

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Michaela Kroupová

Podoby vypravěče v autobiografických románech Marcela Pagnola

The forms of the narrator in Marcel Pagnol's autobiographical novels

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí své práce Mgr. Míle Janišové za odborné vedení, cenné rady a zejména pak za podporu, trpělivost a lidský přístup nejen při psaní této bakalářské práce, ale i během studia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. července 2022

.....

Michaela Kroupová

Klíčová slova

Vypravěč, autobiografie, Marcel Pagnol, perspektiva, vyprávění, vypravěčské strategie, narativní identita

Key words

Narrator, autobiography, Marcel Pagnol, perspective, narrative, storytelling strategies, narrative identity

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá tématem vypravěče v autobiografickém díle *Jak voní tymián* od Marcela Pagnola, zejména v prvních dvou knihách s názvy *Tatínkova sláva* a *Maminčin zámek*. Snaží se charakterizovat vypravěčské strategie, kterými autor zprostředkovává příběh a zároveň tvoří svou identitu. Dále pak jednotlivé vypravěčské perspektivy a jejich vzájemnou koexistenci a konfrontaci. Práce se opírá zejména o knihu *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* profesora Tomáše Kubíčka.

Abstract

The bachelor's thesis deals with the theme of narrator in the autobiographical piece of work *Souvenirs d'enfance* by Marcel Pagnol in Czech translation by Eva Musilová, especially in the first two volumes entitled *My Father's Glory* and *My Mother's Castle*. It strives to characterize the narrative strategies by which the author mediates the story and at the same time creates his identity. Furthermore, the particular narrative perspectives and their mutual coexistence and confrontation. The thesis is mainly based on the book *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* written by Professor Tomáš Kubíček.

Obsah

Úvod	7
1. Problematika vypravěče	9
1.1. Funkce vypravěče	10
1.2. Spoluodpovědnost čtenáře při interpretaci textu	10
1.3. Nespolehlivý vypravěč	11
1.3.1. Hranice nespolehlivosti	14
1.4. Rozdělení autora a vypravěče	16
2. Vypravěč v autobiografii a fikci	17
2.1. Autobiografie jako žánr	17
2.2. Sebereprezentace	18
2.3. Nespolehlivý autor v autobiografii	19
3. Vypravěč v autobiografických románech Marcela Pagnola	22
3.1. Odpovědnost autora	23
3.2. Odlíšení autora od protagonisty	24
3.3. Mladší „já“ autora v knize	25
3.4. Mravní zásady	26
3.4.1. Cynické popisy	27
3.4.2. Sebestřednost.....	28
3.4.3. Morální reflexe	29
3.4.4. Naivní zkreslování informací	30
3.4.5. Glorifikace rodičů	34
3.5. Estetická odpovědnost	36
3.5.1. Vyjadřovací schopnosti.....	36
3.5.2. Popis krajiny	38
3.6. Etnografická a historická dimenze díla	39
Závěr	43
Resumé v českém jazyce	45
Résumé en langue française	46
Použitá literatura	47

Úvod

V práci se zaměříme na podoby vypravěče autobiografického díla Marcela Pagnola s názvem *Jak voní tymián*. Dílo se skládá ze čtyř částí: *Tatínkova sláva* (1957), *Maminčin zámek* (1957), *Čas tajemství* (1960) a *Čas lásek* (1977). Poslední část však zůstala nedokončená a byla vydána až tři roky po smrti autora. Pro naši práci jsou stěžejní první dvě části knihy, tedy *Tatínkova sláva* a *Maminčin zámek*, zejména proto, že je vypravěč pro obě díla shodný. Neliší se ani stylem vyprávění, ani svými vlastnostmi. Ve svých autobiografických románech vypráví Marcel Pagnol vzpomínky z dětství a dospívání, zejména na venkově v Provence, kde trávil se svou rodinou letní prázdniny. K sepsání vzpomínek do knižní podoby se autor odhodlal až po svých šedesátých narozeninách, kdy byl již dávno proslaven zejména pro svá kinematografická a divadelní díla a několik let zaujímal místo ve Francouzské akademii. Jeho výpověď je podávána z perspektivy dítěte, a právě kvůli dětskému vnímání světa dochází v určitých situacích ke zkreslení informací, které jsou čtenáři předkládány. Ať už tak, že jsou zveličovány, nebo naopak dochází k jejich upozadění ve prospěch jiných. To nás vede k otázce spolehlivosti či nespolehlivosti Marcelova vyprávění.

Díky tomuto propojení dvou zcela odlišných perspektiv – tedy perspektivy Marcela Pagnola, šedesátiletého významného autora, člena Francouzské akademie, a perspektivy malého dítěte neustále objevujícího svět, nabývá vypravěč velmi specifického rozměru. Obě tyto perspektivy totiž v díle koexistují. A přestože nejsou explicitně odděleny, jak tomu bývá u multiperspektivních vyprávění, pokusíme se v části práce mimo jiné i o jejich odhalení a také o charakterizaci toho, jak je možná jejich vzájemná koexistence.

Teoretická část čerpá zejména z knihy *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* profesora Tomáše Kubíčka, jež je v českém prostředí považována za základní pro

definici vypravěče. V části práce, která se zabývá autobiografií, je pak metodologie stavěna zejména na článku profesora Bílka s názvem *Možnosti „já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz)* publikovaném v časopise TVAR a díle Kláry Soukupové *Vyprávět sám sebe*, jež velmi dobře vystihují moderní přístupy teoretiků k žánru autobiografie.

1. Problematika vypravěče

Problematika vypravěče prošla z pohledu literární teorie mnohými změnami a značným vývojem. Literární teoretici si uvědomovali esenciální význam této narativní kategorie, a tak moderní literatura objevovala možnosti, jak ji plně využít. Nabízí se však základní otázka, kterou si klade literární teorie a pomocí níž vymezuje a systematizuje tuto sémantickou „figuru“: Kdo je to vypravěč a do jaké míry ovlivňuje vyprávění? Každé vyprávění vytváří svět a je to právě vypravěč, jenž nám slouží jako jeho zprostředkovatel. Jedná se o jakýsi „hlas“ narativního diskurzu, jenž ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění (Kubíček 2007: 17). Je důležitým nástrojem výstavby literárního díla a jeho pozice je pro vyprávění naprosto stěžejní. To, jakého vypravěče pro své dílo autor zvolí, dokáže značně přispět k založení zcela jiného fikčního světa a zároveň mu také nabízí zcela jiné významové pravomoci (Kubíček 2007: 17).

Základní rozdělení provedl Gérard Genette rozlišením dvou druhů vypravěče. Tedy vypravěče heterodiegetického a homodiegetického, čímž se mu podařilo vymezit vůči tradičnímu rozdělení na ich-formu a er-formu, která je pro definování vypravěče nedostačující. Heterodiegetický vypravěč stojí vně světa příběhu. Narozdíl od něj se vypravěč homodiegetický dění v tomto světě účastní. Často ho prožívá z pohledu hlavní postavy, výjimečně vedlejší. Takový vypravěč nám pak jako čtenáři zprostředkovává příběh v první osobě. A vzhledem k tomu, že je pro vypravěče typická nepřímá řeč, má homodiegetický vypravěč navíc privilegium promlouvat ke čtenáři v přímé řeči (Hoffmannová 2017: 23). Pokud je vypravěč hlavní postavou příběhu, označuje ho Gérard Genette jako autodiegetického.

1.1. Funkce vypravěče

Dle Lubomíra Doležela rozlišujeme několik funkcí vypravěče, jak uvádí ve svém díle z roku 1993 s názvem *Narativní způsoby v české literatuře*. Jednotlivé funkce, které vypravěč zastává v díle, jsou závislé na tom, zda se jedná o vypravěče homodiegetického či heterodiegetického. Funkce, jež zastávají oba druhy vypravěče, jsou funkce kontrolní, konstrukční a interpretační. Vypravěči tvoří příběh a zodpovídají nám, jakožto čtenáři či adresátovi příběhu, za jeho srozumitelnost. Interpretační funkci, jež vypravěč zpravidla mívá, pak plní tím, že vysvětluje motivaci jednání postav a také případné zvláštnosti vyobrazeného světa. Vypravěč homodiegetický, jenž se nachází uvnitř světa příběhu, pak disponuje funkcí, jež Lubomír Doležel nazývá akční. Potenciál této funkce však vypravěč nemusí využít a svým konáním měnit podobu světa příběhu.

1.2. Spoluodpovědnost čtenáře při interpretaci textu

Jako čtenáři se však nemůžeme spolehnout na to, že tyto funkce vykoná vypravěč spolehlivě. Zejména pak, pokud je jednou z postav.¹ Z toho důvodu si při čtení musíme klást otázku, zda máme interpretačním závěrům vypravěče věřit a zda se nemohou lišit od těch, které o světě příběhu soudí ostatní postavy.² To se velmi zřetelně ukazuje v multiperspektivních vyprávěních, například v románu *Žert* od Milana Kundery.³ Ve vyprávěních, jež řadíme mezi multiperspektivní, zastává funkci vypravěče hned několik postav příběhu. V románu *Žert* konkrétně čtyři. Každá z postav nám tak ukazuje svou vlastní perspektivu. Díky takovému vyprávění pak čtenář může vnímat svět příběhu na základě více odlišných

¹ Inspirace z přednášek profesora P.A. Bílka – Úvod do literární teorie

² Inspirace z přednášek profesora P.A. Bílka – Úvod do literární teorie

³ Tento příklad používá ve svém díle *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomír Doležel

pohledů a vzájemně je porovnávat. Jsou to právě multiperspektivní vyprávění, která nám jako čtenáři dokazují fakt, že homodiegetický vypravěč je vždy limitován svou „lidskostí“, tedy tím, že vnímá svět subjektivně a není schopen poznávat objektivně.

Existují však i díla, která přestože mají pouze jednoho vypravěče, jako je tomu u autobiografického díla Marcela Pagnola, nám coby čtenáři projevují v určitých situacích dvě perspektivy. V knize *Jak voní tymián* zvolil Marcel Pagnol jakožto vypravěče svého díla své mladší já. Marcel Pagnol jako dítě nás tedy seznamuje s příběhem ze své perspektivy, která je omezena jak subjektivností, tak i situovaností v příběhu. Přesto je však v románu znatelný vliv dospělého autora, který do díla zasahuje. Každá z těchto perspektiv, tedy perspektiva dítěte a perspektiva dospělého, má pak úplně jinou povahu, zastává jinou funkci a odpovědnost vůči čtenáři, což se pokusíme poodhalit v praktické části práce.

1.3. Nespolehlivý vypravěč

Tím se dostáváme k jedné ze strategií vypravěče, tedy nespolehlivosti. Dětský vypravěč, kterého, jak jsme si již zmínili, zvolil Marcel Pagnol pro svou autobiografii, bývá velmi spjat s nespolehlivostí. Část literárních teoretiků totiž řadí dětského vypravěče do této narativní kategorie automaticky. Činí tak zejména na základě jeho zkresleného vnímání fikčního světa a velké míry subjektivizace. Domnívají se, že jeho nezkušenost a omezenost jeho vnímání ho samočinně řadí mezi nespolehlivé vypravěče. Pokud však budeme vycházet ze studie Jiřího Hrabala, tato teorie nám bude vyvrácena. Dle něho totiž nespádají vypravěči pro svou *ne*-dospělost do kategorie nespolehlivosti. Je-li dle Jiřího Hrabala „dětským vypravěčem reprezentován fantaskní ‚dětský‘ svět, neoznačoval by v tomto případě dětského vypravěče za nespolehlivého, přestože (resp. protože!) je zřejmé, že svět jím prezentovaný není ve fikčním

světě „skutečností.“ (Hrabal 2013: 120). Dle Jiřího Hrabala se však dětský vypravěč může nespolehlivým stát, a nezřídka jím také bývá.

Tato narativní strategie vypravěče je velmi problematičtá. Jedná se totiž o strategii, jež je neustále redefinována. Literární teoretici zastávají různé názory na to, kde jsou hranice nespolehlivosti. Podle Jiřího Hrabala se ale také „proměňuje názor na to, jaký narativní jev má být vlastně touto kategorií pojmenován.“ (Hrabal 2013: 117). Složitost zařazení vypravěče mezi spolehlivého či nespolehlivého vyplývá také ze samotné interpretace narativu (Hrabal 2013: 118). Každý čtenář si na vypravěče může udělat svůj vlastní názor a rozhodnout se, zda považuje vypravěče za spolehlivého či nespolehlivého a proč. Přesto by však měla být nespolehlivost vypravěče vyjádřena v textu dostatečně explicitně, aby byl čtenář schopen tuto autorovu strategii rozpoznat (Kubíček 2007: 113). Jedná se o autorův plán, pomocí jehož konstruuje své dílo. „Čtenář je v rámci této strategie vyzýván, aby ‚přepóloval‘ své hodnocení narativní strategie ve prospěch jiného, paralelního či implicitního významu.“ (Kubíček 2007: 112)

Ve svém díle pak profesor Kubíček rozlišuje dva základní druhy nespolehlivosti. V první řadě nespolehlivost na rovině příběhu, která se projevuje zejména „upíráním“ informací nebo neschopností či neochotou některých vypravěčů určitě informace o světě příběhu poskytnout (Kubíček 2007: 113). Může k ní také docházet přemírou subjektivizace textu (Kubíček 2007: 113). Druhou podobou nespolehlivosti, jež profesor Kubíček rozlišuje, je pak nespolehlivost na rovině vyprávění (Kubíček 2007: 114). Té se dopouští heterodiegetický vypravěč stojící vně světa příběhu (Kubíček 2007: 114).

Dle pojetí Jamese Phelana a Mary P. Martinové lze rozlišit šest typů nespolehlivého vypravěče, se kterými se můžeme v textech setkat. Rozlišují je na

základě toho, čeho se vypravěč dopouští. Může buďto: „1) nepravdivě informovat o fikčních událostech (misreporting), 2) chybně vnímat (misreading), 3) nesprávně hodnotit události (misreading či misevaluation), 4) nedostatečně vyprávět o tom, co se přihodilo (underreporting), 5) nebýt schopen vnímat události v jejich komplexnosti (underreading), 6) nedomýšlet hodnotové soudy (underregarding).“ (Kubíček 2007: 124)

Tento návrh šesti typů vypravěče se však stává podstatných a užitečným až ve chvíli, kdy čtenář nespolehlivost vypravěče rozpozná. Až poté si může klást otázku, jaký je charakter nespolehlivosti a jaký má vliv na fikční svět příběhu (Kubíček 2007: 125).

Dle profesora Kubíčka pak „první tři typy odrážejí nesprávné hodnocení či zkreslování událostí příběhu, zbylé tři pak vypravěčovu neschopnost tyto události vnímat.“ (Kubíček 2007: 124) V případě prvních tří typů má čtenář potřebu nahradit vypravěčovu verzi jinou verzí příběhu, v případě dalších tří pak doplňuje do vypravěčovy verze potřebné informace.“ (Kubíček 2007: 124)

Je však důležité si uvědomit, že „nespolehlivý vypravěč není zločinec chorobně toužící po odhalení jeho výpovědi jako podvodné.“ (Hrabal 2013: 117, 118) Pokud se jako čtenáři rozhodujeme, zda považujeme vypravěče za nespolehlivého či spolehlivého, „vedou nás k tomu zejména nesrovnalosti ve vypravěčově výpovědi, které se snažíme vyložit si tak, aby narativ dával smysl.“ (Hrabal 2013: 118) Z toho vyplývá, že označit vypravěče za nespolehlivého nevychází z naší libovůle, ale docházíme k tomuto závěru na základě interpretace narativu.

„Označujeme-li (jakožto čtenáři) určité vyprávění za nespolehlivé, přijímáme určitý interpretační rámec. [...] Tento interpretační rámec uplatňujeme 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)

Dle Jiřího Hrabala musí narativ splňovat následující podmínky, „aby bylo možno zvolit interpretační rámec, který vypravěčovu výpověď pojímá jako nespolehlivou.“ (Hrabal 2013: 118) Jak Hrabal dále uvádí, naprosto zásadní podmínkou je přítomnost personalizovaného vypravěče. „Personalizovaný vypravěč nemusí být nutně vyprávěcí postava, tedy vypravěč homodiegetický, ale rovněž vypravěč, který sice ve vyprávěném příběhu přítomen není, ale personalizujeme jej z příznakových distinktivních rysů promluvy jako subjekt vypovídání.“ (Hrabal 2013: 118)

Pokud chápeme vyprávění jako akt nastávání fikčního světa, nespolehlivost je zároveň podmíněna „zprostředkovaností“ tohoto fikčního světa (Hrabal 2013: 118). „Aby bylo možno označit vypravěče za nespolehlivého, musí se jednat o narativ, který funguje jako vypravěčovo „zprostředkování fikčního světa, tedy jako vypravěčovo sdělení toho, co o vyprávěném příběhu ví.“ (Hrabal 2013: 119) Třetí podmínkou pro to, aby mohlo být vyprávění označeno za nespolehlivé, je to, aby narativ produkoval příběh a iluzivní svět tohoto příběhu (Hrabal 2013: 119). Zároveň však musí „vypravěčova výpověď obsahovat nesrovnalosti v podání faktů fikčního světa, v jeho hodnocení, vysvětlení a vnímání, které znemožňují koherentní konstrukci příběhu.“ (Hrabal 2013: 119)

1.3.1. Hranice nespolehlivosti

Jak jsme již zmínili, homodiegetický vypravěč je vždy limitován svou „lidskostí“ (Hrabal 2013: 119). Tedy tím, že má omezené poznávací schopnosti a není schopen vnímat svět příběhu objektivně, zejména pro to, že je v tomto fikčním

světě sám situován. Je však důležité, že tato jeho „lidskost“, jeho přináležitost k fikčnímu světu, ani jeho vnímání a světonázory nejsou dostatečným důvodem pro to, abychom ho označili za nespolehlivého (Hrabal 2013: 119). Pokud bychom posuzovali vypravěče na základě výše zmíněných kritérií, byli bychom nuceni zařadit každého homodiegetického vypravěče, jenž se účastní fikčního světa, za nespolehlivého a samotná kategorie nespolehlivosti by se tak stala naprosto neužitečnou (Hrabal 2013: 119).

„Existují vypravěči, kteří bývají považováni za méně spolehlivé či nespolehlivé proto, že jsou *ne* – dospělí, *ne* – morální, *ne* – vidomí, *ne* – normální atd. – totiž že jejich morálně-volní vlastnosti či kognitivní schopnosti a zkušenosti nejsou takové, jako „u řádného dospělého člověka, který vidí svět, jak má.“ (Hrabal 2013: 119). Dle Jiřího Hrabala by však neměla být tato jejich *ne*-dostatečnost považována sama o sobě za vypravěčskou nespolehlivost (Hrabal 2013: 119). Vypravěčská nespolehlivost by totiž měla být posuzována zejména na základě diskurzivního aktu, a ne omezenosti postav, jež příběh vypráví (Hrabal 2013: 119). „Za nespolehlivé vypravěče lze považovat takové vyprávěcí postavy až tehdy, je-li jejich ‚omezení‘ využito ke klamavé strategii při podání příběhu.“ (Hrabal 2013: 120) Tato klamavá strategie se projevuje zejména tak, že je nám jakožto čtenáři prezentován fikční svět záměrně klamně a můžeme tak shledávat ve výpovědi vypravěče rozpory uvnitř fikčního světa, jež sám ustanovil (Hrabal 2013: 120). Tyto rozpory se však v příběhu nesmí objevovat pouze ojediněle a nahodile, ale musí být čtenářem odhaleny jakožto klamavá narativní strategie (Hrabal 2013: 120). Vypravěčův záměr může být vědomý, kdy se snaží o záměrné oklamání adresáta příběhu (Hrabal 2013: 120). Je však důležité si uvědomit, že se může jednat i o sebeobelhávání či sebeospravedlňování (Hrabal 2013: 120).

1.4. Rozdělení autora a vypravěče

Teorii vypravěče rozvinul americký literární teoretik Wayne Clayton Booth. Zavedl pojem implicitní autor a ustanovil jeho pozici mezi vypravěčem a reálným, historickým autorem, jenž je zpravidla napsán na přebalu knihy (Kubíček 2007: 149). Uvedl ho na pole naratologie v těsném spojení s nespolehlivostí vyprávění (Kubíček 2007: 149). „Již záhy se však implicitní autor osamostatňuje ze závislosti na nespolehlivosti a vstupuje do řady dalších teoretických návrhů jako textová strategie, která podstatným způsobem nejenom řídí čtenářské interpretace, ale vůči níž jsou tyto interpretace projektovány.“ (Kubíček 2007: 149)

Wayne C. Booth charakterizoval implicitního autora jako jakési „druhé já“ autora, jeho literární verzi, která je nezávislá na reálné biografii autora. Stejně jako s faktickou osobou autora je od sebe vzdálen i s postavou, jež vypráví příběh. Ať už se jedná o odstup morální, intelektuální či časový, nelze dle Bootha autora implicitního, autora, postavu a vypravěče ztotožňovat. S veškerými normami či názory a ideologiemi prezentovanými v příběhu se reálný autor nemusí ztotožňovat. Nezávisí na tom, zda se vypravěč aktivně účastní dění příběhu či ho jen reflektuje. V obou případech se liší právě v otázce distance, která ho odděluje od autora, čtenáře a ostatních postav příběhu (Kubíček 2007: 55).

2. Vypravěč v autobiografii a fikci

Toho odlišení autora implicitního a autora reálného je podstatné jak ve fikci, tak zejména v autobiografii. Rozlišit tyto dva literární žánry však není úplně jednoduché. Dle teorie Paula de Mana, kterou představil mimo jiné ve své eseji „Autobiography as De-facement“, jsou fikční a nefikční žánry literatury téměř nerozlišitelné. Za vznikem obou těchto žánrů stojí autor, jenž procesem psaní vytváří umělecky koncipovaný příběh (Bílek 1996: 9). I při psaní autobiografie musí autor dodržovat základní principy a postupy vyprávění (Bílek 1996: 9). „Součástí autobiografického psaní, tak jako jakéhokoli jiného psaní, je určitá modelová, stylizační uspořádanost, dodržování určitých postupů, naplňování vědomě či nevědomě fungujících strategií.“ (Bílek 1996: 9) Strategie užívané při psaní autobiografie se totiž příliš neliší od těch, které používají autoři při psaní fikce (Soukupová 2021: 21).

2.1. Autobiografie jako žánr

Základy moderního zkoumání autobiografie ustanovil Philippe Lejeune ve své studii *Le pacte autobiographique* z roku 1975. Dle Soukupové je tato studie zásadní zejména proto, že „navrhl definici autobiografie, jež je do jisté míry chápána jako kanonická a veškerá zkoumání autobiografických textů se k ní nutně vztahují, a to ať už se vůči ní kriticky vymezují, nebo ji akceptují.“ (Soukupová 2021: 25) Dle něj je „podmínkou fungování textu (autobiografie) identita mezi autorem a vypravěčem, která se manifestuje tím, co Lejeune nazývá signatura, tedy shoda vlastního jména autora na paratextu autobiografie a v textu samotném.“ (Soukupová 2021: 26) „Signatura zakládá identitu mezi protagonistou, tedy hlavní postavou autobiografie, personálním vypravěčem a autorem.“ (Soukupová 2021: 26) Na tuto vzájemnou identitu pak může být v autobiografii poukazováno přímo, tedy tak, že jméno homodiegetického

vypravěče a jméno autora na přebalu knihy se shoduje, jak se tomu děje v díle Marcela Pagnola. Nebo nepřímo, tedy tak, že se v textu samotné jméno nemusí objevit (Soukupová 2021: 27).

Základním prvkem, který rozlišuje autobiografii od fikčních textů je fakt, že veškerá výpověď je čtenářem přičítána právě jménu na přebalu knihy. A to tedy samotnému autorovi, jenž zodpovídá za příběh, který čtenáři předkládá (Soukupová 2021: 27).

2.2. Sebereprezentace

Při psaní autobiografie nejde pouze o sepsání historických událostí, ale zejména o vytváření sebeobrazu, který nelze ztotožnit s bezprostředním odrazem autorova života (Bílek 1996: 9). Veškeré události jsou nám jako čtenáři nejen předkládány ze subjektivního pohledu, který se nemusí, ale ani nemůže shodovat s perspektivami jiných osob či postav příběhu, ale jsou i důkladně selektovány (Soukupová 2021: 35). Autor si uvědomuje fakt, že při psaní autobiografie pouze nereprodukuje svou minulost v podobě textu, ale svým způsobem ji znovu ustavuje, čímž se zároveň dopouští utváření svého obrazu (Soukupová 2021: 34). „Obraz autora se rodí z představy, myšlenky, textového ztvárnění, a nikoli z předobrazu reálné psychofyzické bytosti žijící před vznikem textu.“ (Bílek 1996: 8) Autobiografie vzniká tím, že se autor během svého psaní rozpomíná na události ze svého života, které chce zvěčnit na papír. Nejenže nám je autor schopen podat minulost vnímanou pouze z jeho perspektivy, ale zároveň podléhá zapomínání či zkreslování vlivem času. Dle Soukupové pak „minulost není v paměti uchovávána tak, jak se ‚skutečně stala‘, ale je soustavně (re)konstruována v aktu zapomínání.“ (Soukupová 2021: 17)

Při čtení autobiografie si také musíme uvědomit to, že existuje více pohledů, jak pohlížet na minulost, jež nám autor předkládá v příběhu ze svého života

(Soukupová 2021: 9). Jedná se o (re)konstrukci individuální zkušenosti autora (Bílek 1996: 9). Dle profesora Bílka je „autobiografický ,každý text, v němž autor staví sebe do pozice subjektu, jemuž usiluje porozumět‘.“ (Bílek 1996: 9) Tento subjekt, tedy autorovo „já“ se musí stát tím, o čem autor vypráví, tedy „já“ předmětem (Bílek 1996: 9). Toto „textové „já“ už není obrazem, zobrazením mimotextového „já“, jeho poodhalením. Je hledáním a konstruováním možných „já“, z nichž každé je stejně pravdivé a opravdové. Čili žádné jím není opravdu „autentický‘.“ (Bílek 1996: 9) Z toho vyplývá, že stejně jako nelze spojovat reálného autora, tedy autora textu, s implicitním autorem, tedy autorem v textu, (Bílek 1996: 9) nelze spojovat v autobiografii ani „já“ textové a „já“ mimotextové. „A i když vypravěč může místy konstruovat domnělou perspektivu protagonisty – svého minulého „já“ -, je autobiografie vždy vyprávěna z perspektivy „já“ písícího.“ (Soukupová 2021: 32) To, jakým způsobem autor formuje svůj příběh, vypovídá více o jeho momentální situaci než o minulosti, kterou vypráví.

2.3. Nespolehlivý autor v autobiografii

Nespolehlivosti ve vyprávění bylo věnováno v posledním desetiletí poměrně mnoho pozornosti. Stejně tak i fenoménu autobiografie. Propojení těchto dvou fenoménů se však zabývá jen velmi málo studií, jak sama uvádí Zuzana Fonioková ve své eseji nesoucí název *Nespolehlivý autor: Otázka vypravěčské nespolehlivosti v autobiografických textech na příkladu knihy Montauk*, která se pro nás stane jakýmsi opěrným bodem při charakterizaci této velmi specifické kategorie.

„Zatímco ve fikci je spolehlivý autor tvůrcem nespolehlivého vypravěče, v autobiografii je autor sám nespolehlivým vypravěčem.“ (Fonioková 2013: 126)

Pokud budeme vycházet z definice autobiografie, kterou jsme si stanovili již výše v práci, tedy z toho, že autobiografie zakládá identitu mezi autorem a

vypravěčem, můžeme v autobiografii pozorovat hned několik projevů nespolehlivosti. Zuzana Fonioková si ve své studii propůjčuje charakterizaci Dana Shen a Dejin Xu, kteří ve svém článku „Unreliability in Autobiography vs. Fiction“ (2007) rozlišují tři úrovně, na kterých může být vypravěč autobiografie nespolehlivý. První z nich je rovina intertextuální, jež se projevuje rozdíly mezi různými verzemi stejných událostí. Dále rovina intratextuální, kterou čtenář odhaluje na základě faktuální inkonzistence v textu. A poslední rovinou je rovina extratextuální, tedy odchylka od faktů reálného světa. Tato nespolehlivost je však charakteristická tím, že může být odhalena pouze „informovaným“ čtenářem, neboť základním měřítkem spolehlivosti se stává to, „co se doopravdy stalo“, tedy jakási vnětextová skutečnost (Fonioková 2013: 126).

Podle Foniokové tedy „informovaný čtenář“ odhaluje nesrovnalosti v textu zejména na základě chyby nebo opomenutí autora, který text píše. Tento autor je zároveň i nespolehlivým vypravěčem. V takové situaci, kdy čtenář odhalí nesrovnalosti „mimotextové“ skutečnosti, však může dojít k tomu, že autor ztratí čtenářovu důvěru. „Informovaný“ čtenář se totiž často v takovém případě cítí ukřivděn či zrazen, a obrací se tak proti autorovi (Fonioková 2013: 126).

Je to naprosto odlišná situace než nespolehlivost ve fikčních textech, kde je nespolehlivost vypravěče sdílena se čtenářem jakožto autorův plán a metoda sestrojení fikčního světa (Fonioková 2013: 126).

Existují však autobiografické texty, ve kterých nelze zcela ztotožnit vypravěče, autora a protagonistu. V takových textech se setkáváme s nespolehlivostí, jež je velmi blízká nespolehlivosti ve fikci (Fonioková 2013: 126,127). Nespolehlivost se nám v takovém vyprávění jeví jakožto plán autora k sestrojení díla. Jedná se o takové typy autobiografie, kdy nejsou „události nazírány ze současného pohledu dospělého autora, ale z omezené perspektivy postavy právě zažívající

popisované události.“ (Fonioková 2013: 127) K tomu dochází v případě děl, ve kterých jsou události popisovány z pohledu dítěte či dospívajícího člověka. Přestože za sepsáním díla stojí dospělý autor, vypravěč (dítě či mladík) nám zprostředkovává události ze své omezené perspektivy. Díky tomu není narušena pravdivost autobiografie v porovnání s extratextuální realitou (Fonioková 2013: 127). A na tento estetický efekt pak čtenáře upozorňuje sám text, a vypravěčova nespolehlivost je zde podobně jako ve zcela fikčních textech „výsledkem intence do díla vložené a textem doložitelné“ (Kubíček 2007: 174).

3. Vypravěč v autobiografických románech Marcela Pagnola

V této části práce se budeme věnovat podobám vypravěče v autobiografických románech Marcela Pagnola. Dalo by se říci, že autobiografie Marcela Pagnola vznikla díky přání šéfredaktorky časopisu *Elle*, která na jednom večírku zaslechla Marcela Pagnola o svých vzpomínkách z dětství vyprávět. Příběhy ji natolik upoutaly, že ho přesvědčila, aby některé z nich sepsal a společně je pak postupně roku 1956 publikovali do časopisu. Až později se rozhodl k jejich vydání v knižní podobě. Série s názvem *Jak voní tymián*, tak vznikla jako trilogie a skládala se z knih s názvy *Tatínkova sláva*, *Maminčin zámek* a *Čas tajemství*. Tato trilogie měla takový ohlas, že se čtenáři dožadovali i dalšího dílu. Ten autor rozepsal, ale během psaní vážně onemocněl a zemřel. Kniha tak byla vydána nedokončená až posmrtně zásluhou Pagnolova přítele Bernarda de Fallois pod názvem *Čas lásek*, jak uvádí Eva Musilová ve svém překladu z roku 2008 v poznámce na závěr. První dvě knihy byly dokonce zfilmovány v roce 1990 pod vedením francouzského režiséra Yves Roberta, což také velmi přispělo jejich popularitě.

Jak již bylo řečeno v úvodu práce, zaměříme se na první dvě knihy, tedy romány s názvy *Tatínkova sláva* a *Maminčin zámek*. A to hned z několika důvodů. Díla se neliší tématem, ani prostředím. Oba romány nás zavedou na Jih Francie do Provence, jež je místo silně spjata s Marcelem Pagnolem. Jedná se o jeho rodný kraj, ve kterém žil až do roku 1922. Své dětství pak strávil zejména ve městě Aubagne a na venkově kus za městem, kam s rodinou vyráželi během prázdnin. Zejména však tato díla spojuje stejný vypravěč, jenž je centrem našeho zájmu. Proto je nebudeme příliš rozlišovat.

Druhé dvě části, tedy romány *Čas tajemství* a *Čas lásek*, jsou již spjaty spíše s dospíváním mladého hochy, což do díla vnáší nová témata, jako jsou první lásky a utváření Marcela v mladého muže. A vzhledem k tomu, že díla popisují léta

strávená na gymnáziu v Marseille, spojuje je také jiné prostředí. Proto jsme se rozhodli tato díla vynechat. Neboť je cílem práce popsat dvě zcela odlišné perspektivy, jež jsou v díle prezentovány. Tedy perspektivu dospělého autora a perspektivu dítěte protagonisty, jež se ve vyprávění setkávají. A poukázat na to, čím se od sebe liší a jaké stylistické postupy jejich koexistenci umožňují.

3.1. Odpovědnost autora

Příběhy, jak jsme si již zmínili, byly původně sepsány pro časopis *Elle*. Jak sám název napovídá (francouzsky *elle* znamená *ona*), jedná se o časopis, jehož čtenářkami jsou zejména dospělé ženy. Svou povahou je však vyprávění blízké čtenáři každé věkové kategorie. Autorovi se podařilo krásně vybalancovat příběh tak, aby si v něm našel své jak dospělý čtenář, toužící seznámit se s názory slavného dramatika, tak i ten, jež touží pobavit se nahlédnutím do dobrodružné duše malého dítěte. Právě tato velká rozmanitost vyprávění, která je schopna oslovit jak dospělého, tak dětské čtenáře, si však sebou nese velkou zodpovědnost. Pokud se tak slavný a uznávaný člověk rozhodne k sepsání své autobiografie, pouští se do tvorby svého vlastního obrazu, jež vystavuje kritickému oku společnosti, jak jsme si již zmínili v teoretické části práce. Proto musí být velmi opatrný v tom, jaké události ze svého života se rozhodne prezentovat, a které ponechá čtenáři skryty. Autobiografická díla totiž vznikají tím, že autor řadí vybrané události ze svého života do jednoho textového celku. Veškeré mezery, které mu pak ve vzpomínkách či samotném textu vzniknou, vyplňuje na základě pravděpodobnosti (Soukupová 2021: 19). Přestože nám Marcel Pagnol dokazuje v díle svůj velký smysl pro detail, ať už podrobným popisem krajiny, tak i precizní reprodukcí dialogů, vznikají mu v díle, jako v každé autobiografii, jež se autor rozhodne sepsat s velkým časovým odstupem,

paměťové mezery. Ty sám Marcel Pagnol čtenáři v některých momentech vyprávění přiznává: „Ve čtvrtek odpoledne jsem dlouze skládal první znění své odpovědi. Na její přesné obraty si už nevzpomínám, ale celkový smysl jsem si zachoval v paměti.“ (Pagnol 1988: 180) Pravděpodobnost, jak se příběhy asi udály, pak autor soudí na základě více faktorů. V první řadě je to jeho osobní zkušenost, kterou má. Ať už s povahou ostatních postav příběhu či tím, co prožil a na co byl v dětství zvyklý. Druhý velmi podstatný faktor jsou pak dané normy společnosti, ve kterém žije. Jak uvádí Soukupová ve svém díle: „Autobiografie nejsou nevinnými akty paměti, ale odrážejí proměnlivé kulturní a společenské normy, jež ovlivňují, jaké životní momenty zmiňovat či jaké skutečnosti v textu vůbec tematizovat.“ (Soukupová 2021: 18) Z toho vyplývá, že výběr událostí nezávisí pouze na autorovi jako takovém, ale je ovlivněn i kulturními a společenskými normami čtenářů, jimž je text předkládán. Tím jsou ovlivňovány nejen jazykové prostředky, ale i hodnotové nastavení příběhu (Soukupová 2021: 31). Autor tedy musí vzít při psaní v potaz implikované čtenáře a volit dle něho způsob, jakým své vzpomínky sepisuje.

3.2. Odlišení autora od protagonisty

V předmluvě díla *Jak voní tymián* se Marcel Pagnol zamýšlí nad postavením romanopisce či pisatele paměti. Vzhledem k tomu, že se proslavil zejména jako dramatik, přemýšlí nad zodpovědností, jež s sebou tato nová role na poli literatury nese. Pokud se pouští do psaní divadelní hry, propůjčuje své city divadelní postavě, jež je pak vydává za své, a autor sám pak může nebo spíše musí zůstat skryt. K divákovi tak přímo promlouvají postavy, neboť je posláním autora přesvědčit diváka, že se jedná o myšlenky a emoce postavy. Při psaní autobiografie se však do jisté míry čtenáři odhaluje. Promlouvá k němu přímo, za svou vlastní osobu, za sebe, za Marcela Pagnola. Jeho dílo je však specifické

právě tím, že se jedná o autobiografii, ve které nelze autora a vypravěče zcela ztotožnit. Přestože Marcel Pagnol ve své předmluvě hovoří o přímém vyprávění svému čtenáři, do jisté míry se přece jen rozhodl svůj hlas propůjčit svému protagonistovi, jímž je Marcel Pagnol coby dítě, které teprve poznává svět.

3.3. Mladší „já“ autora v knize

Autodiegetickému vypravěči tohoto díla je šest až devět let. Vzhledem k tomu, že jsou příběhy řazeny více méně chronologicky, je Marcel na začátku první knihy těsně před nástupem do první třídy a na konci druhého románu už o tři roky starší. Začátek děje knihy s názvem *Tatínkova sláva* se odehrává ve městě Aubagne. Autor nám popisuje sebe, svou rodinu a prostředí, ve kterém vyrůstal. Později se pak přesouváme do starého stavení kus za městem. Jeho otec Josef se totiž společně se strýcem Julesem rozhodli pronajmout starou chatu v přírodě. V tomto letním sídle jejich rodiny společně tráví prázdniny na čerstvém vzduchu. Marcel nám tak v románu líčí dobrodružství a příhody, které zde zažívá. Svůj čas tráví zejména na kopcích aktivitami typickými pro tento raný věk dítěte. Poznává místní přírodu, chodí s otcem a strýcem na lov nebo si hraje u starého stavení se svým mladším bratrem Paulem.

Jak jsme již zmínili, autor se rozhodl sepsat své vzpomínky až po svých šedesátých narozeninách. Z toho vyplývá, že vypravěč díla promlouvá ke čtenáři z retrospektivního pohledu s velikým časovým odstupem. Díky tomu se autorovi nabízí dvě možnosti, jak se vůči svému „mladšímu já“ stavit. A to tak, že se s ním spíše identifikuje nebo se vůči němu distancuje (Hoffmannová 2017: 23). Marcel Pagnol si pro svou autobiografii zvolil druhou možnost a rozhodl se od svého „mladšího já“ distancovat. Od začátku svých memoárů se tak autor snaží jasně odlišit sebe, coby dospělého jedince, od dítěte, kterým byl (Tuduri 2018: 145). Autorovým záměrem totiž není popsat sebe jakožto dítě, aby ospravedlnil

dospělého, kterým se stal (Tuduri 2018: 145), ale dovolit čtenáři nahlédnou do jeho dětství. Svým vyprávěním oživuje čtenáři dobu dávno minulou, kterou retrospektivně vnímá velmi idylicky. A vzhledem k tomu, že již autor při psaní svého autobiografického díla stárnul, můžeme jakožto čtenáři vnímat nostalgii, jež se do vyprávění o době, kdy zažíval své dětství, silně projevuje. Mimo jiné pak čtenáři dovoluje nahlédnout do mysli svého šestiletého „já“ a přiblížit mu tak prožívání událostí z perspektivy dítěte, tedy z pohledu někoho, kým již dávno není. To však nic nemění na tom, že veškerou zodpovědnost za své vyprávění přebírá. Jak jsme si již osvětlili v teoretické části, čtenář, přestože chápe estetický záměr díla, připisuje veškerou výpověď samotnému autorovi, který je napsán na přebalu knihy. Ten má vůči svému čtenáři etickou i estetickou zodpovědnost (Tuduri 2018: 143). Svým stylem vyprávění nám Marcel Pagnol dokazuje, že si je této odpovědnosti vědom. A právě tento jeho přístup vůči adresátům příběhu determinuje pojetí jeho autobiografického díla. Odlišení sebe jakožto autora od malého dítěte mu totiž dovoluje vyprávět příběhy z perspektivy školáka, a zároveň čtenáři prezentovat svou momentální pozici k událostem, jež v knize popisuje, a tím osvětlit či upřesnit sebeobraz, jež čtenáři předkládá.

3.4. Mravní zásady

To, jakým způsobem se autor staví vůči svému mladšímu „já“, se projevuje v několika aspektech díla. Prvním z nich jsou mravní zásady. Dětský vypravěč popisuje události velmi spontánním způsobem, aniž by je podrobil kritickému myšlení. Z tohoto důvodu je dospělý autor nucen vnést svůj hlas do díla, aby vyvážil popisy, ale i činy prováděné malým dítětem. Malé děti si nejsou často vědomy nemorálnosti či krutosti svých činů, a tak musí dospělý autor upozornit na jejich nesprávnost optikou dospělého. Autor do díla vstupuje v pravidelných intervalech, co se týče mravních zásad a snahy udělat rozdíl mezi jím a

nekontrolovatelným dítětem jakožto protagonistou. Zejména proto, aby ospravedlnil sebe od nemorálních myšlenek školáka a rošťáka. Ale také proto, aby usměrňoval a ospravedlňoval jeho názory a v neposlední řadě se také distancoval od cynismu, jenž je pro děti raného školního věku typický. (Tuduri 2018: 148)

3.4.1. Cynické popisy

Necitelnost dítěte se projevuje zejména v popisech krutostí prováděných na zvířatech, které, jak sám vypravěč popisuje, ho v raném věku rozesmávaly: „Zabíjení vepřů mě rozesmávalo k slzám, protože je tahaly za uši a vepři pronikavě kvičeli.“ (Pagnol 1988: 19) A dalo by se dokonce říci, že byl jimi až fascinován: „Ale nejzajímavější bylo zabíjení ovcí, řezník jí elegantně prořízl chřtán, přičemž pokračoval v rozmluvě se svým pomocníkem, aniž věnoval nejmenší pozornost tomu, co dělá.“ (Pagnol 1988: 19) Dítě bere v mnohých situacích malá zvířata jako hračky a podle toho s nimi i zachází. Hmyz nebere jako živé tvory a často na nich provádí s mladším bratrem Paulem a také se svými kamarády experimenty, jež jsou vypravěčem popisovány velmi surově a bez zábran: „Potom jsme mohli pokračovat ve studiích konstatováním, že dotyčná zvířátka (kudlanky) mohou žít bez drápů, potom bez nohou, a dokonce bez poloviny hlavy.“ (Pagnol 1988: 62) Dětský vypravěč při těchto popisech neprojevuje sebemenší známku studu nad svými činy. A už vůbec ne lítost nad osudy zvířat. Dalo by se říci, že jedná oproštěn od emocí a své činy popisuje čtenáři velmi cynickým způsobem, což je typické právě pro malé děti. Některé popisy by se dokonce daly spojovat až s naturalismem.

Právě v těchto chvílích vstupuje na scénu dospělý vypravěč. A tyto cynické popisy svého mladšího „já“ doprovází dovětky, pomocí nichž se se snaží kriticky distancovat od myšlenek a činů dítěte. Ať už tím, že přidává sarkastický humor:

„Po čtvrt hodině této něžné dětské zábavy...“ (Pagnol 1988: 62) či jen shrnuje realitu bez většího vysvětlování: „Myslím, že člověk je přirozeně krutý: děti a divoši to denně dokazují.“ (Pagnol 1988: 19)

Dětská povaha vypravěče se pak projevuje v nespoutanosti jeho popisů nejen u zvířat, ale dokonce i v popisech lidí. Ty nám vyobrazuje s velkou dávkou přímočarosti. Nejedná se však o upřímné vizuální popisy skutečnosti, jako je tomu u zvířat, neboť se do nich silně projevují sympatie, jež Marcel k jednotlivým postavám chová. Velmi názorný je popis jeho třídní učitelky, kterou nemá příliš v lásce: „Mně však připadala ošklivá, protože byla žlutá jako Číňan a měla velké vyboulené oči.“ (Pagnol 1988: 22)

Vůči němu se pak staví popis jeho maminky, ke které má velmi silné emocionální pouto. Marcel vnímá Augustinu jako vzor krásy a její šarm okouzující ženy bez jediné chyby ji pak zachovává napříč celým dílem. Je popisována jako mladá děvče, jež nestárne. Způsob, kterým ji však čtenáři vyobrazuje, se spíše blíží popisu dospělého člověka, jenž vzpomíná na svou maminku za mladých let. Zde se projevuje silný fenomén glorifikace rodičů, jež je důležitým rysem Pagnolova vypravěče. Proto se mu budeme více věnovat a podrobněji ho rozebereme později v práci.

3.4.2. Sebestřednost

Dalším velmi silným charakteristickým rysem dětského vypravěče v románu je sebestřednost. Ta je typická pro děti, které vždy vidí sebe jako střed vesmíru a za důležité považují pouze to, co je v jejich vlastním zájmu, což shrnuje sám autor v díle: „Děti odsuzují vše, co jim brání dělat to, co chtějí – nic než jejich potěšení a jejich hodnoty není pro ně důležité.“ (Pagnol 1988: 183) Tento aspekt dětské povahy se u vypravěče jeví zejména tím, že se vždy stylizuje do centra dění. Jediná realita je pro Marcela ta, jež se děje výhradně v jeho přítomnosti. Má

pocit, že bez něho svět neexistuje, a že je jednání ostatních postav neoddělitelně spjato s jeho osobou. To nám Marcel dokazuje zejména v situaci, kdy se zamýšlí nad tím, že uteče z domova:

„Ale co budou oni mezitím dělat? Myslel jsem na to jen zběžně, protože jsem si nebyl jist, zda mohou v mé nepřítomnosti vůbec existovat; pokud si zamanou, že budou žít dál, pak to jistě bude život neskutečný, a tudíž bolestný.

Kromě toho jsem neodcházel navždy; měl jsem v úmyslu se k nim jednou vrátit a znenadání je vzkřísit k životu.“ (Pagnol 1988: 162)

3.4.3. Morální reflexe

Jak jsme si již zmínili, dospělý vypravěč v díle vykazuje roli jakési morální kotvy, jež se snaží o zmírnění či osvětlení některých pohnutek dětského chování. K morálním reflexím však nedochází pouze ze strany dospělého vypravěče, ale i u samotného dítěte. Nemůžeme proto vnímat perspektivu dítěte černobíle a říci, že dítě je pouze cynické. Pokud by tomu tak bylo, mohlo by to narušit věrohodnost dětského vypravěče u čtenáře. Musíme si uvědomit, že na začátku románu je Marcel v předškolním věku, ale na konci druhého románu mu je již devět. Postupem těchto tří let, a tedy i postupem děje v románu, který je více méně chronologicky seřazen, můžeme vnímat, jak u Marcela postupně dochází k vývoji empatie a morálních zásad.

To se projevuje například v situaci, kdy Marcelovi jeho kamarád z venkova Lili napíše na konci druhého románu dopis. Marcel se nejprve směje nepřebornému množství gramatických chyb, které dopis obsahuje. Nakonec však sám, bez vlivu rodičů či jiného dospělého, dojde k názoru, že se mu nesmí smát, neboť Lili vložil do dopisu velikou snahu. A že se nad něj nemůže povyšovat jen proto, že mu to jde lépe ve škole. Uvědomuje si totiž, že jeho snaha je důležitější než jeho

schopnost psát bez gramatických chyb. Dokonce si uvědomuje a přiznává si, že Lili zase vyniká v jiných věcech, jako například v kladení pastí.

Stejně tak dochází u vypravěče k reflexi jeho jednání po nevydařeném útěku z domu:

„Lehl jsem si, zahanbený a prokřehlý...Dostal jsem strach, jsem zbabělec, mám „srdce squaw“. Lhal jsem rodičům, lhal jsem příteli, lhal jsem sám sobě.

Marně jsem hledal nějakou omluvu; cítil jsem, že se rozpláču... Stáhl jsem si tedy přes třesoucí se bradu tlustou příkrývku a utekl jsem do spánku...“ (Pagnol 1988: 174)

U této reflexe, ke které u dětského vypravěče dochází, se však domníváme, že se může do jisté míry projevovat i vliv dospělého autora, který myslí na děti, jež budou román číst. Děti totiž mají tendence ztotožňovat se s hrdinou v knize a napodobovat činy, již se jejich vzor dopouští. Zřejmě by se mohlo jednat o snahu poukázat na fakt, že utíkat z domu je nesprávné a nenabádat tak dětské čtenáře, aby se tím inspirovali, a také se o to pokoušeli. Toto zamyšlení, které může, ale nemusí být založené na pravdě, nám dokazuje, že závěry, ke kterým docházíme, jsou vždy závislé na interpretaci textu čtenářem.

3.4.4. Naivní zkreslování informací

Autor využívá mnohých způsobů, jak napomáhá čtenáři vcítit se do malého kluka. Jedním z nich je optika bezstarostného chlapce, která se v mnohých situacích projevuje. Sám dospělý vypravěč se v průběhu románu *Maminčin zámek* zamýšlí nad silou dětské fantazie a nad tím, jak děti raného věku vnímají svět kolem sebe:

„Až do smutné puberty není svět dětí světem naším: děti mají dar všudypřítomnosti.

Každý den při snídani u rodinného stolu jsem zároveň běhal po kopcích a vyprošťoval z pasti ještě nevychládlého kosa.

Ten keř, ten kos, ta past byly pro mě stejně skutečné jako voskované plátno, jako bílá

káva, jako portrét pana Fallièra, který se neurčitě usmíval na zdi.

Když se mě tatínek nejednou zeptal: „Kdepak jsi?“, vracel jsem se do jídelny, ale ne jako když člověk spadne z výšin snu: oba ty světy byly na stejné úrovni. (Pagnol 1988: 161)

Tento úryvek velmi dobře shrnuje vnímání světa dětského vypravěče, který není schopen odlišit svět myšlenek od toho reálného, a tak se pro něj stávají stejně důležité. Proto v díle často dochází k tomu, že si dětský vypravěč sám domýšlí určité situace a není pak schopen oddělit realitu od svých vlastních závěrů. Zaměřuje se na to, co se mu v dané chvíli zdá důležitější či to, co ho v dané chvíli více baví. Způsobeno je to zejména absencí kritického myšlení, které se dětem rozvíjí až v pozdějším věku: „Po dlouhých úvahách jsem dospěl k závěru, nepřilíš racionálnímu, že i když Bůh neexistuje pro nás, jistě existuje pro jiné: tak jako anglický král existuje jenom pro Angličany.“ (Pagnol 1988: 191)

Aby bylo jasné, že se jedná o závěry malého dítěte, doplňuje je autor poznámkou. V této konkrétní výpovědi je označuje za nepřilíš racionální, čímž se od nich zároveň distancuje. Tyto poznámky však spíše vykazují známky laskavého humoru a ironie, než snahu shodit názory malého dítěte a poukázat na jejich nesmyslnost. To svědčí o odstupu vypravěče od svého dětství. A o časové vzdálenosti, jež ho dělí od malého rošťáka s velkou fantazií, kterého již jakožto stárnoucí muž vnímá jako protagonistu svého románu než jako své „já“.

Absence kritického myšlení u malého dítěte pak zapřičiňuje i to, že snadno uvěří všemu, co mu napovídají ostatní postavy příběhu. V této optice hraje svoji roli i jeho maminka Augustina. Ta do určité míry posiluje jeho představivost a naivitu. Je totiž velmi důvěřivá a má tendenci podléhat názorům a povídačkám, jež se šíří v jejím okolí. Například v situaci, kdy ji paní uklízečka ve škole řekne, že dítěti přetěžovanému v raném věku školními povinnostmi praskne hlava, a tak zakáže malému Marcelovi chodit koukat do hodin svého otce. Nebo označuje mikroby

za malé tygry, kteří jsou připraveni sežrat člověka zevnitř. Když pak dítě slyší tyto věci z úst maminky, snadno jim uvěří a převezme názor za svůj. Vypravěč však svou maminku ospravedlňuje poznámkou, že se v té době jednalo o nově objevenou věc, což nás vrací zpět k vnímání maminky jako bezchybné, na které jsme již v práci poukázali.

Stejně tak věří Marcel všemu, co se mu napovídá v situacích, kdy je konfrontován s novou realitou. V těchto chvílích, kdy je postaven před situaci, kterou doteď nezažil, nemůže využít vlastní zkušenosti, a tak přebírá názory ostatních za své. To je velmi projevuje v těhotenství maminky Augustiny a tety Rózy. Když je Augustina těhotná s jeho sestřičkou, spolužák Mangiapan Marcelovi prezentuje svou domněnku o tom, že děti vylézají matce z pupíku:

„Našli jsme ji (Augustinku) usměvavou, ale bledou a slabou na velkém lůžku. Vedle ní pištělo v kolébce jakési šklebící se stvořeníčko. Mangiapanova domněnka mi tím připadala prokázána a já jsem něžně políbil maminku na při představě, jak asi trpěla v okamžiku, kdy bylo nutno rozepnout jí pupík.“ (Pagnol 1988: 29)

K naivnímu zkreslování informací pak nedochází pouze v rozhovorech s vrstevníky. Dětský vypravěč nám jakožto čtenáři zkresluje informace, jež zaslechne v útržcích rozhovoru dospělých. Tyto rozhovory si pak přebírá po svém a dochází k závěrům velmi vzdáleným od reality.

„Jedna věc mě velice znepokojovala. Uvidíme dítě starých, slečna Guimardová to řekla; neudala však žádné podrobnosti, jen že mu bude šedesát osm let. Představoval jsem si, že bude celý svrasklý a že patrně bude mít bílé vlasy a bílé vousy jako dědeček – ovšem jemnější – prostě miminkovské vousy. Hezké to nebude. Ale třeba nám poví, odkud se tu bere! To by bylo opravdu zajímavé! Byl jsem naprosto zklamán. (Pagnol 1988: 31)

Do protikladu, kdy převezme veškeré informace z útržků dialogů dospělých, se pak staví i druhá stránka jeho Marcelovy povahy. Marcel si nedokáže nebo spíše

nechce připustit některé informace, které mu dospělí říkají či naznačují. A rád zůstává přesvědčený o své vlastní pravdě. Tomu se děje zejména pokud nechce čelit důsledkům svého jednání a je tak pro něj příjemnější namlouvat si svou vlastní pravdu. Například v situaci, kdy mu otec naznačuje, že četl jeho dopis na rozloučenou při útěku z domovu, který se Marcel před nimi snažil na poslední chvíli schovat a zatajit jim tak, že se o útěk z domova vůbec pokusil:

„Cítil jsem, že se červenám; mé znepokojení však trvalo jen okamžik: určitě nemohl můj dopis číst, když jsem ho našel na původním místě. A taky, kdyby ho četl, byl by o něm zevrubně mluvil hned po mém návratu!“ (Pagnol 1988: 175)

Právě tím by mohl Marcel spadat dle pojetí Jamese Phelana a Mary P. Martinové mezi dva typy nespolehlivého vypravěče, které jsme si již uvedli v teoretické části. Na základě úryvků jsme si dokázali, že se dopouští toho, že není schopen vnímat události v jejich komplexnosti (underreading), a zároveň také nedomyšlí hodnotové soudy (underregarding). Pokud se však zaměříme na studii Jiřího Hrabala, tento úryvek poukazuje na skutečnost, že se Marcel dopouští spíše sebeobelhávání. Nechce si totiž některé skutečnosti vůbec připustit a sám se utvrzuje v pravdě, která je pro něj vyhovující. Svou omezeností, jíž vnímá fikční svět, se tak nedopouští záměrného oklamávání čtenáře. Nespolehlivost některých výpovědí tak není záměrná strategie. Zároveň se také vyskytuje pouze náhodně a ne pravidelně, což by znemožnilo čtenáři tuto strategii odhalit a počítat s ní v interpretaci textu. Čtenář proto musí převzít odpovědnost a kriticky uvažovat nad výpověďmi dítěte, které nedokáže vždy spolehlivě svědčit o fikčním světě. Některé informace, jež považuje za důležité zveličuje a jiné naopak potlačuje ve prospěch jiných. U interpretačních závěrů vypravěče Marcela pak musíme brát v potaz jeho situovanost ve fikčním světě, ale zároveň zkreslené vnímání tohoto světa. V neposlední řadě také velkou míru subjektivizace, jež je, jak jsme si již zmínili, typická právě pro dětské vypravěče.

3.4.5. Glorifikace rodičů

V předmluvě díla označuje Marcel Pagnol své romány za *písničku o synovské lásce a svědectví o zašlých dobách*, čímž velmi dobře vystihuje charakter svých autobiografických románů. Písnička o zašlé lásce v kombinaci s názvy prvních dvou románů, tedy *Tatínkova sláva* a *Maminčin zámek*, pak čtenáři napovídá, že stěžejním tématem jeho příběhů budou právě jeho rodiče. První kniha je věnována otci Josefovi, druhá pak jeho matce Augustině. Tím přecházíme právě ke glorifikaci, již jsme si již naznačili při popisech osob. Specifický postoj vypravěče k vlastním rodičům je velmi silným rysem vyprávění. Otec Josef a maminka Augustina jsou totiž v románu silně glorifikováni. A to nejen dítětem, které má přirozenou tendenci ke svým rodičům vzhlížet, ale i dospělým vypravěčem.

Vztah dětského vypravěče k rodičům

U dětského vypravěče se jedná zejména o glorifikaci otce, která je způsobena velmi silným emocionálním poutem. Jeho vnímání otce je až heroické. Za každou cenu ho vychvaluje a zveličuje jeho tvrzení, která automaticky považuje za stoprocentní pravdu, aniž by se nad nimi zamyslel. Tomu do značné míry přispívá i fakt, že je jeho otec examínátorem u závěrečných zkoušek, a i ostatní dospělí si jeho pozice ve škole považují. Marcel má tak pocit, že je jeho otec bezchybný a vševědoucí. Nazývá dospělé obry a tatínka jako toho nejstatečnějšího mezi nimi. Jakékoliv jednání otce, které by se rozcházel s vypravěčovým viděním otce, jakožto vzorovým, odmítá. Například když hovoří o jeho nečestnosti během matčina těhotenství. Když byla Augustina těhotná, byla u jeho nejstarší sestry na pobřeží latinského moře, aby lépe snášela těhotenství. Josef (otec) si mezitím užíval svobodu a dvořil se pekaře: „To je věru nepříjemné pomýšlení, a nikdy jsem tomu neuvěřil.“ (Pagnol 1988: 16) V narativu dětského vypravěče pak může

čtenář pozorovat určité znepokojení pokaždé, když Marcela přepadnou rozpaky o nadlidskosti jeho rodičů. „Tak se tatínek připravoval na „Zahájení“ s pílí tak přičinlivou, a tak pokornou, že jsem poprvé v životě zapochyboval o jeho všemohoucnosti a můj neklid tím jen vzrostl.“ (Pagnol 1988: 89) Marcelův vztah k rodičům je pro něj tak důležitý, že se dokonce někdy cítí až ponížený a zahanbený. Považuje své rodiče za dokonalé a jeho vztah k nim za svatý.

I ve vztahu k jeho rodičům dochází stejně jako u morálky k vývoji Marcelových postojů. Až v samotném konci druhého románu dospěje dětský vypravěč k závěru, že jeho rodiče jsou také pouze lidi, kteří dělají chyby: „Přistihl jsem svého nadčlověka *in flagranti* lidskosti: pocítil jsem, že ho proto mám ještě raději.“ (Pagnol 1988: 123) To je další z důvodů, proč nemůžeme považovat Marcela za nespolehlivého. Samotný text nám totiž dokazuje, že Marcel se v průběhu vyprávění vyvíjí a do některých názorů teprve postupně dospívá, jak jsem si již dokázali v otázce morálky a teď i ve vztahu ke svým rodičům.

Vztah dospělého vypravěče k rodičům

Velmi zajímavý pohled vůči svým rodičům pak vnáší do díla i dospělý vypravěč. Celým příběhem se totiž táhne nostalgické rozpomínání na staré časy. Dospělý vypravěč, vnímá staré časy, jak jsme si již naznačili, jako bezstarostné období svého dětství. To se projevuje nejen celým nastavením příběhu, který je velmi pozitivně laděný. Ale i poznámkami, které vypravěč do textu vkládá: „Maminka otevřela balíček se svačinou a my jsme se dychtivě zakousli do křupavého slaneho chleba, jaký se peklo za starých časů.“ (Pagnol 1988: 47-48) V celém díle také můžeme vnímat vděk, který stárnoucí autor má ke svým rodičům, k čemuž pravděpodobně přispívá i fakt, že už byli oba rodiče v době, kdy autor příběh psal, po smrti. Jeho postoj vůči nim by se tak dal charakterizovat jako velmi jednostranný.

Perspektivy dospělého a dítěte se však v některých okamžicích v díle prolínají a mohou na čtenáře působit až strojeným dojmem. Jednání malého Marcela se totiž v určitých situacích zdá být až přemrštěné, a to do jisté míry narušuje věrohodnost jeho věku. Vezmeme-li v úvahu, že je Marcelovi teprve šest let, vykazuje ke svým rodičům respekt, který je typický spíše pro dospělé, kteří již něco odžijí a uvědomují si tak oběti, jež rodiče svým dětem přináší. Například na začátku prvního románu, kdy si při první cestě na stavení všimne, že se mamince v botách na podpatku špatně jde a sám od sebe ji nabídne sandály. Autor tím utváří specifický obraz sebe, jakožto zralého, galantního dítěte, které si už v tak raném věku uvědomuje hodnotu, jakou pro něj rodiče mají.

3.5. Estetická odpovědnost

3.5.1. Vyjadřovací schopnosti

Vypravěč díla je velmi specifický svými vyjadřovacími schopnostmi. Právě ve způsobu vyjadřování můžeme pozorovat největší rozdíl mezi dětským a dospělým vypravěčem. K charakterizaci dětského vypravěče nám dopomáhá zejména postava Liliho. Toho jsme již v práci zmínili v souvislosti s dopisem, který Marcelovi poslal po společně strávených prázdninách v kopcích. Dalo by se říci, že je to právě Lili, jenž tvoří jeden z mála významných rozdílů odlišujících tyto dva romány. Lili se stává Marcelovým kamarádem v druhé knize Maminčin zámek, kde pak společně tvoří protagonisty příběhu. Pro účely naší práce je však tato postava důležitá zejména proto, že dopomáhá k charakterizaci Marcelovy postavy v oblasti jazykové. Při vstupu Liliho na scénu čtenář vnímá, jak diametrálně odlišné jsou vyjadřovací schopnosti chlapců, jak jsme již naznačili v situaci s dopisem. Lili, přestože je pouze o rok mladší než Marcel, dělá mnohem více chyb ve větách a výslovnosti. Používá slova jako *Velkonoce*, *všickni*. A také špatně skloňuje ve větách: *Kladu pastě na ptáci. Za všechny ty peníze si*

nakoupíme pastě na králíci. Díky tomu dokážeme lépe pochopit prostředí a rodinné zázemí, ve kterém oba chlapci vyrůstali. Lili vyrůstal na venkově v Provence v rodině, kde nebyl kladen takový důraz na vzdělání, ale spíše bylo potřeba pomoci se živobytím. Zatímco u Marcela vnímáme velký vliv jeho otce kantora, jenž se mu od mala věnoval, a také přístup ke kvalitnějšímu vzdělání ve městě. Díky tomu má Marcel na osmileté dítě velmi bohatou slovní zásobu a nedělá téměř chyby v mluvě.

Stejně jako lze porovnávat úroveň jazyka dvou dětí, tedy Liliho a vypravěče Marcela, lze tak porovnávat i Marcela dospělého s Marcelem dítětem. Úroveň jazyka vypravěčů zmiňujeme zejména proto, že u autobiografického psaní, kde dochází k těsnému spojení vypravěče, autora a protagonisty, je důležitá věrohodnost toho, co dítě říká a prožívá. Je-li způsob mluvy nebo jednání protagonisty mimo jeho věk a příliš umělý, vzbudí pochybnosti o upřímnosti autora (Tuduri 2018: 145).

Autor čtenáři napomáhá vcítit se do dítěte například použitím krátkých vět, hovorového jazyka či jednoduchých výrazů. Dále pak vkládá do vyprávění dětského vypravěče slovní spojení, která se v daném kontextu nepoužívají: „Byl to obtížný úkol vzhledem k nočníku, plenám a naší obavě, abychom ji (sestřičku) neporouchali.“ (Pagnol 1988: 30) Anebo slovní spojení s velkou dávkou dětské fantazie: „Já pozoroval, jak drobné minuty padají jako mravenci s useknutou hlavou.“ (Pagnol 1988: 178)

Tyto prvky mluvy typické pro malé dítě se však v textu objevují pouze nahodile. Vyprávění není souvisle přizpůsobené věku vypravěče. A právě tato nesouvislost zapříčiňuje v určitých místech narušení důvěry čtenáře ve vypravěče díla. Na svůj věk totiž mluví Marcel v některých situacích velmi kultivovaně a neadekvátně svému věku. Dalo by se namítat, že je to způsobené tím, že téměř veškerý svůj

čas tráví Marcel s dospělými. A mimo jiné je také přítomen večerním debatám o společenských a politických otázkách mezi otcem Josefem a strýcem Julesem. Pokud by však u dítěte docházelo k přebírání mluvy dospělých. Pokud by se to tmu tak dělo nedocházelo nekoherentnosti vypravěčova vyprávění.

3.5.2. Popis krajiny

Vliv dospělého autora se nejvíce projevuje na popisech krajiny Provence, jež prostupují celé dílo. Zejména v krajinomalbě totiž dětský vypravěč disponuje poetickým jazykem hodným velkého autora. Marcel používá lexikum neobvyklé pro osmiletého školáka. A vzhledem k tomu, že se autor rozpomíná na svůj rodný kraj, , vůči kterému chová stejně jako ke svým rodičům, velkou úctu, snaží se tyto své emoce čtenáři přiblížit. . Krajinomalba je také líčena do nejmenších podrobností. Vyjma smysl pro detail proniká do popisů nostalgie charakteristická právě pro stárnoucího autora.

Odváželi mě z otčiny a měkké kapky deště stékající mi po tváři plakaly za mne... Nejel jsem k cíli, k němuž bych byl obrácen čelem a hrudí: osamělý a nesdělitelně zoufalý nořil jsem se za rytmického dunění kopyt do budoucnosti pozpátku jako královna Brunhilda, dlouze smýkaná po kamení, s plavými vlasy vpletenými do koňského ocasu. (Pagnol 1988: 176)

Do popisů prostupuje navíc i autorova veliká znalost místní fauny a flory, kterou by nemohlo šestileté dítě za svůj krátký život nabýt. I v popisech krajiny však dochází k prolínání dvou perspektiv dospělého a dítěte. V mnohých situacích se autorovi podařilo zakomponovat do poetického popisu krajiny představivost dítěte. Přirovnává hory k válečným lodím a či pohádkovým bytostem. Dochází tak k propojení dospělého lexika a smyslu pro detail s fantazií šestiletého dítěte:

Na svahu táhnoucím se vpravo dolů se tyčily krásné borovice nad houštinou kermesových dubů, které nejsou o nic vyšší než stůl, ale mají opravdové žaludy, podobně jako někteří trpaslíci mají hlavu dospělého člověka. (Pagnol 1988: 52)

V některých částech dokonce vypravěč krajinu personifikuje a připisuje jí ryze lidské vlastnosti či dokonce zázračné schopnosti, čímž nám jakožto čtenáři znovu přibližuje optiku, jíž malé dítě vnímá svět kolem sebe.

Vydal jsem se tedy nazpět stejnou cestou, kudy jsem přišel. Což mi připadalo snadné: nepočítal jsem se zlomyslností věcí. Cesty, které člověk nechává za sebou, využívají příležitosti a mění tvář. Stezka, která mířila doprava, si to zatím rozmyslí, při zpáteční cestě ubíhá doleva... Svažovala se jen zcela mírně, teď stoupá, jako železniční násep. Protože jsem však byl na dně rokle, nepřipouštěl jsem si žádné pochybnosti, stačí obrátit se čelem vzad a stoupat úžlabinou nahoru, aniž bych si všímal takových kouzel. (Pagnol 1988: 105)

3.6. Etnografická a historická dimenze díla

Jak jsme si již v práci uvedli, v předmluvě díla kromě *písničky o synovské lásce* označuje autor své autobiografické romány jako *svědectví o zašlých dobách*. *Písnička o synovské lásce* se projevuje zejména glorifikací rodičů, ale také nostalgickými vzpomínkami na dětství. *Svědectví o zašlých dobách* pak vypovídá o dosud nezmíněném rozměru díla, vnášeném ryze dospělým vypravěčem. Claude Tuduri označuje ve své eseji tuto stránku autobiografického díla za etnografickou a historickou dimenzi Pagnolova díla.

Jedná se zejména o části, kde vypravěč čtenáři předkládá dobové otázky. A právě v pasážích, kdy vypravěč hovoří o společenských, náboženských a politických problematikách je vliv dospělého sečtělého autora nejmarkantnější. Tato témata jsou do díla vnášena zejména prostřednictvím rozhovorů mezi otcem a strýcem, kteří zastávali naprosto odlišné názory a docházelo tak u nich často k poměrně emotivním debatám. Tyto rozhovory jsou autorem zachyceny poměrně podrobně v dialozích v příběhu. Často jsou však tlumočeny dětským vypravěčem a dochází tak k jejich zkreslování. Autorovi se však podařilo do díla zakomponovat

i svůj vlastní pohled na tématicky probírané zejména během dlouhých večerů mezi jeho otcem a strýcem. V práci jsme si uvedli, že autor vnímá období svého dospívání za staré dobré časy a s velkou dávkou nostalgie. Přesto se mu však podařilo vnést do díla i kritický pohled. V některých částech, zejména pak na samotném začátku první knihy, nám prezentuje některé své kontroverzní názory. Věnuje se zejména společenských a náboženským otázkám. Zaměřuje se na praktiky, jež se v dané době užívali, hlavně v oblasti vzdělání.

V prvních kapitolách nám autor podrobněji představuje svou rodinnou historii. Detailní popisy předchozích generací, zejména profesní našel, jak sám uvádí na začátku prvního románu, v archivech na radnici. To značí to, že se na psaní připravoval, neboť chtěl do románu vložit mimo vtipné příběhy i znalosti a fakta o své rodině.

Následující dvě kapitoly přesně popisují svět husarů Republiky, laických učitelů, kteří vnucují kázeň svatých, aby vychovávali prosté rolnické prostředí kolem Marseille (Tuduri 2018: 146). Začátek knihy se nám tak jeví svým style vyprávění a jazykovou úrovní jakožto kontrolovaný a naučený příběh dospělého (Tuduri 2018: 146). Překládá nám svůj kontroverzní názor na výuku dějepisu v dané době, které byly dle něho zfalšovány ve prospěch republikánské myšlenky.

Takže hodiny dějepisu byly elegantně zfalšovány ve smyslu republikánské pravdy.

Nijak to republice nezalívám: všechny učebnice dějepisu na světě nebyly nikdy ničím jiným než propagačními brožurami ve službách vlád. (Pagnol 1988: 12)

Analyzuje situaci své rodiny za pomoci prezentováním života a chování celé jedné generace učitelů. Od obecné mluvy o společenské situaci v dané době tak přechází ke svému otci Josefovi, jenž byl sám kantorem, a poté konkrétněji ke své rodině. V těchto částech textu, ve kterých se vypravěč zaměřuje na fakta a prezentuje nám v nich mimo jiné i své názory, používá slova pro děti neznámá

jako klenutí, světský apoštolát atd. Prokládá je však úsměvnými historkami o příbuzných, které slouží zejména k potěšení dětského čtenáře.

Vliv dospělého vypravěče pak proniká do díla i odkazy na literaturu a autory jako byl Shakespeare nebo Vergilius. Zde dospělý autor seznamuje čtenáře se svou profesí literáta a jeho zájem o literaturu, jež v mladém školním věku, kdy se příběh odehrává, ještě neobjevil. Tyto odkazy se projevují jen malými zmínkami, jako je tomu u následujících úryvků:

Tam jsem poprvé spatřil tmavozelené chomáčky, které čněly nad řečeným bukem a vypadaly jako miniaturní olivovníky. Seběhl jsem z cesty a honem jsem se šel dotknout jejich lístků. Pronikavá vůně se zdvihla jako obláček a celého mne zahalila. Byla to vůně neznámá, vůně temná a hutná, která mi prostoupila hlavu a pronikla až do srdce. Byl to tymián, který roste v hrubém písku garik. Těch několik trsů mi sestoupilo vstříc, aby malému školákovi zvěstovalo, jak mu v budoucnu bude vonět Vergilius. Utrhl jsem několik snítek a dohonil vůz drže si je u nosu. „Co to je?“ zeptala se maminka. „Čerstvý tymián!“ (Pagnol 1988: 54)

Čtenáři jsou však překládány i celé příběhy historických postav na poli literatury. Jako o abbém Barthélémyem, jehož příběh a názory nám jsou líčeny dopodrobna. Vypravěč pak v průběhu vyprávění dodává, že o tom pochopitelně v raném dětství nic nevěděl, aby nenarušil věrohodnost dětského vypravěče.

Od poučných příběhů, které vnáší do autobiografických románů pohled dospělého vypravěče, se pak autor vrací k dětskému vypravěči a přechází k němu následující větou v přítomném čase:

Potom vidím strop, který na mě letí závratnou rychlostí, zatímco maminka vyděšeně křičí: „Henri! Ty ses zbláznil! Henri, zakazují ti...“

Můj strýc Henri, maminčin bratr mě totiž vyhazuje do vzduchu a v letu mě zachycuje. Je čím strachy, ale sotva mě maminka popadla do náruče, křičím: „Eště! Eště!“ (Pagnol 1988: 18)

K pronikání mezi perspektivami dospělého a dítěte tak dochází velmi plynule bez většího vysvětlování, aniž by si to čtenář příliš uvědomoval, což čtenáři umožňuje nahlédnout do vnímání společnosti akademikem Marcelem Pagnolem a zároveň se pousmát nad světem prezentovaným očima malého školáka.

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo pokusit se o charakterizaci vypravěče v autobiografických románech Marcela Pagnola. Na začátku práce jsme se soustředili na fenomén vypravěče obecně. Zabývali jsme se tím, jaké funkce vypravěč v textu zastává a do jaké míry ovlivňuje povahu literárního díla. Svou metodologii jsme opírali zejména o dílo profesora Kubíčka, jež je v českém prostředí pro charakterizaci vypravěče stěžejní. Později jsme se zaměřili na jevy, jež jsou s touto narativní kategorií spojeny. Tedy na problematiku nespolehlivosti, s níž je velmi úzce spojen právě dětský vypravěč, kterého pro svou autobiografii zvolil i Marcel Pagnol.

Následující část je pak věnována autobiografii. Metodologie je stavěna zejména na článku profesora Bílka s názvem *Možnosti „já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz)* publikovaném v časopise TVAR a díle Kláry Soukupové *Vyprávět sám sebe*, jež velmi dobře vystihují moderní přístup teoretiků k žánru autobiografie. Pokusili jsme se popsat, čím se shoduje a čím se naopak liší vypravěč v autobiografických a fikčních dílech.

V praktické části práce jsme se pak zaměřili na vypravěče, pomocí nichž nám Marcel Pagnol zprostředkovává svou autobiografii. Zabývali jsme se zejména dvěma perspektivami, jež jsou v románu přítomny, tedy na perspektivu stárnoucího muže a malého dítěte, a pokusili jsme se o odhalení stylistických postupů autora, jež umožňují koexistenci těchto dvou zcela odlišných perspektiv. Stěžejní pro nás byla zejména etická a estetická stránka díla, na které se obě perspektivy znatelně projevují. Poukázali jsme také na části románu, v nichž dochází ke konfrontaci těchto pohledů a zamýšleli jsme se nad tím, zda nemůže vést jejich střetávání k narušení věrohodnosti vypravěče.

Zároveň jsme se pokusili v práci zodpovědět, proč nelze dětského vypravěče díla Jak voní tymián označit za nespolehlivého, přestože známky nespolehlivosti vykazuje napříč celým autobiografickým dílem. K tomu nám dopomohla zejména studie Jiřího Hrabala s názvem *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie*, s níž se práce v mnohém ztotožňuje.

Resumé v českém jazyce

Bakalářská práce se zabývá podobami vypravěče v autobiografických románech Marcela Pagnola. Teoretická část se věnuje problematice vypravěče obecně a dále jednotlivým jevům, jež se na tuto narativní kategorii vážou, zejména nespolehlivosti vyprávění. Značná teoretické části práce popisuje žánr autobiografie a odlišuje vypravěče v autobiografických a fikčních textech.

Praktická část práce se pak snaží aplikovat poznatky na autobiografické dílo Marcela Pagnola. Dává si za úkol charakterizovat vypravěčské strategie, kterými autor zprostředkovává příběh a zároveň tvoří svou identitu. Dále pak poodhaluje dvě zcela odlišné perspektivy, jež se v díle manifestují. Tedy perspektivu dospělého autora a dítěte protagonisty. Zabývá se jejich koexistencí a konfrontací a také tím, jak se jejich přítomnost v díle podepisuje na věrohodnosti vyprávění.

Résumé en langue française

Le mémoire de licence porte sur les formes du narrateur dans les romans autobiographiques de Marcel Pagnol. La partie théorique est consacrée à la problématique du narrateur en général et aussi aux phénomènes individuels qui sont liés à cette catégorie narrative notamment la fiabilité du narrateur. Une partie marquant de l'ouvrage décrit le genre de l'autobiographie et distingue le narrateur dans les textes autobiographiques et fictifs.

La partie pratique du travail applique ensuite les acquis à l'autobiographie de Marcel Pagnol. Il tente de caractériser les stratégies narratives par lesquelles l'auteur transmet l'histoire et crée en même temps son identité. De plus, il révèle deux perspectives complètement différentes qui sont présentes dans l'œuvre. C'est-à-dire la perspective de l'auteur adulte et de l'enfant protagoniste, qui se manifestent dans le récit. Il traite de leur coexistence et de leur confrontation, ainsi que de la manière dont leur présence dans l'œuvre affecte la crédibilité du récit.

Použitá literatura

Primární literatura

PAGNOL, Marcel. *Jak voní tymián*. Vyd. 6., Ve Vyšehradu 4. Praha: Vyšehrad, 2011. ISBN 978-80-7429-195-1, přeložila a poznámku napsala Eva Musilová.

Sekundární literatura

BÍLEK, Petr A. Možnosti „Já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). *Tvar*. 1996, 7(14), 8-9.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vydání druhé. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, 142 stran ; 20 cm. ISBN 978-80-87855-13-3.

FONIOKOVÁ, Zuzana. Nespolehlivý autor: Otázka vypravěčské nespolehlivosti v autobiografických textech na příkladu knihy Montauk. *World literature studies* [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2013, **V**(1), 124-132 [cit. 2022-06-23]. ISSN 1337-9275.

HRABAL, Jiří. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie. *World literature studies* [online]. Ústav svetovej literatúry, Slovenská akadémia vied, 2013, **V**(1), 117-123 [cit. 2022-06-23]. ISSN 1337-9275.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, 240 stran : ilustrace ; 22 cm. ISBN 978-80-7294-215-2.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, 247 stran : ilustrace ; 20 cm. ISBN 978-80-7272-592-2.

PAGNOL, Marcel. Poznámka na závěr. In: *Jak voní tymián*. Přeložila a poznámku napsala Eva Musilová. Praha 3, Víta Nejedlého 15: Nakladatelství Vyšehrad, 2011, s. 567-569. ISBN 978-80-7429-195-1.

RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-438-1.

SOUKUPOVÁ, Klára. *Vyprávět sám sebe: teorie autobiografie*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2021, 268 s. ISBN 978-80-7671-043-6.

TUDURI, Claude. L'autobiographie dans *La gloire de mon père* de Marcel Pagnol [online]. Paris, 2018 [cit. 2021-11-15]. Dostupné z: <https://gerflint.fr/Base/Chine13/tuduri.pdf>. Université Paris VI, France.