

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA BOHEMISTIKY**



Česká filologie

Bc. Kateřina Stratílková

**Analýza vyprávěcí strategie v románech Jaroslava Havlíčka  
(Magisterská diplomová práce)**

**Analysis of Narrative Strategies in the Novels by Jaroslav Havlíček  
(Diploma thesis)**

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Podpis autora práce

Děkuji Mgr. Jiřímu Hrabalovi, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, cenné rady a připomínky, obětovaný čas a trpělivost.

# OBSAH

<b>1. Úvod</b>	.....5
<b>2. Teoretické vymezení pojmu vypravěč</b>	.....8
<b>3. Analýza vyprávěcích strategií v románech Jaroslava Havlíčka</b>	.....17
<b>3.1. Lingvistické signály konstituce vypravěče</b>	.....17
3.1.1. <i>Neviditelný</i>	.....18
3.1.2. <i>Helimadoe</i>	.....23
3.1.3. <i>Petrolejové lampy</i>	.....26
3.1.4. <i>Ta třetí</i>	.....29
<b>3.2. Vědoucnost vypravěče</b>	.....32
3.2.1. Vyprávěcí postava – vyprávějící Já vs. prožívající Já	.....33
3.2.1.1. <i>Neviditelný</i>	.....35
3.2.1.2. <i>Helimadoe</i>	.....42
3.2.2. <i>Petrolejové lampy</i>	.....48
3.2.3. <i>Ta třetí</i>	.....52
<b>3.3. Nespolehlivý vypravěč</b>	.....53
3.3.1. Nespolehlivý vypravěč v románu <i>Neviditelný</i>	.....56
<b>3.4. Fokalizace</b>	.....62
3.4.1. Identifikace fokalizace v textu	.....64
3.4.1.1. <i>Ta třetí</i>	.....64
3.4.1.2. <i>Petrolejové lampy</i>	.....68
3.4.2. Sporné jevy: konstituce vypravěče versus fokalizace	.....70
3.4.2.1. <i>Helimadoe</i>	.....70
3.4.2.2. <i>Ta třetí</i>	.....71
<b>4. Závěr</b>	.....73
<b>5. Anotace diplomové práce</b>	.....79
<b>6. Seznam použité literatury</b>	.....80
<b>7. Resumé</b>	.....83

## 1. Úvod

Tématem této diplomové práce je analýza vyprávěcí strategie v románech významného představitele české psychologické prózy Jaroslava Havlíčka.<sup>1</sup> Pro narativní analýzu jsme zvolili „černý“ román *Neviditelný*, který je často literárními kritiky hodnocen jako nejlepší český psychologický román.<sup>2</sup> Je apologetikou odvahy člověka k zločinu v absurdním světě patologického bludu neviditelnosti i trýznivou sebeanalýzou temného nitra Petra Švajcara. Naopak román *Helimadoe* je lyrizovanou studií dospívání vypravěče Emila, snovou vzpomínkou téměř proustovského ladění<sup>3</sup> na maloměstského lékaře Hanzelína a jeho pět dcer, podle jejichž jmen byl utvořen akronym v názvu románu. Dále román *Petrolejové lampy*, který byl prvním dílem Havlíčkovy zamýšlené trilogie *Ulrychovsko*, v níž čerpal z historie rodné Jilemnice.<sup>4</sup> Významovou osu této ságy dvou jilemnických rodin tvoří dramatický příběh stárnoucí panny Štěpky Kiliánové, jejíž život byl nakonec zmařen nenaplněným manželstvím se syfilitikem Pavlem Malinou. Posledním románem je *Ta třetí*, který je mikroanalýzou slabošství egoistického antihrdiny Jiřího Mánka, pro kterého je východiskem z milostného trojúhelníku zbabělá sebevražda. Román *Vlčí kůže*, druhý díl zamýšlené jilemnické trilogie, do analýz zařazen nebude, neboť kvůli předčasné Havlíčkově smrti zůstal nedokončený. Tyto romány pro různorodost jednotlivých narativních strategií shledáváme vhodným materiálem pro analýzu kategorie vypravěče.

Kategorie vypravěče je předmětem našeho zájmu proto, že z univerzální antropologické povahy narativu vyplývá dlouhá tradice teoretické reflexe.<sup>5</sup> Tuto kategorii tak již od počátku naratologických bádání provází otevřenost samotného pojmu a taktéž značná heterogenost pojetí jednotlivých teoretických konceptů. Podle T. Kubíčka kategorie vypravěče v dějinách naratologie znovu a znovu podně-

---

<sup>1</sup> FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 1. vyd. Praha: Academia, 1985 – 2008, sv. 2, s. 109.

<sup>2</sup> MOLDANOVÁ, Dobrava. Psychologický román. s. 224. In ZEMAN, Milan. *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987, 351 s.

<sup>3</sup> MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 557.

<sup>4</sup> Román byl původně v roce 1935 vydán pod názvem *Vyprahlé touhy*, název byl změněn na *Petrolejové lampy* až při druhém vydání v roce 1944.

<sup>5</sup> JEDLIČKOVÁ, Alice. Poznámky k vývoji teorie vyprávění, Naratologická marginálie III (která by raději byla meritomí), *Svět literatury* 2005, roč. 15, č. 32, s. 11.

covala teoretiky ke zkoumání, nutila je přeformulovat jejich návrhy a neustále je modifikovat.<sup>6</sup> „Historie vypravěče je *pars pro toto* dějin teorie vyprávění.“<sup>7</sup>

V úvodní části práce se budeme zabývat teoretickým vymezením kategorie vypravěče a přínáležejících naratologických pojmů, k nimž naratologie do současnosti dospěla. Uvedeme zde teze, definice a typologie významných teoretiků, dále se kriticky vymezíme vůči nefunkčním konceptům a následně formulujeme vlastní koncept vypravěče, který budeme v našich analýzách uplatňovat.

Pro formulování teoretických východisek byly v naší práci využity publikace *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* T. Kubíčka, J. Hrabala, P. A. Bílka, dále *Vypravěč* T. Kubíčka, *Poetika vyprávění* S. Rimmon-Kenanové, *Příběh a diskurs* S. Chatmana, *Teorie vyprávění* F. K. Stanzela, *Narativní způsoby v české literatuře* L. Doležela, i odborné studie R. Walshe, K. Weimara, W. C. Bootha, B. Zerwecka a M. Mravcové, metodologickým nástrojem pro analýzu vypravěče nám byla publikace *Fokalizace* J. Hrabala.

V následující praktické části přistoupíme podle stanovených kritérií k narativní analýze vyprávěcích strategií v jednotlivých románech. Praktickým analýzám bude na začátku kapitol předcházet kratší teoretické vymezení podstatné pro rozumnění dané problematice a předestření našich tezí i pojmového aparátu, který budeme v analýzách používat.

V první podkapitole identifikujeme na základě konstitutivních distinktivních rysů jednotlivé vypravěče a míru jejich konstituce v narativu a podle zvolené vypravěčské typologie je rozřadíme do jednotlivých skupin.

Pro identifikaci vyprávěcího subjektu slouží i specifické nakládání s časem, kterému se budeme věnovat v následující podkapitole. U vyprávěcích postav je tato manipulace s časem neodmyslitelně spjata i konceptem vědoucnosti, a je proto nezbytné analyzovat i onu distanci mezi jejich vyprávěcím Já a prožívajícím Já.

V další kapitole se budeme zabývat ne/spolehlivostí vypravěče románu *Neviditelný*, neboť ji pokládáme za důležitou součást interpretace vyprávěcí strategie v tomto narativu.

Poslední kapitola bude věnována fokalizaci, nikoliv proto, že je tato další naratologická kategorie nezbytná pro analýzu vypravěče, ale právě proto, že výskyt

---

<sup>6</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 13.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 17.

vyprávěcího subjektu vylučuje. Je tedy důležitou součástí rozumění narativu, a to zvláště tehdy, dochází-li v narativu k nulové či slabé konstituci vyprávěče.

V závěru diplomové práce se pokusíme shrnout výsledky naší analýzy zvolených narativů, jednotlivé vyprávěcí strategie porovnat, určit jejich společné i rozdílné rysy a definovat důležitost vyprávěcí strategie pro rozumění a interpretaci konkrétního narativu.

## 2. Teoretické vymezení pojmu vypravěč

Na začátku našeho teoretického vymezení kategorie vypravěče je třeba zdůraznit základní teorém naratologie, tedy striktní oddělení empirického autora, který je reálně existující osobou, od vyprávěcího subjektu. Vypravěč je fikční entitou utvořenou autorem, jež existuje pouze v textu literárního díla,<sup>8</sup> byť může „svými vlastnostmi v některých případech připomínat osobu autora, známou čtenáři z aktuálního světa (z rozhovorů, biografie, či z osobního kontaktu apod.) a někdy i nese jméno autora, přesto nikdy neplatí, že vypravěč = autor.“<sup>9</sup> Neboť projekce autorovy osobnosti do literárních analýz s sebou přináší psychologizující tendence, které v našem konceptu odmítáme jako nežádoucí.

Již od zrodu naratologie jako samostatné disciplíny je narativní promluva mnohými teoretiky považována za akt komunikace.<sup>10</sup> Vyprávění pojímané jako akt zprostředkování bytostně vyžaduje *někoho, kdo mluví* – tedy vypravěče. Vypravěč jako mluvčí narativního diskursu je proto považován nejen za základní podmínku vyprávěcího díla, ale i za inherentní součást narativu, diferencující dokonce mezi texty nenarativní a narativní povahy.<sup>11</sup> „Všude, kde se sděluje novinka, podává zpráva nebo vypráví, se setkáváme s prostředníkem, slyšíme hlas vypravěče.“<sup>12</sup> Na předpokladu přítomnosti vypravěče v každém narativu jsou vystavěny nejen dva nejvlivnější systematické modely pro analýzu vypravěče v současné literární vědě – typologický kruh F. K. Stanzela i systematický model narativních rovin G. Genetta, ale i mnoho dalších návrhů.<sup>13</sup> Podle G. Prince obsahuje narativ vždy alespoň jednoho vypravěče,<sup>14</sup> dokladem jeho přítomnosti má být podle S. Rimmon-Kenanové již samotná transkripce písemných záznamů a taktéž dialog, neboť „je někým „citován“. [...] Kdo by mohl být tento „někdo“, ne-li vypravěč?“<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> BARTHES, Roland: „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: (ed.) Koloušek, P.: *Znak – struktura – vyprávění*. Brno 2002, s. 33.

<sup>9</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 124.

<sup>10</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 126.

<sup>11</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 24.

<sup>12</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 12.

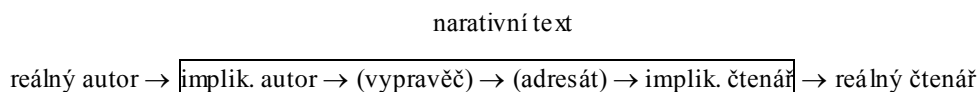
<sup>13</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 57.

<sup>14</sup> HOLÝ, Jiří a Jiří TRÁVNÍČEK. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 852.

<sup>15</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 103.



S. Chatman toto komunikační pojetí teorie narativu zaznamenává ve svém šesti-dílném schématu následovně:<sup>16</sup>



Vypravěč je pak literárními teoretiky pojímán dvěma protikladnými způsoby. Mimetičtí teoretici vypravěče konstituují ve výrazně personalizované podobě. Čtením dle nich čtenář přistupuje na hru „jako by“.<sup>17</sup> Podle T. Kubíčka ale vypravěč nikdy osoba není, i když může masku postavy přijmout.<sup>18</sup> Nemimetičtí teoretici tedy ve snaze vystříhat se negativních důsledků této humanizující operace o vypravěči přemýšlejí jen jako o souboru rysů či znaků. Definují jej pouze jako nástroj, funkci, kód, narativní strategii, jíž se vyprávění uskutečňuje.<sup>19</sup>

Postulování vypravěče v každém narativu bez ohledu na jeho specifika však nesdílíme. V našem pojetí se ztotožňujeme s názory teoretiček K. Hamburgerové, A. Banfieldové a dalších, že ne každý narativ nutně implikuje vyprávěcí instanci.<sup>20</sup> Podle J. Hrabala, jehož koncepci pro analýzu vypravěče v práci přijímáme, ona základní otázka nemá znít: „zda-li má každý narativ vypravěče, ale zda-li z každé narativní promluvy, potažmo z celku narativních výpovědí, může být vypravěč konstituován.“<sup>21</sup>

Domníváme se tedy, že žádný vypravěč žádného narativního textu není přístupný před narativem samým, jako čtenáři jej konstituujeme až z výpovědi samé jako její zdroj, jako jejího mluvčího.<sup>22</sup> Vypravěč je pak výsledkem čtenářovy postupné konstrukce.

Dále oponujeme stanovisku S. Rimmon-Kenanové pojímající dialog jako důkaz přítomnosti vypravěče v narativu. Považujeme jej naopak za prvek dramatický, umožňující nechat postavu promluvit ve fikčním světě, nikoli za citaci vypravěče.<sup>23</sup> Neboť vypravěč tuto kompetenci nemá, sám není tvůrcem narativu,

<sup>16</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 157.

<sup>17</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 23.

<sup>18</sup> KUBÍČEK, Tomáš: „Kdo vypráví vypravěče“ *Aluze*, 2007, č. 1, s. 46.

<sup>19</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 22 – 23.

<sup>20</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 125.

<sup>21</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 126.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 132.

ani neřídí románovou výstavbu, jak tvrdí W. Schmid.<sup>24</sup> Je to právě jedině autor, který komponuje celé narativní dílo – scény, události, posloupnost jejich zobrazení v příběhu (pokud se ovšem nejedná o specifické antiiluzivní strategie). I vypravěč je komponován autorem, nikoli tedy vyprávěn, a to z narativních segmentů, dialogů, popisů či argumentů.<sup>25</sup>

Jak již bylo výše uvedeno, každý narativ ke konstituci vypravěče vybízet nemusí, tato naratologická kategorie tedy není nutnou součástí čtenářského rozumění narativu.<sup>26</sup> Vypravěče v naší koncepci chápeme pouze jako jednu z analytických a deskriptivních kategorií, které používáme k tomu, abychom dokázali postihnout významovou výstavbu narativu a popsat jeho fungování. Přičemž důležitost vypravěče pro významovou výstavbu konkrétního narativu odvozujeme právě jen z narativu samého.<sup>27</sup>

Vymezujeme se proti pojetí A. Jedličkové a dalších teoretiků, kteří chápou funkci narativního aktu jako komunikační.<sup>28</sup> V našem pojetí je narativní akt primárně aktem nastávání světa příběhu, je aktem konstituce intencionálního objektu. Narativ je podle J. Hrabala primárně „vyprávění o něčem, nikoli ovšem vyprávění někým, to už je určitý způsob podání příběhu.“<sup>29</sup>

V naší koncepci pak rozlišujeme narativy na: 1. *vyprávěné* a 2. *vyprávěné někým*, a to podle přítomnosti či nepřítomnosti znaků reprezentujících vypravěče – těmi rozumíme ty distinktivní rysy, které zakládají subjektivitu vypravěče.<sup>30</sup> Tyto prvky, odkazující k subjektu promluvy (proto subjektivní), se buď v jazykové výstavbě promluvy nacházejí, pak dochází ke konstituci narativního subjektu, nebo jejich absence nedovoluje o konstituci vypravěče uvažovat.<sup>31</sup> Pokud se příběh zdá být podáván anonymním netematizujícím se činitelem, nehovoříme o vypravěči, ale pouze o vyprávění samém, v němž nevypráví nikdo.<sup>32</sup>

---

<sup>24</sup> SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění*.

Translated by Petr Málek. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. s. 25.

<sup>25</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 132.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>28</sup> JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1993, s. 7.

<sup>29</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 128.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>31</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 125.

<sup>32</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 133.

Vypravěč se může v narativu na základě distinktivních rysů zakládajících jeho subjektivitu a individualitu konstituovat s větší či menší mírou. Je ale důležité zdůraznit, že si uvědomujeme interpretační podmíněnost klasifikace konkrétních narativů. Jeden narativ pak může být interpretován různými způsoby (v případě slabých distinktivních rysů, dále se vnímání narativu proměňuje i v dějinách vlivem času). Pluralita možností je podle J. Hrabala dokladem toho, že „při narativní analýze nikdy neoznačujeme kategoriemi „objektivní fakta“, ale produkty konkrétní interpretace.“<sup>33</sup>

Kam vede předpoklad, že je kategorie vypravěče každému narativu inherentní, se zřetelně ukazuje na návrhu S. Chatmana: pro identifikaci míry přítomnosti vypravěče v příběhu navrhl rozlišovat škálu „od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce.“<sup>34</sup> Na této stupnici pak „skryté či zredukované vyprávění zaujímá střední pozici mezi „nevyprávěním“ a nápadně slyšitelnou narací. Při skrytém vyprávění slyšíme hlas, který mluví o událostech, postavách a prostředí, jeho vlastník však zůstává skryt v šeru diskursu.“<sup>35</sup> V uvedené citaci si můžeme povšimnout, že i tento teoretik nejdříve uvažoval o možnosti existence nevyprávěných narativů, prezentujících se např. jako nalezené dopisy, či deník.<sup>36</sup> Později ovšem toto tvrzení odvolal a používal jen ony termíny skryté a odkryté vyprávění.<sup>37</sup> Přičemž prvky identifikující vypravěče a míru jeho přítomnosti jsou podle něj scénické popisy, metafory, zprávy o tom, co postava neřekla nebo nemyslela, různé druhy komentáře (interpretace, soud, zobecnění), nakládání s časem (elipsy, scény, shrnutí) atd.<sup>38</sup> S Chatmanovým výčtem lze nepochybně až na výjimky souhlasit, termíny skrytý a odkrytý vypravěč však hodnotíme jako značně problematické a v našem pojetí je nepoužíváme. Neuvažujeme ani o stupních perceptibility jako S. Rimmon-Kenanová,<sup>39</sup> neboť se domníváme, že pokud čtenář není textem přiváděn ke konstituci někoho, kdo je původcem vyprávěných událostí, pak v narativu ke konstituci vypravěče nedochází. A pokud ke konstituci nedochází, nemá smysl o nulové či skryté přítomnosti vypravěče hovořit. „Vypravěč není někde

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>34</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 153.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 207.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 174 – 175.

<sup>37</sup> CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 116.

<sup>38</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 207.

<sup>39</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 103.

mimo text a neskrývá se. Vypravěč se buď konstituuje na základě přítomnosti určitých jazykových znaků, a samozřejmě v určité míře, nebo nikoli.<sup>40</sup>

V našem pojetí se nejeví být vhodnou ani terminologie L. Doležela, neboť ty narativy, ve kterých se podle našeho pojetí vypravěč na základě příznakových prvků nekonstituuje, označuje Doležel jako klasický narativní text s objektivním vypravěčem. Tato objektivní er-forma se skládá z odděleného pásma promluvy vypravěče vyznačující se sémantickou stejnorodostí vyprávění (neboť objektivní vypravěč má pouze konstrukční a kontrolní funkci, postrádá funkci akční a interpretační) a pásma promluvy postav v přímé řeči, která obsahuje veškeré distinktivní rysy poukazující na subjektivitu osoby.<sup>41</sup>

Nesouhlasíme s jeho konceptem právě kvůli tomuto protimluvu: jestliže objektivní vyprávění vypravěče obsahuje, nemůže být objektivním. Neboť vyprávěcí subjekt se v narativu konstituuje právě na základě příznakových prvků poukazujících na jeho subjektivitu. A pokud tyto kladné distinktivní rysy znamenající subjektivizaci vyprávění přítomny nejsou, nelze o vypravěči hovořit. J. Hrabal nepovažuje za konsekventní hovořit o objektivním vypravěči i z toho důvodu, že „vypravěč ve třetí osobě neexistuje: ne proto, že by z žádné er-formální výpovědi nebylo možno vypravěče konstituovat (gramatická osoba není jediným konstitutivním distinktivním rysem), ale proto, že objektivní, tj. er-formový, vypravěč je protimluv. Třetí gramatickou osobou se neoznačuje ten, kdo vypráví, ale ten, o kom se vypráví.“<sup>42</sup>

Druhým typem Doleželovy dichotomie narativů je moderní narativní text, v němž vypravěč převzal zmíněné funkce postav. Fikční postava je tedy zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem.<sup>43</sup> Tudíž podle Doležela dochází k subjektivizaci narativu, a to na základě příznakových lingvistických prvků.<sup>44</sup> V našem pojetí ale budeme na základě těchto prvků uvažovat o míře konstituce vypravěčského subjektu (podrobněji v kapitole *Lingvistické signály konstituce vypravěče*). Jednotlivé vypravěče budeme rozlišovat podle intenzity a kvantity výskytu konstitutivních distinktivních rysů v konkrétním narativu.

---

<sup>40</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 129.

<sup>41</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 86.

<sup>42</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 129.

<sup>43</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 98.

<sup>44</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 16.

Přestože odmítáme stanovisko G. Genetta považovat vypravěče za inherentní součást narativu, budeme pro rozlišení jednotlivých vyprávěcích strategií využívat jeho terminologie. G. Genette navrhuje svou systematizaci na bázi čtyř základních rovin, jež jsou podle jeho názoru ve vzájemných kombinacích s to zachytit každou podobu vypravěče, a tedy jeho podíl na významové výstavbě. Klíčem pro první dvojici pojmů je vztah k příběhu a ke čtenáři: narativní instance může být extradiegetická či intradiegetická. Extradiegetický vypravěč se pohybuje na té samé rovině jako čtenář či adresát narativního textu, v intradiegetickém vyprávění má vypravěč ve vloženém vyprávění svého adresáta uvnitř tohoto textového světa.<sup>45</sup> Druhou dvojicí pojmů, které zachycují přítomnost, popřípadě nepřítomnost vypravěče ve vyprávění jsou heterodiegetické a homodiegetické vyprávění. V heterodiegetickém vyprávění vypravěč není součástí příběhu, který vypráví. V našem pojetí je třeba doplnit, že za heterodiegetické vypravěče považujeme pouze ty, kteří se ve vyprávění na základě distinktivních rysů konstituují, ne ony skryté netematizující se vypravěče, o kterých hovoří S. Chatman. Homodiegetický vypravěč je pak dle G. Genetta postavou ve vyprávěném příběhu, proto u něj ještě rozlišuje stupeň jeho přítomnosti v příběhu. Tedy zda je hlavním hrdinou, nebo jen vedlejší postavou, svědkem či pozorovatelem života hlavního hrdiny. Pro první skupinu pak G. Genette navrhuje termín autodiegetický vypravěč.<sup>46</sup>

Z vyložené teorie vyplývá, že v určitých typech narativů vyprávěcí subjekt bez problémů identifikujeme. Neboť v narativech vyprávěných vyprávěcí postavou ke konstituci vypravěče, jakožto součásti fikčního světa, musí nutně docházet. Naopak v narativech, kde je míra konstituce vyprávěcího subjektu slabá, či nulová (sem spadají některé heterodiegetické narativy), ke konstituci vypravěče docházet může i nemusí.

Používáme tuto typologii namísto běžného rozlišování mezi Stanzelovými ich-formálními a er-formálními narativy, neboť diference gramatických osob podle nás není dostatečným nástrojem pro rozlišování rozdílně fungujících narativů (tato dichotomie odlišuje pouze v jaké osobě je vyprávění uskutečněno, je vhodná spíše pro identifikaci vnitřního monologu a fokalizace v textu). Podle J. Hrabala je také odlišná gramatická osoba připisována odlišnému narativnímu subjektu: „v případě

---

<sup>45</sup> Všichni vypravěči v Havlíčkových románech jsou extradiegetičtí, neboť jsou původci první roviny vyprávění, proto tyto narativní roviny v následujících analýzách dále tematizovány nebudou.

<sup>46</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 80.

ich-formálního narativu je „já“ připsáno vypravěči, kdežto v případě narativu er-formálního je „on“ (nikoli též gramatická osoba, tedy též předmět rozlišení) připsáno postavě.<sup>47</sup> Genettova klasifikace nabízí přesnější kontrast mezi účastí a neúčastí vyprávěcího subjektu v příběhu. Přičemž si uvědomujeme, že i tato typologie nesmírně živou a proměnlivou paletu možných narativů poněkud schematizuje a nepostihuje plně všechny rozdíly v narativech. Některé narativy pak paradoxně k sobě mohou mít blíže i přesto, že jsou opačného typu, a typy přínaležející k jednomu typu se mohou naopak značně odlišovat.

V rámci našeho teoretického vymezení je třeba ještě zmínit i zcela odlišný přístup k vypravěči, který volí K. Weimar. Tento teoretik naratologii označuje jako iluzivní teorii čtení: „Co je zastoupeno písmeny v písmu nebo slovy v řeči, je v textu přítomno jako nepřítomné. Z toho vyplývá, že autor a vypravěč jsou zastoupeni písmeny nebo reprezentováni slovy, to znamená: autor a vypravěč jsou v textu přítomni jako nepřítomní.“<sup>48</sup> Svě úvahy rozvíjí pomocí další negace: vypravěč je ve skutečnosti vyprávění, o kterém můžeme ještě větším právem říci, že je v textu/jazyce nepřítomné. Co se naratologii jeví jako vypravěč, je podle něj ve skutečnosti naše vlastní čtení, které je taktéž v textu přítomno jako nepřítomné.<sup>49</sup> Aby ani zde nedocházelo k nežádoucí personifikaci, zdůrazňuje K. Weimar, že i samotný aktér čtení – čtenář ve svém čtení přítomen není.<sup>50</sup> Je třeba ale upřesnit, že svou teorii negace vypravěče nejprve vztahuje na text obecně. Pak by bylo možné s jeho tezemi do jisté míry souhlasit, neboť v textech nenarativní povahy, v dramatu či filmu (přestože si uvědomuje rozdílné fungování těchto médií) není důvod vždy postulovat vypravěče. Ani vztahování narativu k orální tradici, kvůli níž pocítíme narativ jako vyprávění *někoho*<sup>51</sup> ani samotná písemná fixace literárních děl předpokládající *někoho*, kdo je zapsal, ještě není důvodem k nutné konstituci vypravěče v každém narativu. Nelze ale s jeho koncepcí negace vypravěče souhlasit absolutně. Neboť již výše bylo v naší argumentaci dokázáno, že v určitých narativech (v homodiegetických bez výjimky) ke konstituci vyprávěcího subjektu dochází, a to na základě příznakových jazykových prvků, které jsou přítomny právě v textu. A fakt, že v něk-

---

<sup>47</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 42.

<sup>48</sup> WEIMAR, Klaus: „Kde a co je vypravěč?“ *Aluze*, 2009, č. 1, s. 34.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>51</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 127.

terých narativech ke konstituci vypravěče nedochází, ještě není pádným důkazem pro absolutní odmítnutí konceptu vypravěče, jak to činí ve své koncepci K. Weimar.

Nesdílíme plně ani teze R. Walshe, jehož projekt zpochybnění vypravěče je kritikou výše uvedeného návrhu G. Genetta. Podle tohoto moderního naratologa jsou fikce „vyprávěny buď svými autory, nebo postavami. Extradiegeticko-homodiegetičtí vypravěči jsou zobrazeni a jsou tudíž postavami stejně jako všichni vypravěči intradiegetičtí. Extradiegeticko-heterodiegetické (tj. „neosobní“ či „autorské“) vypravěče, kteří nemohou být zobrazeni, aniž by se tím pádem změnili na homodiegetické nebo intradiegetické, nelze žádným způsobem odlišit od autorů.“<sup>52</sup> Tito necharakterizovaní skrytí vypravěči, kteří se v textu nijak netematizují, jsou pouze funkcí vyprávět, představují „přesně onen typ narativního činitele, kterého se snažím vymýtit.“<sup>53</sup> S tímto tvrzením souhlasíme (v případě, že opravdu ke konstituci vypravěče nedochází), není důvod nezbytně postulovat vyprávěcí instanci. Ale nesouhlasíme s jeho navrácením se k tezi, že ten, kdo vypráví je nutně autor. Protože se tím popírá náš úvodní argument, vyjádřený Genettovou rovnicí  $A \neq V$  ve fikci.<sup>54</sup> Podle našeho názoru k nám v takovémto narativu nemluví nikdo.<sup>55</sup> Ztotožnění vypravěče s autorem je R. Walshovi také důvodem pro odmítnutí konceptu implikovaného autora,<sup>56</sup> který je podle něj v případě vyprávění autorem samým zbytečný. Zapomíná přitom ovšem na poznatek W. C. Bootha, podle kterého jsou: „implikovaní autoři často morálnější, moudřejší a dokonalejší než dámy a pánové, kteří narativy píšou, což jen potvrzuje fakt, že vypravěč jako fikční entita není zaměnitelný s empirickým autorem.“<sup>57</sup>

Na závěr našeho kritického rozboru kategorie vypravěče vyvstává otázka, jaká tedy bude naše definice vypravěče? Podle J. Hrabala se vzhledem k rozmanitosti a neuzavřenosti literárních děl zdá být výhodným uchýlit se k minimální defi-

---

<sup>52</sup> WALSH, Richard. „Kdo je vypravěč?“ In: *Aluze*, 2007, č. 1, s. 56.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>54</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 52.

<sup>55</sup> Srovnej: GENETTE, Gérard. Hranice vyprávění. In: (ed.) Kyloušek, P.: *Znak – struktura – vyprávění*. Brno 2002, s. 251.

<sup>56</sup> Pojem implikovaný autor zavedl do literární teorie kvůli vypravěčské nespolehlivosti Wayne C. Booth. Implikovaný autor je nejvýše postavenou instancí, která je imanentní každému literárnímu dílu jako zástupce skutečného autora, byť není explicitně vyjádřena. Slouží k tomu, aby nebyli dále ztotožňováni vypravěč a reálný autor. In: BOOTH, Wayne C.: „Typy vyprávění“ *Aluze*, 2007, č. 2, s. 43. Tento koncept byl pak mnoho teoretiky odmítán jako literární haraburdí (G. Genette), jiní naopak tuto entitu hájí (S. Chatman, W. Schmid). In: KUBÍČEK, Tomáš. Danajské dary pana Bootha. *Aluze*, 2007, č. 2, s. 40.

<sup>57</sup> KUBÍČEK, Tomáš: „Kdo vypráví vypravěče“ *Aluze*, 2007, č. 1, s. 45.

nici vypravěče, neboť jakýkoliv širě definovaný pojem selhává.<sup>58</sup> Akceptovatelnou volbou se jeví minimalistická definice vypravěče G. Prince: „Ten, kdo vypráví, vepsán do textu.“<sup>59</sup> Nepovažujeme ji však za definitivní vymezení kategorie vypravěče platné absolutně pro všechny narativy. Možnou definici je dle našeho názoru možné stanovit až na základě analýzy vypravěčovy konstituce v konkrétním narativu, nelze ji dokazovat nijak empiricky či statisticky.

---

<sup>58</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 131.

<sup>59</sup> WEIMAR, Klaus: „Kde a co je vypravěč?“ *Aluze*, 2009, č. 1, s. 37.



### 3. Analýza vyprávěcích strategií v románech Jaroslava Havlíčka

#### 3.1. Lingvistické signály konstituce vypravěče

Jak již bylo výše uvedeno, vypravěč žádného narativního textu není přístupný před narativem samým, pro konstituci narativního subjektu je tedy třeba identifikovat konstitutivní distinktivní rysy vypravěčského Já, nacházející se v jazykové výstavbě promluvy – a to na rovině lexikální, syntaktické a stylistické.

Podle G. Prince je nejsilnějším faktorem konstituujícím vypravěče přítomnost první gramatické osoby vyjadřující subjekt vypovídání<sup>60</sup> (a přináležející časoprostorová orientovanost vyprávěného vzhledem k subjektu vypovídání).<sup>61</sup> Takové narativy L. Doležel považuje za subjektivizované, přičemž subjektivní sémantika se podle něj projevuje ve třech významových kategoriích: v postoji, modalitě a argumentaci. Nejnápadnějším výrazem osobitého vztahu mluvčího k předmětu sdělení jsou podle něj kvalifikující adjektiva, adverbia a zdrobnělá substantiva, ale „podstatněji, i když méně nápadně, se subjektivní postoj vyjadřuje v celkovém způsobu vyjadřování, zejména v poetických obrazech, přirovnáních, idiomatických vazbách a slohové rovině.“<sup>62</sup>

Podle J. Hrabala se vyprávěcí subjekt v narativním díle konstituuje ještě na základě přítomnosti těchto dalších distinktivních jazykových prvků: příznakové syntaxe, specifického idiolektu, ironie, prostředků apelativních a expresivních, emotivního líčení a časoprostorové deixy.<sup>63</sup>

Vypravěči se na základě těchto distinktivních rysů, díky kterým pocít'ujeme výpověď jako příznakovou, konstituuji v jednotlivých narativech s různou intenzitou. Slabou či výraznou míru příznakovosti lze ovšem posuzovat až v rámci celého narativu. Pokud výše zmíněné kladné distinktivní rysy subjektivizující vyprávěcí přítomny nejsou, nelze o vypravěči hovořit. Nesmíme též opomenout fakt, že konstituce vypravěče je záležitostí čtenářské interpretace. Ta je však kontextově, časově i kulturně podmíněna a může se u konkrétních narativů výrazně odlišovat.

---

<sup>60</sup> WEIMAR, Klaus: „Kde a co je vypravěč?“ *Aluze*, 2009, č. 1, s. 37.

<sup>61</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 130.

<sup>62</sup> DOLEŽEL, Lubo mír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 17.

<sup>63</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 130.

J. Hrabal připomíná, že díky časové distanci může být u jednotlivých narativů například obecná čeština pocíťována jako příznaková i nepříznaková.<sup>64</sup>

Ve všech námi analyzovaných románech Jaroslava Havlíčka se vypravěči na základě užití příznakových jazykových prvků ve svých výpovědích konstituují, přičemž míra jejich konstituce má samozřejmě různou intenzitu. K nejvýraznější konstituci vypravěče na základě užití příznakových prvků upozorňujících na subjekt vypovídání dochází logicky v románech s autodiegetickými vypravěči – v *Neviditelném* a *Helimadoe*. Vypravěč je v těchto románech hlavním hrdinou v příběhu, který vypráví. Jeho přítomnost ve fikčním světě a identita jeho existenciálních oblastí s ostatními postavami románu tedy nevyhnutelně zapříčiňuje subjektivitu jeho vyprávění. Podle L. Doležela vypravěč jakožto úplný subjekt svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie nebo nesympatie, reakce a komentáře vůči ostatním existentům, či událostem ve fikčním světě.<sup>65</sup> Román *Petrolejové lampy*, ač také s homodiegetickým vypravěčem, je případem specifickým. Jako vypravěče-postavu jej na základě příznakových rysů konstituujeme až v průběhu narativu. V heterodiegetickém narativu, románu *Ta Třetí*, se na základě užití příznakových prvků vypravěč konstituuje velice slabě.

### 3.1.1. *Neviditelný*

Konstituce vypravěče v *Neviditelném* je na základě užití příznakových jazykových prvků nejvýraznější ze všech Havlíčkových románů. Vypravěč Petr Švajcar se v *Neviditelném* konstituuje na základě užití osobního zájmena já již v první větě románu. První gramatická osoba, dávající nahlédnout do jeho nitra, je zde použita k vykreslení psychologie této vyprávěcí postavy.

Výrazná antropomorfní konstituce uvnitř fikčního světa poznamenává jeho vyprávění nutnou subjektivitou. Subjektivizace Švajcarova vyprávění vyplývá z jeho motivace k sepsání příběhu, vyprávění je jeho sebeobhajobou. Proto jsou v *Neviditelném* výrazným příznakovým prvkem v promluvě vypravěče apelativní prostředky. Sám Švajcar si v textu opakovaně klade řečnické otázky a často také přistupuje v diskursivních poznámkách i k dialogickému navazování kontaktu s narativním adresátem: „Jsme v roce 1926. Je třetí červen. Soňa je mrtva. Již jsme

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 130.

<sup>65</sup> DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 48.

ji odnesli do domu [...] Ne nebojte se! Nemíním podrobně popisovat, jak jsem po celou dobu vařil mýdlo a vyráběl pleťové krémy! To bych se ještě napsal. Několik set stránek. [...] Jen trpělivost, jsme již u konce. Žádné další, zbytečné rozepisování. Jen ještě dvě tři příhody – a dost. Pak se rozloučíme. Pak již nebude nic, o čem by se ještě dalo psát. Čtenář sklopne knihu s větším nebo menším rozhořčením a autor – co učiní autor?<sup>66</sup> V závěru románu Švajcar neváhá narativního adresáta dokonce poněkud podbízivě vyzvat k správné interpretaci svého příběhu: „Jen krvežíznivci dovedou plesati nad závěrem románu, v němž muži, jenž se nepoddal, je měřeno krutou, božskou spravedlností.“<sup>67</sup>

O jeho velké citové zaangažovanosti na příběhu, který vypráví, vypovídá příznaková syntax: „Odvahy? – Haha – ovšem. O tom však zatím nic, o tom až později!“<sup>68</sup> Důraz položený na určité prvky v jeho vyprávění je zvýrazněn subjektivním slovosledem, specifickým užitím grafických znamének (pomlčky, otazníky, vykřičníky v exklamacích) a zvláště v první kapitole i typem písma: kurzívou jsou zvýrazněny motivy mající významnou úlohu v budoucnosti příběhu: *zamilovanost, komedie, ubohá Soňa, pokoření*.<sup>69</sup>

Jazyk vypravěče hodnotíme jako neutrální, neboť nepoužívá žádný specifický idiolekt ani obecnou češtinu, lze jej z dnešního pohledu označit pouze za poněkud archaický (infinitivní koncovka *-ti*: „nechci předbíhat“<sup>70</sup>). Ačkoliv je inženýrem chemie, profesní mluva se v románu téměř neobjevuje (o jistém náznaku by se dalo hovořit pouze v názvech kapitol *Ekrasit v základech*, *Doutnák hoří*, *Výbuch*).<sup>71</sup> Naopak často používá divadelní terminologii – kniha je pojata jako drama, názvy kapitol: *Opona jde vzhůru*, *Opona padá* jsou scénickými narážkami, často se zde objevují prvky odkazující na divadelní scénu, režii, masky, herecké výkony či rekvizity. Vypravěč ironicky přirovnává svou svatbu ke komedii rozdělenou na dějství,<sup>72</sup> Hajnův dům k panoptiku, svůj život k divadelní lži. První

---

<sup>66</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 397.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 410.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 7 – 22.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>71</sup> V úvodní části práce bylo proklamováno, že vypravěč nikdy tvůrcem narativu není, a tudíž nemůže „vymýšlet“ názvy kapitol. Zde je třeba upřesnit, že v *Neviditelném* se jedná o specifickou antiilu zivní strategii, kdy vypravěč předstírá, že je autorem pišicím román o svém životním ztroskotání, proto zde považujeme za konsekventní označit názvy kapitol „jeho výtvořem“. Srovnej HODROVÁ, Daniela. - *na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 567.

<sup>72</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 150.

kapitolu (*Deset let*<sup>73</sup>) lze chápat i jako expozici, ve které vypravěč uvádí nezbytné předpoklady pro pochopení děje, představuje nám postavy, fikční prostor i zárodky konfliktu.

V hojně míře vypravěč používá i nejrůznější básnické prostředky a figury, zejména metafory: okno pokoje Neviditelného popisuje jako „mázdrovité oko mrtvého ptáka“.<sup>74</sup> Značně metaforicky, i přes svou proklamovanou střízlivost, líčí počátky Sonina šílenství: „Lod' odrážela od břehu. Soňa odjížděla do neznámých, mlhavých dálí. Někdy vidím malou bílou ruku [...], jak se míhá nad vzdouvajícím se vlnobitím podušek. Tak se počala Sonina plavba po oceánu šílenství.“<sup>75</sup> V jeho vyprávění se objeví i oxymóron: Cyril Hajn jako „nevinný viník, který způsobil všechno zlo“.<sup>76</sup> Švajcar často používá literární aluze (podrobněji v kapitole *Nespo-lehlivý vypravěč*) a analogie: „Byl jsem kanovníkem Swiftem, který se dostal mezi Liliputy. Ocitl jsem se v říši Hajnů, ano, v říši dětí s dospělými obličejí.“<sup>77</sup> Přirovnání jsou mu prostředkem k jasnějšímu vysvětlení situace, ve které se ocitl: „Hajnův dům byl podoben zakletému zámku. [...] Strach, to bylo to strašidlo, které žilo v Hajnově domě.“<sup>78</sup>

Slova s expresivním zabarvením Švajcar ve svém vyprávění používá zvláště v konotacích s postavami, k nimž má negativní vztah: tetu Karolínu již při své první návštěvě nazývá ve svých myšlenkách „žlutou mumií“.<sup>79</sup> Když na začátku svého vyprávění popisuje nejdůležitější fikční prostor románu – Hajnův dům, označuje pokoj strýce Cyrila jako „pelech Neviditelného“.<sup>80</sup> A ačkoliv svého syna dříve bezmezně miloval, po jeho nemoci k němu cítí jen odpor a nenazve jej už jinak než „ohavou“ a „idiotem“.<sup>81</sup> Výrazná expresivita je významovou dominantou již od začátku románu. Expresivní popisy služby Bertý jako „zvrácené ženy zvrácených choutek, chlípného zla“<sup>82</sup> vystihují vypravěčovo vlastní duševní rozpoložení. Prostřednictvím expresivity vyjadřuje vypravěč svou skepsi, pocit zmaru i vzdor vůči nemilosrdnému osudu.

---

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 7– 22.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 130.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 422.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 14.

Dalším výrazným příznakovým prostředkem vypravěče v *Neviditelném* je ironie. Vypravěč ji často užívá jako prostředek vyjádření svého postoje k postavám, o nichž vypráví. Tímto kontrastním vyjádřením Švajcar ironicky zesměšňuje ve svém popisu kupříkladu tetu Karolínu: „osmdesátiletá dívka s velkoměstskou minulostí.“<sup>83</sup> Vypravěčovy ironie není ušetřena ani historie jeho vlastní rodiny: „Tím není řečeno, že můj děd se otci nepovedl, že můj vznešený papá se nedá přirovnati s tímto vesnickým pobudou. Můj otec není o mnoho lepší [...].“<sup>84</sup> Ironie není prostředkem nadsázky, je vyjádřením Švajcarovy životní deziluze vůči ostatním fikčním postavám, jeho obranou. Zatrpkllost jej ovlivňuje natolik, že je často jízlivý až sarkastický i k lidem, ke kterým neměl osobní vztah, což je v následující citaci otec Katy: „[...] jejich ctihodný tatínek, notář, spekulant a hýřil, zpronevěřil svěřené mu sirotčí jmění. Žil nějaký čas se svým lupem a se svými nenasytnými milenkami, a když to vyšlo najevo, oběsil se na šlích ve vězeňské cele. Jak vidět, trpěl přece jen ještě morálními předsudky.“<sup>85</sup>

Švajcar se považuje za racionálního, v průběhu románu o sobě říká: „Vyjadřuji se opatrně. Ostýchám se přemrštěných slov.“<sup>86</sup> Přesto je jeho vyprávění velmi emotivní. Dramatický, pesimistický tón je zřetelný nejen v anticipacích vyprávěcího Já jako nositelů předtuchy budoucích hrůz: „Smál jsem se. Tehdy jsem se ještě smál. Však brzy mě smích přešel. Však mě brzy a navždy přešel můj poslední smích.“<sup>87</sup> Nejvýraznější je v závěrečných pasážích, kdy už vypravěč ví, že Hajnovu továrnu nikdy nebude moci převzít, protože jeho syn-dědic je idiotem. Poslední stránky románu charakterizuje výrazné emocionální vypětí, Švajcar se dokonce ve svém vyprávění přiznává, že blábolí a je opilý. Své reflexe zaplňuje mučednickými výlevy, ve kterých ze svého neštěstí obviňuje nejen osud, ale i Boha, a to paradoxně, protože v něj nevěří: „Nebudu – nebudu – a bouřil se ve mně hněv. Již tím, že jsi dopustil nemoc na nevinného, krásného a čistého chlapečka, spáchal jsi bezpráví. Abych tě ještě vzýval? Je tvou samozřejmou povinností napravit, co jsi způsobil.“<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 163.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 403.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 413.

Modalita v jeho vyprávění poukazuje na limitovanost vyprávěcí postavy, která má podle konvence zprostředkovávat jen ty děje, které zná z vlastní zkušenosti.<sup>89</sup> Švajcar se v následující citaci však vyslovuje o situaci, u které nebyl. Svou nejistotu, pochybnosti o tom, jak to doopravdy bylo, ale vyjadřuje použitím modalita: „Kunc svěsil svou koňskou hlavu. Myslím totiž, že ji svěsil, já jsem při tom nebyl, má písmena nemají oči.“<sup>90</sup>

Z jeho pozice vyprávěcí postavy vyplývá subjektivní hodnocení entit fikčního světa. Dle L. Doležela je „konstrukční funkce vypravěče spjata s interpretační tak důsledně, že popis je vždy subjektivizován sémantickými a expresivními prostředky.“<sup>91</sup> Toto splynutí funkcí tedy potvrzuje utváření fikčního světa jako subjektivního konstrukt vypravěče. K tomu jsou nejčastěji využívána kvalifikační adjektiva a adverbia. Nejvýrazněji si toho můžeme povšimnout ve fyzických popisech Soni a Katy na začátku románu. V přímé charakteristice vypravěč jejich vzhled popisuje a zároveň hodnotí: „Soňa byla malá. Měla drobnou tvář, šedomodré nebo spíše šedozelené oči. [...] Malá, velmi pěkná ústa. [...] Nebyla význačně krásná, byla jen hezká.“<sup>92</sup> Přesto, že vyjadřování subjektivního názoru vyprávěcí postavy nepovažujeme za příznakové, pokládáme za důležité zmínit, že jsou Švajcarovy popisy prostředí, ve kterých se zračí radost z hynutí, také nepřímou charakteristikou stavu jeho nitra. Popisy rezivějící továrny v úpadku i zanedbané Hajnovy vily v závěrečných pasážích podtrhují jeho totální nihilismus, atmosféru zmaru, rozkladu a absence smyslu jeho života. „Růže na Paříkově zahrádce jsou zdecimovány mrazem, záhony nedostatečně hnojeny. [...] Tráva zarůstá cestičky, kdysi vysypané pískem, plevel bují na záhonech, omrzlé větve stromů, neřezány, straší. Lavičky se rozpadají jedna za druhou. Památná hajnovská nádrž pukla mrazem. Pařík v ní na podzim zapomněl vodu. Ovšem nelze ho vinit. Vzal d'as nádrž, vzal d'as všechno. Jen ať vše puká a chátrá. To je rým na mou píseň. Patří to k sobě. Patří to k ději.“<sup>93</sup>

Již od začátku je významovou dominantou i konkrétní časová deixe. Švajcarův román je věrnou rekonstrukcí jeho života, vypravěč sám tematizuje, že se na své psaní důkladně připravuje. Důležité události fikčního světa jsou vždy

<sup>89</sup> DOLEŽEL, Lubo mír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 62.

<sup>90</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 404.

<sup>91</sup> DOLEŽEL, Lubo mír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 72.

<sup>92</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 12.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 423.

explicitně datovány a je nepochybně zajímavé, jak velkou roli hraje v románu číslo tři. Jeho zakomponování do děje má však negativní konotace: třetího dne v měsíci se staly všechny významné události vedoucí k životní tragédii Petra Švajcara: třetího února 1935 začíná psát svůj příběh, třetího února poprvé před deseti lety poprvé překročil práh Hajnova domu, byl to také třetí červenec roku 1925, kdy se rozhodlo o Sonině osudu (přepadení Neviditelným) a spolu s tím i o osudech dalších obyvatel domu. Také Sonin život byl osudným skokem dokonán třetího června 1926.

### 3.1.2. *Helimadoe*

Vyprávěcí strategie v románu *Helimadoe* se v úplném úvodu nekonstituuje užitím první gramatické osoby. Ke konstituci vypravěče na základě příznakových jazykových prvků ale dochází, protože ono prozatím bezejmenné Já se již v první větě projevuje kvalifikačními adjektivy a adverbii či použitím metafory: „Děle než týden byla obloha stále stejně modrá, stále tytéž řídké obláčky plynuly od východu, stejně něžně vanul větřík a stejně jednotvárnou píseň zpívala řeka.“<sup>94</sup> Ty odkazují na subjekt vypovídání, který fakta fikčního světa takto hodnotí a situuje na časovou osu. I konstrukce fikčního prostoru je čtenáři zprostředkována tak, jak jej někdo „vidí“. Vzápětí se vypravěč ke své existenci přihlásí otevřeně i použitím první gramatické osoby: „Miluji osamělá místa. Miluji skalnaté stráně, na nichž voní smrkový les.“<sup>95</sup> Jeho konstituce jako osoby náležející do fikčního světa taktéž zapřičiňuje nutnou subjektivitu jeho vyprávění.

Jazyk vypravěče románu *Helimadoe* je opět spisovný a z dnešního pohledu mírně archaický (infinitivní koncovka *-ti* u sloves), obecná čeština není užitá. Byť vypravěč líčí příběh svého mládí, nepoužívá žádný specifický idiolekt pubescentů, naopak jazyk dětského prožívajícího Já někdy „znásilňuje“ svými dospělými komentáři: „[...] och, ona byla opravdu nebezpečná koketka [...] toulavá žába.“<sup>96</sup>; „nestoudný polibek“<sup>97</sup>; „ znesvěcená žena, milenka ženatého člověka.“<sup>98</sup> Tyto výpovědi přisuzujeme hledisku staršího vyprávěcího Já, již v lásce pou-

<sup>94</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 5.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 188.

čeného. Neboť prožívající Já, tehdy třináctiletý chlapec, nemá ani ještě přesné představy o ženském těle. Slova s expresivním zabarvením se pak objevují právě v kontextu ženských postav – zčásti u Emy, nejvýrazněji však u Dory (zvláště poté, co je malým Emilem přistižena při intimních chvílích s kouzelníkem).

Oproti Švajcarovu pesimistickému jazyku plného skepse je Emilova nostalgická revokace dětství v románu *Helimadoe* výrazně lyrická. Je podávána poetickým jazykem, častým prostředkem vyprávěčské rétoriky jsou metafory. Na začátku románu dotvářejí metaforické popisy přírody atmosféru vyprávěčova oddávání se vzpomínkám a snění: „Někdy vydala příliš horkokrevná vlna téměř houslový tón [...].“<sup>99</sup> Metafory pronikají i do jinak věcného popisu centrálního fikčního prostoru – města Starých Hradů. „Kotel hlásky vypadal, jako by byl z jantaru. Budova pivovaru se svými zubatými štíty a stožáry dýmajících komínů se zdála býti trupem korábu, narážejícího na skalisko.“<sup>100</sup> Vyprávěč je používá i v názvech kapitol: *Mudřec a jeho žák* (paralela k otcovskému vztahu Hanzelína k Emilovi), *Prasklý soudek syrobu* (tak Emil definuje svůj duševní stav poté, co se k němu Dora zachová odmítavě). Prostřednictvím metafor v textu identifikujeme i rozdíl mezi hlediskem prožívajícího Já dítěte a vyprávějícím Já dospělého muže. Hledisko prožívajícího Já chlapce se projevuje v metaforických popisech Hanzelínovy ložnice, tak jak na něj tehdy při první návštěvě působila: „Zpod postele hleděl olověnými očima šeredný brouk – zouvák.“<sup>101</sup> Naopak staršímu vyprávějícímu Já jsou metafory prostředkem hodnocení postav. Doru, snažící se vymanit z neradostné budoucnosti staré panny, vyprávěcí Já ze svého mnoholetého odstupu popisuje touto metaforou: „Byla to nezkracená, touhami se zalykající mladá klisna, hryzající své udidlo bělostnými zuby, nepokojná v nádherném rozkvětu svého dvacetiletého panenství.“<sup>102</sup> Vyprávěč v textu také používá nejrůznější básnické analogie: „Bažil jsem po Dořině společnosti jako žíznivý po doušku vody.“<sup>103</sup>

Ironie, která je v románu *Helimadoe* taktéž projevem vyprávějícího Já, slouží k zesměšnění měšťáctví a vypočítavosti obyvatel městečka: „Podezírám milé, bodré starohradské měšťany, že byli příliš dobře informováni o nepatrné výši těchto vkladů, neboť proč by jinak chodili mladí muži kolem Hanzelínových oken tak

---

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 82.



velkým obloukem, byli asi důkladně poučeni hospodárnými otci a milujícími je matkami, že doktorova truhlice neskrývá tučnou kořist pro toho, který by se odhodlal vztáhnouti ruku po jednom z přezrálých nebo dozrávajících jablek.<sup>104</sup> Ironie má v *Helimadoe* mnohem jemnější formu než v *Neviditelném*, slouží k nadsázce, vyjádření odstupu i zlehčení situace. Takto po letech vypravěč Emil komentuje dárek, který dostal o Velikonocích od jedné z Hanzelínových dcer: „Byl to vhodný dar pro syna okresního hejtmána, ta dvě vejce v barvách rakouské státní vlajky!“<sup>105</sup>

Ve vypravěčových diskursivních poznámkách reflektujících vyprávění se často vyskytují interjekce, podtrhující jeho emotivnost: „Maličká Ema. Ach ano, ještě je tu tato poslední z řady dcer [...]“<sup>106</sup> Příznakovost syntaxe, projevující se subjektivním slovosledem, je v *Helimadoe* opět podpořena i grafickými prostředky. Důraz, položený na významné prvky, je ale vyznačen mezerami mezi jednotlivými písmeny daného slova: „V prázdném pokojíku v mém nitru kdosi zpěvavě přecházel. [...] Host, který se tam zařizoval po svém, byla – ž e n a.“<sup>107</sup>

Příběh vypravěče v románu *Helimadoe* není jeho apologetikou. K použití přímých apelativních prostředků dochází s mnohem menší frekvencí a na rozdíl od *Neviditelného* ani nemají anticipační charakter. Čtenář je spíše lákán do hry jako adresát vypravěčových řečnických otázek, v nichž se zračí jeho pochybnosti: „Leckdy bych byl nejraději od nich utekl do samoty, do nerušeného soukromí – proč jsem to tedy neučinil? Hlavně proto, že jsem před nimi nechtěl hrát roli ubohého, méněcenného chudáčka, kterého druzí leda litují.“<sup>108</sup>

Výrazným příznakovým projevem vypravěče Emila je již od počátku románu *Helimadoe* užití modalit, a to v situacích, kdy vyprávění překračuje rámec jeho paměti vyprávěcí postavy. Prehistorii svého příběhu pak ponechává pouze v dohadách. Týká se to zejména životních dramát doktora Hanzelína: „Přesnost by nyní žádala, abych objasnil lépe to, co předcházelo. Bohužel těžko mluvit o něčem, co sami neznáme. Zbývají jen dohady. Dejme tomu, že Hanzelín se dal do sedláčení. [...] Kdo ví? Snad otálel s pokračováním studií jen proto [...]“<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 71 – 72.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 25.

Časová deixe není vyznačována přímým datováním jako v *Neviditelném*, motivací vypravěče je spíše ponor do minulosti, ne přesná rekonstrukce fikčních událostí. Udává sice svůj věk a věk ostatních postav, délku pobytu ve Starých Hradech i čas, kdy se k příběhu svého mládí vrací, ale jediným explicitním datováním je první říjen, kdy byl jeho otec jmenován hejtmanem. V příběhu se čtenář orientuje pouze pomocí obecnějších časových adverbii (týden, včera, rok...). Román jeho mládí se odehrává kdysi v blíže nespecifikované minulosti, v bezčasí snění.

### 3.1.3. *Petrolejové lampy*

V prvních větách románu *Petrolejové lampy* na vypovídající subjekt taktéž neukazuje přítomnost první gramatické osoby, ale přesto můžeme říci, že se vypravěč na základě užití příznakových jazykových prvků konstituuje. Jsou jimi hodnotící adjektiva při popisu hřbitova a hrobek: „[...] nad oltářem visí obraz vzkříšení Lazarova, ne sice zrovna dokonalý.“<sup>110</sup> i přirovnání: „Kiliánova hrobka vypadá jako palác mezi chatrčemi.“<sup>111</sup> Dále časová deixe odkazující prostřednictvím adverbii *tehdy* a *dnes* k opozici časů minulých (čas příběhu) a přítomných (čas vypravěčova NYNÍ). Vypravěče z narativu konstituujeme i na základě výskytu modalit, která odkazuje na jeho nejistotu, pochybnosti: „Možná, že mrtví Žantové byli významní a zasloužili měšťané [...], tak se tomu aspoň podobá.“<sup>112</sup> V textu se objeví i výrazné hodnotící komentáře: „Kilián nebyl obzvláště znamenitý stavitel, o tom svědčí celá Hoření ulice, jeho životní dílo.“<sup>113</sup> Na jeho konstituci se v počátečních pasážích silně podílí i příznaková syntax: „Kilián dožíval své dny v domku vedle školy – ó té ironie osudu! –, v domku, který sám nestavěl“<sup>114</sup> V textu se objeví apelativní prostředky v podobě řečnických otázek: „Lze se vůbec divit, že v jeho případě výsledek nebyl úměrný píli?“<sup>115</sup> Z toho, jak je vyprávění podáváno, tedy usuzujeme na toho, kdo vypráví. Až následně se vypravěč přihlásí

---

<sup>110</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 9.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 10.

i nejvýraznějším konstituujícím rysem zakládající jeho existenci – užitím první gramatické osoby jako svědek posledních let života mistra Kiliána a jeho ženy Anny.

Po zbytek příběhu o životních osudech Štěpky Kiliánové ale vyprávěcí subjekt již zůstává akčně pasivní, zachovává si pouze funkci interpretační.<sup>116</sup> Přes tento ústup se vyprávěcí subjekt na základě přítomnosti příznakových jazykových prvků výrazně konstituuje. Neboť fikční svět maloměstské Jilemnice přelomu 19. a 20. století, který konstruuje, je zároveň předmětem jeho soustavného hodnocení. Vypravěčovu konstituci zakládají hodnotící komentáře fikčních postav, zejména Štěpky a jejího vzhledu: „její bláznivé šaty a klobouky!“<sup>117</sup> Na jeho přítomnost odkazují časté metafory: Anna byla „poslední mohykánkou nejstarší módy“<sup>118</sup>; „Štěpka byla pecnem předčasně upečeným.“<sup>119</sup>; „hřmotnou amazonkou“.<sup>120</sup> Výrazným projevem jeho konstituce je metaforický obraz dospívajících dívek: „Dospívající dívky! Jejich rysy zůstávají obyčejně tytéž jako v dětství, jenom postavy se prodlouží, vzpřímí, zaoblí. [...] Přijde soustružník a malounko přihobluje lýtka a boky, sochař nepatrně poopraví držení hlavy, nadnese ramena a ňadra.“<sup>121</sup> Vypravěč několikrát užije i biblické analogie, aby lépe demonstroval situace nastalé ve fikčním světě: V této ukázce je tím neslavný návrat zhýralce Pavla Maliny z armády: „Pavel [...] se na-vrátil domů jako marnotratný syn se svítivou uniformou a s prázdnýma rukama. Nebyl uvítán jako onen biblický marnotratník, ale spíš jako mrtvola, která se ne-zvána a nevolána vrátila z hrobu. Nikdo nezabil na jeho oslavu tučné tele, nikdo ho s blahořečením nepřivinul k srdci.“<sup>122</sup>

Další výrazný příznakový jazykový prvek konstituující vyprávěcí subjekt je v *Petrolejových lampách* ironie, která je vyprávěči prostředkem k zesměšnění postav: v následující citaci stavitelského „umění“ mistra Kiliána: „[...] brala z koše prádlo kus za kusem, v kuchyni je mydlila a namáčela do necek. (Nebyl by to ani dům stavěný Kiliánem, kdyby v něm bylo pamatováno na prádelnu.)“<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Podle L. Doležela je vypravěčským způsobem rétorická ich-forma. In DOLEŽEL, Lubo mír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 47.

<sup>117</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 72.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 68.

Vypravěč ale neužívá žádný specifický idiolekt, jeho jazyk je spisovný a ani expresivně zabarvená slova nejsou frekventovaná. Narativního adresáta neoslovuje, v průběhu svého vyprávění s ním ale vztah navazuje, a to odpovídáním na jeho předpokládané otázky: „Přesto však začala od té doby snít. Snít! Ona, takové tlusté, nemotorné a nehezké stvoření? Štěpka však opravdu snila.“<sup>124</sup>

Vypravěčovy komentáře k době, v níž se příběh odehrává, charakterizuje příznaková syntax: „Pokrok, pokrok, pokrok! Romantika! Romantika! Kde je školák, kde je junák, kde je muž, který nečte romány Julia Verna a Karla Maye?“<sup>125</sup> V komentářích k nastávajícímu přelomu století se ukazuje i výrazná emotivnost jeho vyprávění: „Prvního září 1899. Nezapomenutelné datum pro současníky! Za tři měsíce skončí století, nastane rozmezí dvou lidských věků, a hle – svět se nezbořil, nespálila ho potopa, babičky v kostele se mýlily, bůh se nerozhněval, hříšné nezahladil. Svět žije, a žije i měšťáctví, ukolébané mírem. Svět žije, ten starý svět, v němž věci zůstaly tak dlouho beze změny, v němž tak dlouho, až do úplného zdětinštění, vládli bohabojní sedláci, zámožní kupci a důstojní řemeslníci, jejichž řemeslo mělo zlaté dno. Císař nepozorovatelně stárl, a jen jaksi po sousedsku, pošetile, za humny, se prováděla nikomu nepotřebná radikální politika.“<sup>126</sup>

Vypravěč často poukazuje na svou individualitu tím, že vyslovuje věty gnómičského charakteru, upozorňuje na to, že čerpá ze své osobní zkušenosti: „O věci druhých se zajímáme buď ze škodolibosti, nebo z lásky.“<sup>127</sup>; „Lidská povaha se nemění ani ranami osudu, ani nápory blaha.“<sup>128</sup>; „Býváme obyčejně nespokojeni s těmi, kdo nám napovědí nepříjemnou pravdu.“<sup>129</sup>

Ale nemůžeme opomenout, že ve scénických pasážích převládajících v závěrečné části románu, jeho komentátorství ustupuje do pozadí, převládá mimetické zobrazení dialogických pasáží a dominují promluvy fókálních postav. Projevy vyprávěcího subjektu se pak omezují pouze na kratší scénické poznámky typu: „Ubohá, nevěděla nic o hnusném tajemství odbytých mužů [...]“<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 132 – 133.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 238.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 212.

### 3.1.4. *Ta Třetí*

V románu *Ta třetí* se vypravěč v celém vyprávění na základě užití příznakových jazykových prvků téměř nekonstituuje, příběh Mánkova slabošství je čtenáři zprostředkován prostřednictvím promluv fokálních postav, vnitřních monologů, psychovyprávěním<sup>131</sup> či promluvami, ve kterých vypovídající subjekt neidentifikujeme, anebo je jejich přisouzení vypravěči sporné.

Vyprávěcí subjekt se výrazněji konstituuje pouze v následující výpovědi, v popisu Mánkova pokoje, kde jsou jeho ironické hodnotící komentáře pokoje metaforickou kritikou samotného Jiřího: „Tam našel vždycky oprávnění pro svou slabošskou a hodně marnivou existenci. [...] Otoman u zdi byl pokryt tygrovaným přehozem, žele, Jiří nevěděl, jak je svrchovaně ohavný. [...] šeredná, šklebící se opice (kýč), svírající v zvířecích pařátech. [...] Psací stůl byl nádherný kus nábytku. Byl to stůl hodný básníka, černý, lesknoucí se novostí. Jiří ovšem básníkem nikdy nebyl a nebude. Také stůl byl jeho velkou pýchou. Činil ho v jeho vlastních očích větším, než ve skutečnosti byl. Hlásal jeho inteligenci a hlubokomyslnost. Byl zde vlastně jen proto, aby na něm Jiří občas – málokdy – vyřizoval korespondenci maloměšťáka, blahobytného egoisty, aby na něm sestavoval bezvýznamné dopisy bezvýznamným lidem a aby na něm pořádal své známky. Stůl tedy také malounko lhal, ale copak na světě občas trochu nelže?“<sup>132</sup> Pokoj je v popisu hodnocen takovým způsobem, který nemůžeme přisoudit Jiřímu Mánkovi – je na svůj pokoj a jeho zařízení hrdý, je mu jeho staromládeneckým útočištěm, navíc v tuto chvíli Jiří přemýšlí nad Adélou, ne nad zařízením svého pokoje. Můžeme těžko předpokládat, že by o něm říkal, že je to kýč, tak jak je uvedeno v citaci. Nejde tedy o promluvu Jiřího ani žádné z fokálních postav. Je užito ironie, sloužící k zesměšnění postavy Mánka, proto tyto věty identifikujeme jako přináležející vypravěči a jeho interpretaci.

Dalším distinktivním rysem v promluvě vypravěče jsou prostředky poukazující na vlastní názor vyprávěcího subjektu. Vypravěč románu *Ta třetí* se konstituuje několikrát právě v těch promluvách, ve kterých poukazuje na vlastní úsudky: „Nikdo se netváří právě blaženě, když mu je, byť sebenevinněji, naznačeno,

---

<sup>131</sup> Psychovyprávění je termín D. Cohnové, podrobněji bude rozebráno v kapitole *Fokalizace*. In COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 42.

<sup>132</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. 5. vyd., v Melantrichu 1. Praha: Melantrich, 1988, s. 79.

že má k své matce přílišné požadavky.<sup>133</sup> Neboť použitím záporného zájmena *nikdo* dává v této gnómičké větě najevo, že tento úsudek načerpal ze své vlastní životní zkušenosti, poukazuje na svou individualitu.

Jeho konstituci v narativu zakládají i další příznakové rysy, a to hodnotící komentáře k příběhu: „Tak se stávalo, že dosud s sebou spokojený a na sebe nesmírně hrdý, sčtělý měšťáček Jiří, obdivovaný a zhýčkaný matkou, uznávaný v kanceláři i mezi svými známými, Adéliným přičiněním se přechasto ocital mimo svou pracně nabitou rovnováhu.“<sup>134</sup> Není náhodou, že se vypravěč konstituuje zejména v komentářích k Mánkovi, román je kritikou jeho slabošství a jeho domnělé lásky k rodině, neboť je Mánek ve skutečnosti egoistou, který miluje jen sám sebe.

K vypravěčově konstituci dochází i v následující příznakové výpovědi: v popisu obrazu dívek sklánějící se nad módním časopisem: „Adéla seděla u stolu, Micka nad ní s bradou podepřenou pěstí, se zadečkem neslušně vystrčeným“<sup>135</sup> Hodnotící adjektivum a adverbium „neslušně vystrčený“ nepřisuzujeme postavám, protože by je o sobě sotva mohly prohlásit, neboť jsou plně zaujaty svou činností, nejsou si navzájem objektem hodnocení. A těžko si představit, že dvě mladé dívky náležející k pražské zlaté mládeži s uvolněnějšími mravy o sobě budou říkat, že stojí se „zadečkem neslušně vystrčeným.“ Proto tuto výpověď jednoznačně přisuzujeme vypravěči.

V textu se objeví jen několik metafor, je ale sporné, zda jsou vyslovovány vyprávěcím subjektem či fokální postavou. V následující citaci je takto obrazně popisována Jiřího matka: „kolébala se ze strany na stranu jako stará, těžká válečná loď na vlnách. Mocná prsa se jí vzdouvala jako plachty ve větru [...]“<sup>136</sup> Z kontextu není možné určit, zda je tento metaforický popis součástí Mánkovy promluvy jako fokální postavy nebo ji vyslovuje vypravěč.

Vypravěčův jazyk je v románu *Ta Třetí* neutrální, vyprávěcí subjekt nepoužívá žádný idiolekt, neobjevuje se ani emotivní líčení (neboť např. dramatické chvíle před Jiřího sebevraždou jsou fokalizovány jím samým). Neobjevují se apelativní prostředky, které by sloužily k navazování kontaktu s narativním adresátem. Ani syntax nevyovídá o vypravěčově citové zaangażovanosti na příběhu, převládá

---

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 119.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 10.

objektivní slovosled, modalita se neobjevuje. Expresivní slova vypravěč používá sporadicky, obvykle v kontextu s Mánkem a jeho migrující pozicí v milostném trojúhelníku mezi dvěma silnými ženami.

Vyprávěcí subjekt se tedy v narativu konstituuje pouze v několika výpovědích, neboť většinu příznakových výpovědí lze přisoudit fokálním postavám. Jeho konstituce na základě užití příznakových lingvistických prvků je tedy minimální. Není však nulová, proto můžeme konstatovat, že se vypravěč na základě užití příznakových jazykových prvků v tomto románu ve slabé míře konstituuje.

### 3. 2. Vědoucnost vypravěče

Neopomenutelný při analýze konstituce vypravěče je i problematický termín vypravěčské vše/vědoucnosti. V minulosti byl termín vševědoucnost spojován především s extradiegeticko-heterodiegetickými vypravěči, jimiž je fikční svět zprostředkován absolutně. Těmto vypravěčům podle S. Rimmon-Kenanové jejich nepřítomnost v příběhu a vyšší vypravěčská autorita propůjčuje znalost nejnižších myšlenek, pocitů i nejskrytějších tajemství postav, které jsou lidským pozorovatelům běžně nedostupná. Mají oplývat i znalostí minulosti, přítomnosti i budoucnosti příběhu, či toho, co se děje na několika místech v tentýž okamžik a být přítomni na místech, kde jsou postavy samotné (např. při milostné scéně v zamčeném pokoji). I když sama termín vševědoucnost považuje za přehnaný, jeho relevantnost nezpochybňuje.<sup>137</sup>

J. Culler termín vševědoucnost naopak odmítá nejen jako skládku, na které se hromadí různé narativní postupy, ale i kvůli nežádoucím teologickým konotacím.<sup>138</sup> „Postulujeme vypravěče, abychom mohli příběh konstruovat jako něco, co někdo zná, spíše než jako něco, co si vymyslel autor, a protože se v příběhu mluví o věcech, které nemůže znát nikdo, tj. o myšlenkách a pocitech druhých, vnímáme toho, kdo je zná, jako bytost člověku nadřazenou, bytost vševědoucí.“<sup>139</sup>

R. Walsh tvrdí, že pro vysvětlení výskytu vševědoucnosti není třeba vypravěče vůbec postulovat. Odmítá dokonce i vědoucnost sebereflexivních vypravěčů s odůvodněním, že „vševědoucnost není vlastnost určité skupiny vypravěčů, nýbrž právě vlastnost imaginace.“<sup>140</sup>

Podle J. Hrabala se právě při rozlišování příběhů vyprávěných vypravěčem a příběhů, u nichž se vypravěč nekonstituuje, ukazuje nefunkčnost termínu vševědoucnost. Neboť ve druhém případě máme „co do činění jen s vyprávěním samým a ptát se, zda vyprávění samo o sobě ví či nikoli, nedává jistě dobrý smysl.“<sup>141</sup>

V našem pojetí tedy v mnohém matoucí termín vševědoucnost nepoužíváme. Na rozdíl od R. Walshe však nepopíráme, že existují takové narativy, u kterých hovořit o vědoucnosti vypravěče smysl má. Vědoucností pak rozumíme specifický

<sup>137</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 102.

<sup>138</sup> CULLER, Jonathan: *Studie k teorii fikce*. Brno – Praha: ÚČL AV ČR 2005, s. 56 – 57.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>140</sup> WALSH, Richard: „Kdo je vypravěč?“ *Aluze*, 2007, č. 1, s. 50.

<sup>141</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 133.



narativní způsob, který není substanciální vlastností každého vypravěče, ale jen atributem náležitým některým vypravěčům. Za narativy s vědoucím vypravěčem považujeme ty, u kterých se vypravěč konstituuje, zejména pak ty, kde vypravěč výslovně sděluje narativnímu adresátovi, že příběh, který vypráví, zná a vypráví ho *ex post*.<sup>142</sup>

Kategorií vědoucnosti se zabýváme právě proto, že se v Havlíčkových románech nacházejí takoví vypravěči, které za vědouce označit lze. Jako vědouce se v námi analyzovaných románech konstituují vypravěči homodiegetických narativů. Svůj životní příběh retrospektivně vypráví autodiegetičtí vypravěči ve dvou románech – v *Neviditelném* a *Helimadoe*. Jejich vědoucnost úzce souvisí se vztahem vyprávěcího Já a prožívajícího Já, proto bude zahrnuta do analýzy jejich vztahu.

### 3.2.1. Vyprávěcí postava – vyprávěcí Já versus prožívající Já

Specifika vyprávění v první osobě jsou důležitým prvkem pro analýzu vypravěče v narativu. Neboť dle S. Chatmana: „narativ nastoluje pocit přítomného okamžiku, takzvaného narativního NYNÍ (NOW). U odkrytého narativu<sup>143</sup> existuje nutně dvojí NYNÍ – NYNÍ diskursu v přítomném čase, v němž se nachází vypravěč („Budu vám vyprávět následující příběh“) a NYNÍ příběhu (obvykle v minulém čase), tj. okamžik, v němž se začne odvíjet děj.“<sup>144</sup>

Podle F. K. Stanzela je tedy charakteristickým znakem quasiautobiografické<sup>145</sup> vyprávěcí situace v 1. osobě vnitřní napětí mezi Já jako hrdinou (ještě ve své existenci uzavřeném) a Já jako vypravěčem (starším, zralejším, který již prožil). Pro tyto fáze v životě vypravěčského Já v *Typických vyprávěcích situacích* navrhuje pojmy „prožívající Já“ a „vyprávěcí Já“.<sup>146</sup>

Obě fáze vypravěčského Já dělí časově, prostorově a psychologicky vyprávěcí odstup (naznačen např. pomocí deiktických shifterů). Tuto distanci pova-

---

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>143</sup> Podle Chatmana takový narativ, kdy si vypravěče konstruujeme jako fikční osobu.

<sup>144</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 64.

<sup>145</sup> M. Mravcová quasiautobiografii definuje takto: román, kde vypravěč současně představuje hlavní postavu časově a prostorově integrovanou v zobrazeném ději, tělesně v něm přítomnou. V našem pojetí tedy autodiegetičtí vypravěči. MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávěcí 'já' a prožívající 'já'“. In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 37.

<sup>146</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 252.

žuje M. Mravcová, ve shodě s dalšími teoretiky,<sup>147</sup> za zcela zásadní pro interpretaci příběhu.<sup>148</sup>

I přes toto rozdvojení mezi vypravěčským Já a Já hrdiny příběhu stále přetrvává existenciální kontinuita, ale k úplné identifikaci nikdy nedochází. Tento odpor vyprávěcího Já k identifikaci s prožívajícím Já, je signalizován důrazným distancováním se vypravěče od svých dřívějších názorů a omylů. Neboť „vyprávěcí Já prodělalo od doby líčených událostí vývoj, který měl za následek revizi životního názoru.“<sup>149</sup>

Jak dále připomíná F. K. Stanzel v quasiautobiografickém vyprávění v 1. osobě se i sám proces vyprávění stává podstatnou součástí příběhu, neboť motivace vypravěče k vyprávění bývá často existenciální. „Souvisí přímo s jeho životními zkušenostmi, prožitými radostmi a strastmi, s jeho náladami a potřebami. Motivace tím může nabýt rysu vynucenosti, osudovosti, nevyhnutelnosti. [...] Motivace k vyprávění však může také pramenit z potřeby získat přehled a vytvořit řád, najít smysl z hlediska vyzrálého, zmoudřelého Já, které již vyrostlo nad zmatky a bloudění života.“<sup>150</sup> Existenciální motivace vyprávěcí postavy k vyprávění je dovršením jejího obrazu v díle. Vyprávění je proto často motivováno jako zpověď.

Vypravěč v 1. osobě svůj příběh evokuje v aktu vzpomínání, tento akt se odehrává z časového bodu po ukončení vyprávěného. Podle S. Chatmana: „normálně nesledujeme očima vypravěče scénu v téže chvíli, kdy je vypravěč její součástí. Jako percepční objekt v obraze, který kreslí, nemůže být vypravěč současně subjektem percepce. Dokonce, i když se jedná o tutéž osobu (vypravěč-postava) [...] vypravující polovina popisuje situaci druhé půlky já coby postavy až poté, a tedy jako objekt a nikoli subjekt. [...] Většina vyprávění v první osobě bývá retrospektivní.“<sup>151</sup> Přičemž časová přítomnost vyprávěcího Já představuje nulový bod časové orientace (nyní a zde je evokováno ve vyprávěcím aktu), což je vyznačováno použitím prezentu. Ona distance od již minulého je vyznačena použitím préterita, v němž je vyprávění životního příběhu podáváno.

---

<sup>147</sup> Srovnej: CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 167; STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 124

<sup>148</sup> MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávěcí 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu* Sv. 2. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 25.

<sup>149</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 12.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>151</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 167.

Je ale třeba připomenout, že vypravěč na svůj životní příběh nejen vzpomíná, ale svůj dřívější život ve své fantazii znovu vytváří. Podle F. K. Stanzela má tedy vyprávějící Já nejen retrospektivní, ale i rekreativní kompetenci.<sup>152</sup> Vzpomínání samo je již proces vyprávění, jímž se vyprávěné esteticky ztvárňuje, a to především selekcí a strukturováním vyprávěného materiálu. Vybraná epizoda získává díky selekci, jíž byla ve vypravěčově paměti podrobena, existenciální relevanci. Přičemž cílem vypravěčova rétorického úsilí je dokázat, že jeho verze příběhu je „pravdivá“. Všechny tyto manipulace s příběhem musí být následně jako důležité významotvorné prvky pojety do interpretace.<sup>153</sup> Pochopit příběh jako významový celek znamená podle W. Schmidta odkrýt *logiku* jeho *selektivity*.<sup>154</sup>

Vztah vyprávějícího Já a prožívajícího Já se ukazuje právě na volbě strategie vyprávění. Neboť „vypravěč v 1. osobě se snaží vyprávět svůj příběh tak, aby byl pro čtenáře stále napínavý.“<sup>155</sup> Proto musí při svém vyprávění uvážlivě rozložit momenty napětí, čehož je obvykle dosahováno zužováním perspektivy vyprávějícího Já na hledisko a obzor vnímané skutečnosti prožívajícího Já. Vztahy mezi vyprávějícím Já a prožívajícím Já jsou ale v „klasickém“ ich-románu podle F. K. Stanzela vyvážené, prožívající Já sice zabírá větší část vyprávění, vyprávějící Já se ale prosazuje díky všudypřítomnosti a závažnosti svých komentářů k příběhu.<sup>156</sup>

### 3.2.1.1. *Neviditelný*

Vypravěč románu *Neviditelný* se již od prvních řádků konstituuje jako vypravěč nadaný explicitní vědoucností. Neboť, jak uvádí na začátku svého vyprávění, svůj příběh začíná vyprávět/psát přesně v den, kdy před deseti lety začalo jeho neštěstí. „Dnes je neděle – tehdy bylo úterý. Nyní je rok 1935 – tehdy byl 1925.“<sup>157</sup> Svůj životní příběh začíná vyprávět v bodě, kdy už „ví, jak skončil“. Situovanost vyprávěcího subjektu tedy není časově sousledná s časem příběhu, což ilustrují i použítá adverbia *tehdy* a *nyní*. Tato distance zakládá onu dichotomii vyprávějící Já, které svůj životní příběh vypráví a nachází se tedy časově vně pří-

<sup>152</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 105.

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>154</sup> SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění*. Translated by Petr Málek. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 36.

<sup>155</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 259.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 249.

<sup>157</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 10.

běhu, a prožívající Já, které vyprávěné teprve prožívá. Napětí mezi oběma polovinami vypravěčského Já je nejvýraznějším rysem románu *Neviditelný*, neboť v narativu dochází k jejich časté konfrontaci: „Jsem sám, připadá mi však, jako bychom tady seděli dva. Já – a naproti mně druhé mé já, mladší o deset let.“<sup>158</sup> V terminologii D. Cohnové se tedy jedná o disonantní vyprávění, kdy starší vypravěč retrospektivně pozoruje své mladší Já.<sup>159</sup> V uvedené citaci je viditelná ona existenciální kontinuita, vůči které se ale vyprávějící Já vymezuje.

Vyprávějící Já se konstituuje nejvýrazněji v první (*Deset let*) a poslední kapitole (*Kdo je vinen*). První kapitolu bychom mohli označit za jakýsi prolog k románu. Prozatím bezejmenný vypravěč, dříve než začne z narativního NYNÍ vyprávět o minulých událostech svého života, seznamuje narativního adresáta se svou motivací k sepsání příběhu. „Nevím, kdy mě vlastně napadlo, že bych měl svůj životní příběh napsat. Nejspíše tenkrát, když jsem si poprvé uvědomil, že tomu brzy bude právě deset let, co jsem vstoupil do tohoto domu. Zní to nesmírně vznešeně: napsat historii svého života.“ [...] „Možná, že jsem pocítil nutnost dokázat něco svým pochybnostem. Možná, že se mi v křivolakém proudu mého osudu cosi ztratilo, a já si myslil, že to touto cestou naleznu.“<sup>160</sup> Psaní románu, k němuž mu bylo motivací oznámení o úmrtí Cyrila Hajna, je pro něj zkouškou odvahy. Je vzdorováním osudu, potažmo Bohu, kteří k němu byli nemilosrdní. Vypravěč se snaží vyrovnat i se svou ne/vinou, vyprávění je jeho apologetikou. Nutkavý charakter vyprávěcího aktu, v němž se snaží najít smysl Hajnovské rodinné tragédie, jen umocňuje konfesní ráz jeho vyprávění. Cílem jeho rétorického úsilí je i snaha dokázat, že jeho verze příběhu je pravdivá.

Sebereflexivní vypravěč si je tedy zcela vědom svého vyprávěcího aktu, výslovně poukazuje na úmyslné sepsání svého životního příběhu, v průběhu celého narativu jej tematizuje, čímž zviditelňuje svou vypravěčskou pozici.<sup>161</sup> Poukazuje na to, že samotnému sepsání příběhu předcházela nejen záměrný akt vzpomínání, ale i svědomité rešerše rodinných dokumentů a procházení „míst činu“ v Hajnově vile, aby i po deseti letech sepsal onu tragickou historii přesně. „Jakmile mi bylo

---

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>159</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 132.

<sup>160</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 7 – 8.

<sup>161</sup> MRA VCOVÁ, Marie. Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění. In: *O poetice literárních druhů*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995, S. 79.

jasné, že *musím* svůj příběh napsat, začal jsem s přípravami. Nebylo dne, abych se neprobíral ve starých papírech, abych nepřemýšlel nad kalendářem a nečinil si zápisky. Usilovně jsem se snažil vydobýt ze zapomenutých let podrobnosti, slova, tváře.“<sup>162</sup>; „Od časného rána jsem pečlivě studoval všechen pracně sebraný materiál.“<sup>163</sup> Explicitně udává i časový údaj: příprava na psaní mu trvala dva měsíce. Když konečně usedne ke svému psaní, projevuje se plně čas vypravěčova NYNÍ, a to použitím prézentu: „Nyní sedím a píši první řádky. [...] Po levé straně mého psacího stolu leží krabice s doutníky, po pravé sklenka a láhve vína.“<sup>164</sup> V uvedené citaci si též můžeme všimnout, jak ze své perspektivy konstruuje fikční prostor. Podle M. Mravcové se však Švajcar nenoří do svého vědomí, ale v jakémsi sebe-mrškačském vzdoru se odhodlává k rekonstrukci všech tragických událostí.<sup>165</sup> Vypravěčova sebereflexivita, upozorňování na fakt, že on je tím, kdo dává příběhu podobu, tedy zdůrazňuje konstituci vypravěče jako vědoucího.

Akt psaní není v jeho podání jen rekonstrukcí minulých událostí, ale je i nezakryvaným aktem konstrukce. Švajcar je pro čtenáře jediným zdrojem informací, je to tedy zřetelně pouze on, kdo třídí a rozhoduje, které události budou vyprávěny a které ne. Výsledkem jeho selekce a strukturování vyprávěných událostí je promyšlený výběr epizod, směřující k neodvratnému tragickému konci. Složitá kompozice se ukazuje již jen ve vystavění kapitol: První kapitola (*Deset let*) je uvedením do děje, čtenář je seznámen se současnými obyvateli domu, ale hlavně s nejdůležitějšími postavami – Soňou a Katy. Pomocí anticipačních satelitů je vyvoláváno čtenářské napětí. Ve druhé kapitole (*Já*) začíná rozsáhlá retrospektiva mapující ve shrnutí Švajcarův život od krutého dětství, přes hubená léta vysokoškolských studií až po první zaměstnání, tedy asi 25 let. Zařazení těchto událostí není hlavním záměrem jeho románu, vypravěč chce pouze nastínit to, co jej formovalo, co jej vedlo k jeho současným názorům a rozhodnutím. V třetí kapitole (*Soňa*) je naopak téměř scénickým předvedením prezentováno jeho seznámení se Soňou na večírku v Národním domě. Čtvrtá kapitola (*Neviditelný*) je uvedením hlavní zápletky románu. I v následujících kapitolách (5 – 18), líčících zdrcující rok 1925 – 1926 (tedy svatbu, Sonino těhotenství a její smrt) převládá scénická pre-

---

<sup>162</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 8.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>165</sup> MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávějící ‘já’ a prožívající ‘já’.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 42.

zentace událostí. Tímto zpomalením času románu, chce vypravěč zdůraznit jednotlivé detaily, které vedly k jeho tragédii. V devatenácté kapitole (*Péťa*) je čas vyprávění opět zrychlen, ve shrnutí je zde zachyceno pět let (od Sonina pohřbu, přes smrt Hajna i tety Karolíny), ve kterých žijí Švajcar, Katy a malý Péťa jako šťastná rodinka. Průběh Pětova zánětu mozkových blan je ale ve stejné kapitole opět líčen scénicky – téměř hodinu po hodině, což dramaticnost onoho momentu jen zdůrazňuje. Změna tempa vyprávění je v kapitole naznačena graficky – novým odstavcem. Po nemoci je tok vyprávění přerušen elipsou, kde se čas diskursu rovná nule. Poslední kapitola (*Kdo je vinen?*) pak zachycuje až dobu, kdy je jeho synovi 11 let. Vypravěč v ní po dvouletém sepisování pouze reflektuje svůj příběh, klade si otázku, kdo je vinen celým jeho neštěstím, čas vyprávění je tedy maximálně protažen.

Vypravěč svou selekci informací před čtenářem nezatajuje: „Uvádím tento případ z jiných důvodů než proto, abych popisoval opět Sonino bolení hlavy.“<sup>166</sup> Narativní komentáře k diskursu, vinoucí se celým románem, jsou výrazem ohledávání jeho vypravěčské strategie: „To vše popisuji jen proto, abych ukázal, jaké to bylo, a jaké to snad mohlo i dále být.“<sup>167</sup>; „Je však nutné, abych se o tom zmínil podrobněji. Je nutné, abych pověděl vše od začátku.“<sup>168</sup>

Kromě tematizace aktu psaní je důležitou strategií vypravěče *Neviditelného* přímé navazování kontaktu s narativním adresátem promluvy: oslovuje jej zájmem Vás, klade mu otázky. Dokonce jej narativními poznámkami upozorňuje na určité skutečnosti („... (i půda je důležitá, jak se později uvidí)...“<sup>169</sup> Či jej anticipačními satelity v názvech kapitol (*Plamemy pod kolébkou*), ale i ve slovech zdůrazněných použitím kurzívy (*zamilovanost, komedie, ubohá Soňa, pokoření*) upozorňuje na motivy, které budou mít v pozdějším vyprávění zásadní význam.

Dalším distinktivním rysem zakládajícím vypravěčovu vědoucnost je tedy nakládání s časem ve vyprávění. V anticipacích vyprávějíci Já předznamenává události z budoucnosti příběhu. „Třetí únor. Veliká černá trojka se sraženou hlavou. Nepřipadá nikomu z vás trojka jako číhající, zlé zvíře? Všimněte si jen: ostrý zoban, nebezpečný dráp. Navykl jsem se dívat se na trojku jako na číslici zlého osudu.

<sup>166</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 131.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 258.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 10.

Únor je velmi nepříjemný měsíc. Něco na poloviční cestě mezi zimou a jarem. Únor – špatně to zní, alespoň pro mé uši. Člověk neví, co se může v únoru zlého přihodit. Jsem přesvědčen, že jsem vstoupil do tohoto domu v špatný měsíc a v špatný den.<sup>170</sup> Z těchto anticipací v podobě komentářů vyplývá, že vyprávějíci Já ví již na počátku svého vyprávění o onom třetím únoru více než prožívající Já. Třetí únor je v *Neviditelném* osudovým dnem, odehrávají se v něm všechny důležité momenty Švajcarova života (příchod do domu, počátek sepisování jeho příběhu, Sonina smrt).

Celou první kapitolu velice výrazně (a v dalších kapitolách s menší intenzitou, ale vytrvalou pravidelností) vypravěč explicitně naznačuje, že bude později vyprávět o něčem, co nyní ví, ale záměrně o tom nevypráví. Již prozřelý vyprávějíci Já tedy tím, že se rozhodne neprozradit svou retrospektivní minulost, explicitně poukazuje na svou vědoucnost. Z rétorických důvodů (kvůli zachování dramatického napětí) v následujících kapitolách omezuje své vědomosti použitím hlediska prožívajícího Já. Dominantní postavení hlediska prožívajícího Já i přímo ve svém vyprávění reflektuje, jak je ukázáno v následující citaci: „Vy, kteří čtete tento příběh, nevidíte ovšem, jak se směji pod vousy, píše tyto řádky. Neboť v těchto řádcích nejsem já, jak tu sedím u svého psacího stolu, ale onen Petr Švajcar, mladší o deset let. Onen praví: Nikdy nepodceňujte ženy! Nový Švajcar by mohl říci: Nikdy nepřeceňujte svůj rozum! Nechci však býti moralistou, nepíši pro čítanky. A chtěje býti důsledný a přesný, musím vycházeti z oněch hledisek, která mi tehdy byla dostupná.“<sup>171</sup> Použitím hlediska prožívajícího Já odhaluje ve vyprávění Švajcar svůj duševní život, pokrytectví, záměry, plány, iluze, pocity sebeuspokojení i nová předsevzetí.<sup>172</sup> Oslovení narativního adresáta není v pasážích prožívajícího Já již tak frekventované jako v počáteční kapitole, vyprávění je podáváno v préteritu formou polopřímé řeči, či v případě dialogů přímou řečí, ve kterých se zvláště ukazuje vypravěčova rekreativní kompetence.

Ačkoliv vyprávějíci Já v úvodu románu ujišťuje narativního adresáta, že při svém vyprávění bude vycházet z tehdy mu přístupných hledisek, neudrží se trvale v pozadí. V pasážích prožívajícího Já někdy neodolá a vyjadřuje své pozdější znalosti. Svě anticipace si však vypravěč brzy uvědomí a skončí s nimi

---

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 9 – 10.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 259 – 60.

<sup>172</sup> MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávějíci 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 43.

„v pravý čas“: „Kdybych chtěl předbíhati, mohl bych říci: *Sledujte se mnou stopy!* Podívejte se, podívejte se jen, čemu se podobá výhled z tohoto okna? Všimněte si, proč jsou záclony tak stydlivě husté? *Vidíte to?* Probleskuje to, je to nahé, je to střízlivé, tvrdé – vidíte to? Poznáváte to? Avšak já nechci předbíhati.“<sup>173</sup> Švajcarovo vyprávění se počíná v atmosféře zmaru, ona tísnivá předtucha budoucí katastrofy se prolíná celým románem. Vypravěč čtenáři naznačuje tragický konec, prozrazuje, že se stalo něco hrozného, že na něm byl spáchán velký hřích a že se odhodlal k jakémusi činu. Ona tragická událost však zůstává nevyslovena a je obestřena rouškou tajemství. Vyprávějíci Já tedy nejsilněji ovlivňuje obraz minulosti „všudypřítomnou totální deziluzí, projevující se právě v oněch anticipacích.“<sup>174</sup>

Vypravěč nezakrývá, že nepřítomnost určitých informací, či podávání jen těch, které naopak uzná za vhodné i omezené hledisko právě prožívajícího Já je součástí jeho strategie vyprávění. Záměrem oscilace mezi prožívajícím a vyprávějíci Já je vyvolat efekt čtenářského napětí a překvapení. K tomu využívá narativní poznámky k diskursu: „Avšak ne, nebudu o nich ještě mluvit. Zbavil bych své vyprávění všeho, čím by mohlo zaujmout, kdybych již nyní, na počátku pověděl všechno, s čím je třeba setkat se až na konci. Když jsem začal uhryzávat ze svého vlastního osudu, také jsem nevěděl, jak to skončí. Necht' neví čtenář právě tak, jako já jsem nevěděl. Ať se jen dá překvapiti, ať prožívá pěkně se mnou mé nádherné zážitky!“<sup>175</sup>

Vypravěčovu vědoucnost zakládá i to, že se současný Petr s trpkou ironií distancuje od svých dřívějších neznalostí a omylů, které jeho mladší Já udělalo. Svůj odstup od minulosti zdůrazňuje pesimistickým tónem, ironií a skepsí toho, který již prožtel. „Dnes ovšem, kdy to vše je minulostí, chápu velmi dobře všechny souvislosti, tehdy jsem však ještě nechápal.“<sup>176</sup>; „Dnes, když se dívám zpátky na tehdejší děje, nemohu pochopiti, jak jsem mohl – jak jsme všichni mohli být po takovou dobu *slépí*.“<sup>177</sup> V uvedených citacích je dobře viditelné vzájemné prolínání časových rovin – minulosti příběhu s přítomností vypravěče (vyznačeno časovými adverbii *tehdy* a *nyní*).

<sup>173</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 11.

<sup>174</sup> MRA VCOVÁ, Marie. „Vyprávějíci 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 43.

<sup>175</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 19.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 237.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 273.



Vypravěčova vědoucnost je ale limitována jeho pozicí vyprávěcí postavy, tudíž nezprostředkovává pocity ani myšlenky ostatních postav. Jejich duševní stav obvykle „čte“ z konkrétních tváří. „Sonin tázavý pohled ulpěl na otcových rtech s úzkostlivou otázkou. Já jsem však rozeznal šťastný výsledek na první pohled z vrásek starého pošetilce, rozesmátých blahem.“<sup>178</sup>

V posledních kapitolách, kdy vyprávěná minulost po dvouletém sepisování jeho životního příběhu dospívá do přítomnosti, je hlas vyprávěcího Já opět hlasitější: „Konec románu, konec románu, pravím!“<sup>179</sup> Poslední kapitola již neobsahuje žádné události příběhu, dala by se označit za epilog k příběhu. Vyprávěcí Já v ní opět získalo na převaze. Vypravěč v ní tematizuje zejména své reflexe, blasfémické rouhání a dokonce i svou opilost. Táže se sebe, čtenářů, Boha na to, kdo je vinen tragikou jeho osudu. Intenzita, s níž vypravěč znovuprožíval vyprávěné, odhaluje tělesnost vyprávěcího Já, projevující se fyzickými příznaky únavy: „Nepopírám, že jsem už notně unaven. Není to snadné, prožít znovu, od počátku do konce, všechna stará neštěstí. Znovu se vžívati do dob drásavých zážitků.“<sup>180</sup> Kapitola je přeplněna narativními poznámkami o konci románu: „Ještě něčím se musím pochlubit. Dnes si na mne otevřel také už ústa můj trhací kalendář. [...] Divná věc – velmi divná věc, že se mi to přihodilo zrovna dnes, kdy končím svůj román.“<sup>181</sup> Příběh jeho života vyprávěný v präteritu je u konce, vypravěč se ale bojí svého umlknutí a pokračuje dál v přítomnosti. „Ještě pořád škrtá mé pero, ještě pořád skřípe a zmítá se v křečích marného zármutku. Děším se okamžiku, kdy ztichne. Bude to již brzy, již hned, neboť můj román se definitivně končí [...]“<sup>182</sup> Zaznamenávání pouhého psaní v závěrečných pasážích románu jednoznačně ukazuje, že psaní příběhu bylo vypravěčovým existenciálním odůvodněním.

---

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 396.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 430.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 429.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 432 – 433.

### 3.2.1.2. *Helimadoe*

V románu *Helimadoe* se vyprávěcí postava taktéž od prvních stránek vyprávění konstituuje jako vědoucí. Byť ne s takovou dramatičností jako v *Neviditelném*, neboť vyprávění má spíše meditativní charakter – je reminiscencí ztraceného času dětství.<sup>183</sup>

1. kapitola (*Se sluncem v očích*) má opět charakter prologu, na jehož začátku se prozatím bezejmenný vypravěč v přírodě oddává snění, vzpomínkám, vrací se proti proudu času zpět do svého mládí. Retrospektivu vyprávění reflektujeme tedy až v průběhu kapitoly. Příběh svého dětství začíná vyprávět s výraznou časovou distancí, kterou v textu explicitně vyznačuje: „Nejsem už kostnatý třiačtyřicetiletý chlapík se zarostlými nohama a s řídkými vlasy, na mé bradě nedrhne o dlaň špatně vyholené strnisko, v mých zádech nevězí hluboká jizva z války, mé stoličky nejsou ozdobeny zlatými korunkami. [...] Je mi něco přes třináct let. Má kůže je hladká, údy tenké, břicho propadlé. Mé rty jsou jemně vykrojeny jako u dívky, [...] ale tváře jsou pobledlé a hrudník ční právě jako vydrancovaný kýl vraku.“<sup>184</sup> Uvedená citace demonstruje onu dichotomii vyprávěcí postavy na vyprávěcí Já a prožívající Já. Obě poloviny vypravěčského Já se následně v příběhu zajímavě proplétají. Výrazný podíl na tom má vyznačená psychická distance – chlapec versus dospělý muž. Podle S. Chatmana sice „protagonista coby vypravěč líčí věci z percepčního hlediska svého mladšího Já. Jeho ideologie naproti tomu patří spíše jeho Já staršímu. Vypravěč zestárl a díky svým zkušenostem zmoudřel.“<sup>185</sup> Starší, vyprávěcí Já často v příběhu svými vyzrálými názory „znásilňuje“ slovník naivního prožívajícího Já, jak bylo prokázáno v předchozí podkapitole *Lingvistické signály konstituce vypravěče*. Jejich časová distance a zároveň přetrvávající kontinuita je vyznačena proplétáním časových rovin. V následující citaci např. použitím deiktických adverbí: „Dodnes jsem nezapomněl na všechna ta drobná, dávná muka, jichž mi bylo tehdy zakusiti [...]“<sup>186</sup> Psychologická distance je vyznačena ironií vyprávěcího Já vůči tehdejšímu událostem.

<sup>183</sup> MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávěcí 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 40.

<sup>184</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 7.

<sup>185</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 165.

<sup>186</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 10.

Vyprávění je pro vypravěče aktem vzpomínání, motivací k sepsání příběhu mu byla vzpomínka na prchlé dětství, kterou v jeho mysli vyvolala píseň okariny. Tu zaslechnul na své toulce v přírodě, stejně jako ji slyšel v den, kdy Staré Hrady opouštěl. Emilova motivace k sepsání svého příběhu je na rozdíl od temného persuasivního *Neviditelného* spíše terapeutická, psaní je mu útekem z neutěšeného světa, souvisí s jeho životní náladou: „Toto je příběh odpočinku, který jsem dopsal v období mezi velkým zármutkem a velkou nadějí.“<sup>187</sup> Je únikem z neutěšené současnosti a snahou navrátit se do časů mládí, jimž je právě píseň okariny lyrickým rámcem.

Akt vzpomínání je nejen aktem rekonstrukce fikční minulosti, ale i díky velké časové distanci nezastíraným aktem imaginace jeho fantazie. To se nejviditelněji ukazuje v popisech fikčních postav: „Vidím starého doktora před sebou tak živě, že mi neuniká ani jedna jeho vráska. Byl malý, cupkavé nohy nesly vypouklý břich...“<sup>188</sup>; „Dora! Přistupuji k Doře, jako za chladných podzimních dnů s radostí přistupujeme ke kamnům do žhava rozpáleným. Od Dory sálá ke mně teplo vzpomínek ještě dnes, ještě dnes, z té nesmírné dálky třiceti let, které mě dělí od oné minulosti.“<sup>189</sup> Rekreativní oživení minulosti ve vypravěčově fantazii demonstruje i konvence dokonalé paměti. Ta se projevuje nejvýrazněji při citování rozsáhlých dialogických scén (zejména rozhovorů s doktorem Hanzelínem a Dorou).

Vyprávějící Já se v prvních kapitolách konstituuje dominantněji než prožívající Já. A konstituuje se jako vědoucí, protože anticipuje vzhledem do budoucnosti závěrečné události svého příběhu, na začátku svého vyprávění v prolepsi prozrazuje, že se ze Starých Hradů odstěhoval: „Městečko Staré Hrady! Dostal jsem se tam jako třináctiletý hoch a odešel odtamtud do opačného úhlu Čech v patnácti letech. Dva roky života – co to je? [...] A přece – nikdy předtím a nikdy potom jsem nepřilnul k žádnému jinému místu na zemi tak, jako k tomu zapadlému šumavskému hnízdu [...]“<sup>190</sup>

Ke konstituci vědoucnosti vypravěče přispívá i jeho sebereflexivita, v průběhu vyprávění se k fikčnosti svého příběhu přiznává. Svého vyprávěcího aktu si je zcela vědom (již v úvodu zaznamenává koupi psacího náčiní), tematizuje jej:

---

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 18.

„Turnus, výkvět doktorova podivínství, notně přispěl k tomu, že tato povídka byla vůbec napsána.“<sup>191</sup>

Před čtenářem odhaluje i konstruovanost svého vyprávění: „Hanzelína va ordinace (zcela záměrně jsem si ji nechal až na konec) činila Hanzelínův domek [...].“<sup>192</sup> Tato citace demonstruje, že se ve vyprávění uvádí jako vypravěč-spisovatel, vědomý si svého vystupování před publikem. To je důvodem, proč cítí potřebu nacházet strategii vyprávění. Hledání vyprávěcí rétoriky se projevuje v autokorekci vyřčených slov: „To jen proměněná a zidealizovaná Dora stojí na mrtvé výspě mého dětství a hledí do marné budoucnosti zarosenýma očima. Avšak ne, ne, ještě jsem se nevyjádřil správně. Nejde již ani dost málo o Doru, jde prostě o ž e n u, která si je vědoma své nikomu nepotřebné krásy a čeká [...].“<sup>193</sup>

V narativních poznámkách také tematizuje, že při konstrukci svého příběhu provádí selekci událostí, které bude vyprávět: „Zaznamenávám tuto celkem bezvýznamnou příhodu jen proto, že tak dobře vyjadřuje poměr, který během času vznikl mezi mnou a starým doktorem.“<sup>194</sup> To, že některou z událostí zařadil do svého vyprávění, má podle F. K. Stanzela „jistý charakterizující význam, který přesahuje faktografickou hodnotu řečeného, a to pouze proto, že nám to sděluje.“<sup>195</sup> Zde to má být zdůraznění téměř otcovského vztahu, který vznikl mezi panským synkem Emilem a Hanzelínem, doktorem chudých. Jeho poněkud kontroverzní názory na Emila měly v životě značný vliv, jak sám ve vyprávění několikrát přiznává.

Tok Emilova vyprávění je plynulý, byť pořadí uvedení událostí je achronologické. Čas vyprávění často prodlužují proustovsky laděné úvahové pasáže i narativní poznámky k diskursu, v nichž medituje o změnách, které na tvář věcí a lidí vrhá čas: „Minulost je v rozporu s přítomností, budoucnost je opět jiná – ale o tom raději pomlčme, nechceme filosofovati ani žehrati, chceme jen pokračovati v svém příběhu. Zatím jsme ještě zakleti v hloubi slunečného snu [...].“<sup>196</sup>

Vypravěčovu vědounost konstituuje i podávání detailních informací v závorkách: „[...] výsledkem dlouhých domácích bojů, v nichž byla nakonec selka

---

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>195</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 124.

<sup>196</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 57.

položena na lopatky jen vinou té neblahé okolnosti, že rodila samé dcery. (Bylo známo, že mladý sedlák Hanzelín si často stýskal, že statek ještě nemá dědice.) [...]“<sup>197</sup> Jeho pozici vypravěče jako konstruktéra fikčního světa, potvrzuje i to, že vkládá své režijní poznámky do přímé řeči postav, zde doktora Hanzelína: „[...] pravil najednou docela měkce, „ty ses tedy ke mně vypravil, jak ti uložil tvůj otec, který je vzorem úřednické čestnosti (kradmé pousmání), a nyní tu stojíš a čekáš na svůj ortel.“ [...]“<sup>198</sup>

Narativní adresát nehraje v románu *Helimadoe* výraznou roli jako v *Neviditelném*, vypravěč se na něj neobrací tak explicitně jako v *Neviditelném*. Přímou jej oslovuje pouze v závěru svého románu. Narativní adresát je spíše vlákán do hry spoluprožití minulého. Vypravěč jej do vyprávěného příběhu vtahuje použitím 2. osoby plurálu: „Zavřeme-li oči proti slunci, neslyšíme-li nic jiného než plynutí vody, vnímáme-li jen sálavé horko žíznivých paprsků, pak jsme se věru octli mimo jakoukoli dobu a mimo jakékoliv přesné místo na zemi.“<sup>199</sup> V textu si za něj klade tušené otázky a následně na ně odpovídá: „Proč stála tato zbytečná kašna uprostřed druhého starohradského náměstí? Snad jen proto, aby tam mohl vítr na podzim zanášeti pestré javorové listí.“<sup>200</sup>

Dalším distinktivním rysem vypravěčovy vědoucnosti je přítomnost iterativních výpovědí. Velkou část románu zabírá vyličení všedního života Hanzelínovy rodiny, v těchto pasážích jsou iterativní výpovědi časté. Jak se ukazuje v následující citaci, kde vypravěč popisuje pravidelné zvyky doktora Hanzelína: „Když Hanzelín ráno vstoupil do ordinace, jeho prvním činem bylo, že utrhl lístek s kalendáře a otočil pohyblivým kotoučem o čtvrt kruhu. Kryl-li se večera dílec slabiky He s dílcem písmene O, kryl se dnes s dílcem písmene K. [...] Hanzelín dodržoval tento domácí pořádek s přísností, s jakou dovede snad jen Bůh stříci dodržování svých zákonů. Nikdy nebylo pro žádnou z dívek odvolání, nikdy nebyla povolena výměna resortu.“<sup>201</sup>

Vypravěč pak v průběhu narativu své starší vyprávějící Já z vyprávění stahuje, dominantní prostor je ponechán prožívajícímu Já. Díky výraznější konstituci prožívajícího Já, je nám příběh podáván ze zúženého obzoru vidění malého chlapce.

---

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 35.

Tato strategie slouží vypravěčovi k synchronizaci čtenáře s postavou – tehdy ještě naivním chlapcem a samozřejmě i k udržení čtenářského napětí. Spolu s jeho omezeným hlediskem se čtenář noří do příběhu prvních lásek a prožívá je tak, jak je tehdy prožíval malý Emil. Prožívající Já hrdiny příběhu se projevuje především v uvádění myšlenek, které mu probíhají hlavou, či pocitů, které cítí v NYNÍ příběhu jako dítě. Emilovo ztvárňování tehdejších pocitů „pubertálního uhranutí kouzlem a záhadou ženy“<sup>202</sup> se přiléhavě ukazuje v metafoře ňader: „Neodvažoval jsem se podívat na měkkou a pružnou pohovku, v níž jsem prve vězel. Mé uši však živě cítily dotek dvou pohostinných opěradel.“<sup>203</sup> Omezení hlediska na prožívající Já je zřetelné i v následující ukázce: „Šel jsem. vzdaloval jsem se neochotně. Měl jsem na jazyku celou řadu nevyslovených otázek. Proč byla taková divná? Taková mateřská, jakou jsem ji ještě nikdy nepoznal? Cosi mi svíralo hrud.“<sup>204</sup> Tyto trýznivé otázky si klade prožívající Já těsně před útekem Dory s kouzelníkem. Vyprávěcí Já ale už o jejím útěku ví, neboť dává na začátku svého vyprávění explicitně najevo, že zná příběh, který bude vyprávět.

Vyprávěcí Já dospělého muže se v pasážích prožívajícího Já pouze několikrát přihlásí ke slovu, aby se distancovalo od svých tehdejších mladických omylů a názorů: „Ostatně jsem tehdy ještě věřil, že právě tomuto měšťáckému, shovívavému bohu, který si potrpí na protekci, vděčím za své uzdravení.“<sup>205</sup>; „Neměl jsem tehdy ještě pravé představy o ženském těle, a proto tento pták – nyní již zcela určitě Dora – rozkochaná, hříšná – měla prsy podobné kachním zobákům [...].“<sup>206</sup> Přítomnost vyprávěcího Já je výrazná i tehdy, když s ironickou distancí komentuje své tehdejší počínání: jeho tajné noční výpravy na hřbitov byly „výsledkem sentimentálního pubertálního rozpoložení“.<sup>207</sup> Vědoucnost vypravěče zakládá i to, že v pasážích nahlížených omezeným hlediskem prožívajícího Já vyjadřuje vyprávěcí Já své pozdější znalosti: „A přece jen se tam kuly plány, jimž bych byl měl věnovati větší pozornost.“<sup>208</sup>

<sup>202</sup> MRA VCOVÁ, Marie. „Vyprávěcí 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 40.

<sup>203</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 79.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>206</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 209.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 218.

Vypravěč je jediným zprostředkovatelem příběhu a má, jak již bylo řečeno výše, rekreativní schopnost oživit ve své paměti např. rozsáhlé dialogy i přes třicetiletou propast času. Na druhou stranu ale respektuje svou pozici vyprávěcí postavy náležející do fikčního světa a z ní vyplývající omezení. K jeho omezené perspektivě postavy patří to, že nezprostředkovává prehistorii postav svého příběhu, kterou nezná. Tuto svou limitovanost ve svém vyprávění reflektuje komentáři k diskursu: „Ponechme raději tuto kapitolu doktorova života v onom temnu, v kterém musí ležeti, nechceme-li si vymýšleti řešení stůj co stůj.“<sup>209</sup> Kromě vlastních zážitků je mu výrazným zdrojem informací o Hanzelínově rodině živá paměť městečka, zejména pomluvy a klepy. Pak původ svých informací uvozuje takto: „vyprávělo se, městečko tvrdilo, šušovalo si, městečko bylo dokonce romantické.“<sup>210</sup> Emil se nepouští ani dále do budoucnosti příběhu, protože Staré Hrady v patnácti letech opustil a již se tam nikdy nevrátil, neví tedy nic o dalších osudech postav svého příběhu. Nejdříve se sice ve svých závěrečných hypotézách snaží vylíčit bílá místa v životním osudu Dory po jejím útěku s kouzelníkem, ale nakonec jej ve svém vyprávění ponechává otevřený: „Domnívám se, že není naší věcí, abychom se dívali dále, než je vhodné. Necht' nám postačí slastná představa, že otevřená klec znamená štěstí.“<sup>211</sup>

V 47. kapitole románu (*Píseň okariny*) je příběh prožívajícího Já u konce, jeho patnáctileté Já je opuštěno v okamžiku stěhování se ze Starých Hradů. Dále následuje elipsa, ve které je vyprávění zastaveno a čas diskursu je nulový. Dospělý vypravěč se po elipse do vyprávění přihlašuje až s velkým odstupem od událostí příběhu – po třiceti letech. V následujících třech kapitolách tedy promlouvá jen vyprávěcí Já, jehož vědoucnost je závěrečnou elipsou završena. Poslední kapitoly jsou jeho dodatkovou reflexí k příběhu „sladké minulosti, která se nikdy nevrátí“,<sup>212</sup> v nichž nás vypravěč informuje o svých pozdějších zážitcích, ale zejména se v nich oddává jen svým myšlenkám a fantaziím, rekapituluje své představy či vyslovuje hypotézy o dalších osudech Hanzelína i ubohých Helmadon. V narativních poznámkách zhodnocuje přínos svého vyprávění: „Neměl bych roztrhati a spáliti tyto papíry, v nich jsem neprošel ani jediného z útěšných slov [...]“<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 277.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 286.

Zde se použitím prézentu podle F. K. Stanzela projevuje i ona rozšířená konvence přiblížení času příběhu a času vypravěčova NYNÍ.<sup>214</sup> Vyprávění není vypravěčovou apologetikou jako v *Neviditelném*, v závěrečných komentářích k jeho životní bilanci je patrný spíše nostalgický tón stárnoucího vypravěče, který se s koncem svého příběhu snaží vyrovnat: „Tato věta necht’ je napsána na konci mého příběhu jako nápis na stuhách pohřebního věnce. Nikdy jsem již nespáčil Staré Hradý! Proč jsem je nikdy nespáčil? Neměl jsem snad dostatek příležitostí?“<sup>215</sup> Existenciální motivace vypravěče k vyprávění je v románu *Helimadoe* ilustrována touhou znovuprožít minulé, vrátit se do těch pomalých časů Starých Hradů. Psaní románu je útekem před traumaty jeho současnosti.<sup>216</sup> Neboť „všechno uvadá, všechno umírá. [...] Lidé rychleji žijí, rychleji stárnou, zuřivěji se nenávidí.“<sup>217</sup> Jeho melancholické zamyšlení je snahou zastavit se v pracovním chvatu, který ho pohlcuje, je odpoutáním se od jeho současné jednotvárné existence úředníka. Proto se v elegickém závěru svého románu poprvé explicitně obrací na narativního adresáta s následující prosbou: „Prosím ty, kteří čekali více než pouhý příběh pošetilé puberty, aby mi odpustili.“<sup>218</sup>

### 3.2.2. *Petrolejové lampy*

Román *Petrolejové lampy* vypráví opět homodiegetický vypravěč. A můžeme též říci, že jej vypráví z větší časové distance, což signalizuje hodnotící adjektivum v následující citaci z úvodu románu: „Dnešní mladá generace městečka již o márnici nic neví [...]“<sup>219</sup> Na rozdíl od obou předchozích románů ale vypravěč nevypráví svůj vlastní příběh, naopak vypráví z pozice periferie dění životní osudy Štěpky Kiliánové. Vyprávěného děje se nijak zjevně neúčastní, postrádá dokonce i jméno a individuální psychologii, je pouze anonymním svědkem jejího života, kýmsi z městečka.

---

<sup>214</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 123.

<sup>215</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 282.

<sup>216</sup> FULKA, Josef, Jaroslav NOVOTNÝ a Jakub ČEŠKA. *Fascinace neviditelností: studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2009, s. 113.

<sup>217</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 286.

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>219</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 7.



V tomto románu tedy nedochází ke konstituci dichotomie prožívající a vyprávějící Já. Příběh je zprostředkován pouze vyprávějícím Já. Tělesnost vyprávějícího Já je ale velice slabě konturovaná, konstituuje se pouze v několika větách na začátku románu. V nich vypravěč upozorňuje na to, že si mistra Kiliána a jeho ženu Annu pamatuje jen z posledních let jejich životů: „V době, kdy jsem ho poznal, bylo mu už víc než sedmdesát let. [...] Pokud se dovedu upamátovat, nosil vždycky jen černý nákrčník [...].“<sup>220</sup> Vše, co o sobě v průběhu narativu prozrazuje, je následující: „Podvakrát jsem přijal z ruky pana školního dozorce Kiliána výroční vysvědčení, a podvakrát se mi zaryly do tváře jeho bledě modré, krvavými žilkami stínované oči s němou výčitkou.“<sup>221</sup>; „Mám doma uschováno několik starých podobizen z konce minulého století.“<sup>222</sup>

Vypravěčův způsob prezentování sebe sama jako Štěpčina současníka, pamětníka, či tajemného pozorovatele jejího osudu je ale pouhou konvencí. Podle F. K. Stanzela ve většině případů slouží tato konvence přechodného umístění autorského vypravěče do světa postav „verifikaci vyprávěného, je tedy součástí „rétoriky disimulace“, jejímž cílem je stírat hranici mezi světem postav a světem vypravěče.“<sup>223</sup> Popud k tomuto aktu dle něj spočívá v potřebě autorského vypravěče „propůjčit své osobě i fyzickou existenci, proměnit se z abstraktní funkcionální role do postavy z masa a krve, do postavy s individuálním příběhem.“<sup>224</sup> Vypravěč pak zprostředkovává fikční svět nikoli tak, jak jej vnímá hlavní postava, ale jak jej vnímá on, z určité vzdálenosti pozorující, cítící a hodnotící.<sup>225</sup>

Akt vypravěčova vzpomínání v *Petrolejových lampách* má tedy signalizovat časový a kognitivní odstup od vyprávěných událostí, vyprávění je pak v první části románu podáváno převážně retrospektivním způsobem. Vypravěč vyprávěný příběh líčí vědoucím způsobem, „jako by jej znal“. Již na začátku svého vyprávění na tuto svou schopnost poukazuje. První kapitola první části (*Lampy svítí a prostírá se*) obsahuje významnou prolepsi, v níž vypravěč prozrazuje nejvýznamnější události Štěpčina příběhu: „Když léta Páně 1903 stavitel Kilián náhle zemřel (za pouhá tři léta po dostavění své posmrtné schránky) a za půl roku po něm jeho manželka

---

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>223</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 242.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 243.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 245.

Anna, nezanechal po sobě ani sourozenců, ani jiných příbuzných, nýbrž jen jedinou dceru Štěpánku, provdanou za hejtmana Malinu.<sup>226</sup> Přitom až v následujícím vyprávění rozvíjí jejich životy: svatbu rodičů, narození Štěpky. Její dětství a dospívání je v románu podáno ve shrnutí, je mu věnováno pouze několik kapitol. Tempo vyprávění je v první části románu nejrychlejší. Větší část tohoto fikčního životopisu z pera svědka je věnována Štěpčiným nevydařeným námluvám (i přesto, že bylo jméno jejího vyvoleného již prozrazeno), staropanenskému životu, jejím výstřednostem. Vyprávění se již v druhé části střídá se scénickým zobrazením, tempo se zpomaluje. Třetí závěrečná část je pak vylíčením Malinova postupného rozkladu. Převládá zde scénické předvedení, čas vyprávění je zpomalen. Retrospektiva i préteritum z vyprávění ustupují, nyní má převahu vyprávění o současných událostech. To se projevuje použitím prézentu, které zvýrazňuje dramatickost otevřeného konce *Petrolejových lamp* a zvyšuje čtenářské napětí: „Štěpka sedá ke stolu, míchá lžičkou kávu, zakusuje se zdravým chrupem do bábovky.“<sup>227</sup> Důvodem otevřeného konce, jak již bylo v úvodu zmíněno, bylo plánované pokračování příběhu v dalších dílech trilogie *Ulrychovsko*.

Prezentování se jako Štěpčin současník je pouhou konvencí i proto, že již od počátku vyprávění vypravěč k příběhu zaujímá vnější perspektivu. V duchu pseudoautenticity sice cituje jako zdroj svých informací jilemnické letopisy a drby tradované v městečku (původcem je zejména „Pepka Stínilová“<sup>228</sup>). Ale jeho vyprávění je nezastřeným aktem imaginace, ne vzpomínání, neboť se „narodil“ až za 25 let po Štěpce. Ve svém vyprávění zprostředkovává nejvnitřnější pocity postav, jejich myšlenky, vyskytuje se i na místech, kde jsou postavy samy (první manželská noc Štěpky a hejtmana Maliny), komentuje vyprávěný příběh. F. K. Stanzel k této specifické situaci poznamenává: periferní vypravěči jsou „svoji vypravěčskou funkcí tak pohlceni, že často „vypadnou z role“ a přechodně mluví nikoli „v postavě“, ale jako autorský vypravěč, který není vázán na určitý osobní idiom ani na určité stanovisko.“<sup>229</sup>

Vypravěč *Petrolejových lamp* ale nelíčí vyprávěný příběh pouze tak, jak ve fikčním světě nastává, příběh prezentuje vědoucím způsobem. Jeho vědouc-

---

<sup>226</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 9.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 314.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>229</sup> STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 247.

nost posiluje přiznání se k fikčnosti svého vyprávění, kdy je Štěpka prohlášena za výtvor jeho imaginace: „Představuji si Štěpku přesně podle tohoto námětu – pohanskou celým svým vzezřením.“<sup>230</sup> Svůj vypravěčský akt ale v narativu na rozdíl od předešlých románů nijak nereflektuje, ani neoslovuje narativního adresáta. Konstrukci ani selekci vyprávěného materiálu vypravěč taktéž nijak nekomentuje. Román tedy po počátečním zveřejnění literární fiktivnosti přechází spíše k iluzi skutečnosti.<sup>231</sup> Anticipace budoucích událostí vypravěčovu vědoucnost tedy v *Petrolejových lampách* konstituují nejvýrazněji. Následující prolepse o smrti mistra Kiliána a jeho přátel je v celém románu nejrozsáhlejší: „Opatrně pozvedají sklenky, pijí a mlaskají, otírají si ústa kapesníky velikými jako rubáše. Nevědí, že jejich dny jsou sečteny. Nevědí, že než uplyne osm let, bude Berger dohasínat v zapomenutí a na jeho místě bude vládnout nedůvěryhodný Rittich a o málo později Groman, ubohá troska člověka, že bude tupě, bez paměti sedět v rozviklaném plyšovém křesle a jak se ten či onen předmět jmenuje. Netuší, že Blodek opustí své pacienty do tří let a že Kilián, mistr Kilián, který postavil tolik domů, který si umínil přežít umírajícího zete, nejvíc ze všech si pospíší.“<sup>232</sup> Anticipace se objevují i v detailních informacích uvedených v závorkách: „Co se v budoucnosti stane se všemi těmito kluky? (Kilián neví nic o blížící se válce, nedočká se jí, netuší, že jich velkou část pohltí.) ...“<sup>233</sup> Anticipační satelity vypravěči slouží jako prostředky k vyvolání čtenářského napětí a očekávání: v následující citaci předznamenává nenaplnění manželství Štěpky Kiliánové a Pavla Maliny: „Bez hlesu se poklonil na všechny strany a za všeobecného pokřiku odváděl náhle nesmírně těžkou a pýřící se Štěpku ven z místnosti s hlavou vztyčenou, výbojně trčícím knírem, aby se hrál v intimitě čtyř blankytnou modří vymalovaných stěn ložnice v poschodí poslední scénu této noci, která měla být zároveň prvním jednáním netušené Štěpčiny životní tragikomedie.“<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 42.

<sup>231</sup> HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In ZEMAN, Milan. *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 163.

<sup>232</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 254.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 198.

### 3.2.3. *Ta třetí*

Podle J. Hrabala může být narativ „utvořen tak, že vypravěč nevypráví o událostech způsobem, jako by je znal, ale způsobem, jako by události vypravěčovým aktem nastávaly. Takový vypravěč pak není vypravěčem vědoucím, je spíše vypravěčem-stvořitelem, který uděluje událostem existenci aktem promluvy. Obvykle jsou narativy tohoto typu vyprávěny v narativní přítomnosti, ať už je to realizováno gramaticky minulým či přítomným časem.“<sup>235</sup>

O tomto typu narativu uvažujeme v případě románu *Ta třetí*, neboť vypravěč se nekonstituuje na základě předchůdné znalosti příběhu, jak je tomu u ostatních tří Havlíčkových románů. Jeho promluvy jsou aktem světatorby, je tedy zavádějící říkat, že vypravěč „zná“ příběh, který vypráví.

Příběh je zprostředkován heterodiegetickým vypravěčem, jenž se tedy vyprávěného příběhu neúčastní, v gramatickém minulém čase. Vyprávění ovšem nemá retrospektivní rámec, který využívají předchozí romány. Začíná naopak *in media res*, čímž je mu dodán pocit bezprostřednosti. Použité epické préteritum je tedy bezpříznakové a nemá zde retrospektivní funkci.<sup>236</sup>

Míra vypravěčovy konstituce je velmi slabá, jak bylo rozebráno v kapitole *Lingvistické signály konstituce vypravěče*. Vyprávěcí subjekt sice sleduje děje probíhající simultánně na různých místech a je dokonce přítomen nejintimnějším momentům v životě postav: sex Adély a Jiřího, Jiřího sebevražda. Na jeho individualitu sice odkazují v gnómičských větách vyřčené obecné soudy, ve kterých dává najevo, že čerpá ze své vlastní zkušenosti. Nebo svou pozici vypravěče posiluje jednak komentováním příběhu: „Zdálo se mu, že se spolu dokonale doplňovali. To byl ovšem klam, ale Jiřího růžová nálada po jeho prvním dostaveníčku se silně podobala mladické zamilovanosti.“<sup>237</sup> Dále i interpretováním jednání postav: „Tak se stávalo, že dosud s sebou spokojený a na sebe nesmírně hrdý, sčtělý měšťáček Jiří, obdivovaný a zhýčkaný matkou, uznávaný v kanceláři i mezi svými známými, Adéliným přičiněním se přecho často ocital mimo svou pracně nabitou rovnováhu.“<sup>238</sup> Vypravěče však nepovažujeme za vědoucího ve smyslu vědoucnosti homodiegetických vypravěčů vyprávějících retrospektivně své životní příběhy.

<sup>235</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 137.

<sup>236</sup> COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, s. 129.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 64.

### 3.3. Nespolehlivý vypravěč

V souvislosti s vypravěčem se v románu *Neviditelný* objevuje ještě další kategorie důležitá pro jeho interpretaci, a to vypravěčská nespolehlivost. Tuto kategorii zavedl v naratologii v 60. let 20. století W. C. Booth, který vypravěče nazývá nespolehlivým, pokud jedná v rozporu s normami díla, tedy v rozporu s normami implikovaného autora.<sup>239</sup> Diskrepance zakládající vypravěčskou nespolehlivost byly ale dále v pojetí jednotlivých teoretiků pojímány odlišně, definice nespolehlivého vypravěče jsou tedy značně heterogenní a ani dosud nebylo dosaženo konsenzu.<sup>240</sup>

Nespolehlivost by měl podle B. Zerwecka a mnoha dalších teoretiků zakládat narativ se silně personalizovaným vypravěčem,<sup>241</sup> podle R. Walshe musí být nespolehlivost motivovaná psychologií vyprávěcí postavy.<sup>242</sup> Neboť z její pozice ve světě postav a identity existenciálních oblastí vyplývá pouze podmíněně platný názor na vyprávěné události. Ze subjektivizace vyprávění tedy plyne zúžení informačního kanálu, jímž ke čtenáři proudí údaje o fikčním světě. Vypravěč pak vyprávěné události podřizuje svému zájmu, svým hodnotovým kritériím a konstruuje svoji verzi fikčního světa.<sup>243</sup> A protože má zakládající „právo“ vybírat z příběhu to, co bude řečeno, jeho výběr, způsob, podání i obsah výrazně formuje otázku jeho spolehlivosti.<sup>244</sup>

Jak ale podotýká T. Kubíček: „předpokládáme, že všichni vypravěči, ačkoliv se vyhláší pomocí první osoby, mají nárok na autoritativní sdělení fikční pravdy. Jestliže by to ale měla být právě subjektivita jejich vnímání textové skutečnosti, jako rys jejich vypravěčské nespolehlivosti, pak jsou všichni subjektivizovaní vypravěči nositelé nespolehlivosti a čtenář by o nich měl, podle uvedené definice, od první věty vyprávění pochybovat.“<sup>245</sup> Jako čtenáři ale přistupujeme k vypravěči primárně s důvěrou, proto hledisko limitované subjektivním úhlem pohledu vyprávěcí postavy

---

<sup>239</sup> ZERWECK, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci“. *Aluze* 2009, č. 3, s. 40.

<sup>240</sup> FONIOKOVÁ, Zuzana. Hranice nespolehlivého vyprávění. *Bohemica litteraria*, Brno: Masarykova univerzita, 2012, roč. 15, č. 1, s. 101.

<sup>241</sup> ZERWECK, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci“. *Aluze* 2009, č. 3, s. 44.

<sup>242</sup> WALSH, Richard. Kdo je vypravěč? *Aluze*, 2007, č. 1, s. 53.

<sup>243</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 115.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 118.

ještě nespolehlivost nezakládá. T. Kubíček se pak snaží prokázat nespolehlivost i na rovině heterodiegetického vyprávění.

Ani pokud nám není vypravěčem sdělena nějaká událost, která je marginální a z hlediska našeho pochopení příběhu není podstatná, nestává se ještě vypravěč nespolehlivým.<sup>246</sup> O nespolehlivém vypravěči uvažujeme až tehdy, když dochází k úmyslnému, vědomému upírání klíčových informací, či k neochotě je poskytnout.

S. Rimmon-Kenanová či M. Fluderniková spojují nespolehlivost s nedůvěryhodností omezených vypravěčů (např. idiotů či dětských vypravěčů), s nedostatkem objektivitivy či s problematickými etickými normami. Podle tohoto pojetí jsou všichni vrahové, psychopati či jinak psychicky vyšinutí vypravěči kvůli své amorálnosti považováni za nespolehlivé.<sup>247</sup> T. Kubíček ale upozorňuje, že i tito vypravěči mohou být ve svém světě nad míru spolehlivými.<sup>248</sup> Aplikace etických kritérií v literární analýze se nám jeví nefunkční, už jen proto, že jsou etické normy kulturně a dobově podmíněny.

V našem pojetí nespolehlivosti se neztotožňujeme plně ani s vymezením kategorie nespolehlivosti A. Nunninga, byť je jeho soupis indikátorů nespolehlivosti nejkompexnějším ze všech teoretických vymezení. Signály vypravěčovy nespolehlivosti mají být dle A. Nunninga následující:

1. vypravěčovo zřetelné odporování si a spolu s tím další nesoulady v narativním diskursu
2. nesoulad mezi vypravěčovými postoji a jeho jednáním
3. rozdíly v tom, jak vypravěč popisuje sám sebe a jak jej popisují ostatní postavy
4. rozdíly ve vypravěčských explicitních komentářích k ostatním postavám vyprávění a v jeho implicitních hodnoceních
5. rozpory v tom, jak vypravěč popisuje události, a jeho vysvětlováním a interpretací těchto událostí
6. korektivy ze strany jiných postav – verbální a například tělesné signály
7. multiperspektivní aranžmá vyprávění
8. lingvistické signály subjektivizace a expresivity
9. oslovení čtenáře za účelem získání jeho sympatie

---

<sup>246</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>247</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 107.

<sup>248</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, TK-V: s. 116.

10. signály, které syntakticky označují vysoký stupeň vypravěčovy citové zaangažovanosti – zvolání, opakování, porušování plynulosti výpovědi
11. explicitní, metanarativní diskuse o vypravěčově věrohodnosti
12. zjevný nedostatek spolehlivosti, výpadky paměti a omezení na rovině kognitivní
13. předsudečnost
14. paratextové signály – titul, podnázev, předmluva<sup>249</sup>

Neboť v něm kromě jevů nespolehlivost jednoznačně zakládajících (body 1 – 6, 11, 12, 14), figurují i takové jevy, které jsou vlastní každému narativu vyprávěnému homodiegetickým vypravěčem (body 8, 9, 10), a nejsou tedy indikátorem vypravěčské nespolehlivosti. Bod 7 – multiperspektivní vyprávění samo o sobě také nespolehlivost nezakládá. Bod 13 – předsudečnost pak „závisí do značné míry na hodnotovém systému čtenáře.“<sup>250</sup> Souhlasíme však s jeho pojetím nespolehlivosti jako strategie čtení textu, textové ironie, která způsobuje přehodnocení výpovědi personálního vypravěče ve prospěch implikovaného autora. Vymezujeme se ale proti pojetí nespolehlivosti jako interpretační pravomoci čtenáře, tak jak ji představuje A. Nunning a T. Yacobi,<sup>251</sup> protože ji pokládáme za individuálně podmíněnou.

Pro identifikaci vypravěčské nespolehlivosti neaktivujeme literární, ani široký kulturní a historický kontext, jak to požaduje B. Zerweck.<sup>252</sup> Neboť chápání nespolehlivosti jako kulturně a historicky podmíněného fenoménu má za následek přehodnocení mnohých vypravěčů dříve považovaných za spolehlivé jako nespolehlivých.<sup>253</sup> Tato dodatečná proměna vnímání je dle našeho názoru značně problematická. Domníváme, že signály pro identifikaci nespolehlivosti musí být zakódovány již v textu samém.

Pro rozpoznání nespolehlivosti požadujeme pádnější argumenty než jen pouhé rozpory či nesrovnalosti ve vypravěčově promluvě. Neboť k identifikaci je podle našeho názoru třeba určité logiky, kterou implikovaný autor používá k odhalení

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>250</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 138.

<sup>251</sup> HOLÝ, Jiří a Jiří TRÁVNÍČEK. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 545.

<sup>252</sup> ZERWECK, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci“. *Aluze*, 2009, č. 3, s. 45.

<sup>253</sup> KUBÍČEK, Tomáš. Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl. *Aluze*, 2009, č. 13, č. 3, s. 39.

nespolehlivosti vypravěče. V našem pojetí nespolehlivost chápeme jako: „funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách, [...] kdy nastává vzájemný nesoulad mezi fikčním světem vyprávění a fikčním světem příběhu. [...] Nespolehlivost jako významová dominanta literárního textu podstatným způsobem proměňuje dosavadní významovou výstavbu ve prospěch jiného, opačného významu.“<sup>254</sup>

Aby byl tedy vypravěč prohlášen za nespolehlivého, měl by se ze své nespolehlivosti nezáměrně a nepřímo postupně sebeusvědčit, jak požaduje M. Fluderníková.<sup>255</sup> Interpretace nespolehlivosti je tedy závislá na schopnosti čtenáře aktivovat při re-konstrukci fikčního světa signály nespolehlivosti, které jsou textu imanentní součástí. Nespolehlivost tedy klade na čtenáře zvýšené nároky, dožadujíc se jeho spoluúčasti na konstruování významu díla. Je tedy těsně spojena s časem a vzniká a zhodnocuje se ve vyprávění.<sup>256</sup>

Na závěr našeho teoretického vymezení kategorie nespolehlivosti je třeba ještě zmínit, že si uvědomujeme interpretační podmíněnost nespolehlivosti ze strany čtenáře, tedy, že je možná i nemožnost rozhodnutí mezi vypravěčskou spolehlivostí a nespolehlivostí.<sup>257</sup>

### 3.3.1. Nespolehlivý vypravěč v románu *Neviditelný*

Petr Švajcar se již od počátku svého vyprávění projevuje jako silně antropomorfizovaný vypravěč. Jako vyprávěcí postava je součástí fikčního světa, o kterém nám prostřednictvím ich-formy vypráví. Jeho svázání s příběhem je díky identitě existenciálních oblastí s ostatními postavami naprosté. Jeho vyprávění je pokusem retrospektivně re/konstruovat tragické události svého života, je proto velmi emocionální. Jeho výpověď nese silné lingvistické rysy subjektivizace a expresivity. I příznaková syntax vypovídá o jeho hluboké zaangažovanosti v příběhu, který vypráví (časté jsou exklamace, řečnické otázky, subjektivní slovosled). Již od prvních řádků Švajcar nezastírá, že svůj příběh vypráví vědomě, což deklaruje autotematizací svého vyprávěcího aktu. Taktéž navazuje kontakt

---

<sup>254</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 172.

<sup>255</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 140.

<sup>256</sup> KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, s. 134.

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 143.



s narativním adresátem svého příběhu za účelem získání jeho sympatií, pokládá mu otázky, upozorňuje jej na prvky, které budou v jeho příběhu osudné. Podle M. Mravcové je vyprávěcí postava i pro svůj vypravěčský výkon vybavena značnými psychologickými schopnostmi.<sup>258</sup>

Švajcar ze své perspektivy konstruuje fikční svět, i veškeré entity v něm obsažené. Je pro čtenáře jediným zdrojem informací, zřetelně tedy pouze on třídí a rozhoduje, které události budou vyprávěny a které nikoliv. Jím podávané informace jsou však detailní, přesné a věcné (precizní rekonstrukce událostí s explicitním datováním i popisy interiéru s mnoha detaily např. Sonin pokoj). I díky tomu, že se na své vyprávění, vzdálené deset let od hlavních událostí příběhu, poctivě připravuje (prochází nejdůležitější fikční prostor – dům, zahradu, příslušenství k Hajnově vile, listuje ve starých zápiscích a kalendářích, připomíná si tváře). Jako vypravěč je spolehlivý i přesto, že své vědomí při vyprávění záměrně omezuje na hledisko ještě nepoučeného prožívající Já. Podání jeho příběhu není deformované ani přesto, že podává v určitém momentu jen ty informace, které uznává za vhodné a další jen anticipuje v narážkách. Tento způsob vyprávění nechápeme jako záměrné zatajování informací, které by vedlo k překrucování vyznění příběhu. Považujeme to za strategii jeho vyprávění, kdy si jako čtenáři máme příběhem projít spolu s hrdinou, není tedy projevem konstituce vypravěčovy nespolehlivosti.

Švajcar tedy vypráví ze svého subjektivního úhlu pohledu, fikční svět se jeho zprostředkováním stává jeho subjektivním konstruktem, jeho hodnocení a vnímání událostí i jednotlivých postav vychází z této subjektivity. Ačkoliv si na začátku svého vyprávění umiňuje, že bude ke všem spravedlivý,<sup>259</sup> objektivita informací podávaných vypravěčem je relativizována nejen jeho subjektivním úhlem pohledu, ale i jeho všudypřítomnou skepsí a deziluzí. Velmi častým jsou pak jeho výrazně negativní hodnotící komentáře postav příběhu a jejich chování: „Dont byl prostě strašlivý se svými mnohmluvnými příběhy, se svým šosáckým bohémstvím“<sup>260</sup> Zároveň tím, že je vyprávěcí postavou, je limitován, tudíž nezprostředkovává pocity ani myšlenky ostatních postav, které by mohly jeho výpovědi případně korigovat.

---

<sup>258</sup> MRAVCOVÁ, Marie. „Vyprávějící 'já' a prožívající 'já'.“ In: Hodrová, Daniela a kol. *Proměny subjektu* Sv. 2. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 42.

<sup>259</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 18.

<sup>260</sup> Tamtéž, s. 143.

Sama limitovanost jeho postavení jakožto vyprávěcí postavy náležející do fikčního světa, ani to, že se v jeho vyprávění fikční svět stává subjektivním konstruktem, ale ještě nezakládá jeho nespolehlivost.

Před čtenářem od začátku svého vyprávění nic nezastírá: své předstírání zamilovanosti, vypočítavost, motivaci dosáhnout vytyčeného cíle – sňatku se Soňou, který by ho z chudého prostředí katapultoval do vyšší společnosti, ani „dnešní“ morální pokřivenost. Nic neskrývá, jeho reflexe je velice otevřená. Vyprávěč se čtenáři zcela obnažuje, dělí se s ním o své pochybnosti a záměry, otevřeně hovoří i o svém jednání, nelže. Odhaluje před čtenářem i své skutečné názory, pocity a myšlenky, které mu probíhají hlavou a jež jsou před ostatními postavami fikčního světa skryté, což slouží psychologickému záměru románu: „Bylo štěstím, že Hajn neviděl do mého srdce. Byl by s hrůzou shledal, že ve mně není lítosti nad ubohým, hysterickým stvořením tam na posteli. Bylo tam něco jiného. Nepřepínám, když pravím, že to byla skoro nenávisť.“<sup>261</sup> Přiznává, že žije v roli a masce, aby dosáhl svých cílů a zakryl své skutečné záměry a emoce. „Dalo mi důkladnou práci tvářiti se vlídně, povzneseně, šťastně a předvádět obraz lásky pro neúprosné svatebčany.“<sup>262</sup> Před čtenářem se ovšem nepřetvařuje, bez skrupulí se ke všemu přiznává: již na začátku románu se přiznává k milostnému poměru s Katy, k tomu, že jí pouze využívá: „Katy je pokorná samička, které, chci-li, užiji, kterou, chci-li, odstrčím. Nikdy nemám obav, že se mi vzepře, že mi prchne. Vždy k službám, prosím.“<sup>263</sup>; „Nemiluji Katy ani dost málo. Prostě ji trpím. Katy je otrokyně. Udělal jsem z ní otrokyni, protože se mi chtělo.“<sup>264</sup> V průběhu svého vyprávění o sobě prohlašuje, že nerozezná dobré od zlého. Dokonce nezastírá své zlé činy – před čtenářem nikterak nezatajuje, že Soně pomohl zinscenovat její salto mortale.

Švajcar sám sebe v románu prezentuje popisem svých činů, pohnutek, pocitů, úvah – jako muže cynického, racionálního, pragmatického, bezohledného, egoistického, cílevědomého, zatrpklého, krutého, chladného, jako schopného manipulátora s nezlomnou vůlí, který si nic nedělá z pomluv, pohrůzek lidí a jejich soudů. Není však jednoznačně zlý, podle svých slov kromě moci a bohatství toužil po harmonické rodině. Na počátku vztahu se Soňou cítil to, co cítí obyčejní

---

<sup>261</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 16.

zamilovaní muži. Mluví i o svém soucitu, který s ní měl v začátcích její nemoci. V neposlední řadě přiznává i jisté etické hranice (viz dožívání tety Karolíny) a je kritický sám k sobě (přiznává, že neměl být tak tvrdý). Jeho zoufalství na posledních stránkách románu vyplývá z toho, že bezmezně miloval svého syna, ze kterého se však stal idiot, další figurka v rodinné sbírce Hajnovských strašidel. Což Švajcara vede k oné sebelítosti, kdy se nakonec líčí jako zhrzená oběť svých vlastních tužeb. Neboť bludný kruh, do kterého se zhroutilo jeho životní usilování, je jím chápán jako peklo: „Páchne mi jakákoliv naděje.“<sup>265</sup> Zůstává mu pouze intenčně prázdný vzdor, který jej nutí k tomu, aby v Hajnově vile zůstal.

Vypravěč by mohl pohled na sebe v rámci sebeobhajoby záměrně vylepšovat, mohl by překrucovat fakta, aby na čtenáře udělal lepší dojem. Nic z toho však nedělá, vše vypráví tak, jak to vnímal a prožíval. Některé jeho výroky sice svědčí o jisté chvástivosti a přepjaté sebejistotě: „Vyznám se také trochu – ovšem že po svém – v tak zvané psychologii.“<sup>266</sup> Dochází i k mírnému protirečení si, neboť na začátku druhé kapitoly (*Já*) uvádí: „Také se mi nestalo, že by byl někdo ke mně doopravdy přílnul. [...] Nikdy jsem neměl přátel.“<sup>267</sup> Později ale dodává: „A přitom jsem byl příjemným společníkem, hostem, jenž byl všude rád viděn, odborníkem, kterého si všude vážili.“<sup>268</sup> Švajcarovo protirečení si ovšem není dostatečně silné, aby vedlo k přehodnocení smyslu výpovědi ve prospěch opačného významu. Toto protirečení si tedy není indikátorem jeho nespolehlivosti.

Vypravěčovy vlastnosti můžeme vnímat jako negativní a můžeme jej označit za bezcharakterního či nemorálního. Ale ani jeho negativní vlastnosti nespolehlivost nezakládají.

Během vyprávění též nedochází k žádnému nezáměrnému sebeusvědčení vypravěče v „odhalujícím schématu“ jako nespolehlivého. Narativ neobsahuje žádné nesrovnalosti, ani nedochází k tomu, že by si vypravěčem uváděné informace odporovaly. Jeho promluvy totiž nejsou korigovány promluvami jiných postav, proto že to je Švajcar, který vypráví, fikční svět je přístupný pouze jeho očima. Dialogy postav z fikční minulosti jsou pouze rekreativně „znovuoživeny“ v jeho paměti.

---

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 428.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 257.

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 23.

Také vypravěčovo podávání informací není nedostatečné, jak požadují pro konstituci nespolehlivosti J. Phelan a M. P. Martinová,<sup>269</sup> byť je limitováno nutnou subjektivitou a ovlivněno výběrem pouze těch událostí, které vypravěč považoval za relevantní pro pochopení jeho příběhu. Například svému dětství, dospívání a vojně (tedy asi 25 letem) věnoval pouze jednu kapitolu, jsou tedy v jeho vyprávění podány zkráceně, ve shrnutí. Naopak první setkání se Soňou na večírku ve vinohradském Národním domě (tedy několik hodin) je téměř scénicky předvedeno taktéž v rozsahu jedné kapitoly. Ve svém vyprávění tedy klade důraz na rekonstrukci těch událostí, které demonstrují směřování k jeho životní tragédii, a podružné informace vynechává. „Tak jak vypravěč zhušťuje a protahuje epizody, klade své akcenty na dění, o němž vypráví. Střídání zhuštění a protažení nebo vyšší a nižší míry selekce je jedním z prostředků, jak názorně „předvést“ smysl vyprávění tak, jak se ukazuje v horizontu vypravěče.“<sup>270</sup> Ani kvůli tomuto výběru ale nemůžeme jeho vyprávění označit za zkreslené, tedy podané nevěrohodně.

Jeho vnímání není nijak kognitivně omezeno (kromě nutné subjektivity). Švajcar není primitiv ani slabomyslný, je to inteligentní, vysokoškolsky vzdělaný muž – v jeho vyprávění se objevují biblické aluze i aluze na antickou mytologii, Shakespeara, Moliéra, Swifta, Fausta, či *commedii dell'art*. Navíc se ke svým omylům (chybnému hodnocení pravé povahy Soniny nemoci), kterých se dopustil ve fikční minulosti, přiznává.

Byť se nemusíme/nemůžeme ztotožňovat se Švajcarovými hodnotami a hodnotíme ze svého stanoviska jeho činy jako amorální a odsouzeníhodné, nemůžeme jej prohlásit za nespolehlivého vypravěče, který by svou výpověď záměrně překrucoval. Byť je vyprávění jeho apologetikou, snahou obhájit svůj zločin, své morální bahno vypravěč nikterak nezastírá. Nijak se nepokouší skrýt svou pravou povahu, přiznáním však chce ulehčit svému svědomí: „Jenom ne žádné vyvracení vlastní viny, když přece vím, že nejsem ničím vinen, jen žádné stíhání žháře, když ten je mi přece dobře znám!“<sup>271</sup> Vyprávěcí strategie v románu *Neviditelný* zahrnuje věrohodné vyprávění tak, jak jej prožívala vyprávěcí postava. V rámci naší interpretace jej tedy nepokládáme za nespolehlivého, neboť jeho

---

<sup>269</sup> ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurs v narativní fikci. *Aluze*, 2009, č. 3, s. 42.

<sup>270</sup> SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění*.

Translated by Petr Málek. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 37.

<sup>271</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., V MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 8.

výpověď nezakládá jinou strategii čtení, ironii, která by vedla k přehodnocení Švajcarovy výpovědi ve prospěch implikovaného autora. Nabádání k jinému, podvratnému čtení jeho výpovědi o fikčním světě není implicitně přítomno v textu, jak je nutné pro konstituci nespolehlivosti. Ani vypravěčův výklad fikčního světa se nedostává do rozporu se čtenářskou interpretací. Můžeme jej tedy maximálně označit za nemorální a nespolehlivou osobu, ne však za nespolehlivého vypravěče.

### 3.4. Fokalizace

Fikční svět může být zprostředkován nejen promluvami narativního subjektu, ale i takovými „výpověďmi, jejichž původce se evidentně liší od subjektu, z jehož pozice je fikční svět prezentován.“<sup>272</sup> G. Genette na základě této difference definoval ony stěžejní otázky „Kdo vidí/vnímá?“ a „Kdo mluví?“, přičemž ten, kdo mluví, nemusí být vždy tím, kdo vnímá. Pro tento jev navrhl pojem fokalizace, přičemž ho chápe jako restriktivní výběr a omezení množství narativních informací.<sup>273</sup> Ve své koncepci chtěl odlišit nefokalizované části, či celé narativy, v nichž ten, co mluví, není nijak omezován od těch fokalizovaných, kde vypovídající subjekt omezován je. Rozlišil pak tři druhy fokalizace:

1. Nulovou, kde se podle G. Genetta konstituuje vševědoucí vypravěč, který by měl zprostředkovávat fikční svět absolutně, neomezeně. Fikční svět ale nikdy úplný není, nutně obsahuje mezery a vědoucnost, jak bylo ukázáno v předchozím výkladu, je atribut nenáležející bez výjimky všem vypravěčům.

2. Interně fokalizovaný narativ pak sestává z omezených narativních informací: události příběhu jsou prezentovány z pozice jedné (fixní) či vícero postav (variabilní, multiplicitní). Závažný nedostatek této skupiny se ukazuje v absenci vymezení, zda fixní a variabilní interní fokalizaci vztahovat k dílčímu úseku textu či výhradně k celku narativu.<sup>274</sup> Taktéž to, že Genette nerozlišuje, zda je fokální postava současně i vyprávěcí postavou.

3. K vnější fokalizaci podle G. Genetta dochází tehdy, když se pozice, z níž jsou události nahlíženy, nachází uvnitř světa příběhu, ale není totožná s žádnou z postav. Tyto narativy jsou však velice vzácné, lze je označit „jako určitou techniku vyprávění vyznačující se „vypravěčskou askezí“, která však nemá nic společného s fokalizací, jak ji Genette vymezuje.“<sup>275</sup> Genettovo vymezení a typologie fokalizace jsou tedy založeny na heterogenním kriteriálním určení, proto je považujeme za neudržitelné a v našem pojetí se s nimi neztotožňujeme.<sup>276</sup>

M. Balová, která svoji koncepci staví na kritice a předefinování Genettova vymezení fokalizace, jí nerozumí výběr narativních informací. V jejím pojetí je fo-

---

<sup>272</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 149.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>275</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 43.

<sup>276</sup> Tamtéž, s. 151.

kalizační aktivitou každé sloveso vnímání.<sup>277</sup> Její předpoklad, že každý narativ je nutně fokalizovaný a nemůže se v něm objevit žádná nefokalizovaná informace, ale považujeme za chybný.<sup>278</sup> Neboť její koncept fokalizace nedokáže rozlišit mezi aktem vnímání, jenž je předmětem fikčního zobrazení (stejně jako celá řada jiných fikčních aktů) a filtrováním informací, tedy specifickým diskursivním způsobem prezentace.<sup>279</sup>

I podle S. Rimmon-Kenanové se příběh v textu projevuje „skrže jakési „prisma“, „perspektivu“, „úhel pohledu“, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu.“<sup>280</sup> Vnější fokalizace se jí pak zdá být blízká vyprávěcímu agentu a nazývá jej vypravěčem-fokalizátorem.<sup>281</sup>

Promluva vypravěče je tedy výše zmíněnými teoretiky chápána jako projev fokalizace. Podle J. Hrabala je ale redundantní nazývat vyprávěcí subjekt současně i fokalizátorem, je-li fokální ohnisko totožné s pozicí vyprávěcího subjektu.<sup>282</sup> Takové narativy, v nichž nedochází k rozpolcení subjektu vyprávění a subjektu fokalizace, pak v našem pojetí považujeme ze nefokalizovaná vyprávění.<sup>283</sup>

Fokalizaci chápeme jako specifický diskurzivní způsob prezentace fikčního světa skrže fokální subjekt, který se konstituuje prostřednictvím týchž jazykových distinktivních rysů jako subjekt narativní – kromě první gramatické osoby.<sup>284</sup> Fokální subjekt tedy nemůže být současně subjektem narativním, neboť nemá hlas.<sup>285</sup>

Rozlišujeme pak narativy 1. *fokalizované* a 2. *nefokalizované*.<sup>286</sup> Podle J. Hrabala může fokalizace nastávat v rámci různých typů narativu a může plnit různou funkci, žádné podrobnější podtypy fokalizace však dále neurčujeme, „k fokalizaci buď dochází, nebo nikoli, ale je to stále týž jev.“<sup>287</sup> V jednom narativu se může objevit jeden či více fokálních subjektů, stále se však jedná o týž typ fokalizace. Narativ ani nemusí být rámcován nějakým převládajícím způsobem narativního

---

<sup>277</sup> BALOVÁ, Mieke: „Fokalizace“ *Aluze*, 2004, č. 3–4, s. 148.

<sup>278</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 163.

<sup>279</sup> Tamtéž, s. 163.

<sup>280</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 78.

<sup>281</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>282</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 59.

<sup>283</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 143.

podání, může být například sestaven z několika odlišných způsobů podání narativních výpovědních celků.<sup>288</sup>

Projevy fokalizace tedy vylučují konstituci vyprávěcího subjektu, ten má pro zprostředkování myšlení jiné způsoby podání: vhléd od nitra postav, jimiž čtenáři zprostředkuje myšlenky a pocity postav, nikoli fokalizované narativní výpovědi.<sup>289</sup> Proto takové narativy, kde je ohnisko fokalizace umístěno pouze ve vyprávěcí postavě, nebudou v této kapitole předmětem analýzy. Zaměříme se pouze na ty narativy, kde k onomu rozpolcení či ke sporným jevům dochází.

### 3.4.1. Identifikace fokalizace v textu

Fokalizovaný narativ musí být identifikovatelný na základě přítomnosti určitých jazykových znaků.<sup>290</sup> Těmito distinktivními rysy jsou: užití polopřímé řeči, nikoliv v rámci promluvy „slyšitelné“ pro ostatní postavy ve fikčním světě, ale v rámci vědomí a myšlenek, dále prostředky časové a prostorové deixe vztažené k fokální postavě, nikoli subjektu vyprávění. Silným identifikátorem fokalizace jsou apelativní a expresivní prostředky modifikované vzhledem k třetí osobě, tj. rozkazovací, zvolací či přací věty a rétorické otázky.<sup>291</sup> K fokálnímu subjektu odkazují i modální výrazy, specifický idiolekt a kvalifikující adverbia a adjektiva, citově zabarvená substantiva a další výrazy subjektivní sémantiky. Specifickým identifikátorem fokalizace jsou rovněž pojmenování příbuzenských vztahů a jiné příznakové prvky daného konkrétního narativu, nenáležící konstituovanému vyprávěči.<sup>292</sup>

#### 3.4.1.1. *Ta třetí*

V heterodiegetickém narativu *Ta třetí* jsme v kapitole *Lingvistické signály konstituce vyprávěče* identifikovali vyprávěčský subjekt, míra jeho konstituce ale byla shledána slabou. Neboť promluvy vyprávěče se v tomto románu často střídají

---

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>289</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>290</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>291</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 153.

<sup>292</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, 140.



s fokalizovanými pasážemi. Hlavní fokální postavou je Jiří Mánek, ale ohnisko fokalizace se v průběhu narativu přesouvá i mezi dalšími fokálními subjekty (Adélou, Mánkovou matkou, Theodorem)

Fokalizace zde funguje jako prostředek podání interiority postavy, která plní funkci subjektu fokalizace.<sup>293</sup> Podle J. Hrabala je fokální postava nesporně *narativně* privilegovanou postavou oproti postavám ne-fokálním. Čtenář ji používá jako důvěryhodný zdroj informací, je jím přijímána jako postava „čitelná“, neboť ji rozumí, chápe důvody jejího jednání apod.<sup>294</sup> V románu *Ta třetí* je dominantní fokální postavou hlavní antihrdina Jiří Mánek, a to zcela z logického důvodu: román je analýzou jeho slabošství. Jeho jednání je rozporuplné, v průběhu příběhu se nerozhodně potácí mezi oběma dívkami, neschopen se mezi nimi rozhodnout. Ale díky zprostředkování jeho pohnutek, myšlenek, motivací, které ostatním postavám nejsou známy, dokážeme rozpoznat, z jakého důvodu jedná tímto způsobem. Víme, jaké cíle svým jednáním sleduje – chce submisivní ženu, která by respektovala jeho lásku k maloměstské tradiční rodině a zároveň nedokáže odolat vášnivě a nepoddajné Adéle.

Fokalizované pasáže jsou v románu *Ta třetí* prokládány narativními pasážemi: „V starodávném salvátorském kostele temně zabouřily varhany. Stařena Mánková usedla do lavice a Jiří zůstal stát vedle Bédi a jeho dětí. Ceremonie výkropu se počala. Trvalo to, bože, opět celou věčnost! Jiří nespouštěl oči z rakve. Tam ležela stará, dobrá tetka, v posledních svých letech tak tichá, vždy dobrá a laskavá, se svýma těžkýma měkkýma rukama – tam ležel kus jeho dětství a jinošství. Studie, kamarádi, první lásky, starosti s vysvědčením! Jen stereotypnost obřadu zabránila, aby dal i navenek najevo své dojetí. Viděl vedle sebe [...]“<sup>295</sup> První tři věty podle naší interpretace pronáší vypravěč, neboť je pro označení Mánkovy matky užito expresivně zabarvené substantivum „stařena“, které by její syn nepoužil. Neboť k ní má kladný vztah milovaného syna (v textu ji oslovuje, myslí na ni jako na maminku), toto označení tedy odkazuje k vyprávěcímu subjektu. Až další věta: „Trvalo to, bože [...]“ je výpovědí fokální postavy, neboť se v ní objevují apelativní prostředky modifikované vzhledem k fokálnímu subjektu. Interjekce „bože“ odhaluje v povzdechu subjektivní sémantiku. Časové hodnocení délky

---

<sup>293</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>294</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>295</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. 5. vyd., v Melantrichu 1. Praha: Melantrich, 1988, s. 31.

obřadu je vztaženo k Mánkovi. Další věta je opět vloženou výpovědí vypravěče. V následující větě identifikujeme fokální subjekt, protože užívá hodnotící adjektiva „dobrá, laskavá“, která jsou vyjádřením jeho subjektivního postoje k mrtvé, dále i na základě označení příbuzenského vztahu – mrtvá byla Mánkovou tetou, nikoli vypravěčovou. Další věta je také projevem fokálního subjektu, neboť v exklamací používá apelativní prostředky, příznakovým jevem je i analogie Jiřího „mrtvého“ dětství a mládí k mrtvé tetě ležící v rakvi. V poslední citované větě je silným identifikátorem fokalizace i použitý prostorový orientátor „vedle sebe“ odkazující nikoli k pozici subjektu vyprávění, ale k pozici Jiřího. Tyto výpovědi tedy náleží zčásti vypravěči a zčásti fokální postavě.

Vypravěč v románu *Ta třetí* taktéž uvozuje fokální promluvy postav: „Adéla potřebovala již tento poslední projev nepřátelství, aby celodenní nuda se v ní proměnila v touhu po odvetě. To ještě ke všemu! Výčitky od této tlusté bačkory! I při matném světle hvězd bylo lze pozorovat, že je zardělá hněvem. S rozkoší rozdupávala zmrzlé kalužiny. Och, ten Jiří! To on je vinen tímto ohavným dnem, jenž vyvrcholil mateřskými výtkami!“<sup>296</sup> V této citaci přisuzujeme první větu subjektu vyprávění, je jeho komentářem k příběhu. V následujících větách se jako fokální subjekt konstituuje Adéla. Fokalizaci identifikujeme na základě užití apelativních prostředků – zvolání, které odhaluje její rozhořčenost, hodnotícího adjektiva „tlusté“, či expresivně zbarveného substantiva „bačkora“ k označení Heleny, podle ní upjaté manželky Mánkova bratra. Fokální subjekt Adéla tedy vyjadřuje k Boženě svůj subjektivní postoj, není důvod připsat je konstituovanému vypravěči. Další dvě věty jsou vsunutou výpovědí vypravěčského subjektu. Následuje opět pasáž fokalizovaná Adélou, fokální subjekt identifikujeme díky exklamací. Kvalifikující adjektivum „ohavný“, odkazuje na hrozný den, který prožila Adéla s Mánkem, tedy na fokální subjekt nikoliv na subjekt vyprávění, jenž není ve fikčním světě přítomen.

Fokalizaci v narativu identifikujeme taktéž prostřednictvím specifického idiolektu: „Tehdy při Křížově pohřbu, byl Jiří vlastně ještě mladý hoch. Triadvacet let. Ničím nebyl. Bylo to těsně po válce. Pamatuje se dobře – na pohřbu se blýskal v ošumělém důstojnickém stejnokroji. Studoval obchodní vědy na technice. Dostudování mu dalo notnou práci. Stejně to k ničemu nebylo! Nakonec tím praštil

---

<sup>296</sup> Tamtéž, s. 89.

a přijal dobře placené místo v nuselské spořitelně. Vlastně to bylo nejrozumnější, co se dalo udělat. Otec, soudce v Hlinsku, šel do penze. Z rodičů se nedaly donekonečna tahat peníze.<sup>297</sup> V této výpovědi identifikujeme fokalizaci nejen na základě apelativních prostředků – zvolacích vět, dále časových orientátorů odkazující k třidvacet let vzdálené fikční prehistorii Mánkova života. Silným identifikátorem jsou ale hovorové výrazy „praštil se studiem“, „tahat peníze“ odkazujících na specifický idiolekt fokálního subjektu – Jiřího. V neposlední řadě fokální subjekt identifikujeme prostřednictvím označení příbuzenských vztahů: substantivum „otec“ se vztahuje k Jiřímu, ne k vyprávěcímu subjektu. Definitivním potvrzením fokalizace je i modální výraz „vlastně“, kterým hodnotí na základě svého subjektivního přesvědčení ono rozhodnutí odejít ze studií.

Narativ tedy není fokalizovaný celý, fokalizované pasáže se v tomto románu často prolínají i s dalšími narativními způsoby podání, kterými se rovněž vyjadřuje interiorita postavy. Uvození fokální promluvy postavy se často děje psychovyprávěním, tedy „er-formálními narativními výpověďmi uvozenými slovesy myšlení či vnímání (*verba cogitandi*, *verba discendi* a *verba sentiendi*: napadlo ho, zdálo se mu, uvědomil si, připadal si, pomyslel si ad.)<sup>298</sup> Psychovyprávění v tomto narativu chápeme jako promluvu konstituujícího se vyprávěče.<sup>299</sup> „Jiří si uvědomil, že si ji představoval tak trochu jako zatrpklou, zlou starou pannu, která již nerozumí mládí a která v své nervozitě si vybíjí špatnou náladu hubováním a mstí se za vlastní zpackaný osud. Neprovdala se. Cožpak to samo o sobě není důvodem, aby žena dávala najevo mladším všemožnou nespokojenost? Kancelář, to není místo pro svobodné děvče. A obětovat se – zní to sice hrozně krásně, ale je to pouhá románová představa, v přívalu dní se to rozplyne ve vleklou, chorobnou nuzotu srdce. Sedmnáct let! Proboha, opravdu sedmnáct let? Z letícího času by se člověku mohla zatočit hlava.“<sup>300</sup> Větu „Jiří si uvědomil [...]“ identifikujeme jako psychovyprávění, připisujeme ji konstituovanému vyprávěči. Ale další věty od „neprovdala se“ už patří do projevu fokální postavy. Identifikátorem jsou kromě modifikovaných rétorických otázek i hodnotící adjektiva, adverbia. Časová deixe je vztažena k času Jiřího, neboť vyprávěč „nemá“ žádnou minulost. Subjektivní

---

<sup>297</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>298</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 140.

<sup>299</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>300</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. 5. vyd., v Melantrichu 1. Praha: Melantrich, 1988, s. 30.

sémantiku fokálního subjektu prozrazují také metafory „letící čas, přívál dní, nuzota srdce“.

### 3.4.1.2. *Petrolejové lampy*

V úvodních pasážích románu *Petrolejové lampy* jsme prokázali konstituci homodiegetického vypravěče, zprvu se tedy jedná o nefokalizovaný narativ. V průběhu románu ale vypravěčovo Já ustupuje do pozadí, v narativu převládá scénické zobrazení děje a silné zůstává v narativních pasážích pouze vypravěčovo komentátorství. Psychovyprávění a narativní pasáže konstituující vyprávěcí subjekt se ve vyprávění střídají s dialogy a pasážemi fokalizovanými postavami. Fokální ohnisko se v románu přesouvá, nejfrekventovanější fokalizovanou postavou je v *Petrolejových lampách* Štěpka Kiliánová.

Výpovědi fokální postavy jsou v narativu často uvozeny vypravěčem: „Štěpka zamhouřila obě oči, nechala ho, ať si dělá, co chce. Jako by si jeho odpoutání – konečné a úplné odpoutání – ani neuvědomovala. Necht’ si hraje na pána, ten dobře oblečený bídák, necht’ si drží opratě ve svých kostnatých, od cigaret zažloutlých prstech a jezdí si, kam mu libo, kam ho čerti nesou. Aspoň se na něho nemusí dívat. Nepřekáží jí v práci svým cynickým úšklebkem a nezdržuje ji svými nestoudnými řečmi, pronášenými prkenným jazykem, nestraší ji svou holou, vyzáblou lebkou, věrným obrazem své zchátralosti. Tady není místa pro lenochy!“<sup>301</sup> První větu přisuzujeme konstituujícímu se vypravěči, neboť se v ní projevuje jeho vědoucnost, informace oddělené v pomlčkách anticipují vzdalování manželů. V dalších větách identifikujeme fokální subjekt na základě hanlivého označení „bídák“, které je vyjádřením subjektivního vztahu Štěpky k Pavlovi, se kterým je ve fázi manželského rozkolu, neboť si právě uvědomila, že ji sňatkem podvedl a zařídil si jím jen pohodlné umírání. Silným projevem fokalizace je uvození přací věty oním „necht’“, dále idiom „kam ho čerti nesou“. Subjektivní sémantiku fokálního subjektu odhaluje hodnotící adjektivum „nestoudný“. V závěrečném zvolání i díky lexikálnímu lokalizátoru „tady“ identifikujeme jako fokální subjekt Štěpku – pracovitou selku, která se kvůli nenaplněnému manželství

---

<sup>301</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1983, s. 229.

vrhla celou svou živočišnou silou na hospodaření a poflakující se manžel jí je trnem v oku.

V průběhu narativu dochází k častému přesouvání fokálního ohniska, fokální subjekty pak identifikujeme na základě užití expresivních slov: „Otec i bratr hleděli na Pavla s netajenou nedůvěrou. Nešlo tu jen o to zatracené víno! Za celý týden mu ani nenapadlo, aby se podíval do stáje do chlévů, aby se pozeptal, jaké škody natropila zima, jak to letos vypadá s úrodou [...].“<sup>302</sup>; „Probudilo se v něm opět staré zášti k bratrovi, tentokrát podnícené závistí. Co on se nadřel, naodřikal, neušetřil ani zlámanou grešli, a hle – takové bohatství teď padne bez práce do klína tomu darmošlapovi!“<sup>303</sup> Dále k identifikaci pomáhají i časové orientátory „letos, týden“, které situují pozici fokálního subjektu do fikčního světa.

Dochází také k prolínání narativních promluv vypravěče a fokalizovaných pasáží, fokální subjekt pak identifikujeme na základě označení příbuzenského vztahu: „Kadetka! Bude ovšem ledačehos zapotřebí. Bude bezpodmínečně nutno, aby se hoch mohl vykázat, že jeho otec má dobré společenské postavení. Och, Malina je vlastně statkář, nikoli sedlák! V té chvíli vyrostl na statkáře. Statkář může mít docela dobře syny důstojníkem. Dědeček, lovec zlat'áků – ten už je zapomenut. Peníze tu jsou, peníze všechno spraví. Trochu se jich rozkutálí, to je jisté, s tím se však musí počítat. Bez vhodné rady a včasné pomoci to také nepůjde, švagr stavitel však poradí a pomůže.“<sup>304</sup> Fokalizovanou osobou je v této citaci starý Malina. Identifikujeme jej na základě příbuzenského označení „dědeček“, vztahujícímu se na jeho předka, a „švagr“, odkazujícímu k mistru Kiliánovi. Silným identifikátorem fokalizace je modalita, kdy jsou synova vojenská služba a záležitosti s ní spojené fokální postavou považovány za nutné a potřebné.

Fokalizaci identifikujeme i na základě toho, že fokální postava vyjadřuje svůj subjektivní názor: „[...] Pavel ji však nepoznal, byla k němu obrácena zády. Ejhle žena! Podle všeho hloupá, maloměstská husička, která se umí jen červenat a klopit oči, ale přece jen žena! Jan bude koukat, co důstojníci dovedou! Seskočil z postele a chvatně se oblékal.“<sup>305</sup> Ve fokalizovaných pasážích se objevují hodnotící adjektiva „hloupá, maloměstská“, expresivní slova „husička“, která odkazují

---

<sup>302</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>303</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>304</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>305</sup> Tamtéž, s. 53.

na subjektivní hodnocení fokálního subjektu – Pavla Maliny, čerstvě se navrátilšího z vojny. V následující pasáži identifikujeme na základě výrazné emocionality a příbuzenského určení „matka“ jako fokální subjekt výpovědi Štěpku. Emocionalita ukazuje její odhodlání prosadit svatbu s Pavlem i navzdory zamítavému stanovisku otce: „Konečně šarvátka! Konečně přímý, zuřivý boj! Nyní půjde do tuhého. Štěpce zaplanuly tváře. Do toho! Do toho! Bude bránit své. Matka je zřejmě na její straně. Už je tu jen otec – haha – však se Štěpka pranic nebojí. Podepřela si boky...“<sup>306</sup>

Specifickým prostředkem užívaným v *Petrolejových lampách* pro vyjádření interiority postavy je vnitřní monolog. „To koukáte, vy protivní panáci z hejtmanství, z úřadů, z advokátních kanceláří, vy ženušky poznamenané několikerým mateřstvím, manželky postižené prvními nevěrami! Přece jen jsem dosáhla svého. A který z vašich mužů tak hýří barvami, který se tak třeptá jako můj? Kdo se mu vyrovná?“<sup>307</sup> Tento vnitřní monolog Štěpky ale nepovažujeme za fokalizovanou výpověď. Protože „jazykové identifikátory jasně určují subjekt výpovědi (přestože jde o specifickou „neslyšitelnou“ výpověď, „myšlenou“ řeč).“<sup>308</sup>

### 3.4.2. Sporné jevy: konstituce vypravěče versus fokalizace

V námi analyzovaných románech často dochází ke sporným jevům, ve kterých je konstitutivní výpověď vypravěče obtížně rozeznatelná od promluvy fokální postavy.

#### 3.4.2.1. *Helimadoe*

V románu *Helimadoe* jsme konstatovali velmi silnou konstituci vyprávěcího subjektu, neboť se jedná o ich-formální narativ, tedy o nefokalizovaný. Přesto se objevují takové výpovědi, kde není jednoznačně určitelné, kdo je jejich původcem. Dochází zde k nejasnostem, zda některé distinktivní rysy konstituují vypravěče nebo fokální subjekt, tedy zda v malé míře nedochází k fokalizaci. „Vrťkavé, bláhové, staropanenské sestry jí často zazlívaly, že se chová k učitelu

---

<sup>306</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>307</sup> Tamtéž, s. 185.

<sup>308</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 141.

tak odmítavě. Jak by ne! Měly snad ony kdy v životě takové štěstí jako Dora? Měly snad ony tak věrného nápadníka? Oh, nikdy ne! A jak ona s nadějí na sňatek hazarduje!<sup>309</sup> V první citované větě jsou užity hodnotící adjektiva jednoznačně odkazující na vypravěčský subjekt. Ale v následujících výpovědích se zdá, že se fokální ohnisko nenachází v narativním subjektu, ale ve fokálních postavách, kterými jsou sestry Hanzelínovy. Neboť obsahují výrazné apelativní prostředky: řečnické otázky, zvolání ukazující na citovou zaangažovanost neprovdaných sester v milostném vztahu jejich mladší vzdorující sestry. Subjektivní posuzování jejího jednání jako „hazardování“ také přisuzujeme fokálním subjektům, neboť vypravěč Emil odmítání nápadníka Pírka Doře schvaluje (je do ní sám zamilován, v následujících výpovědích přiznává, že se v těchto chvílích hněval za Doru, která byla sestrami nucena ke sňatku, aby si ony jejím prostřednictvím splnily své mateřské touhy).

I v krátké pasáži na začátku románu je sporné, komu výpověď přisoudíme: „Dívala se ustrašeně k silnici, zdali nás někdo nepozoruje. Ležel jsem nahý! Jaká hanba, jaké to ponížení. Před jejím nejistým pohledem jsem se cítil dvojnásob vinen!“<sup>310</sup> Tyto věty jsou součástí vypravěčových vzpomínek na dobu rekonvalescence, kdy s matkou pobývali v přírodě. Domníváme se, že větu „Jaká hanba [...]“ je výpovědí fokálního subjektu, že ji vyslovuje jeho panská, na dobré pověsti si zakládající matka. Pro ni je tato situace ponižující, naproti tomu vypravěčovi jsou sluneční paprsky příjemné, jak dále přiznává.

### 3.4.2.2. *Ta třetí*

V románu *Ta třetí* se taktéž vyskytují fokální promluvy, u kterých je sporné, zda se fokální ohnisko vyskytuje ve fokální postavě, či zda jsou tyto výpovědi narativními promluvami vypravěče: „Micka byla indiferentní dívka, v níž se tak hned nikdo nevyznal. Byla hodna svého kočičího jména.“<sup>311</sup> Může to být Jiří, který fokalizuje Micku a vyslovuje se k její záhadnosti, přičemž je tato promluva součástí jeho vzpomínání na přijetí přítelkyně Adély jeho rodinou. Také může být tento hodnotící popis Micky součástí narativní promluvy vypravěčského subjektu, její chara-

<sup>309</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, s. 222.

<sup>310</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>311</sup> HA VLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. 5. vyd., v Melantrichu 1. Praha: Melantrich, 1988, s. 59.

kteristikou, kde by se pak na základě příznakových prvků – kvalifikujících adjektiv „indiferentní, kočičí“ vypravěč výrazně konstitoval.

I v následující výpovědi nedokážeme jednoznačně identifikovat subjekt výpovědi a je možných vícero možností výkladu: „Tehdy ještě nevěděl, jak brzy a jak dokonale bude svázán.“<sup>312</sup> Těto větě předchází vnitřní monolog Jiřího, ve kterém uvažuje o svém vztahu k Adéle. Tato věta je oddělena od ostatního textu v odstavci pomlčkou. Můžeme tedy uvažovat, že tato anticipace budoucích událostí a projev hodnocení (kvalifikující adverbium „dokonale“) jsou narativní výpovědi subjektu vyprávění, což by následně konstitovalo jeho vědoucnost. Román *Ta třetí* ale není vyprávěn vědoucím vypravěčem ve smyslu retrospektivních vyprávění vypravěčů, kteří svůj příběh „znají“. Pak bychom tuto promluvu museli považovat za výjimku v systému fungování celého narativu. Anebo toto konstatování může být projevem fokální postavy – Jiřího, který se ve svých vzpomínkách vrací k začátku jejich vztahu (což by dokládalo adverbium „tehdy, brzy“ vztahující se k časové ose fokálního subjektu) a tímto závěrečným dodatkem by své tehdejší názory na jejich vztah přehodnocoval.

Tyto sporné případy mohou pak zůstat nerozhodnutelné a podle J. Hrabala je „výsledkem individuálního interpretačního procesu (jež zahrnuje i mimotextové motivace interpreta), zda budou tyto výpovědi „čteny“ jako fokalizované, či nikoli. Zde se tedy potvrzuje ona teze z úvodu práce, že naratologická analýza označuje výsledky interpretace, nikoli objektivní fakta.

---

<sup>312</sup> Tamtéž, s. 51.



## 4. Závěr

V diplomové práci jsme se zabývali vyprávěcími strategiemi v románech *Neviditelný*, *Helimadoe*, *Petrolejové lampy* a *Ta třetí* významného českého představitele psychologické prózy Jaroslava Havlíčka. Cílem práce bylo analyzovat, zda se v daném románu vyprávěcí strategie konstituuje či nikoliv. V úvodu práce jsme se zabývali teoretickým vymezením kategorie vypravěče, stanovili si teoretická východiska pro naratologickou analýzu vyprávěcí strategie, podmínky její konstituce v narativu a vymezili se vůči nefunkčním konceptům. Dospěli jsme k závěru, že míru konstituce vypravěče, od které se odvíjí důležitost této kategorie pro významovou výstavbu románu, můžeme posuzovat pouze v konkrétním narativu.

V následujících praktických analýzách daných románů jsme podle stanovených kritérií dokázali, že v románech *Neviditelný* a *Helimadoe* je vyprávěcí strategie dominantní sémantickou, a tedy interpretační složkou narativu. Neboť se výrazně konstituuje již v úvodu románu, a to nejen na základě užití první gramatické osoby, nejlépe vyhovující záměru psychologického románu analyzovat nejniternější pohnutky postav, ale i dalších příznakových rysů. Výrazná konstituce vypravěče logicky vyplývá z jeho přítomnosti ve fikčním světě, z pozice vypravěče-hlavní postavy, vyprávějící svůj životní příběh.

Oba dva romány vyprávěné autodiegetickými vypravěči vykazují dle analýz mnoho shodných rysů, přesto jsou však v mnohém odlišné. *Neviditelný* i *Helimadoe* mají společnou simulaci autorské biografické reminiscence, využívající stejný rámec retrospektivního vyprávění post actum. Své vyprávění však vypravěči zároveň chápou jako profesionální spisovatelský akt, v průběhu románu své psaní tematizují, zdůrazňují proces tvorby textu. Tento antiiluzivní prvek je v *Neviditelném* výraznější, neboť psaní románu uchovává vypravěčovu existenci, jak se zřetelně ukazuje ve chvíli, kdy se děsí prázdnoty z konce románu. Sebereflexivní poznámky v románu *Helimadoe* Emilovi slouží spíše k reflektování současných názorů o událostech z fikční minulosti.

Motivace k jejich vzpomínání a sepsání životního příběhu je ale diametrálně odlišná, byť je pro ně shodně prostředkem útěku od neutěšené situace v jejich současných světech, v nichž žijí. Psaní má pro oba vypravěče terapeutickou funkci. V *Neviditelném* je ponor do rozbouřených vln minulosti vzdorováním osudu,

je apologetikou životních rozhodnutí Petra Švajcara. Je snahou najít smysl, označit viníka hajnovské tragédie. Naopak Emilova lyrická revokace v románu *Helimadoe* je i přes bouřlivost prvních lásek návratem do šťastné doby dětských let, vzpomínání je pro něj příjemným exkursem do vlastní minulosti, byť i tu provázely zraňující city a zklamání. Psaní je útekem od traumat uspěchané současnosti do pomalých dob Starých Hradů. Vyličení životního osudu doktora Hanzelína není bezúčelné, je melancholickým zamyšlením nad kořeny, které formovaly Emilovu životní filozofii, proto se k Hanzelínovi zestárlý vypravěč v závěru románu přirovnává. Emilova „povídka“ je studií jeho vlastního dospívání, okamžiku, kdy se mu v srdci poprvé zabydlel onen záhadný tvor – žena.

Již od začátku vyprávění vyprávěcí postavy těchto románů zaujmají nadřazenou pozici vůči příběhu a prezentují se jako vědoucí, upozorňují na to, že „ví“, jak příběhy dopadnou. Distance mezi vyprávěcím a prožívajícím Já je tedy dalším významným bodem pro interpretaci románů. V *Helimadoe* výrazný časový odstup třiceti let zapřičiňuje časté hodnocení událostí z minulosti příběhu současným pohledem vyzrálého vypravěče. V *Neviditelném* se časová distance projevuje výraznou skepsí, pesimismem a zlověstnými anticipacemi konečných fází příběhu. Shodným rysem je i konstrukce samotného vyprávění: první kapitoly jsou vyprávěny vyprávěcím Já, jsou úvodem k příběhu, nastíněním nejdůležitějších událostí, postav, fikčních prostorů. Přesto jsou tyto prology zcela protikladné, pro Švajcara v *Neviditelném* je vypočítaným kalkulem vyprávěcího Já, podkresleným temnou ponurou atmosférou budoucí katastrofy. Naopak v úvodu románu *Helimadoe* se vyprávěcí Já oddává snění v přírodě, vrací se ve vzpomínkách proti proudu času zpět do dětských let prožitých ve Starých Hradech.

V průběhu vyprávění se shodně v těchto románech ohnisko zobrazení přesouvá do časoprostoru děje, o němž se vypráví. V narativu pak dominuje hledisko prožívajícího Já, příběh je čtenáři podáván z jeho zúženého obzoru vidění. Pouze občas probleskuje v anticipacích budoucích událostí hledisko již poučeného vyprávěcího Já. V *Neviditelném* jsou zlověstné anticipace plné skepse náznakem oné budoucí tragédie. Vyprávěcí Já, jako ten, který již prozířel, se v komentářích explicitně distancuje od omylů, které jeho prožívající Já tehdy udělalo, uvozuje taktéž vzpomínkami jednotlivé kapitoly prožívajícího Já. V *Helimadoe* je zúžené hledisko prožívajícího Já prostředkem k synchronizaci s pohledem malého chlapce,

propletání časově vzdálených hledisek slouží již zestárlému vypravěči k analýze svého dětského Já. Tento způsob prezentace příběhu slouží vypravěčům k tomu, aby si čtenáři jejich románu prošli příběh s omezeným hlediskem, který měli ve fikční minulosti oni sami. Díky této mistrné strategii je čtenář udržován v napětí až do konce příběhu. V závěrech obou románů, kdy fikční minulost dospěje do fikční přítomnosti, dominuje opět vyprávějíci Já shrnující a reflektující životní příběh a současný život vypravěčů.

Vyprávěcí postavy se v narativu konstituují výrazně i na základě užití příznakových jazykových prvků ve svých promluvách. Ponurou atmosféru románu *Neviditelný* podkresluje i jazyková výstavba narativu, a to výrazná expresivita, časté exklamace, přes proklamovanou racionalitu značná emotivnost Švajcarova vyprávění (zvláště na konci románu), v neposlední řadě ironie, která mu slouží k zesměšnění grotesknosti, pokrytectví a změkčilosti měšťáckého prostředí zhýčkaných Hajnů. Naopak významovou dominantou románu *Helimadoe* je lyrčnost a nostalgický tón po uplynulých časech, pro Emilův návrat do sladkých let mládí je od prvních stránek románu charakteristické básnické vidění – časté jsou metafory, lyrizované popisy přírody i města Starých Hradů. Ironie je taktéž Emilovi prostředkem zesměšnění maloměstského života s jeho klepy a rituály, ale i prostředkem k dosažení odlišného cíle: ironizování vlastních naivních názorů, které tehdy jako chlapec zastával.

Podstatným prvkem pro vyprávěčskou strategii je v těchto románech i navazování kontaktu s narativním adresátem, incipity obou románů se dají označit jako kontaktové.<sup>313</sup> V *Neviditelném* jej vypravěč v narativních poznámkách přímo upozorňuje na důležité motivy příběhu. V *Helimadoe* vypravěč užitím první osoby plurálu vyzývá čtenáře k snění spolu s ním.

Vyprávěcí strategie v románu *Petrolejové lampy*, byť je taktéž homodiegetického charakteru, se konstituuje nejdříve na základě jiných příznakových prvků než je užití první gramatické osoby, a to komentářů a hodnocení fikčního světa. Na subjektivitu vypravěče poukazují především hodnotící adjektiva a adverbia v popisu fikčního prostoru. Až v průběhu narativu se vypravěč v několika větách konstituuje i na základě užití první gramatické osoby. Vyprávěcí strategie je v románu *Petrolejové lampy* oproti předchozím románům méně výrazná, což souvisí právě

---

<sup>313</sup> Srovnej: JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1993, s. 68.

s periferní pozicí vypravěče v příběhu, který je pouhým svědkem a pozorovatelem života Štěpky Kiliánové. O motivaci vypravěče k vyprávění v románu *Petrolejové lampy* na rozdíl od předchozích nemůžeme říci vůbec nic, není nijak existenciálně podmíněná. Shodným rysem je ale opět retrospektivní rámeček vyprávění, první kapitola je vystavěna obdobně jako u předchozích románů – je jakýmsi prologem, kde jsou představeny hlavní postavy, události i fikční prostor. V textu se taktéž objevují antiiluzivní narativní poznámky upozorňující na umělou utvořenost příběhu.

Vypravěč se již od počátku příběhu taktéž prezentuje jako vědoucí, neboť anticipuje události z fikční budoucnosti příběhu. Na rozdíl od *Helimadové* a *Neviditelného* zde ale nedochází k rozštěpení vypravěčího subjektu na prožívající Já a vyprávějící Já. Sice dochází k prolínání časových rovin, a to ve chvíli, kdy vypravěč ze svého NYNÍ popisuje staré fotografie Štěpky doposud visící na jilemnickém náměstí, ale až na ojedinělé anticipace je posloupnost vyprávěných událostí chronologická. Specifickým prvkem románu je protažení času diskursu, ke kterému dochází ve Štěpčině snu. V průběhu románu vyprávěcí strategie postupně ustupuje do pozadí, následně převládá scénické zobrazení, převážně formou dialogu a polopřímé řeči. V textu jsme následně identifikovali výskyt fokalizace, kdy je příběh zprostředkován promluvami fokálních postav. Vypravěčské Já se z vyprávění vytratilo, ale vypravěč na svou individualitu a subjektivitu nadále poukazuje prostřednictvím metafor, hodnocení postav, komentářů k příběhu, ironie vůči městečku, ale zejména ve svých úvahách o době, ve které se příběh odehrává, jež se vyznačují emotivním jazykem. Přesto je vypravěčův jazyk oproti předchozím titulům méně příznakový: kromě již zmíněných metafor se v textu objevuje jen ironie, naopak expresivita je pouze minimální. Důvodem zhodnocení jazyka vypravěče jako neutrálního je i to, že projevy subjektivity ve většině případů přisuzujeme fokálním postavám. Výrazné specifikum *Petrolejových lamp* v rámci analyzovaných Havlíčkových románů je otevřený konec Štěpčina životního příběhu, neboť tento román měl být součástí trilogie *Ulrychovsko* a příběh měl být tedy dokončen v následujících dílech. Dramatičnost otevřeného konce je na posledních stránkách podpořena i použitím prézentu, sloužícímu k zvýšení čtenářského napětí.

V románu *Ta třetí* se vyprávěcí subjekt projevuje jen v několika výpovědích, v románu tedy na základě příznakových jazykových prvků dochází pouze ke slabé konstituci vypravěče. A to nikoli na základě užití první gramatické osoby, která

by svědčila o jeho přítomnosti ve fikčním světě. Vypravěč téměř neužívá expresivní slova ani ironii, neobjevuje se emotivní líčení ani příznaková syntax. Jeho jazyk je spisovný, žádný specifický idiolekt se neobjevuje. Výrazně se projevuje pouze v kritických komentářích k Mánkovi. Jazyk vypravěče *Ta třetí* je neutrální, na rozdíl od předchozích děl není spolutvůrcem atmosféry románu. Vyprávěcí subjekt se ani nekonstituuje jako vědoucí, vyprávění je aktem nastávání fikčního světa. Životní příběh šosáka Mánka taktéž nemá retrospektivní rámeček, začíná naopak *in media res*. Pocit bezprostřednosti použité epické préteritum nenarušovalo, neboť zde nemělo onu retrospektivní funkci. V příběhu jsme identifikovali pouze jednu časovou linii, neboť události z fikční minulosti (Mildin životní osud) byly zprostředkovány ve vzpomínkách postav. V narativu *Ta Třetí* tedy převládalo scénické zobrazení děje, dominovaly tedy dialogy a promluvy fokálních postav, přičemž fokální ohnisko se v průběhu narativu přesouvalo. Vzhledem ke konstituci vyprávěcího subjektu bylo ale v některých promluvách obtížné ohnisko fokalizace jednoznačně určit. Docházelo pak ke sporným jevům, kdy jsme se nedokázali rozhodnout, zda přisoudíme výpověď narativnímu subjektu nebo fokální postavě.

V další kapitole diplomové práce jsme se zabývali hypotetickou ne/spolehlivostí vypravěče románu *Neviditelný*, neboť ji pokládáme za významnou interpretační dominantu vyprávěcí strategie tohoto románu. Mnozí teoretikové posuzují vypravěčskou nespolehlivost na základě problematických hodnotových měřítek a etických norem. Podle tohoto konceptu by bylo možné o nespolehlivosti vypravěče románu *Neviditelný* uvažovat, neboť by mohl být kvůli své amorálnosti považován za nespolehlivého. Jako čtenáři bychom potom museli o spolehlivosti jeho vyprávění pochybovat. V našem pojetí jsme ale odmítli posuzovat vypravěčskou nespolehlivost, tedy čistě literární kategorii, mimoliterárními etickými měřítky jako nežádoucí. Definovali jsme vlastní teze naší koncepce nespolehlivosti, přičemž podmínkou vypravěčské nespolehlivosti jsou podle našeho názoru zřetelné rozpory ve vyprávění, účelové zatajování a překrucování zásadních událostí příběhu, které vedou k přehodnocení významové výstavby, smyslu narativu ve prospěch opačného významu. Praktickou analýzou narativu *Neviditelný* jsme následně prokázali, že vypravěč Petr Švajcar i přes svou nezpochybnitelnou morální pokřivenost, subjektivitu jím podávané verze příběhu zapřičiňující i mírné protiřečení si, je vypravěčem spolehlivým.

V našich analýzách jsme prokázali, že v románu *Helimadoe* a *Neviditelný* je vypravěč dominantní interpretační strategií, která si podřizuje všechny ostatní naratologické kategorie (čas, prostor, motivy), zatímco v románech heterodiegetického charakteru *Ta třetí*, je vypravěč pouze jednou z několika možných interpretačních kategorií. Ukázali jsme také, že vyprávěcí strategie v průběhu románu *Petrolejové lampy* ustoupila do pozadí, přičemž tento ústup přinesl změnu vyprávěcího modu z *telling* na *showing*, neboť došlo k redukci narativních pasáží, dále ve vyprávění dominovaly dialogy a promluvy fokálních postav. Vypravěč se ale v narativu nadále konstituoval svými komentáři fikčního světa. Kategorie vypravěče tak zůstala při analýze narativu nepostradatelnou.

## 5. Anotace

**Příjmení a jméno autora:** Stratílková Kateřina

**Název katedry a fakulty:** Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** Analýza vyprávěcí strategie v románech Jaroslava Havlíčka

**Název diplomové práce v angličtině:** Analysis of Narrative Strategies in the Novels by Jaroslav Havlíček

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

**Počet znaků:** 169 015

**Počet příloh:** 0

**Jazyk:** český

**Počet titulů použité literatury:** 38

**Klíčová slova:** Jaroslav Havlíček, naratologie, narativ, vyprávěcí strategie, analýza konstituce vypravěče, nespolehlivý vypravěč, focalizace

**Charakteristika diplomové práce:** Cílem diplomové práce je analýza vyprávěcích strategií v románech *Neviditelný*, *Helimadoe*, *Petrolejové lampy* a *Ta třetí* Jaroslava Havlíčka. V úvodu práce jsou kategorie vypravěče a další naratologické termíny teoreticky vymezeny, dále jsou stanoveny kritéria pro konstituci vypravěče v narativu. V následujících praktických analýzách sleduji míru konstituce jednotlivých vypravěčů na základě přítomnosti či nepřítomnosti vypravěče ve vyprávěném příběhu, dále výskytu či absence příznakových jazykových prvků. Na základě časových vztahů mezi časem příběhu a časem diskursu se zabývám koncepcí vědoucnosti. U vyprávěcích postav analyzuji i distanci mezi vyprávěcím a prožívajícím já. Zabývám se analýzou nespolehlivosti vypravěče románu *Neviditelný*. Součástí práce je i analýza konstituce focalizace v daných narativech, která výskyt vyprávěcího subjektu vylučuje.

## 6. Seznam použité literatury

### Primární literatura:

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe: román*. 3. vyd. Praha: J. R. Vilímek, 1943, 286 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. 4. vyd., MF 1. Praha: Mladá fronta, 1963, 439 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav a Jarmila VÍŠKOVÁ. *Petrolejové lampy*. 7. vyd., Praha: Odeon, 1983, 329 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. 5. vyd., Praha: Melantrich, 1988, 293 s.

### Sekundární literatura:

BALOVÁ, Mieke. Fokalizace. *Aluze*, 2004, č. 3 – 4, s. 147 – 153.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: (ed.) KYLOUŠEK, P.: *Znak – struktura – vyprávění*. Brno 2002, s. 9 – 43.

BOOTH, Wayne C. Typy vyprávění. *Aluze*, 2007, č. 2, s. 42 – 51.

COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009, 261 s.

CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005, s. 106.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel 1993, 137 s.

FONIOKOVÁ, Zuzana. Hranice nespolehlivého vyprávění. *Bohemica litteraria*, Brno: Masarykova univerzita, 2012, roč. 15, č. 1, s. 101 – 119.

FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 1. vyd. Praha: Academia, 1985 – 2008, 5 sv., 1088 s.



- FULKA, Josef, Jaroslav NOVOTNÝ a Jakub ČEŠKA. *Fascinace neviditelností: studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2009, 181 s.
- GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, 96 s.
- GENETTE, Gérard. Hranice vyprávění. In: (ed.) KYLOUŠEK, P.: *Znak – struktura – vyprávění*. Brno 2002, s. 240 – 272.
- HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s.
- HODROVÁ, Daniela. Sebereflexivní román. In ZEMAN, Milan. *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987, 156 – 177.
- HOLÝ, Jiří a Jiří TRÁVNÍČEK. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, 912 s.
- HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, 221 s.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, 326 s.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 259.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1993, 123 s.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. Poznámky k vývoji teorie vyprávění, *Naratologická marginálie III* (která by raději byla meritorní), *Svět literatury* 2005, roč. 15, č. 32, s. 10 – 18.
- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s.

- KUBÍČEK, Tomáš. Danajské dary pana Bootha. *Aluze*, 2007, č. 2, s. 38 – 41.
- KUBÍČEK, Tomáš. Kdo vypráví vypravěče. *Aluze*, 2007, č. 1, s. 42 – 47.
- KUBÍČEK, Tomáš. Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl. *Aluze*, 2009, č. 13, č. 3, s. 38 – 40.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host 2007, 240 s.
- MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. Psychologický román. In ZEMAN, Milan. *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987, 213 – 234.
- MRAVCOVÁ, Marie. Vyprávějící 'já' a prožívající 'já'. In: HODROVÁ, Daniela a kol. *Proměny subjektu Sv. 2*. Pardubice: MLEJNEK, 1994, s. 24 – 52.
- MRAVCOVÁ, Marie. Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění. In: *O poetice literárních druhů*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995, 180 s.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, 174 s.
- SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění*. Translated by Petr Málek. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. 68 s.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, 321 s.
- WALSH, Richard. Kdo je vypravěč? *Aluze*, 2007, č. 1, s. 48 – 60.
- WEIMAR, Klaus. Kde a co je vypravěč? *Aluze*, 2009, č. 1, s. 32 – 38.
- ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. *Aluze* 2009, č. 3, s. 40 – 59.

## 7. Resumé

In my thesis I dealt with the analysis of narrative strategies in the novels *Invisible Man*, *Helimadoe*, *Kerosene lamps* and *The third* of the prominent Czech representative of the psychological prose Jaroslav Havlíček . The aim of the study was to analyze whether, the narrative strategy is in the novel constituted or not. Then I examined the individual narrators' degree constitution, which is derived from the importance of the narrator category for semantic construction of Havlicek novel. In the introduction, there was defined the category of the narrator and other related concepts of narrative theory, then followed the practical analyses of individual novels. The criteria for the constitution of the storyteller in the narrative were: the presence or absence of the narrator in the story, the occurrence or absence of feature elements of language, the relationship between the story time and the time of discourse and the related concept of narrative knowing. There was also analyzed the relationship between the experiencer and the narration me at the autodiegetic narrators. Furthermore, the analysis excluded hypothetical unreliability of the narrator in the novel *Invisible Man*. In the case of heterodiegetic narratives in which there are narrative utterances constituting the narrating subject and focal figures of speech, there were identified questionable sites. For such statements can not be decided unambiguously of the sender, if there is a constitution of both entities.