bohumil. *Krajiny života a tvorby Oty Pavla*. Praha: Akropolis, 2003.

SVOZIL, Bohumil. *Próza obrazná i věcná*. Praha: UČL AV, 1995.

UHLÍŘOVÁ Marie: Povídky Oty Pavla. In *Česká literatura*. 1979, 27(1), s. 58-65.

b) Internetové zdroje:

FONIOKOVÁ, Zuzana. Hranice nespolehlivého vyprávění. In *Bohemica litteraria* [online]. 2012, 15 (1), s. 101-119 [cit. 2017-06-14]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117979/1_BohemicaLitteraria_15-2012-1_9.pdf?sequence=1

FONIOKOVÁ, Zuzana. Nespolehlivý autor: otázka vypravěčské nespolehlivosti v autobiografických textech na příkladu knihy Montauk. In *World literature studies* [online]. 2013, 22(5), s. 124-132 [cit. 2017-06-18]. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_1_13/WLS_1_13_Foniokov%C3%A1.pdf

GILK, Erik. Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse. In *World literature studies* [online]. 2013, 22(5), s. 76-91 [cit. 2017-06-18]. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_1_13/WLS_1_13_Gilk.pdf

HRABAL, Jiří. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie. In *World literature studies* [online]. 2013, 22(5), s. 117-123 [cit. 2017-06-18]. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_1_13/WLS_1_13_Hrabal.pdf

KUBÍČEK, Tomáš. *Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl*. In *ALUZE* [online]. 2009, 12(3), s. 38-40 [cit. 2017-04-15]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2009_03/05_studie_zerweck_komentar.php

VŠETIČKA, František. Variace pro temnou strunu Ladislava Fukse. In *Inskrypcje* [online]. 2016, 4(2), s. 61-69 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: https://repozytorium.uph.edu.pl/bitstream/handle/11331/1331/Vseticka.F_Variace_pro_temnou_strunu.pdf?sequence=1

ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. In *ALUZE* [online]. 2009, 12(3), s. 40-59 [cit. 2017-04-15]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2009_03/06_studie_zerweck.pdf