

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

2013

Bc. Lenka Vosolová

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

Český jazyk a literatura

Bc. Lenka Vosolová

Románová tvorba Markéty Pilátové

Magisterká diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jan Tlustý, Ph.D.

2013

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci
vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Na tomto místě bych ráda velice poděkovala svému školiteli Mgr. Janu Tlustému, Ph.D.,
za trpělivost, ochotu, připomínky a cenné rady při vedení této práce.

OBSAH

ÚVOD	5
1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS	7
2. DÍLO MARKÉTY PILÁTOVÉ V KONTEXTU SOUČASNÉ LITERÁRNÍ TVORBY	9
3. ŽLUTÉ OČI VEDOU DOMŮ	14
3.1 CHARAKTERISTIKA ROMÁNOVÉHO DEBUTU	14
3.2. KONSTRUKCE LITERÁRNÍHO PROSTORU (STŘÍDÁNÍ PROSTŘEDÍ).....	19
3.3. VYPRÁVĚCÍ STRATEGIE	31
3.4. LITERÁRNÍ POSTAVA	40
4. MÁ NEJMILEJŠÍ KNIHA.....	49
4.1 POETIKA ROMÁNU	49
4.2. LITERÁRNÍ PROSTOR MAGICKOREALISTICKÝ	58
4.3. ROLE VYPRÁVĚČE	64
4.4. SVĚT POSTAV.....	70
ZÁVĚR.....	76
POUŽITÁ LITERATURA	78

ÚVOD

V současnosti zaplavují literární trh knihy, jejichž děj se odehrává v cizím prostředí. Do exotických lokací situují své prózy mnozí čeští prozaici. Některým je vytýkána atraktivita prostředí na úkor silného příběhu s nosným tématem. Za hranicemi se inspiruje také Markéta Pilátová, jež umisťuje děj svých románů do Latinské Ameriky.

Cílem této diplomové práce je dokázat na analýze dvou románů (*Žluté oči vedou domů*, *Má nejmilejší kniha*) autorčinu schopnost vytvořit literární text, který kromě atraktivity prostředí nabízí mnohovrstevnatý příběh, propracovanou románovou strukturu i různé kompoziční postupy.

V této práci se hned po stručném životopisu zaměříme na zařazení románů Markéty Pilátové do kontextu současné literární tvorby. Použijeme termín, který navrhla sama autorka, a to „útěkáři“. Na základě takto zvolené optiky ji přiřadíme k úspěšným spisovatelům reflektujícím cizokrajné prostředí, jež se stalo fenoménem současné české literatury. Jako kritérium pro výběr autorů jsme zvolili nejen situování děje do neznámé scenerie, ale zaměřili jsme se pouze na autory, kteří již ve svých debutech znázorňují cizí lokality, vyhledávají témata v nečeském prostředí a jsou generačně spjati.

K samotné analýze románů přistoupíme po jejich představení a charakteristice, v níž nastíníme dějovou zápletku a určíme zvolený kompoziční postup. Budeme se věnovat také žánrovému zařazení. Pro analýzu jsme zvolili naratologický přístup. Pozornost bude tedy věnována jednotlivým naratologickým kategoriím. Zaměříme se na konstrukci prostoru, vyprávěcí strategie a reprezentaci postav. Velká část práce je věnovaná klčovému ukotvení děje v prostoru. V debutu *Žluté oči vedou domů* se prostor dělí mezi dva kontinenty, budeme se proto zabývat komparací českého a brazilského prostředí a zdůrazníme typické aspekty, které využívá Pilátová k evokaci vzdálených i nedalekých krajin. Na rozdíl od debutu se druhý román *Má nejmilejší kniha* opírá pouze o realie latinskoamerického kontinentu. V dalších kapitolách rozvrhneme strategii vyprávěče, která se v obou románech významně liší, a naše pozornost se zaměří na postavy zabydlující fikční svět.

Teoretická východiska zahrneme do jednotlivých analytických kapitol prvního románu a opřeme se o ně i při rozboru naratologických kategorií druhého románu. K vymezení prostoru použijeme stat' Janusze Sławińskiego *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*, která je součástí sborníku odborných textů *Od poetiky k diskurzu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století* (2002). Na prostor budeme nahlížet i v kontextu smyslového osvojení, kterým se zabývá Alice Jedličková ve *Zkušenosti prostoru* (2010). Pro analýzu vypravěče zvolíme terminologii Shlomith Rimmonové-Kenanové v *Poetice vyprávění* (2001) a Tomáše Kubíčka v literárněvědné příručce *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* (2007). Postavu budeme reflektovat prostřednictvím literárněteoretických konceptů Seymoura Chatmana a Daniely Hodrové. Jako další zdroj nám poslouží mnohačetné recenze hodnotící díla Markéty Pilátové pozitivně i negativně.

Tato práce si klade za cíl upozornit na fabulační schopnosti autorky, poukázat na zdařilou evokaci cizího prostředí, ale i na jazykovou neobratnost či nemotivovanost postav a celkově zmapovat prozaickou tvorbu pro dospělé současné české spisovatelky Markéty Pilátové.

1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS

Markéta Pilátová se narodila 1. února 1973 v Kroměříži. Studovala latinu a historii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, po ukončení bakalářského studia navázala studiem romanistiky a historie. Na domovské filozofické fakultě v Olomouci pracovala dalších šest let jako odborná asistentka. Vyučovala zde literární překlad a sama se v té době věnovala překládání. Z období studií a pozdějšího působení na univerzitě Pilátová zmiňuje silný inspirační vliv romanisty Jiřího Černého a historika Jiřího Chalupy. Dva roky působila jako lektorka na katedře slavistiky v Granadě ve Španělsku, kde se začala věnovat psaní reportáží. Reportáže se staly zdrojem pro její literární tvorbu. Ze Španělska odcestovala do států Latinské Ameriky a pět let tam učila češtinu v brazilském státě Mato Grosso do Sul, v Sao Paulu a Buenos Aires potomky Čechů, kteří emigrovali z Československa do Brazílie a Argentiny. Studenti Pilátové se poté stali předobrazy některých postav jejích románů. Markéta Pilátová pracuje v současné době v kulturním oddělení Institutu Cervantes, žije v Praze a Velkých Losinách a stále přispívá do Respektu i jiných médií.

Jako žurnalistka začala pracovat v týdeníku Respekt, kde v letech 2007–2008 vedla zahraniční redakci. Píše eseje, reportáže, literární recenze, povídky a autorské sloupky, které se vydávají v časopisu Respekt, literární příloze Práva Salon, Lidových novinách a dalších českých médiích. Připravuje také povídky pro Český rozhlas 3 (stanici Vltava). Jako překladatelka se etablovala v roce 2001 prózou *Věřící* mexické spisovatelky Normy Lazo, kterou přeložila do češtiny. V roce 2010 se věnovala překladu dětské knihy *Tajný život blech* od argentinských autorů Alberta Peze a Roberta Cubillase a zatím posledním překladatelským počinem v roce 2011 se stalo uvedení kultovního argentinského komiksu Ricarda Linierse *Macanudo* do českého prostředí.

Románový debut *Žluté oči vedou domů* vyšel v roce 2007 v nakladatelství Torst. Debut získal v roce 2008 nominaci na cenu Magnesia Litera za objev roku a byl nominován i na Cenu Josefa Škvoreckého. Kniha byla přeložena do pěti jazyků: němčiny, portugalštiny, španělštiny, polštiny a nizozemštiny. Dva roky po debutu autorka vydala v Torstu druhý román *Má nejmilejší kniha*, který si opět vysloužil nominace na stejné ceny jako předchozí kniha a byl přeložen do němčiny.

Markéta Pilátová se věnuje také tvorbě pro děti. Prvním počinem se stala kniha *Víla Vivivíla a stíny zvířat* (2009) vyprávějící příběh vyhoštěné vílí holčičky, která se vydává do nebezpečného světa lidí, aby zde našla přátele a společně mohli zabránit pašování exotických zvířat. Na tento text pro děti navazuje v roce 2010 *Víla Vivivíla a piráti Jižního moře*. Další prozaické prózy mají název *Kiko a tajemství papírového motýla* a *Jura a Lama*. První byla nominovaná na cenu Magnesia Litera a druhá získala cenu bePROUD. Pilátová v ní tematizuje rodinu, v níž vychovávají děti dvě matky. Poslední knihou z tohoto okruhu je *Gorilí táta* (2013), kterou sepsala s ošetřovatelem Markem Žďánským a v níž tematizuje život goril v zoo.

Etablovaná prozaička vstoupila také na pole poezie. V roce 2011 jí vyšla sbírka *Zatýkání větru*. Tematicky i formálně se básně Pilátové blíží jejím prozaickým textům a vyznačují se podobnými motivy a důraznou epičností. Sbírka vznikala jako zdroj písňových textů pro zpěvačku Moniku Načevu a básně jsou koncipovány jako písně s opakujícím se refrénem.

Na následujících stranách se pokusíme zařadit dílo Markéty Pilátové a budeme se podrobně věnovat dvěma románům, *Žluté oči vedou domů* a *Má nejmilejší kniha*.

2. DÍLO MARKÉTY PILÁTOVÉ V KONTEXTU SOUČASNÉ LITERÁRNÍ TVORBY

V této kapitole se pokusíme zařadit romány spisovatelky, žurnalistky a hispanistky Markéty Pilátové do kontextu současné české literární produkce. Zaměříme-li se na dva romány, a to autorčin debut *Žluté oči vedou domů* (2007) a *Moji nejmilejší knihu* (2009), setkáváme se v obou knihách s motivy a prvky exotického prostředí. Právě reflexe exotického prostředí spojuje oba prozaické texty. Románový debut se řadí do okruhu děl, v nichž spisovatelé unikají za hranice a nahlíží na události domácího prostoru z odstupu, z pohledu cizince. Konfrontují svět domácí a svět za hranicemi a cestování jim umožňuje vnímat každodennost i aktuální problémy optikou cizích očí. Druhý román se přesouvá zcela do prostoru latinskoamerické krajiny a je charakteristický magicko-realistickými literárními prvky.

Autorů, kteří pro svá témata cestují a v zahraničí nalézají neotřelá literární témata, je na poli současné české literární scény mnoho, včetně Markéty Pilátové, která tyto autory označuje jako „*Spisovatele na útěku*“ neboli „*útěkáři*“¹. Fenomén shrnula ve stejnojmenném článku časopisu Respekt, v němž se zamýšlí i nad „*nutností útěku z domova*“², ale i reakcí kritiků, kterým vadí útěk od aktuálních problémů a snaha o zpracování témat, jež jsou Česku vzdálená. „Autoři hledající inspiraci mimo svou vlast si doma u literární kritiky vysloužili stížnost, že jejich sláva je nafouklá bublina, protože hledání exotických kulis je jen útekem před skutečnými problémy, o nichž má smysl psát. Kritici mají dojem, že útěk do exotiky je jen zkratkou k úspěchu.“³ Přes tyto námitky tendence popisovat exotické lokace v současné české literatuře stále sílí (i když se objevuje méně nových textů s tímto ukotvením než v první dekádě 21. století). Autoři stále čerpají ze svých cest působivá témata a zpracovávají je do sugestivně laděných textů.

Markéta Pilátová je typickou představitelkou této „*útěkářské*“ linie v současné české literatuře. Jako žurnalistka využívá reportáží ze svých cest, pobytů a stáží k tomu, aby zprostředkovala atmosféru míst, o nichž píše ve svých románech. Pilátová je ovlivněna svou profesí, a to nejen žurnalistickou, ale i pedagogickou. Profesní zkušenosti jí napomáhají věrně zachycovat rozmanitost latinskoamerické krajiny, atmosféru měst, slumů a ilustrovat tamější mezilidské vztahy.

¹ Pilátová, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt*, 2009, roč. 21, č. 18, s. 36.

² Tamtéž, s. 38.

³ Tamtéž, s. 38.

Lubomír Machala se o jejím prvním románu *Žluté oči vedou domů* vyjádřil takto:

„Dvojdomost postav Pilátové umožňuje srovnávat české a brazilské prostředí či poměry. Autorka tak nečiní prvoplánově a sáhodlouze, své postřehy spíše příležitostně jen trouší v poznámkách typu „Spiritismus, candombé, koktejl afrických bůžků namíchaných s tarotem, na to Brazilce užije“⁴.“⁵

Markéta Pilátová kombinuje a reflektuje v narativu reálie dvou zemí, jednu evropskou a druhou kulturně i geograficky velmi vzdálenou Brazílii. Jak sama řekla: „Latinská Amerika má tak zvláštní energii, která na mě působila silným dojmem, a je to kus zeměkoule, který je nesmírně barvitý a přitažlivý, když ho dobře poznáte. Na první pohled je možná vzdálený pro Čechy, ale na ten druhý na něj nemůže nikdo zapomenout.“⁶ Tematicky se autorka vrací do druhé poloviny dvacátého století a vyrovnává se s událostmi emigrace, vykořenění a hledání domova i vlastní identity. „Neznám moc šťastných emigrantů, ani těch, co se dobře uchytili. Nejsou to lidé, kteří si mohli vybrat. Neodcházeli za nějakou novou zkušeností a dobrovolně. Zůstal v nich pocit křivdy a jejich běsy jsou někdy tak pokroucené, že si člověk říká, jestli neměli raději zůstat tam, kde byli.“⁷

V druhém románu *Má nejmilejší kniha* nezobrazuje autorka exotickou Brazílii z pohledu cizince, ale vše se odehrává na domácké brazilské půdě z pohledu domorodce. Působivé jsou prvky magického realismu, které spisovatelka kontinuálně zahrnuje do konstrukce exotického světa, a podtrhuje tím dynamiku a čtivost příběhu. Objevují se zde pohádkové motivy, které se aktualizují „v epických vyústěních realistických až naturalistických“.⁸ Oproti prvnímu románu se odpoutává od českých reálií a nekonfrontuje výše zmíněné a velmi odlišné země.

⁴ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 28.

⁵ Machala, Lubomír. 3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In Matonoha, Jan. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 232.

⁶ Rozhovor s Markétou Pilátovou: [online]. 2012 [cit. 20. června 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoci/212411058370226/>.

⁷ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 92–93.

⁸ Machala, Lubomír. 3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In Matonoha, Jan. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 233.

Do okruhu autorů – debutantů tematizujících ve svých prózách exotické prostředí, jejichž „hrdinové nežijí v Čechách a neřeší české problémy“⁹, patří také Petra Hůlová, která se svým úspěšným románovým debutem odehrávajícím se v Mongolsku, *Paměť mojí babičce* (2002), „odstartovala“ vlnu prozaiků, kteří unikají za hranice a své texty lokalizují do zemí jak exotických, tak i do sousedních států České republiky. Petra Hůlová svou motivaci k psaní vysvětluje takto:

„Psát o Česku je nejtěžší. Když píšu třeba o Mongolsku, kde mnoho Čechů nebylo, jsem mnohem svobodnější. Sama sebe stavím do ne moc pěkného světla, ale za nechutí psát texty z českého prostředí stojím, myslím, i strach, že se každý bude cítit mnohem více specialistou na to, jak mě setřít. Ne každý Čech byl na Sibiři, v Mongolsku či Bronxu, ale každý Čech byl v Čechách a nejlépe tomu rozumí.“¹⁰

Tento citát dokládá to, že autorská invence se v nečeském prostředí aktualizuje a autoři zpracovávají svá cizokrajná témata svobodněji a volněji. To prokázala Petra Hůlová i v románu *Stanice Tajga* (2008), za něhož byla oceněna Cenou Josefa Škvoreckého v roce 2008. V prozaickém textu *Cirkus Les Mémoires* (2005) se autorka vydala mezi imigranty a střídá prostředí New Yorku, Prahy i Asie, avšak nedokáže vylicit cizokrajné prostředí tak barvitě, jako se jí to povedlo v debutu, v němž věrně popisuje Mongolsko a evokuje exotickou atmosféru.

Hůlová se stala autorkou, která dokáže reflektovat exotické prostředí velmi sugestivně a vytvořit dynamický prostor, v němž klade důraz na přesnou lokalizaci. Systematicky konstruuje fikční svět, jehož působení umocňuje konstruování prostoru, v němž se pohybují jednotlivé postavy.

Dalším „útěkářem“ bychom mohli nazvat spisovatele a germanistu Jaroslava Rudiše. Jeho román *Nebe pod Berlínem* (2002) vyšel ve stejný rok jako Petře Hůlové *Paměť mojí babičce* a Rudiš se svým dílem řadí také mezi literáty, kteří situují své příběhy za hranice naší republiky. Jak napovídá název, Rudiš zvolil německé prostředí, jeho román byl oceněn Cenou Jiřího Ortena a přeložen do mnoha cizích jazyků.

⁹ Pilátová, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt*, 2009, roč. 21, č. 18, s. 36.

¹⁰ Tamtéž, s. 38.

„I on cítil, že má po dlouhé době klid a samotu potřebnou k soustředění. [...] a tak si osahával neznámé město, fascinovalo ho berlínské metro se starými stanicemi i stopami od kulek z druhé světové války a měl pocit, že může dokázat všechno, co si zamane, jen stačí dobrý nápad a nasát z tohoto ‚New Yorku Evropy‘ všechno, co půjde.“¹¹

Kategorii prostoru ve svém posledním románu *Konec punku v Helsinkách* (2012) opět umisťuje do německých reálií, ale obratně je konfrontuje s českým prostředím, v němž se časově posouvá do totalitních osmdesátých let minulého století. Střídá tedy dvě narativní linie, z nichž každá má své zákonitosti a své prostorové ukotvení v konkrétním prostředí.

Stejně jako Pilátová střídá časové roviny v románu *Žluté oči vedou domů*, pracuje s kategorií času i Hana Androniková v románovém debutu *Zvuk slunečních hodin* (2001) oceněným v roce 2002 cenou Magnesia Litera za objev roku. Lubomír Machala vyzdvihuje kvality této prózy:

„Zdařile zprostředkovala atmosféru a poměry ve vzdálené Indii, k čemuž využila také v neposlední řadě tamní mýty. Stejně bylo oceňováno autorčino sugestivní vylíčení koncentračního tábora – i tam totiž situovala část své prozaické rekonstrukce vztahu mezi jedním z Bat’ových ‚mladých mužů‘ a erupivní židovkou.“¹²

Androniková na rozdíl od Pilátové nečerpala námět z vlastních cest, ale z jiných pramenů a vyprávění. Její fabulační výstavba je o poznání složitější, než je tomu u Pilátové, ale popis exotického prostředí se v narativním světě oběma autorkám daří.

¹¹ Pilátová, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt*, 2009, roč. 21, č. 18, s. 38.

¹² Machala, Lubomír. 3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In Matonoha, Jan. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 230–231.

V této kapitole jsme se zaměřili na zařazení románů Markéty Pilátové do kontextu současné české literární tvorby. Lokalizací příběhů do exotických prostředí jsme ji začlenili po bok autorů, kteří své debutantské prózy umisťují za hranice, tzv. „útěkářů“. Tento trend jsme se pokusili popsat a zmínili jsme autory (Hůlová, Rudiš, Androniková), kteří svými debuty vzbudili čtenářský zájem a získali také ocenění. „Mluví o nutnosti útěku z domova, iniciační cestě z bariéry rodného jazyka. Stěžují si na domácí nudu, v níž jim chybí dech beroucí přírodní scenerie, nekonečný oceán či šepot noční pouště.“¹³ Putování je velkým tématem, kterému se věnují, a ukazují, že reflektování cizokrajných prostředí se postupně stalo trendem současné literatury. Velká témata už jsou probírána, do komunismu se dnešní třicátníci již neradi obracejí (nebo zcela okrajově). Využívají tedy možnosti cestovat a literárně „utíkat“ z domácího prostředí.

¹³ Pilátová, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt*, 2009, roč. 21, č. 18, s. 37-38.

3. ŽLUTÉ OČI VEDOU DOMŮ

3.1 Charakteristika románového debutu

Pilátová je autorkou čerpající z vlastní profese a ze zkušeností se vzdálenou Latinskou Amerikou. Na tuto skutečnost již poukázal Lubomír Machala: „Dosavadní prozaická tvorba hispanistky, pedagožky a publicistky Markéty Pilátové (1973) je spjata s autopsií, respektive je inspirována zážitky, informacemi, poznatky, které Pilátové přináší novinářská praxe anebo výuka krajanů v Latinské Americe.“¹⁴ Autorka působila v jihoamerických zemích, kde učila potomky českých emigrantů český jazyk, a vytvořila beletristické texty, v nichž se postavy přemísťují a prostředí se mnohonásobuje. V románech reflektuje svérázným uměleckým přístupem jihoamerickou společnost a krajinu.

V této kapitole nastíníme děj románového debutu a zaměříme se na jeho kompoziční výstavbu. Opřeme se o recenze široké literární obce, jež hodnotí prózu Markéty Pilátové, a zaujmeme k nim stanovisko podložené důslednou analýzou románu.

Základní dějovou linkou debutantské prózy *Žluté oči vedou domů* (2007) je nenaplněný milostný vztah mezi Českou Maruškou a emigrantem Jaromírem. Maruška odmítne Jaromírovu nabídku emigrovat společně s ním do Brazílie a jejich vztah se v důsledku obtíží a zákonitostí totalitní doby zužuje na formu korespondence, v níž se akcentuje stále trvající láska, sílící přátelství a vzájemná náklonnost. V milostný trojúhelník tento vztah mění Luiza, Brazilka s německými kořeny, která jako Jaromírova manželka na jeho dopisovou přítelkyni žárlí a ví, že tajnůstkář Jaromír k ní nikdy nebude v manželství zcela otevřený. Tyto dvě ženy se zpočátku kvůli žárlivosti, později kvůli zvědavosti, touží setkat. Po sebevraždě Jaromíra se jim to podaří díky odhodlání a rozhodnutí Luizy navštívit jak zemi, o níž Jaromír vyprávěl, tak jeho dopisovou milenkou. Maruška mezitím navštěvuje terapii a vypráví svůj příběh nenaplněné lásky Martě, mladé dívce a dceři české emigrantky, která vyrůstala v exotickém brazilském prostředí stejně jako Lena, již je také

¹⁴ Machala, Lubomír. 3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In Matonoha, Jan. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 232.

věnován part vypravěčky. Všechny čtyři ženské postavy se ocitají pohromadě, rekapitulují a rozplétají osudy osob milostného trojúhelníku a společně hledají odpověď na otázku domova a lidské identity. Později se jejich cesty rozcházejí, každá nalézá svůj domov jinde a s ním související svobodu a spokojenost.

Próza je široce rozkročena jak v čase, tak v prostoru. Časová rovina románu pojímá období začátku druhé světové války až současnosti a není rozvržena chronologicky, ale v rámci jednotlivých vypravěčů se přesouvá do období, které je popisováno. Kategorii času se věnuje v recenzi i Anna Cermanová a poukazuje na to, že „Děj knihy je rozkošatělý do řady odboček, reminiscencí a izolovaných lidských příběhů, periodicky se však vrací k těmto dějovým zápletkám.“¹⁵ Každý jedinec hledá své místo ve světě, přičemž všechny hlavní postavy okusí prostředí jak malé evropské země, tak mnohamilionového brazilského města. Právě polarita těchto míst a prostorová extenze napomáhají psychologickému vývoji postav a svébytnosti fikčního světa, který je konstruován na základě kontrastu a střetávání dvou zcela historicky, kulturně i politicky odlišných zemí.

V textu se střídají narativní linie¹⁶, jež jsou vždy reflexí vypravěče v ich-formě, a zobrazují příběh mnohoperspektivní optikou. Tuto optiku zaujímá pět hlavních postav narativu: Maruška, Luiza, Marta, Lena a Jaromír. Ženským postavám přiřkla autorka mnohem větší prostor, ale význam hlavní mužské figury to nesnižuje. Je dokonce jakýmsi pojítkem mezi těmito ženami, fabulační nití propojující jednotlivé osudy hlavních ženských postav. Ženské vícehlasí se tedy mísí s mužskou postavou, která doplňuje děj románové mozaiky.

Text obsahuje sedmadvacet kapitol, které se dále dělí na podkapitoly, a je strukturován do jednotlivých částí podle zvoleného vypravěče. Čtenář se dozvídá na začátku každé kapitoly název a jméno vypravěče. Názvy jsou tvořeny podle první věty následujícího textu nebo podle hlavního tématu popisovaného v kapitole. Objevují se zde větné konstrukce, apelativa i konkrétní propria. Vypravěči se střídají tak, že Martě je svěřeno deset kapitol, Leně osm, Jaromírovi čtyři, Marušce tři a Luize dvě. Rozvržení jednotlivých vypravěčů je spíše nahodilé, nevnímáme ho jako aspekt významného interpretačního klíče, přestože v recenzi se tento argument

¹⁵ Cermanová, Anna. „Kým v temnotě vlastně jsme“. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 1, s. 2.

¹⁶ K čemuž dodává Cermanová, že se jedná o oblíbený autorský postup (použitý např. prozaičkou vydávající v Torstu Annou Zonovou). Viz Cermanová, Anna. „Kým v temnotě vlastně jsme“. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 1, s. 2.

objevuje. „Ženy se v krátkých kapitolách střídají v roli vypravěček. Mezi hrdinky, schematicky rozvržené podle jmenného klíče, vstupuje jako jediný muž Čech Jaromír, poválečný špion ve službách Západu.“¹⁷

Autorka zvolila mozaikovitou kompozici, avšak nevyužívá typické stylistické a jazykové odlišení jednotlivých vypravěčů a text se jeví jako jednolitý, což jí vytýkají někteří recenzenti. „Střídání vypravěčů však nepřináší nijak významově odlišenou perspektivu pohledu na fikční svět. Výpovědi jednotlivých vypravěčů se tak slévají v jednolitý proud vyprávění.“¹⁸ Mikrosvěty zvolených vypravěčů se mísí do nepřehledného shluku a vzájemně se nedají na jazykové rovině odlišit. K orientaci v textu napomáhá prostředí, v němž se vypravěč pohybuje a jež reflektuje, ale i to někteří recenzenti pojmají jako nedostačující. „Při četbě knihy jsem na začátku kapitoly vždy zalistoval zpět, abych se ujistil, zda si Martu nepletu s Maruškou nebo Luizu s Lenou.“¹⁹ Přestože jejich vnitřní světy jsou zevrubně prokresleny a prostor, jež obývají, se často mění, text se vyznačuje jednotvárností pásma vypravěčů. Pro kompozici mozaiky, která kontinuálně propojuje zmiňované mikrosvěty, je nutné vytvořit promyšlenou a důvěryhodnou fabuli a také ji rozvrhnout časově i prostorově. Pilátové se to do jisté míry podařilo, avšak kapitoly svěřené vypravěčům se neskládají v mozaiku, nýbrž paralelně plynou. Přestože se osudy jednotlivých protagonistů propojují, v příběhu nenalézáme jejich hlubší reflexi. Totožné události jsou nahlíženy perspektivou více vypravěčů, ale stylisticky se neodlišují. To vytýká i Lukáš Přeček v již citované recenzi.

„Mezi životními příběhy vyprávějících postav nedochází k dramatickému tření, nedá se ani říci, že by se nějak vzájemně zrcadlily; spíše plynou souběžně vedle sebe a násobí se. V takto sjednocovaném textu se však začínají vytrácet předem rozvržené charakterové odlišnosti postav.“²⁰

Domníváme se, že stylizovaná jazyková variantnost v jednotlivých vyprávěcích partech by podpořila svébytnost světa postav a čtenáři tak umožnila lepší orientaci mezi zobrazovanými postavami.

¹⁷ Sladký, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 21. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

¹⁸ Přeček, Lukáš. Kam vedete žluté oči. *Host*, 2008, roč. 24, č. 4, s. 56.

¹⁹ Sladký, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 21. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

²⁰ Přeček, Lukáš. Kam vedete žluté oči. *Host*, 2008, roč. 24, č. 4, s. 56.

Příběh se skládá z dvou narativních linií, které však nejsou ostře odděleny a kontinuálně se prostupují. Jednu linii narativu tvoří zmiňovaný milostný trojúhelník, jehož tvoří tři protagonisté (Maruška – Jaromír – Luiza). Tato linie s tematikou nenaplněné lásky Jaromíra a Marušky je utvářena častými vzpomínkami, krátkými digresemi a také odlišnou formální strukturou. Jaromír vystupuje jako vypravěč a jako autor dopisů, které jsou v textu psány kurzivou. Do světa románu vstupuje formou vypravěče a prostřednictvím korespondence, jež se objevuje nejen v kapitolách uvedených jeho jménem, ale i v kapitolách nadepsaných Maruškou (jeden dopis nalézáme u Marty).²¹

„Vím, že v nejtajnějším koutku svého srdce mi dáš za pravdu, ale nemůžu a nemám právo na Tebe dále naléhat. Tak jako jsem na Tebe nenaléhal před válkou. Možná jsem měl, ale žádné naléhání nepřineslo nikdy velkého užitku. Člověk je svobodný jedině ve svých rozhodnutích, jedině v těch, jež učiní sám, nikým nedonucen a s pečlivou rozvahou, jedině tam se projevuje naše opravdové člověčenství.

Sao Paulo, leden 1949“²²

Jelikož popisovaná narativní linie postihuje velký časový horizont, okrajově se tematizují i historické mezníky a jejich odraz v osudech jedinců. Jaromír přežije hrůzy holokaustu v německém koncentračním táboře a Maruška se mezitím skrývá u strýce na venkově. Nacistická okupace plní funkci vedlejšího motivu. Autorka se nesnaží téma aktualizovat, ale propracovanými motivy se snovými vizemi rozvíjí zdařilou symbolickou rovinu textu. Symbolika žlutých očí demonstruje leitmotiv prozaického díla, koresponduje s názvem díla a příběhem se promyšleně proplétá. „Žluté oči se pak v různých podobách objevují i v osudech dalších postav. Symbolizují zlomový okamžik života a jsou impulsem k nějakému činu, odhodlání.“²³ Tyto žluté oči patří cikánce Johaně, se kterou se Jaromír setkal v koncentračním táboře. Učarovala mu svou divokostí a odvahou. Motiv očí je zde

²¹ Opět se nesetkáváme s významnější jazykovou stylizací, přestože si Jaromír zoufá nad tím, že není v kontaktu s českým jazykem a nově vytvořeným slovům nerozumí. V recenzi na to poukazuje Pavel Sladký takto: „O sobě postavy například explicitně prohlašují, jak je jejich emigrantský jazyk archaický, odlišný od řeči české současnosti.“ Viz Sladký, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 21. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

²² Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 53.

²³ Přechek, Lukáš. Kam vedete žluté oči. *Host*, 2008, roč. 24, č. 4, s. 56.

synekdochický, zastupuje důležité životní rozhodnutí a odráží osud Jaromíra. Žluté oči symbolizuje cestu i domov, cestování jako útěk, svobodnou volbu a „svět jarních zablácených cest, po kterých hrkotá starý vůz“²⁴.

Druhá linie (Marta – Lena) popisuje psychologický vývoj v návaznosti na milostný život dcer českých emigrantek, jež se narodily v Brazílii. Jedná se o generaci mladších žen, než je Luiza (sedmdesát let) a Maruška (osmdesát let). V konstrukci fikčního světa je relevantní právě charakterový kontrast těchto dvou ženských figur a jejich odlišná reflexe dvou různorodých měst (Prahy, Sao Paula). Do příběhu vstupuje Marta, již utváří závislost na vlastním okolí, nerozhodnost a složitý vztah k matce, a soběstačná, silná a nebojácná kovbojka Lena, která se snaží vždy o dokonalost v životě. Obě zakoušejí prostředí cizího města, když se ze Sao Paula vydají do Prahy, a stávají se funkčními subjekty, jež plasticky zaznamenávají protikladnost dvou zemí, pocity cizince a hledání domova. Spojnicí těchto linií je postava Marušky, jež reprezentuje svět minulý (ve vztahu s Jaromírem) a svět současný (ve vztahu s Martou a Lenou). Rovněž odkrývá stopy k Jaromírovi pomocí společných seancí všech čtyř žen, kde rekonstruují vlastní život.

„Když si podrobně převyprávěly obě verze svých životů, shodly se na tom, že žily zvláštní sen o stejném muži, který nepatřil ani jedné z nich. A ani jedna neměla zapotřebí lhát, překrucovat ani nic předstírat, na to bylo pozdě.“²⁵

²⁴ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 79.

²⁵ Tamtéž, s. 69.

3.2. Konstrukce literárního prostoru (střídání prostředí)

Analyzovaný román se vyznačuje střídáním prostředí, což významně ovlivňuje sémantickou výstavbu kategorie prostoru. Změny prostoru vstupují do interpretace a podílí se velkou měrou na utváření fikčního světa. V této kapitole se budeme věnovat fikčnímu prostoru jako svébytnému konstruktu. Jako teoretický základ jsme zvolili stať Janusze Sławińskiego *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*, jež vyšla ve sborníku odborných textů *Od poetiky k diskurzu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století* (2002), a aplikujeme teoretická východiska ke zkoumání analyzovaného prostoru v kontextu prostorových rovin narativu. Pro analýzu konstituce prostoru využijeme metodologii Alice Jedličkové v knize *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely* (2010) a zaměříme se na smyslové osvojení prostorovosti. Zmíníme se o časovém aspektu, jenž je úzce spjat s kategorií prostoru a společně vytváří chronotop románu, ale není hlavním předmětem analýzy narativního textu.

Při použití klasifikace prostoru Janusze Sławińskiego konstatujeme, že rozbor této naratologické kategorie se odvíjí od zobrazení prostorových vztahů. Prostor tedy „není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují.“²⁶ Sławiński rozděluje tři základní procesy prostorové výstavby, a to rovinu popisu, rovinu scenerie, rovinu přídatných významů.²⁷ V rovině popisu se jedná o explicitní deskripci prostoru v narativu. V rovině scenerie se zapojují prostorové jednotky do systému fikčního světa a třetí rovina obsahuje komplexní usouvztažnění a vzájemné ovlivňování významových jednotek. V prvotní fázi konstruování začíná zhmotňování prostorového celku, přičemž se může rozšiřovat o další nedeskriptivní prostředky. Jako příklad nedeskriptivního prostředku uvedeme smyslové vnímání prostoru, konkrétně konstrukce jihoamerické farmy a jejího okolí. „Tak se přijel podívat na farmu. Zůstal pár dní, jezdili jsme vyprahlou krajinou a po dešti jsme v blátě objevili stopy jaguára.“²⁸

²⁶ Sławiński, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, Jiří a kol. *Od poetiky k diskurzu : Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. 2002, Brno: Host, s. 117.

²⁷ Tamtéž, s. 123.

²⁸ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 83.

Pilátová důmyslně pracuje s kategorií prostoru, k níž neoddělitelně patří i aspekt času. Konkrétní popis stojí na počátku vytvoření iluze prostoru. V této ukázce se prostor odvíjí od slovesa s funkcí pohybu a modelace prostoru se rozšiřuje s dalším odkazem ke stavu krajiny.

Jelikož je román vystavěn na střetávání dvou prostředí a propojování exilové zkušenosti, v kompozici se reflektuje právě tato dvojdomost. K brazilskému prostředí působí kontrastně popisy českého prostředí, a to jak prostorů uzavřených, tak otevřených. Tento funkční model je realizován nejen v rámci jednotlivých prostorových celků, ale i v komplexní výstavbě prostoru fikčního světa. Jihoamerické prostředí je popisováno dynamicky a je umocňováno barevnou symbolikou. Působí jako živý organismus, je zaplněno nejen lidmi, ale i exotickými zvířaty s tím, že smyslové vnímání přebírá v konfiguraci prostoru klíčovou roli. Na začátku románu se dozvídáme:

„Stádo se sice nezastavilo, ale krávy se rozestupovaly a Breta tu divnou uličku zpozoroval, jako by mu došlo, co se děje, zapráskal řetězem, vydal táhlý pokřik a změnil směr dusajícího stáda.“²⁹

Zvukomalebné lexikum využívá autorka k sugestivnímu líčení exotické krajiny. Smyslové naplnění prostoru ho významně oživuje a v úryvku si můžeme všimnout postupného stupňování zvukového efektu i rytmického dojmu. K eufonii dochází častým použitím hlásky „ř“. Na zvukové škále dochází k zesilování dojmu osvojení prostoru. Smyslovému naplnění prostoru se budeme věnovat na dalších stranách.

Nejen volnou krajinu dokáže autorka plasticky rozvrhnout v prostoru i čase. Velkoměsto Latinské Ameriky zobrazuje neidylicky, se všemi patřičnými atributy. Čtenáře oslovuje prostředím, které mu není blízké. Cizost a jinakost popisovaného prostředí reflektuje na ose důvěrná znalost – cizost³⁰ blíže k hodnověrnému prokreslení reprezentovaného prostoru. Jako ukázkou pro srovnání volíme náhled jedné vypravěčky na obě metropole.

²⁹ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 16.

³⁰ Viz Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 93.

„Zнала jsem bar na rohu, pachy spojující okolní slumy a naši drahou čtvrť, dopravní zácpy, které se řídily svými vlastními navyklými zákonitostmi, policajty v těžkých černých botách a modrých baretech snídající na rohu, co po snídani třeba zastřelí ve vedlejší ulici překupníka drog.“³¹

„Když jsem poprvé vyšla ven z paneláku po třech týdnech nepřetržitého pletení, ucítila jsem v plicích studený vzduch zanedbaného šedivého parku [...].“³²

Srovnání obou měst je funkční a princip kontrastu hojně využívaný autorkou zvyšuje dynamiku a napětí v konstrukci fikčního prostoru. Rozpolcené postavy uvažují nad oběma místy a hledají svou vlastní identitu v kontextu toho, kam patří. Vytvářejí pomyslné srovnávací seznamy a znázorňují místa optikou cestovatele s nutností naplňovat vlastní svobodu. S tím souvisí i tematika emigrace, odchodu z domova i vykořeněnosti a také zkušenost exulanta, jenž je charakteristickou entitou, která váží na miskách vah plynutí života v odlišných zemích.

Z uzavřených míst českého prostředí jmenujme pražský bufet, který se jeví jako sterilní, umělý a je naplněn pachem jídla. Charakteristické rysy konkrétního místa pronikají do výstavby vyššího prostorového celku a plní úlohu typizace pražského stereotypního prostředí.

„Chodili jsme s Modroočkem každý den do maličkého bufetu vedle blázince. Dala jsem si vždycky dva chlebičky se šunkou a oříškovou Milenu. [...] Sedávali jsme u plastických stolků a Modroočko mi vyprávěl, jaký je to pokrok, že stolky jsou čisté a bufet prý už není nasáklý vůní žluklých párků v rohlíku jako za jeho studentských let. Zato byl nasáklý vůní přepáleného tuku ze smaženého sýra a květáků.“³³

³¹ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 145.

³² Tamtéž, s. 19.

³³ Tamtéž, s. 91.

Jak už jsme zmiňovali, druhou rovinou je scenerie, ta zaujímá v sémantické výstavbě vyšší funkci. Prostorová analýza románu je charakteristická častými deskripcemi, které se projevují v první rovině popisu, na rozdíl od scenerie, jež zapojuje nezávislé významové jednotky do systému fikčního světa a spočívá v propojení prvků ve vyšší celky. Autorka využívá kontrastu dvou prostředí a tomuto funkčnímu principu podřizuje i prezentaci postav. Analýza se proto bude dále odvíjet s ohledem na tento mechanismus výstavby díla. Z možných variant roviny scenerie jsme pro analýzu zvolili způsob, jenž je určován paradigmatickou postav na škále: lidé odtud – lidé odtamtud, vlast – cizina, zdejší – cizinec, „já“ zde – „ty“ tam, vesnice – město.³⁴ Toto rozlišení napomáhá analýze prostoru skrze zmíněné kategorie. Zobrazovaná místa reflektují povahové vlastnosti figur a jsou vymezena typickými přívlastky a příznaky postav.

Prostředí reflektovaná ve fikčním světě mají dvojí charakter. Na rovině scenerie (viz výše) se jeví jako ambivalentní. Pokud se budeme držet tematické linie románu, rozčleníme tato prostředí na exotické a české (ve smyslu domácí). Exotické prostředí pojímá prostor brazilského velkoměsta, džungle, farmy a pralesa. Zahrneme sem také koncentrační tábor, jež vypravěč Jaromír líčí ve vzpomínkách. Zde vyniká důležitý motiv očí, které vedou domů, přičemž pro každou postavu znamená pojem domov zcela odlišné místo konkrétní či duchovní (duchovní místo může evokovat cestu k domovu).

Prostředí Sao Paula není pojato idylicky, z popisů vyvstává nebezpečí.

„Tak jsem zase tady. Zase se bojím jít do banky, aby se na mé auto nepřilepili motorkáři, co si dávají znamení, nejeli se mnou až domů, nepřiložili pouličnímu vrátnému, co nám hlídá domy, k hlavě kvér a nedonutili mě dát jim všechno, co jsem vybrala, jako se to stalo onehdá sousedům.“³⁵

Jedná se o mentální reprezentaci fikčního světa, již nám zprostředkovává Marta v první kapitole knihy. Události ve světové metropoli navozují pocity nebezpečí, jež spojují všechny prostory exotické. Marta pokračuje ve výčtu a komparuje dvě

³⁴ Viz Sławiński, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, Jiří a kol. *Od poetiky k diskursu : Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. 2002, Brno: Host, s. 127.

³⁵ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 10.

fyzicky i kulturně vzdálené země. K reprezentaci je funkčně využíváno detailní smyslové vnímání individuálního prostředí. Mnohovrstevnatý prostor exotického brazilského města v opozici k reprezentaci českého města nabývá nových sémantických rysů.

„Zase vnímám cukrovou vůni melounů na trhu, úsměvy všech kolem, lehkou tenzi dusného jara, jím ovoce, které jsem si v pražské zimě představovala ve snu. [...] Prodírám se smradem z tisíců fabrik, chodím povinně volit, uvažuji, jestli je můj pes dostatečně ostrý, aby odehnal všechny, kdo se ke mně přiblíží, vozím babičky na trh a zpátky a poslouchám máminy čím dál zmatenější antroposofické teorie.“³⁶

Na schopnosti recipienta interpretovat prostor v narativu poukazuje Umberto Eco: „Modelový čtenář nemusí mít přesnou představu o každém místě či individu, které jsou v románě uvedeny, ale uplatňuje flexibilitu.“³⁷ Dokáže se vyrovnat s různými stupni nepravděpodobnosti zobrazovaného světa.

Pilátová prokazuje autorskou schopnost osahat prostor všemi smysly a vkládá do fabule funkční složku kontrastu dvou znázorněných národů, přičemž její strategie spočívá v reflektování jinakosti a odcizení reprezentovaného prostoru. Neskrývá obdiv a fascinaci latinskoamerickými státy, jež naplňuje živoucností a dynamikou. Kontrastní Praha působí v tomto porovnání strnule, šedivě, konvenčně. „Komunisticky šedá, lepkavá mizérie.“³⁸ Tuto kontrastní kompozici dokládá i popis přírody v obou zemích, přičemž Československo působí neživě a beze změny, zatímco brazilská flóra evokuje dynamiku a neuspořádanost země.

„Stojaté vody v kanálech a na všem studeně položené šedavé stíny.“³⁹
„Prorostlá houštinami lián, v nichž probleskují velké oranžové květy jako zmenšeniny lampionů.“⁴⁰

³⁶ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 10.

³⁷ Eco, Umberto. Malé světy. *Česká literatura*, roč. 45, č. 6, 1997, s. 642.

³⁸ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 45.

³⁹ Tamtéž, s. 58.

⁴⁰ Tamtéž, s. 138.

Napětí mezi prostředními umocňuje tematika jihoamerické farmy, kterou plasticky zobrazuje postava Leny. Farma působí jako prostor fungující dynamicky a prostoupený mystickými motivy (černou magií). Prostor je zaplněný kovboji, šelmami a zdivočelými komáry. Líčení exotického prostředí se vyznačuje sugestivnějšími popisy, rozvinutějšími motivickými prostředky a svědčí o mnohověstnatosti exotického prostoru. Jedna z kapitol určená Leně tematizuje válku o pozemky. Jedná se o fabulačně promyšlenou pasáž, v níž je zobrazeno napětí mezi farmáři a bezzemky chtějící ovládnout farmy i přes nebezpečí a možnost smrti ve válce. Vypravěč nám zprostředkovává událost, které se bezprostředně neúčastní, relativizuje ji svou perspektivou.

„Chvilí se prý přeli, jestli odtáhnout úplně, nebo zkusí přepadnout ještě jednu farmu. Rozhodli se zkusit štěstí – tentokrát u Roberta. U nás zůstalo jen pár hlídek a ostatní se přesunuli k Robertovým pozemkům. Svažovaly se přímo k řece, k mělkému rameni plnému krokodýlů, piraní a vodních hadů. [...] Stříleli také malí podvyživení kluci ze slumů, co se k tulákům přidali před několika týdny. Ti nemají strach vůbec z ničeho. [...] Malí běši neumějí číst ani psát. Zato umějí střílet.“⁴¹

Prostor slumu v tomto románu Pilátová detailně nemodeluje, pouze naznačuje atmosféru, v níž vyrůstají mladí Jihoameričané.⁴² Detailní konstrukci tohoto prostoru se budeme věnovat v druhém románu *Má nejmilejší kniha*.

Jak už jsme nastínili výše, zobrazované české prostředí implikuje spíše odstíny šedivé barvy oproti teplým barvám brazilského prostředí (význam zelenožluté barvy jako symbolické pro Brazílii⁴³). Důležitým aspektem v pojetí popisovaných míst je zmiňovaný kontrast, v případě popisovaného starého pražského bytu dominuje barevná symbolika:

⁴¹ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 121.

⁴² „Když se přiblížím ke slumům, což je vždycky, když se vracím z pekařství, cítím zápach hory odpadků a střelných zbraní.“ Viz tamtéž, s. 139.

⁴³ „Že je Brazílka, bylo hned jasné, měla na sobě zelenožluté tričko.“ Viz tamtéž, s. 27.

„Milovala jsem chladné modrožluté vymalované místnosti, kde byly strategicky a jistě podle Jaromírových dopisních pokynů rozmístěné brazilské kameny z Minas, kovové židle a velký stůl s mramorovou deskou. Mondénní koupelně vévodila porcelánová vana a černobílé kachlíky. Sedávaly jsme spolu na velké zelené kožené sedačce [...].“⁴⁴

Na jedné straně působí byt chladně (což se objevuje explicitně v textu), doplňují ho však barvy modrožlutá a zelená. Společně s brazilskými kameny zabarvují fikční svět a reflektují barvy brazilské i přímou charakteristiku vedlejších postav žijících v Brazílii, jako například Roberta („Jeho zelená košile ladila k očím.“⁴⁵). Barevná symbolika evokuje atmosféru exotického místa a provází textem jako symbolická nit.

Modelace literárního prostoru se podílí na procesu vnímání, s čímž souvisejí další narativní kategorie, jako jsou čas, vypravěč či postava, které se aktivně zapojují do sémantické výstavby díla. V případě prózy *Žluté oči vedou domů* je bezesporu podstatné, kde se příběh odehrává. Střídání prostředí v rámci jednotlivých vypravěčských partů dynamizuje napětí mezi postavami a rámcuje prostor narativu.⁴⁶

V prostoru fikčního světa se evokuje atmosféra související s osvojováním světa příběhu všemi smysly. Smyslové osvojení prostoru znamená, že „i zvuková stránka personifikujícího slovesa totiž může (,foneticky názorně‘) připomenout změt zvuků [...].“⁴⁷ S tímto prostorovým aspektem důmyslně pracuje i Pilátová. Jedličková pro tento specifický rys vytváří pojem „prostorového zanoření“⁴⁸, jež chápe jako „dílčí alternativu komplexní estetické iluze. Ta vystává v procesu recepce uměleckého díla [...] a je založena na pocitu vnímatele, že je dočasně přenesen do fikčního světa a zakouší jej způsobem podobným, jakým prožívá svůj vlastní život.“⁴⁹ Modulace fikčního světa a reprezentace jeho atmosféry se u Pilátové děje ve všech smyslových rovinách. Prostor se stává osobitý a svérázně útočí na

⁴⁴ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 45.

⁴⁵ Tamtéž, s. 49.

⁴⁶ „Vypravěči příběhů situují světy příběhů do prostorů, které zobrazují jako obydlené konkrétními postavami.“ Viz Herman, David. *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literární Akademii věd ČR, 2005, s. 10.

⁴⁷ Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 12.

⁴⁸ Termín „Marie – Laure Ryanové, teoreticky fikčních světů, která připouští různé formy a stupně čtenářského angažmá ve vztahu k narativu.“ Viz tamtéž, s. 51.

⁴⁹ Tamtéž, s. 12.

všechny lidské smysly. Iluzi prostorovosti evokuje zvuková složka objevující se v textu.

„Dávali si knedlíky z maniokové mouky, cpali se bramboráky s příchutí cupuaçú připadali si jak v nějakém exotickém hotelu. [...] Neopatrná pomocná kuchařka zapomněla vypnout světla a pořádně zajistit síť v horním patře jídelny. Kuchaře probudil strašný rachot a řev. Do kuchyně našly opice a lenochodi a shazovali dolů plné hrsti příborů, talíře a strkali pracky na knoflíky mixérů a mixovali všechno možné, hlavně sebe.“⁵⁰

Zobrazení vývařovny v jihoamerické džungli obsahuje výše zmíněná specifika. Identifikuje zvuky pomocí zvukomalebných slov (rachot, řev) a reprezentuje atmosféru hluku a pokračuje výčtem dalších jmen, jež evokují nepříjemnou disharmonii (příborů, talířů). Tento prostor obsahuje také aspekty, které nabádají recipienta k smyslovým vůním (bramboráky s příchutí). A v neposlední řadě se zde objevuje autorské využití smyslu zraku (zapomněla vypnout světla). Optika vypravěče v této ukázce zesiluje právě sugestivním působením. Jedličková vymezuje zabydlenost prostoru touto definicí:

„Můžeme říci, že prostor se nám ‚na první pohled ukazuje‘ skrze vzájemné uspořádání objektů, které nás obklopují a nacházejí se v našem zorném poli. A nejen to, prostor neustále zabydlujeme svým setrváním i pohybem, ověřujeme rozprostraněnost předmětů v prostoru taktile, slyšíme vzdálený zvuk. Aniž si to uvědomujeme, zažíváme prostorovou skutečnost, již obýváme.“⁵¹

⁵⁰ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 12.

⁵¹ Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 51.

Smyslové zaplnění prostoru je akcentováno zvláště při reflexi brazilského prostředí, jež autorka zobrazuje plasticky a barvitě, kontrastně k České republice. V tomto kontrastu spatřujeme jistou mechanickou. Tam, kde dále rozvíjí barevnou symboliku, obrazotvornost a magičnost brazilského prostředí a působí na čtenářovy smysly, začíná schematická reprezentace městského prostoru Prahy. Důraz se přenáší na motivy uzavřenosti prostoru, šedi, studeného vzduchu a zimy, kdežto brazilská realita nabízí rozlehlost, léto, prázdniny či slunce. Komparace dvou zcela odlišných zemí se při rozvíjení fabule jeví jako funkční reflexe, která nestaví pouze tyto země vedle sebe, ale důrazně participuje na výstavbě fikčního světa.

„To taky byla úleva a zároveň v ní klíčila i obava z malosti, trochu klaustrofobie a chorobná, ale přeci jen stála za povšimnutí. Vyrosla jsem ve městě, kde se všechno počítá na miliony – lidé, domy, zvířata, džungle, řeky, všechno je nesmyslně velké a v té velikosti se ukrývá možnost volby.[...] V malé Praze, kde je všechno dané stovkami lidských vztahů, mraveništem konexí a známých tváří, se všechno musí vmáchnout do vymezeného prostoru a naučit se v něm přežít.“⁵²

K dalším tématům při komparaci dvou zemí můžeme přiřadit politiku, počasí, architekturu i kulturu. Pro významovou výstavbu jsou relevantní tyto komparativní rysy: vymezenost prostředí a reprezentace krajiny jakožto prostoru, který je obýván postavami. Komparovaný prostor představuje víceúrovňový dynamický komplex reflektovaný z různých úhlů pohledu.

Praha je reflektována jako místo, v němž je „zima, tma, předražené zboží, malý důchod...“⁵³ Vyjmenované zástupné modely můžeme vnímat jako aktualizované stereotypy. Na Brazílii nahlíží vypravěč jako zemi, kde je

*„mnoho bílých míst na mapách, mnoho podnebí v jedné jediné zemi, mnoho záhad a lidé jsou zde odlišní od těch, jež jsem poznal kdekoli jinde na světě. Netrpí rasovými předsudky, jsou přátelští, ale je v nich divokost primitivních lidí. [...] Je v tom víc vzrušení, chceš-li.“*⁵⁴

⁵² Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 19.

⁵³ Tamtéž, s. 23.

⁵⁴ Tamtéž, s. 53.

Dobrodružství a exotika zobrazeného místa evokuje charakterové rysy vypravěče, který nebezpečí vyhledává. Tuto pasáž reflektuje Jaromír formou dopisu, později se z něj stává dvojitý špión. Recenzent Lukáš Přeček autorce vyčítá funkčně zvolenou atraktivitu prostředí i exotické motivy⁵⁵, avšak Pilátová nereflektuje Latinskou Ameriku černobíle, rozvíjí imaginaci a přesvědčivě znázorňuje prostor fikčního světa.

Na dalších stranách se budeme věnovat časovému rozvržení, jelikož je funkčním prostředkem konstruování prostoru. Kompozice románu je rozvržena rámcově. Začíná ve chvíli, kdy se postava Marty nalézá v Sao Paulu a cynicky zobrazuje smrt postarší dámy, jejíž syn se naučil vařit a otevřel si jídelnu. Tu posléze ničí zvířata z amazonské džungle a Marta se ujímá kuchaře i zraněného lenochoda. Ke konci románu se dozvídáme, že od této události uběhly dva týdny. Poslední kapitoly textu, v němž se odhaluje konečné rozhodnutí Marty zakotvit v Česku, jako by navazovaly na začátek románu.

„Takže k těm babkám, co je vozím na buddhistické slavnosti a do baptistických kostelů nebo ke katolíkům na mši, mi ještě přibyl doma kuchař s lenochodem. Klidně ho tady nechám, než se dám trochu do kupy a než zapomene na to, že paní Hrubešová umřela, a na vztek na všechny opice světa.“⁵⁶

„Lenochod se svým kuchařem začali být po dvou týdnech na obtíž. Kuchař si totiž představoval, že by si mne vzal.“⁵⁷

Autorka promýšlí kompoziční výstavbu vzhledem k fabuli a postupuje v časové posloupnosti nechronologicky. Celým textem v rámci jednotlivých monologů prochází mnoho odboček, vzpomínek a úvahových pasáží polyfonního charakteru. Události jsou reflektované ve vzpomínkách postav, které si volí svou časovou rovinu a cyklicky se vracejí k popisovaným událostem i symbolickým motivům (např. žlutým očím cikánky Johany). Čas se proměňuje v rámci střídání vypravěčů, kteří spíše vágně naznačují, v jaké době se ocitají, a proto čtenář často tápe. V orientaci mu pomáhají odkazy k mezníkům národní historie (válka, revoluce). Takovým vypravěčem je Jaromír. Hojně využívá proud vzpomínek, navrácí se k válce, koncentračnímu táboru a čtenáři odkrývá nitro a myšlenky špióna.

⁵⁵ Přeček, Lukáš. Kam vedete žluté oči. *Host*, 2008, roč. 24, č. 4, s. 56.

⁵⁶ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 12.

⁵⁷ Tamtéž, s. 144-145.

O jeho smrti se dozvídáme v první třetině knihy. „V našem čase je už mrtev a jeho hlas je pouze hlasem vzpomínky.“⁵⁸ Mezi četnými a častějšími analepsami se realizuje v narativu i prolepse.⁵⁹ Návraty do minulosti a hodnocení vlastních životních rozhodnutí se prolínají celým jeho partem. Až na konci románu v dopise určeném Marušce (který je formálně označen kurzivou) zjišťujeme, jakou motivaci měl Jaromír k sebevraždě.

*„Sedím na bílé posteli, Luiza šla k někomu na návštěvu. Pohrávám si s broušenou ampulí, která mi hodně dlouho dávala naději, že mě nikdo nedostane. Nakonec jsem se rozhodl pro ni. Je krásná. Není to ošklivá kyanidová kapsle, kterou jsem měl za války několikrát pod jazykem. Není v ní nic nejasného.“*⁶⁰

Role času se explicitně objevuje v textu na místech, v nichž se tematizuje mizení času v džungli. Modelování časoprostoru tenduje k magické rovině a džungle je představena jako místo, kde mizí hranice a relativizuje se čas jako konstanta plynutí fyzického světa. Mizení časového aspektu zdůrazňuje prostorovost. Obrazotvornost evokuje atmosféru džungle, v níž dominuje pocit ohrožení a nebezpečí. Dochází k vertikálnímu členění otevřeného prostoru a zanoření do hloubky prostorové dimenze.

*„Vnořila jsem se do houštiny plné povykujících tukanů a v šeru jsem si najednou uvědomila, že nevím, kde jsem. Místní indiáni a míšenci říkají, že v džungli přestane existovat čas, když zajedete příliš hluboko. Měla jsem intenzivní pocit, že ten okamžik přišel a čas zmizel. Nepanikařila jsem, jen jsem pustila uzdu a má klisna Jaqueline si to namířila domů. Koně se v džungli neztratí, to je – když zmizí čas – jediná jistota.“*⁶¹

Na individualizaci džungle či pralesa působí určující motiv bezčasí, který vždy doprovází explicitně popisovanou džungli a vytváří významný celek časoprostoru, u něž nelze oddělit vnímání a reflektování temporality a prostorovosti. Sepětím

⁵⁸ Cermanová, Anna. „Kým v temnotě vlastně jsme“. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 1, s. 2.

⁵⁹ V případě analepse je čtenář obeznámen s událostmi narativu, které předcházeli popisované události, v případě prolepse je to naopak. Viz Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 54.

⁶⁰ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 153.

⁶¹ Tamtéž, s. 15.

prostoru a postav můžeme sledovat, jaký má utváření mezilidských vztahů na pozadí konkrétního prostředí vliv na psychologický vývoj postav. Farmářka Lena, která popisuje džungli ve výše zmíněném úryvku, se učí být kovbojkou, ale v džungli ji svírá pocit nebezpečí, tajemna a neznáma. Její vývoj spočívá v tom, že začne džungli vnímat všemi smysly. Díky uvědomění si blízkosti stopaře Lelého, s nímž se pouští do hlubin tajemného pralesního labyrintu, se přestane bát a začne si připouštět záhadnost prostoru, který se v perspektivě postavy rozpíná a vertikálně rozšiřuje. Prožíváním a znořením se do něj se Lena zbavuje pocitu strachu i smutku a prostor vstupuje do textu jako hybatel děje. Relativizace času nastává ve chvíli, kdy se v textu objevuje konkrétní časový údaj v kontrastu s motivem mizení času.

„Trvalo nám to tři hodiny a pak jsme se ještě jeli projet do džungle. Lelé mi ukazoval nová titěrná hnízda kolibříků a párek žlutomodrých arar, které byly vzácné i v divočině. Projížděli jsme se a v tom tichu najednou opět zmizel čas. Jenže tentokrát jsem se nebála, byl tady Lelé.“⁶²

Shrneme-li konstrukci prostoru, konstatujeme, že je vystavěn na principu kontrastu dvou odlišných zemí, České republiky a Brazílie, mezi nimiž se vytváří úzké napětí, přičemž zobrazení exotických míst působí více dynamicky a živelně. Prostor významně vstupuje do sémantické výstavby díla a podílí se na ní. Vypravěč působí na smyslové dojmy a umožňuje barvitě evokovat atmosféru zobrazeného prostoru. Kromě kontrastu se akcentuje i provázanost obou prostředí, a to v rámci perspektivy vypravěče se zkušeností emigranta. Důmyslná práce s časovým aspektem vytváří chronotop velkého časového rozpětí. Vzpomínkové pasáže mají zásadní roli při čtenářově skládání mozaiky příběhů postav hledající vlastní domov.

⁶² Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 143.

3.3. Vyprávěcí strategie

Autorka zvolila koncept mozaiky, s čímž souvisí mnohoperspektivní vypravěčství. Každý z pěti vypravěčů v ich-formě pojímá příběh ze své perspektivy a modeluje fikční svět. Lubomír Doležel k možnostem volby více vypravěčů uvádí: „Avšak moderní literatura využívající konvencionalizace všech vypravěčských způsobů, střídá vypravěče a jejich perspektivy bez explicitního uvedení, bez jakékoli pragmatické motivace. Vzniká tak mnohoperspektivní narativ, orientující fikční svět k dočasným orientujícím se bodům.“⁶³ Klasifikuje dvě varianty tohoto typu narativu. První způsob se vyznačuje tím, že reflektuje jednu událost z různých perspektiv. Jedná se o techniku cyklickou⁶⁴. V druhém se vypráví pouze jeden příběh, ale epizodicky skrze perspektivy jednotlivých vypravěčů, kteří skládají jeden narativ. Princip druhého způsobu je lineární⁶⁵. V případě románu *Žluté oči vedou domů* se přikloníme k druhému způsobu vypravěčského řešení. Pět hlavních postav jsou zároveň vypravěči příběhu. Vytvářejí „kaleidoskop několika vypravěčů“⁶⁶, a tím také úhlů podání a vnitřních stylů, text se proměňuje v „symposion“, v němž celek je skládán dohromady až střetem jednotlivých hlasů.⁶⁷ Mnohohlasí posiluje pozici čtenáře, který se aktivně podílí na procesu percepce poskládáním všech hlasů v rozvržené fabuli a vzniká celistvý obraz.⁶⁸ Multiperspektivní vyprávění relativizuje události v rámci více hledisek a násobí úhly pohledu. Sestává se z menších ohraničených příběhů, jež se na rovině sémantické výstavby fikčního světa sjednocují a vzájemně doplňují. Specifika a zákonitosti vícehlasého vyprávění popsal Tomáš Kubiček.

⁶³ Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1993, s. 121.

⁶⁴ Viz román *Hordubal* Karla Čapka.

⁶⁵ Viz román *Předtucha* Marie Pujmanové.

⁶⁶ Viz román *Život a dílo skladatele Foltýna* Karla Čapka.

⁶⁷ Trávníček, Jiří. *Příběh je mrtev?*. Brno: Host, 2003, s. 58.

⁶⁸ Trávníček připomíná Kunderův *Žert*, jehož kompozice je vystavěna na mnohoperspektivním narativu s organizujícím principem, který stojí nad všemi vypravěči. Viz tamtéž, s. 124-125.

„Multiperspektivní vyprávění má zvláštní schopnost znejistit identitu fikčního světa tím, že poukáže na jeho individuální platnost. Otázky „pravdivého hodnocení“ a spolehlivosti údajů se tím dostávají pod světlo subjektivního rozumnění jednotlivých vypravěčů a fikční pravda se ukazuje jako subjektivní, a dočasně platný konstrukt.[...] v reflexích jednotlivých perspektiv se může ztrácet komplexita světa, který se rozpadá na kaleidoskopické segmenty.“⁶⁹

Mnohohrstevnatost textu může narušovat přílišná subjektivizace elementárních příběhových jednotek a rozkolísanost při konstrukci svébytného fikčního světa. Může dojít ke zhroucení světa románu a k rozpadnutí kompozice tvořené jednotlivými vypravěčskými hlasy. Jestliže vypravěči netendují k vyprávění jednoho předmětu, jejich separátní vyprávěcí celky se nedoplňují a nereflktují vícehlasnou optikou události příběhu. V takovém případě se nejedná o mnohoperspektivní vyprávění, ale o „rámcové vyprávění“⁷⁰.

Vypravěči románu *Žluté oči vedou domů* v podstatě nevyužívají možnosti víceoptického nahlížení na jednu událost, nedochází tak k relativizaci příběhu zmnožováním úhlů, pod kterými nahlížejí na fikční svět. Prostor k vlastní monologické promluvě vyplňují často pasáže úvahové, v nichž se protagonisté příběhu obrací často do minulosti a vyhodnocují svá rozhodnutí a motivaci k jednání. Fikční svět je spíše utvářen citlivým propojováním motivů nežli různorodou reflexí optikou střídajících se vypravěčů. Informace o realitě románového světa postupně doplňují a vytvářejí skládačku rozmanitých osudů, která kvůli jednotné jazykové stylizaci všech vypravěčů a postupném sjednocení charakterových vlastností hrdinů a setkávání aktérů příběhu splývá v jednotný text a nevyznívá jako svébytná románová polyfonie.

Při analýze vypravěčských postupů se budeme opírat o typologii vypravěčů, již převzala Slomith Rimmon-Kenanová v *Poetice vyprávění*⁷¹ od Gerárda Genetta⁷². K zásadním rysům, jež ovlivňují kategorii vypravěče, řadíme míru participace na příběhu, stupeň vnímatelnosti jeho role a důvěryhodnost. Rozlišení vypravěčů zahrnuje také faktor, na jaké narativní rovině a do jaké míry se naplňuje vztah vypravěče k příběhu a také ke čtenáři. Stojí-li vypravěč nad románovým příběhem

⁶⁹ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 136-7.

⁷⁰ Tamtéž, s. 137.

⁷¹ Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 101.

⁷² Viz Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 56-57.

a je-li mu nadřazen, jedná se o extradiegetického vypravěče, jenž se v narativu pohybuje na extradiegetické rovině. Opačným typem vypravěče, jenž se uplatňuje v diegetické rovině příběhu jako postava, je intradiegetický typ vypravěče. Podle míry participace na příběhu se vydělují dva typy vypravěčů, přičemž se přihlíží k tomu, zda je vypravěč přítomen, či nepřítomen ve vyprávěném příběhu. Heterodiegetický vypravěč se nevyskytuje v popisovaném světě, kdežto kontrastní homodiegetický vypravěč je součástí zobrazeného světa jako postava, jež projektuje fikční svět.⁷³ Kategorizaci vypravěčů na ich-formu a er-formu shrnuje Kubiček takto: „Zatímco v první osobě vypravěč vypráví příběh, jak jej sám prožil, v případě er-formy autor či předstíraný vypravěč nestojí na rovině události.“⁷⁴ Zmiňovaná ich-forma souvisí s mírou subjektivizace příběhu a tedy i s nespolehlivostí vypravěče. Definici spolehlivosti uvádí Rimmon-Kenanová takto: „Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat.“⁷⁵

Mozaikovitá kompozice v analyzovaném textu naráží na problém fragmentárnosti. Jednotliví intradiegetičtí vypravěči reflektují vybrané události, avšak prostor k vlastním promluvám často ukončí ostrou hranicí. Vrš informace o fikčním světě, ale jejich zobrazení nerezonuje, nedočkáme se napětí mezi vypravěčskými party, ale spíše vzájemného souznění, jež je podpořeno jednotnou jazykovou stylizací všech vypravěčů, o níž se zmiňuje i další recenze Ivany Srbkové. „Čím by šlo tuto čtenářsky zajímavou až atraktivní knihu ještě posílit? Možná větším rozlišením jednotlivých hlasů. Jsou-li Luiza a Maruška jako oheň a voda, možná by stálo za to stylisticky jejich promluvy více vyhranit, polyfonie celé knihy by byla bohatší.“⁷⁶ S tímto argumentem musíme souhlasit. Lexikálním neodlišením a jednolitostí textu narážíme na to, že autorka nevyužila potenciálu multiperspektivního narativního pohledu na fikční svět. Princip kontrastu zaujímá klíčovou roli ve výstavbě prostoru, přičemž implikuje i charakterové protipóly

⁷³ Pro homodiegetického vypravěče, který je zároveň hlavní postavou příběhu, navrhuje Genette označení autodiegetický vypravěč. Viz Kubiček, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 80.

⁷⁴ Tamtéž, s. 41.

⁷⁵ Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 107.

⁷⁶ Srbková, Ivana. *Pilátová, Markéta: Žluté oči vedou domů* [online]. 2007 [cit. 25. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/21663/pilatova-marketa-zlute-oci-vedou-domu>>.

postav, jejichž povahové rysy rozvedeme v další kapitole. Reflektování světa optikou vypravěčů není umocněno specifickými vyjadřovacími prostředky jednotlivých aktérů⁷⁷, splývá a čtenář rekonstruuje události nahlížené vypravěči skrze prostředí, v němž se pohybují. K identifikaci vypravěče slouží rovněž vypravěčovo jméno, jež se nachází v hranatých závorkách na začátku každé kapitoly.

V ukázkách porovnáme popis vedlejší postavy, která utváří především psychologický vývoj Marty. Jedná se o její matku. První ukázka poukazuje na vnitřní svět Marty a její komplikovaný vztah k matce. Druhá pak popisuje seznámení Marušky s matkou Marty.

„Můj život nějak nedrží pohromadě, protože z neustálého přemítání, jestli jsem doma tady nebo tam, nějak vyklouzl jeho smysl. Tedy nejsem šťastná. Matka byla a asi určitě ještě pořád je, i když všechny kolem sebe uráží a vždycky hledí hlavně na to, aby byli lidi kolem ní pěkně v lati a o stupínek níž.“⁷⁸

„Musela jsem jí odpovídat na záludné otázky, kde je pochovaný Palacký a které místo je považováno za Libušin hrob. Pak jsem se také dozvěděla, že musím být pěkná komunistka, když jsem pracovala na komunistickém ministerstvu. Těch urážek byla celá nůše, asi si myslela, že pod tou špínou pěkně ohnu hřbet. Pochopila jsem, jak moc těžké to pro Martu musí být.“⁷⁹

Obě vypravěčky si všímají stejné vlastnosti Martiny matky, která emigrovala do Brazílie po roce 1948 a utekla tak před komunistickým režimem. Popisují ji jako arogantní a věčně nespokojenou cílevědomou ženu, která přetrhla svůj život v Československu po nástupu komunismu a odcestovala s manželem do Latinské Ameriky. Násilné přerušení života v Evropě a nemožný návrat se podepsaly na jejím vnímání rodné země, v němž se reflektuje „sžiravý vztek na dějiny“⁸⁰. Úryvky prokazují, že vypravěčky nestylizují svůj slovník směrem k odlišení vypravěčských hlasů. Rozmanité reflexe se objevují v úvahových pasážích o místech, které aktéři příběhu opustili, či v nich naopak zůstali. Individualizovaná paměť emigrantů a těch,

⁷⁷ Zde musíme podotknout, že existuje výjimka – formální odlišení, jíž je užívání jména Jaromír. Zatímco Maruška vzpomíná na Jaromíra, Luiza stylizuje jeho jméno a používá brazilské označení Yaromir Cerny.

⁷⁸ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 11.

⁷⁹ Tamtéž, s. 139.

⁸⁰ Tamtéž, s. 151.

kterí se rozhodli zůstat, spočívá ve stesku po rodné zemi nebo stereotypním plynutí života v totalitní zemi. Maruška, jež nevyužila nabídku odjet za Jaromírem do Latinské Ameriky, popisuje svůj život v Praze takto.

„Představovala jsem si život teď již s naprostým cizincem, do něhož jsem se bláznivě zamilovala před tolika léty. Co bych tady všechno zanechala? Úřednické místo plné každodenních povinností, občasné návštěvy kina s přítelkyněmi a dva zákusky týdně v kavárně Slavia. Výlety na kole podél Vltavy a sobotním vlakem na Moravu ke strýci.“⁸¹

Příběh se odehrává těsně před únorem 1948, Jaromír emigroval před začátkem války a Maruška nadále ospravedlňuje své rozhodnutí zůstat. Každodenní stereotyp domácího prostředí vyvstává s každým dalším Maruščiným popisem. Tyto popisy ostře kontrastují s rodilou Brazilkou Luizou, v níž nalézáme v klidné Praze kvality, jež se jí nedostává ve velkém Sao Paulu. Musíme podotknout, že se její perspektiva mění i časově. Vypravěčka v podobě Luizy zaznamenává již Prahu demokratického ražení a její strategií je ukázat kontrast dvou zemí, z nichž v jedné prožila celý život a v druhé si může odpočinout od ruchu tepajícího mnohomilionového města.

„Uchvacovala mne procházka parkem, kde jsem se mohla zasnít a klimbat půl hodiny na lavičce, aniž by o mne kdokoli projevil zájem. Nikdo mi nechtěl nic prodat ani mne o nic obrat, ani mi vnutit nějakou náboženskou příručku. Klid a ticho. Spočinutí bylo dovoleno. Tyhle malé svobody jsem Marušce dost dobře nedokázala vysvětlit.“⁸²

Obě vypravěčky volí takové jazykové prostředky, jimiž docilují zmnožení zorného úhlu. Maruška si ve svém vyprávění vždy drží odstup a neměnnost, normovanost a konvence se manifestují v jejím monologu. Nedostatek životní energie můžeme přičítat tomu, že se rozhodla zůstat a neemigrovat, a přestože přesvědčuje samu sebe, že se jednalo o správné rozhodnutí, nakonec se cítí šťastně až v latinskoamerické zemi, do které odcestuje až po otevření hranic. Temperamentní Luiza jako protipól klidné Marušky nalezne v Praze vytoužený klid, kterým se Sao Paulo rozhodně nevyznačuje. Významný rozdíl je dán údělem emigranta a nemožností se vrátit do

⁸¹ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 39.

⁸² Tamtéž, s. 105.

vlasti. Maruška je svázána rodnou zemí i v tomto aspektu, nechce se učit žít v tak odlišné zemi a vykořenit se z vlasti. Jejich vypravěčské strategie se ubírají stejným směrem. Vypravěčky, jež jsou součástí diegetické roviny fikčního světa, reprezentují zakotvenost a nespokojenost v rodné stísněné zemi. Nadechnout se mohou až tam, kde vnímají svobodu v celé šíři. Nemenší roli v příběhu hraje i milostný vztah, v případě Luízy odpoutání se od Jaromíra a nový vztah v Čechách, v případě Marušky realizace životního rozhodnutí odjet do neznámé exotické země (známé pouze z Jaromírových dopisů), přestože ví o smrti jejího milence.

Vypravěč, jenž vystupuje ve fikčním světě jako Jaromír, uplatňuje specifické formy vidění románového světa. Jak už jsme zmiňovali, ve fiktivní přítomnosti je Jaromír mrtev a jeho hlas bilancuje nad minulostí, noří se do vzpomínek a propojuje jednotlivé mikrosvěty aktérů příběhu. Jeho hlas se realizuje i ve zpestřující formě dopisů. Korespondence zrcadlí vývoj Marušky, které jsou dopisy určeny, a sebereflektivní části dopisů působí autenticky nejen kvůli formálnímu ozvláštnění textu. Vypravěč systematicky umocňuje stesk po rodné zemi a zdařile evokuje exotickou atmosféru prozatímní hostitelské země. Meditativní pasáže jsou určující pro význam celého příběhu. Pisatel se vyznává z lásky k oběma zemím a směřuje k analogickým zástupkyním obou států, Marušce a Luíze. Touhou po dobrodružství a jinakosti zaplňuje prostor Brazílie, jejích pralesů a hor. Klidem a vnitřní vyrovnaností znázorňuje sounáležitost k Československu a dávné lásce Marušce. Dopisy jsou odlišeny kurzivou a formálními náležitostmi, jako je datum a místo, ale zvolený jazyk nenabízí stylistické odlišení. Přestože autorka tematizuje změnu úzu českého jazyka optikou emigranta, vypravěč se jazykově nevymezuje a ani ve formě korespondence nemá signifikantní jazykový projev. Svůj jazykový cit reflektuje takto.

„Ale i z jejích dopisů jsem najednou začal cítit, že mi současná podoba vlastního jazyka zlehka uniká. Byla to jen některá slova, jejichž význam jsem nechápal, připadal mi jako titěrní hádci, co prokluzují mezi prsty [...]“⁸³

Zmínili jsme mnohoperspektivnost, s níž souvisí proměňování perspektivy vypravěčů. Na ose heterodiegetického – homodiegetického vypravěče je v románu zastoupen typ homodiegetického vypravěče, který má omezené informace o fikčním

⁸³ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 102.

světě a nahlíží na něj prostřednictvím postavy zabydlené ve světě románu. Vypravěči si předávají pomyslnou štafetu a vytvářejí kaleidoskop hlasů, kterými zprostředkovávají čtenáři ucelený příběh. Nahlížení optikou postavy je charakteristickým rysem i pro intradiegetického vypravěče. Optika vypravěče se principiálně uplatňuje zúženým pohledem postavy. Dochází i k výjimkám, a to v prostupování a překrývání vypravěčů. K ilustraci této teze jsme zvolili ukázkou, v níž se změní vypravěčka, která reflektuje fikční realitu románu, z typu heterodiegetického ve způsob homodiegetického nahlížení. V jedné kapitole tak přechází promluva vypravěčky, která se aktivně nepodílí na utváření fikčního světa a neovládá ho, plynule k promluvě vypravěčky, jež se identifikuje s postavou Marušky a pohlíží její perspektivou.

„Jak jí po válce stejní profesori nechtěli věřit, že pravé papíry zničila, aby se zachránila. Dodnes vidí ty směšné obličejce, jak zkoumají její důvody. ‚Jsem židovka, neměla jsem jinou možnost,‘ říkala tehdy řediteli, a on až příliš dlouho mlčel. [...] Jednou za mnou zase přišel a já se chystala, že zajdu za Janem Zábojným, aby mu pomohl s doložkou, ale on se záhadně usmál a významně řekl, že se před několika týdny vrátil z Brazílie. Polil mě ruměncem. Nedokázala jsem odolat a zeptala jsem se. ‚Viděl jste Jaromíra?‘“⁸⁴

Ukázku rozdělíme na dvě části. Před hranatou závorkou se realizuje vypravěčka v podobě Marty, stojí nad příběhem a odkrývá vnitřní svět postavy, sama se na příběhu nepodílí. Zobrazuje peripetie Marušky, která se musela v době války skrývat, aby nebyla odvezena do koncentračního tábora. V druhé části se přemísťuje centrum pozorování fikčního světa na pozici Marušky („za mnou zase přišel“), jež reflektuje svět vlastní optikou. Do příběhu proniká vedlejší postava profesora Jandla, který navštívil Jaromíra ve vysněné Latinské Americe, ale vrací se do Čech a propojuje dva odlišné světy Marušky a Jaromíra.

Stylistická jednotvárnost jazykových prostředků ztěžuje identifikaci vypravěče a změnu centra narativu, z něhož se na fikční svět pohlíží. Tato modifikace vypravěče není nijak uvozena, čtenář ji odkrývá pouze ze známých

⁸⁴ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 71-72.

informací o fikčním světě a v přímě řeči postavy, která využívá vokativ jako oslovení. „Chtěl jsem vás o něco poprosit, Marie.“⁸⁵

Druhý případ, kdy se projekce fikčního světa přesouvá na jiný typ vypravěče, je vypravěč v ich-formě, který nestojí na rovině událostí. Reflektuje zpovzdálí a stává se heterodiegetickým vypravěčem. Svou perspektivou výrazně utváří a modifikuje fikční svět. Vypravěčka, jež reflektuje fikční svět optikou farmářky Leny, fabuluje a konstruuje události, které se dějí v prostoru jihoamerické farmy, avšak postava Leny se ve chvíli dění této konkrétní události vyskytuje v Praze. Kusé informace o události dostává z e-mailu od matky, ale detailně vykresluje přípravu na válku mezi farmáři a bezzemky, jež se toulají a přepadávají farmy kvůli půdě. Vypravěčka v heterodiegetické rovině narativu nahlíží na celou událost svrchu, perspektiva se přesouvá nad prvotní narativ. Popisuje jednotlivé kroky farmářů a následný válečný střet s tuláky, kteří se snaží zmocnit cizí půdy. Na konci kapitoly se Lena přiznává k tomu, že jí o válečné vřavě vyprávěl stopař Lelé poté, co se vrátila do Brazílie na farmu.

Jazyková vybavenost vypravěčky se na stranách tematizujících válku mění. V dřívějších popisech fikčních událostí se nesnaží o znejistění čtenáře vedoucí k jeho pochybnostem. Události předkládá jako autentické prožitky jedné z postav. Jelikož Lena není ve válce přímým aktérem, využívá nespolehlivosti vypravěče pomocí zvrtných sloves a nadužíváním částice „prý“. Nespolehlivost se také projevuje ve vypravěčově odstupu od událostí, v nichž jako hlavní aktérky zažívají různé životní útrapy. Všechny ženské „vypravěčky mají sklon shazovat vznosný tón, potenciálně vznikající okolo zásadních životních rozhodnutí.“⁸⁶ Ironie patří do výbavy všech vypravěček. Prostřednictvím ironického projektování světa se snaží získat odstup, což se projevuje jako vypravěčský prostředek i ve slovníku jednotlivých protagonistek. Dynamické krátké věty podtrhují rychlost vyprávění a ironické podbarvení má za úkol čtenáře vtáhnout do světa fikce a někdy i šokovat bizarností.

⁸⁵ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 73.

⁸⁶ Sladký, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 25. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

„Můj život se změnil v jakousi parodii na pečovatelku pro staré lidi. Tedy potom, co jsem se vrátila po dvou letech z Prahy. Mojí mámě, o kterou se starám, je najednou skoro osmdesát a tety z klubu Nový Slovan, s nimiž jsem se vídala každou středu v měsíci, jsou najednou staré babky, které mi volají domů a chtějí někam odvézt, nebo přivést nebo si povídat. Takže jezdím, povídám si a zatlačuji oči mrtvolám.“⁸⁷

Románová polyfonie se skládá z pěti různých vypravěčských hlasů. Průnikem těchto hlasů vyvstává svébytný fikční svět. Zmnožením úhlů, jimiž se na svět v románu nahlíží, vzniká dynamický a plastický organismus, v němž se střetávají postavy a kontinuálně vytvářejí síť, jež se postupně zaplétá a rozplétá. Jedinou výtkou mnohohlasí je jednodušnost textu. Jazykové neodlišení používaného slovníku jednotlivých homodiegetických vypravěčů se projevuje nesnadnou orientací v textu a zanikají v nich charakterové protipóly modelovaných postav. Nastínili jsme také překrývání vypravěčů a změnu jeho typu a způsobu nahlížení na svět fikce. Dochází k proměně vypravěče v diegetické rovině narativu, a to takové, kdy se z homodiegetického vypravěče, jenž projektuje svět fikce prostřednictvím perspektivy postavy, stává vypravěč heterodiegetický. Spolehlivost mluvčího, až na výše zmíněné proměny vypravěčů, je dána informačními hranicemi v rámci jedné postavy. Autorka využívá subjektivizační ich-formu jednotlivých narativních pohledů, jež jsou charakteristické ironickým nadhledem a ilustrují specifický přístup aktérů k událostem narativu.

⁸⁷ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 9.

3.4. Literární postava

Svět v románu je zabydlený jednotlivými objekty a fikčními postavami, které se významně podílí na výstavbě fikčního světa. Postavy v příběhu jsou konstruovány jako diskursivní aktanty v narativech a prostřednictvím jejich jednání se posouvá děj.⁸⁸ Kategorii postavy se budeme zabývat na následujících stranách diplomové práce. Nastíníme koncepty teorie literární postavy a do analýzy zahrneme psychologický vývoj postav a naznačíme charakterové typy.

Jako teoretické východisko nám poslouží literárněteoretické koncepty Seymoura Chatmana a Daniely Hodrové, které následně shrneme. Chatman v knize *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* (2008) navrhuje typologii postav, jež dělí na otevřené a uzavřené konstrukty, a navazuje na E. M. Forstera, jehož typologie postav je založena na plochých a plastických figurách.⁸⁹ Plochá postava se vyznačuje uzavřeností, předvídatelností a typizovaností. Může být vyznačena jen jedním rysem nebo více rysy (vždy je jeden zcela dominantní) či načrtnuta jen jednou větou. „Účinkem ploché postavy je to, že má jasné směřování, takže si ji, jak poznamenává Forster, mnohem zřetelněji (ne-li snadněji) pamatujeme – je toho na ní jednoduše méně k pamatování a toto málo je jasně strukturováno.“⁹⁰ Plastická postava se projevuje opačnými znaky, tj. otevřenost, nepředvídatelnost a individualizace. Neukončené postavy nutí čtenáře polemizovat nad jejich budoucím jednáním.

Plastičnost postav se projevuje v komplexu rysů, jimiž se figury vyznačují. Nakupením i přeskupováním rysů se jednotlivé postavy mění, nejednají podle očekávání a překvapují svými činy či svým vnitřním světem.⁹¹ Souhrn rysů obsahuje i protichůdnosti a dynamicky rozvíjí celou postavu jako živoucí organismus. „Neuchopitelnost plastických postav částečně vyplývá z velké šíře, rozmanitosti či dokonce rozpornosti jejich rysů.“⁹²

⁸⁸ Viz Herman, David. *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 74-87.

⁸⁹ Viz Forster, E. M. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971, s.69-70.

⁹⁰ Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 138.

⁹¹ „Rysy ve významu relativně stabilních či trvalých osobních vlastností.“ Viz tamtéž, s. 132.

⁹² Tamtéž, s. 138.

Literární vědkyně Daniela Hodrová rozšiřuje Chatmanův koncept literární postavy v souboru studií *...na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století* (2001). Stejně jako Chatman i Hodrová zdůrazňuje propojenost narativních rovin i motivů díla prostřednictvím postav. Pojem paradigma rysů inovuje a postavu v tomto kontextu vnímá jako „dynamický komplex motivů“⁹³.

Postava je znázorněna jako charakterové individuum, přičemž v narativní rovině působí jako funkce či dynamický prvek propojující různé roviny románu. V textu je znázorněna textovými jednotkami, které se obměňují a mezi něž patří jméno figury, popis těla a líčení myšlenek a pocitů. Pomocí těchto informací recipient rekonstruuje postavu z promluv vypravěče, dialogů mezi postavami a vnitřních monologů.

Hodrová redefinovala pojmy plochých a plastických entit a aplikuje termíny postava-definice a postava-hypotéza, přičemž:

„Postavu-definici v její vyhraněné podobě můžeme charakterizovat jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou, pak postavu-hypotézu charakterizujeme jako vysvětlitelnou jen částečně, ne zcela explicitní, neúplně determinovanou.“⁹⁴

K prvnímu typu, definici, se váže postava schematická, alegorická či z komedie dell'arte. Její nitro je bez tajemství, v příběhu často zastává funkci loutky a zcela se podřizuje ději. Statičnost této postavy spočívá v tom, že není individualizovaná. V případě postavy-definice vstupuje do příběhového světa entita explicitně charakterizovaná, nenutí čtenáře doplňovat bílá místa v narativu a její celková typizace reprezentuje ztrátu subjektivity, jež míří k odosobněné funkci v ději.

Postava-hypotéza se ocitá na druhé straně osy typizace-individualizace. Čtenář nahlíží skrze myšlenky a činy na nitro postavy, která důmyslně odhaluje svůj vnitřní svět. Dynamičnost subjektu souvisí se sebereflexí, s hledáním identity a s proměňováním a vývojem tápající postavy. V textu nabývá postava-hypotéza různých významů a čtenáře aktivizuje tím, že se postava jeví jako implicitní, neúplná. Zobrazení fikční reality se stává plastičtější a napětí v postavách-hypotézách napomáhá vícedimenzionální výstavbě fikčního světa. Ukončená

⁹³ Hodrová, Daniela a kol. *...na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 519.

⁹⁴ Tamtéž, s. 547.

postava-definice nenabízí osobité pojetí literární postavy, ale typizaci a neproměnlivost. Její funkce spočívá v posunutí děje, ale čtenář nemá možnost nahlédnout do jejího nitra, které se jeví jako prázdné a bez tajemství.

Markéta Pilátová pracuje s pěti hlavními postavami. Převažují ženské postavy, jejichž jména nejsou zcela odlišena a zvukově se podobají. Jedná se o Martu, Marušku, Lenu a Luizu. Mužský element zastupuje Jaromír. Postava, jež proplétá osudy všech ostatních figur a promlouvá jako hlas vzpomínky⁹⁵. Protkává síť mezi ženskými hrdinkami s tím, že Maruška je zobrazena jako Jaromírova dávná láska, Luiza jako manželka, s níž se Jaromír seznámil v Brazílii po své emigraci, Marta a Lena představují mladší generaci a obě jsou fascinovány milostným trojúhelníkem Jaromíra, Marušky a Luizy. Psychicky chřadnoucí Maruška se začne svěřovat Martě, která jako dočasná terapeutka napomáhá v blázinci, a Lena se připojuje ve chvíli, kdy se dvě ženy milující jednoho muže setkají a potřebují tlumočníci.

Postavy jsou vesměs charakterizovány přímo, explicitně a odpovídají spíše uvedení do děje jako postavy-definice. Vypravěč odkrývá čtenáři jméno, vnější popis a oděv postavy. Přesto jsou zmiňované postavy typem hypotéz, které modifikují své myšlenkové pochody, hledají vlastní identitu a psychologickým vývojem se kloní k postavám neukončeným a netypizovaným. Uvedení postav do děje v případě námi analyzovaného románu spočívá v popisu střídajících se homodiegetických vypravěčů, což vede k tomu, že se čtenář často s vnější podobou postavy seznamuje poté, kdy již zná její myšlenky zprostředkované vypravěčem. Dříve zná činy a jednání protagonistů nežli samotnou podobu, ta je nahlížena homodiegetickým vypravěčem či jinou postavou. Pro srovnání vybereme příklady popisu ženské a mužské postavy přímou charakteristikou, jež odpovídá podle Hodrové detailní deskripci, která byla hojně využívána v realistické literatuře.

⁹⁵ Čtenář se dozvídá již ve čtvrtině románu v promluvě Marušky, že Jaromír je mrtvý. „Parte mi poslala jeho žena, nikdy jsem ji neviděla, ale představovala jsem si, s jakým zadostiučiněním mi je posílala.“ Viz Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 43.

„Lenu jsem potkala v pražském kině. Seděla a do sešitu si zuřivě potmě něco čmárala. Že je Brazilka, bylo jasné hned, měla na sobě zelenožluté tričko. [...] Napůl bláznivé dítě, co se dokáže smát i brečet na sebemenší povet svého patetického srdce, a napůl kakaová žena s českými rysy, trochu boubelatá se zelenýma očima.“⁹⁶

Úhel pohledu, kterým se pohlíží na postavu, souvisí se subjektivizací vypravěče. Marta, jež popisuje setkání s Lenou, do něj vkládá vlastní hodnotící hledisko. V charakteristice se manifestují nejen povahové rysy Leny, ale čtenář pozorující optikou Marty rekonstruuje i její postoj ke světu. Princip kontrastu, který jsme zdůrazňovali u výstavby prostoru, je použitý i v případě jednotlivých postav, jejichž reflexe světa i povahové rysy se mění se změnou bydliště. Ženské postavy tíhnoucí k Brazílii se projevují divokostí, odvahou, nebojácností a rozhodností. K Česku/Československu se váže pasivita, nerozhodnost, klidnost, jež korespondují s komunismem v zemi a pozdější změnou politického režimu. Zmnožením vypravěčských úhlů dochází k relativizaci rysů postavy. Postava nabývá na plastičnosti, dynamičnosti, přičemž rozmanitost perspektiv napomáhá ambivalenci a autonomii jedince. Tento argument doložíme ukázkou, v níž dvě ženy charakterizují milovaného muže.

„Byl velmi noblesní. Velmi studený. Velmi záhadný. Hlavně to nebyl Brazilec. Nechtěl, abych seděla doma, nežárnil na mé kamarádky, neříkal, že když pletu, tak ho nevnímám, a nepotřeboval, abych poslouchala jeho žvanění od rána do večera. Nespál s jinými. Nechodil se opíjet s kumpány a nesázel načerno v loterii. Miloval divadlo, obrazy, bossa novu a všechno, co se týkalo politiky. Potkali jsme se v kanceláři. Měla jsem na sobě skládanou sukni, modrý propínací svetřík a lámala jsem si hlavu, proč je ten cizinec s lehkým přízvukem tak zadumaný.“⁹⁷

V ukázce je Jaromír charakterizován svou manželkou Luizou. V textu jsou jí věnovány pouze dvě kapitoly jako vypravěče, ale její postavu konstruují i ostatní vypravěči. Pro hlavní mužskou postavu představuje Luiza jakousi náhradnici za

⁹⁶ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 27.

⁹⁷ Tamtéž, s. 32.

Marušku, jeho lásku z mládí, která ho pojí s vlastí, z níž před válkou emigroval. Obě představují dva rozdílné světy a Jaromír je spojuje.

Prolínáním reflexí postavy Jaromíra v úvahových pasážích, korespondenci a vzpomínkách se z něj stává velmi plastická postava typu hypotézy s aspekty, jež zahrnují otevřenost, nepředvídatelnost a individualizaci. Zvláště tajuplnost a tajemství realizující se explicitně i implicitně v postavě Jaromíra a do jisté míry souvisejí se zvolenou profesí dvojitého špiona, jsou jeho dominantními znaky.

„A v naší vsi o nás vědělo také pramálo lidí, protože Jaromír byl vždycky tajnůstkářský a obával se, že by nám moji i jeho rodiče zabraňovali pro nějaké hloupé předsudky. Tak raději vždycky všechna naše dostaveníčka v lesích pečlivě plánoval a promýšlel a nikdy se na chodbách gymnázia na mne pro jistotu ani koutkem oka nepodíval. Jednou, když jsem šla do kapličky na kopci, mne v lese zastavil, chytil mne za paži a dodnes ten dotek pálí.“⁹⁸

Protipólem Luizy se stává Maruška, která je vypravěčkou v ukázce a jejíž psychologický vývoj je v románu klíčový. Z nerozhodné, pasivní a submisivní starší ženy, která se nachází v minulosti, přítomnost přežívá a nemá žádný impuls k životní změně, se stává po odjezdu do Brazílie energická až dobrodružná osobnost. Tuto psychologickou změnu vedoucí k osvobození mysli dokládá autorka i změnou oděvu a účesu. Leitmotiv dichotomie vlasti a cizí, kulturně odlišné země proniká do konfigurace postav. Princip opozic románových bytostí se projevuje na rozmanitých osách tematizujících povahové vlastnosti. Ženské postavy můžeme rozdělit podle dvojic na subtilní – energická, submisivní – temperamentní, pasivita – aktivita, bázlivost – nebojácnost, rozhodnost – nerozhodnost.

Energicky a temperamentně působí Luiza, Brazilka s německými kořeny, jež se odhodlá po smrti Jaromíra navštívit jeho milenku z mládí a dopisovou přítelkyni Marušku v Česku. Nejméně propracovaná postava ze všech ženských figur se zásadně neproměňuje. Nechybí jí rozhodnost i víra v nadpřirozeno. V síti postav se uplatňuje spíše okrajově. Její cesta vede ze Sao Paula do Prahy, kde zůstává s českým milencem. Prahu reflektuje jako klidné prostředí, na rozdíl od brazilské metropole v ní nalézá „malou velkou svobodu“⁹⁹. V každé z hlavních postav se

⁹⁸ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 40.

⁹⁹ Tamtéž, s. 105.

projevuje motiv poutníka v kontextu hledání vlastní identity a svobody a jednotlivé protagonistky jsou schopny porovnávat obě země, jelikož se v rámci ztráty a nalézání domova ocitají střídavě na evropském a latinskoamerickém kontinentu.

Propracovaná postava Marušky, kterou prostřednictvím reminiscencí, velmi bohatého vnitřního světa a individualizace můžeme zařadit k postavě-hypotéze, se přiklání k pasivnějším povahovým rysům. Věkem odpovídá sedmdesátileté Luize, jež je o deset let mladší, ale charakterem je zcela odlišná. Maruška se jeví jako submisivní jak ve vztahu k mužům, tak ve svém jednání a rozhodování. V románu na ni nahlížíme také prostřednictvím dopisů od Jaromíra, jenž v rámci své práce agenta se v dopisech nepřímou dožaduje informací z aktuální politické situace v Československu padesátých let. Válečná zkušenost a strach začít žít v cizí zemi a vykořenit se z vlasti, v níž trpí a kde ustrnula, ji nutí dál pokračovat v nastaveném stereotypu. Modelace Marušky spočívá v ambivalenci a tím nabyté dynamičnosti. Přestože působí Maruška nejistě a rozhodují za ni ostatní¹⁰⁰, čímž by měla blízko k ploché typizované postavě, bohatost vnitřního světa a myšlenkové uzrávání z ní činí propracovaný subjekt. Stěžejním motivem v modelování této postavy je pohyb. Cesta do exotické země mění zajetý stereotyp, s novým prostředím nabývá smyslu života a v panujícím chaosu i částečném nebezpečí ruší doted požadovaný řád. Atmosféra cizokrajného města vstupuje do vnitřního světa postavy, která konfrontuje dvě země ve prospěch Brazílie jako živoucího organismu.

Marta a Lena představují dcery emigrantů, kteří před válkou utekli z rodné země. Opět jsou vystaveny na principu kontrastu. Marta je charakterizována jako submisivní a nerozhodná, formuje ji komplikovaný vztah k nespokojené a kritické matce, která svou dceru citově vydírá a nikdy se nesmířila s osudem emigrantky. I ona je uvedena do děje přímou charakteristikou vzhledu s tím, že se zmiňuje barva očí a vlasů, která napovídá evropskému či exotickému vzhledu. Nalézáme i spojitosti, například s Maruškou Martu spojuje nerozhodnost a nespokojenost, obě sebou nechají manipulovat, ale vyvíjejí se postupně k dominanci a spokojenosti. Pro Martu jsou typické asociativní proudy myšlenek a vzpomínek, přičemž jako klíčový motiv vyvstává nezakotvenost. Celý příběh uzavírá scéna spirituální seance, v níž Marta promlouvá s mrtvým Jaromírem prostřednictvím duchovního média. Setkává se s magickou postavou Johany, jejíž oči symbolizují smíření se životem

¹⁰⁰ „Ulevilo se mi. Někdo zmizel a ještě za mě naplánoval další osud... ale přeci to byl nějaký plán. Měla jsem se čeho chytit.“ Viz Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 131.

a rozhodnutí najít domov, zakotvit a realizovat své sny. Příběh Marty se uzavírá při cestě do Prahy, ve které chce pomoci matce vyrovnat se s městem, jež před válkou opustila. „Už když jsem tam byla sama, dokázala jsem rozeznat v našedlých tvářích starých lidí ten samý šíravý vztek na dějiny, nebo na vlastní zbabělost nebo na něco neurčitého, co vzlínalo z nevkusů kolem a ničilo jim život.“¹⁰¹ Emigrace a vykořeněnost se tematizují v reflexích Jaromíra, který se do svobodného Československa již nikdy nepodívá, a u zmiňované Martiny matky, bezejmenné postavy, jež v syžetu zastupuje pouze funkci, je ukončená a neměnná, můžeme ji proto zařadit mezi postavy-definice. Funkčnost této ženské postavy tkví ve formování a ovlivňování psychologického vývoje Marty.

Pěťadvacetiletá Lena představuje subjekt, jenž se v příběhu pohybuje střídavě v prostředí jihoamerické farmy a Prahy, kam odjíždí načerpat sílu k vedení farmy. Dobrodružná povaha koresponduje s nespoutaností a povinnostmi, které okouší jako nebojácná farmářka. V rozvrhnutí románových postav, k nimž se pojí povahové rysy, má dynamičností nejbližší k Luize. Exotické reálie přibližuje Lena čtenáři barvitě a neopomíjí sociokulturní rozdíly mezi oběma zeměmi stejně jako reflektování mužského a ženského světa. Jedná se o postavu podrobně vykreslenou s racionálním přístupem a odhodláním odejít z domova, v němž se dusí. Vnitřní monology napomáhají hypotetičnosti postavy a její nepředvídatelnost a neschematické pojetí ji konstituují mezi postavy-hypotézy.

Jak už jsme zmiňovali, pojátkem všech čtyř ženských postav se stává Jaromír. Kolem něj se shlukují ženské figury, které vytvářejí obraz charismatického muže, který nikdy nenašel svůj domov. Jaromíra rekonstruujeme jako plastickou postavu s bohatým myšlenkovým životem, dynamikou a sémantickou neukončeností. Reflektování hlavní mužské postavy se děje z mnoha rozmanitých úhlů, jejich relativizace přispívá k plastičnosti a jinakosti, jež působí jako klíčový motiv figury. Propracovaná psychologie implikuje vyzrálou postavu a motivace k jednání se nejeví schematicky ani mechanicky. Jeho příběh referuje k problematickému definování domova a akcentuje svobodu, jež se k domovu pojí. V přímé řeči uvažuje nad domovem takto: „Ne, nechci se nikam vracet, nemám vlast a nechci ji mít, je to jenom přítěž, zbytečná sentimentální komplikace, je to chiméra, již odvrhli tisíce poutníků přede mnou.“¹⁰²

¹⁰¹ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 151.

¹⁰² Tamtéž, s. 109.

Použijeme-li terminologii otevřených a uzavřených konstruktů, konstatujeme, že v románu fungují jako uzavřené entity vedlejší postavy. Splňují pouze funkci v ději, chybí jim nepředvídatelnost a individualizace. Dynamický komplex motivů se v tomto případě redukuje pouze na jeden rys, který je pro plochou postavu typický. Takovou postavu představuje v románu gymnaziální profesor Jandl.

„Měl jen půlku žaludku, pořád ty švestkově modré oči a vypadal jako znovuzrozený. Přežil všechny výslechy ve věznicích, kam ho poslali za jeho činnost v odboji, a protože během války zahynula celá rodina, neměl nikoho, kdo by mu teď bránil v cestování. Díky tomu, že téměř nejedl a neměl koho zaopatřovat, si mohl dovolit podívat se tam, kam vždycky chtěl. Přestože nebylo jednoduché dostat se z komunistického Československa, neměl s tím jako bývalý vězeň a profesor zeměpisu tak velké problémy a Latinská Amerika patřila spíš k zemím, o něž nebyl v řadách politiků valný zájem.“¹⁰³

Konstruování postavy se realizuje velmi mechanicky. Umělé uvedení do děje a vysvětlování veškerých motivací a jednání nenechá čtenáře na pochybách, nezbývá žádný prostor pro domýšlení a doplňování prázdných míst. Jandlova postava dokresluje hlavní mužskou figuru, sám působí jako neživá entita a významně se nepodílí na sémantické výstavbě fikčního světa. Vypravěč, jenž se identifikuje s protagonistou z fikčního světa, opouští sebereflexivní přemítání a pouze řetězí a popisuje události bez hlubších motivací. Můžeme si klást otázku, proč se protikomunisticky smýšlející člověk bez rodiny navrací zpět do totality Československa. Jeho funkcí v ději je zprostředkovat kontakt mezi Jaromírem a Maruškou, což po návratu do evropské země plní. Ukončenost figur souvisí s nutkáním explicitně vysvětlit minulost vedlejší postavy, z čehož vyplývá mechanické utváření některých postav. Jako mechanické se také jeví některé motivace postav k jednání, jež jsou vytýkána autorce v recenzi: „Většina postav jedná naprosto nemotivovaně, zhruba v duchu: teď jsem se rozhodla odjet, prostě už mě to tady delší dobu štvalo. Rozhodnutí přicházejí jako na běžícím pásu, jejich reflexe je ale v nedohlednu.“¹⁰⁴ S tímto argumentem do jisté míry souhlasíme. Mechanizace a zjednodušování motivací k jednání se projevují u typizovaných

¹⁰³ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 62.

¹⁰⁴ Sladký, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 8. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

vedlejších postav. U hlavních postav se setkáváme se zvraty bez motivací méně často, jako příklad uvedeme rozhodnutí Marty odjet z Prahy do Sao Paula. „Pak mi to dojde. Máma má pravdu. Musím si v Paulu ověřit, že jsem schopná stejného pocitu štěstí jako v Praze. Jestli ten pocit zůstane kdekoli. Modroočko bude mít to, co si přál, a já se dozvím, jestli náhodou nepatří jen k životu v Praze.“¹⁰⁵ Nedostatečná motivace je signifikantní při přesouvání postav do kulturně cizího prostředí. Lokalizace a následné přemístění některých postav ve fikčním světě neposkytuje důkaz vnitřního vývoje postavy. Pokud nenásleduje zmiňovaná reflexe ve vědomí postavy, pak jde pouze o prvoplánovou změnu, již se autorka ne vždy vyhýbá.

Shrneme-li analýzu postavy, konstatujeme, že autorka konfiguruje postavy na základě opozic. Síť postav se skládá z pěti hlavních figur, přičemž čtyři ženské postavy můžeme rozdělit do dvou skupin, jež se vzájemně ovlivňují a proměňují, a hlavní mužská postava představuje spleť komplexů motivů, který ženské subjekty spojuje. Při charakterizaci hlavních postav je důraz kladen na prostředí, v němž se pohybují, povahy jednotlivců, kulturní zakotvení a mužské a ženské reflektování světa. Při aplikaci teoretických východisek Chatmana a Hodrové jsme zjistili, že hlavní postavy se projevují jako plastické s bohatým vnitřním světem a tendují k postavě-hypotéze. Umožňují recipientovi doplňovat bílá místa a svou subjektivizací se přiklání k dynamickým subjektům.

Zmínili jsme významné povahové rysy hlavních postav, vzájemné zrcadlení a využití principu kontrastu, plochost vedlejší postavy i nedostatečnou motivaci určitého jednání. Všechny hlavní postavy mají společný motiv, jímž je cesta. Prostřednictvím cesty odkrývají své kořeny, nalézají identitu a duševní klid.

¹⁰⁵ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 123.

4. MÁ NEJMILEJŠÍ KNIHA

4.1 Poetika románu

V této kapitole se pokusíme charakterizovat druhý román Markéty Pilátové *Má nejmilejší kniha*, okrajově popsat děj, zařadit text žánrově a zmínit kompoziční postup, který je využit při výstavbě románu. Autorka zvolila prvky eposu a pohádky a vytvořila složitý příběh, v němž je fabule bohatě rozvětvená a vrství různorodé narativy. Vychází opět z latinskoamerických reálií a sugestivně zprostředkovává rozmanitost života v milionové metropoli i v opuštěné horské poušti. Nekomparuje pražské a brazilské scenerie jako v prvním románu, ale zůstává převážně v Latinské Americe. Z evropského kontinentu pouze okrajově nahlíží do polského města, v němž popisuje hrůzy pogromu během druhé světové války. Převážná část prózy se odehrává v latinskooamerickém blíže neurčeném místě s názvem Velké město, i když v mnohovrstevnatém příběhu se postavy ocitají i na dalších místech Latinské Ameriky. Jelikož je román vystavěn opět v souladu s konceptem mozaiky¹⁰⁶, do níž přispívá vypravěč charakteristikami mnoha postav a odkrývá jejich minulost, dějiště románu se v rychlém sledu přemísťuje.

Bohatost digresí a reminiscencí přítomných již v románové prvotině umocňují v *Mé nejmilější knize* krátké texty jiného typu. Syžet se plní popisovanými sny, písněmi, básněmi i zaklínadly. Prolínají se celým dílem a společně se symbolem *hada*, klíčovým motivem knihy, propojují mnoho různorodých narativních linií. Děj se skládá spíše z fragmentárních příběhů, jež se snaží autorka efektně zrcadlit. Konstruuje fikční svět s prvky typickými pro postmoderní literaturu a stírá hranici mezi snem a fikční realitou, kdy mohou hadi vstupovat do snů postav a mluvit s nimi, ovlivňovat jejich další jednání, a dokonce je i ve snu zabít.

Složitý příběh s mnoha postavami, které se nepravidelně střídají v narativních pásmech, se dotýká mnoha témat, například problematiky týrání zvířat a výzkumných pokusů na nich. Utrpení hadů ilustruje Pilátová na ctižádostivém vědci Michaelu Vidalovi, zakladateli Hadího institutu, který celý život zasvětil výzkumu hadího jedu. Institut, jehož předobrazem je výzkumné centrum Butantan v Sao Paulu, zaplňují různé typy hadů, kteří jsou posíláni do vědeckého ústavu

¹⁰⁶ V druhém románu sice volí Pilátová kompozici mozaiky, ale jednotlivé hlasy nestylizuje do ich-formy. Využívá vševědoucího vypravěče v er-formě.

obyvateli z celé Latinské Ameriky. Hadí jed nelze synteticky vyrobit, proto se v centru vytvářejí séra proti hadímu uštknutí a anestetika pouze z jedu, který vyprodukují dovezení hadi. Někteří plazi jsou k výzkumu nevhodní, zaměstnanci ústavu je uskladní ve skleněných nádobách a v tu chvíli se mění jejich vnímání a oni nazírají na okolní svět perspektivou trpícího a mučeného personifikovaného tvora. Institut se stává hlavním ohniskem paralelních dějů.

Kontinuitu lidského a zvířecího světa nalézáme u indiánské dívky Pajity, jejíž získané zvířecí instinkty a schopnost rozumět zvířecí řeči ji dovedou z horské pouště až do výzkumného centra ve Velkém městě. Jako pomocnice doktora Vidala proniká k tajemstvím hadů a cítí jejich utrpení. Její osud se protne s mladým pouličním žonglérem ze slumu Ptákem, do kterého se Pajita zamiluje. Syn prostitutky se snaží uniknout z chudoby a beznaděje městské periferie. Slum Velký okraj, jak ho autorka nazvala, je propracován do nejmenších detailů. Velmi sugestivně a barvitě evokuje všeobjímající nebezpečí a skličující atmosféru strachu, před nimiž se nedá utéci. V románu zdůrazňuje sociální rozvrstvení společnosti a to, že jednotlivec musí znát své kořeny a původ. Recenzentka to shrnuje takto: „Pokusy uniknout z kasty jsou v naprosté většině marné. Slum své děti nepustí.“¹⁰⁷ Pajitě i Ptákovi dává vypravěč naději na lepší život a seberealizaci, ale rozvržení románu spěje k tragickému konci obou postav.

Další narativní linie představuje elegantního lékaře trpícího vizemi. Smradlavý Hugo, jak se mu přezdívá kvůli míchání lektvarů a elixírů, vidí blízkou budoucnost svých pacientů, kterým tak zachraňuje život. Tato schopnost ho zavede do malého města ve vnitrozemí, kde se mu ve snu zjevuje had. Naučí ho magickou formuli či hadí zaříkávadlo, které se prolíná celým prozaickým textem. Od té doby Hugo mučednický trpí kvůli svým nadpřirozeným schopnostem. Po jeho prorockých vizích ho sužují bolesti a migréna, jako by tragické osudy zachráněných přenášel na sebe. Na konci příběhu se setkává s Pajitou, která také zná hadí píseň, a jeho vidiny zmizí.

Rodinné drama a výměnu rolí v kontextu rodiny líčí vypravěč v příběhu matky a dcery. Pula, jež se později stává přítelkyní Huga, znázorňuje cílevědomou mladou ženu rozhodnutou bojovat s podsvětím a všudypřítomnými narkomafiány. V příběhu se Pula se svou matkou Lindou setkává na třech místech, ve třech různých

¹⁰⁷ Marečková, Tereza. Reportáž z velkého okraje. *Nový Prostor*, 2010, č. 346, s. 24.

životních situacích. Jako devatenáctiletá studentka, kdy se dozvídá, že jejím otcem je proslulý doktor Vidal. Podruhé se situace radikálně obrací. Pula pracuje jako federální policistka, jež je nucena vyslýchat svou matku. Ta je nastrčena jako volavka a pašuje pro svého milence Vidala drogy. Potřetí ve chvíli, kdy vědec umírá a Pulina matka ztrácí milence i chuť do života. Lindin příběh končí přestěhováním se k patagonskému fjordu, kde se věnuje výzkumu mořské fauny, a Pula nadále chytá zločince a žije s Hugem.

Poslední dvojici postav tvoří zaměstnanci Hadího institutu Yan a Otto. Homosexuální poměr mezi nimi je reflektován rozdílnou optikou obou mužů. Yan pracuje jako úředník a ve Vidalově ústavu, kde přijímá hadí přírůstky a nakládá je do formalu. Jeho nerozhodnost, rozpačitost a submisivní chování kontrastují s povahovými rysy psychiatra Otty, který je vykreslen jako energický, temperamentní muž se schopností naslouchat a interpretovat sny pacientů. Obě mužské postavy se dynamicky vyvíjejí a jejich psychologický profil na konci příběhu neodpovídá modelu kontrastu. Otto se vydává s otcem do Polska, místa otcova narození, a odkrývá původ rodinných příslušníků na pozadí válečné tragédie odehrávající se v Jedwabném. Yan se odhodlá navštívit tatěra žijícího ve slumu. Odhaluje jeho identitu revolučního umělce ze sedmdesátých let a projevuje se jako strachu zbavený sebevědomý jedinec, který tatěrovi ukazuje vlastní, do té doby schované kresby.

Mytické figury dokreslují svými vypravěčskými party magicko-realistické vyznění románu. Vystupují v ich-formě a stávají se působivými komentátory dění. *Ten, který tetuje* svými promluvami rámcuje a reflektuje popisované události a postupně se stává působivou figurou popisovaného příběhu. Autorka efektně stylizuje tatěra do role vypravěče, ale zde nastává úskalí románové struktury. Jestliže chtěla Pilátová docílit toho, že se vypravěč ztotožňuje se záhadným tatěrem, který vypráví svým zákazníkům mnohovrstevnatý příběh, román dostatečně kompozičně nerozvrhla. Zahrnováním a propojováním jednotlivých narativů bez jednotící linie se román rozpadá na větší fragmenty a vypravěč stylizovaný do *Toho, který tetuje* nemůže držet tuto strukturu pohromadě. K problematice vyprávěcí strategie se vrátíme v analýze kategorie vypravěče.

Postava tatéra je bezejmenná, bez paměti i identity. Odkazuje k bájím a mýtům klasické literatury a rozvíjí vyprávění pod výhrůžkou smrti stejně jako Šeherezáda. *Ten, který tetuje* je opředen tajemstvím, jež vytváří v románu atmosféru napětí. Recenzentka Karolína Jirkalová k tomu dodává:

„Tatér je vypravěčem románu, uvádí jej, několikrát vstupuje do toku textu a rovněž knihu uzavírá. Je ale zároveň postavou, téměř proti své vůli se stává aktérem vlastního vyprávění.[...] Kniha nás tak drží v napětí.“¹⁰⁸

Jako stylizovaný vypravěč stojí nad příběhem, ale s odhalením identity a zasazením do příběhu se stává současně jedním z protagonistů. Čtenář se dozvídá, že se jedná o otce mladého Ptáka ze slumu. Dosavadní život tatéra také poodkrývá úředník Yan i samotný tatér při záblescích vzpomínek na bolestivé mučení levicových umělců – revolucionářů.

Pojítkem mezi zvířecí říší a lidským světem se stejně jako Pajita stává had Haré. S tatérem má společné znaky, mezi něž patří vypravěčství v ich-formě a výjimečná pozice komentátora. Typografické odlišení těchto dvou komentátorů i aktérů v příběhu jim zajišťuje výlučnost. Nacházíme mezi nimi také rozličnosti, a to v přístupu k příběhu. Zatímco tatér zaznamenává, komentuje, ale nikdy nejedná jako svébytná postava, Haré proniká do fikčního světa také jako hybatel dění. Na funkci hada Harého v narativu poukazuje v recenzi Milena Nyklová:

„Zjevuje se ve snech, vstupuje jim do podvědomí, vznáší se v refrénu hadí písně, zaklínadlech o hadovi v kořenech. Napovídá člověku kořeny rozplést, dopátrat se dobra nalezením pravdy o sobě samém.“¹⁰⁹

Román je vystavěn na pozadí pohádkomytických rysů, které vytvářejí svébytnou poetiku díla. Rozvržená kompozice, která připomíná vrstvení napínavých příběhů vyprávěných Šeherezádou, komplexně propojuje motivy. Zvolený symbol hada napomáhá zamotávat fabuli do pomyslného klubka příběhů.

¹⁰⁸ Jirkalová, Karolína. Políbit hada: Druhý román Markéty Pilátové opět těží z Latinské Ameriky. *Lidové noviny*, 2009, roč. 22, č. 234, s. 8.

¹⁰⁹ Nyklová, Milena. Dvakrát o jedné knize. *Knižní novinky*, 2009, roč. 8, č. 22, s. 23.

Magickorealistickou atmosféru umocňují pohádkové postupy¹¹⁰, kouzelné prvky, odkazování k bájím a mýtům či propojování dvou odlišných světů. Jeden je charakteristický racionálním pojetím a druhý se jeví jako magické univerzum. Magický realismus je definován v *Lexikonu teorie literatury a kultury* takto:

„V literární vědě se koncept magického realismu užívá především v oblasti románu a jiných narativních forem, kde se vztahuje na vzájemné působení realistických a nerealistických prvků. [...] Z realistické struktury vyprávění, spočívající na historicky konkrétních společensko-politických okolnostech, vystupují fantastické momenty, odvozené z rituálních obřadů, mýtu a snů. [...] Přestože se magický realismus spojuje především s latinskoamerickým vypravěčským uměním, můžeme jej chápat i jako mezinárodní stylový fenomén. Jeho stopy nalezneme ve sbírce *Tisíc a jedna noc*, ve středověkých básnických skladbách o Artušovi nebo v romantické literatuře, stejně jako v postmoderní literatuře a mediální kultuře. Charakteristickým znakem diskursů magického realismu je splynutí dvou kategoriálně rozdílných systémů řádu a reprezentace do třetího, nového modu reality a zobrazení.“¹¹¹

Na základě mytických motivů objevujících se v románu a základních rysů žánru magického realismu se přikloníme k magickorealistickému typu prózy.¹¹² Tento argument můžeme demonstrovat na výskytu magických prvků, které se realizují v prostoru fikčního světa. Mezi tyto prvky zahrnujeme nadpřirozené vlastnosti a schopnosti jednotlivců a zvířat. V analyzovaném textu se s tímto jevem setkáváme u dívky, která rozumí řeči hadů, či u hada Harého, jenž vstupuje lidem do snů a vybízí je k jednání. Pohádkové a mytické jevy se prolínají s realistickými a vybízí čtenáře k zapojení fantazie. Stírání hranice mezi fantaskním světem a fikční realitou

¹¹⁰ „Za výraznou aktualizaci pohádkových zákonitostí pak lze považovat autorčinu rezignaci na axiomatické vítězství dobra nad zlem, její preferenci epických vyústění realistických, až naturalistických (a to nikoli pouze ve smyslu detailního popisování drastických výjevů).“ Viz Machala, Lubomír. *3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové*. In Matonoha, Jan. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 233.

¹¹¹ Feldmann, Doris – Jacobmeyer, Hannah. Magický realismus. In Nünning, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 469.

¹¹² Přestože recenze Marty Ljubkové neoznačuje tento román za magickorealistický, jeho základní stylotvorné prvky jsou totožné s diskursem magickorealistickým. „Spíš než o magický realismus jde o postup vycházející z domácích luhů – u nás dobře známé prolínání, rozplétání, řetězení, doslovení na poslední chvíli, dědění a předávání slov (resp. zde básně).“ Viz Ljubková, Marta. Na druhý pokus. *Souvislosti*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 27.

románu se projevuje v rovině snů, které se stávají předobrazem událostí v románové realitě.

V definici magického realismu se zmiňuje splynutí dvou rozdílně pojatých systémů a vytvoření svébytného komplexu. Dva světy se navzájem zahrnují. Jeden funguje na základě řádu a zákonitostí, na které jsme zvyklí z uspořádání našeho světa, a druhý se projevuje jako magický, kouzelný a spočívá v odpoutání od pravidel světa, v němž žijeme. Dochází k překvapivým událostem v neobvyklých prostředích, jež jsou příznačné nedodržováním přírodních zákonů. V *Mé nejmilejší knize* představují magický svět sny a představy, ale také prostor, v němž promlouvají postavy a zvířata charakterizováni souzněním a spřízněností. Překračování a vzdalování dvou rozmanitých světů v příběhu budují napětí.

Na narativní komplexy můžeme také nazírat jako na svět mrtvých a živých. Postavy přecházejí ze světa mrtvých a ocitají se mezi živými. Vystupují ve fikčním světě stejným způsobem jako před smrtí a prožívají události stejně intenzivně. Tyto postavy překračují hranici mezi dvěma světy a zařazují se mezi živé subjekty bez jakéhokoli příznaku posmrtného života. V románu vystupuje jako mrtvý vědec Vidal, vrací se na místo institutu s úkolem zkoumat hadí morálku. O záhrobí se explicitně vyjadřuje jako o místě *tam*. Formální odlišení slov zdůrazňují stylové prvky, které evokují čtenáři paralelní svět tajemna. Jako příklad uvedeme citaci, kterou pronáší úředník Yan při setkání s mrtvým Michaellem Vidalem.

„Poprvé s ním doktor Michael hezky mluvil. Trpěl tím, jak ho vědec, když ještě *normálně* žil, přehlížel. Měl v hlavě jen své *velké* věci. Podivínští a nepříliš pracovití denní snílci ho nezajímali.“¹¹³

Nejvýznamnějším aspektem zařazujícím román k žánru magického realismu je prolínání lidského a zvířecího světa. Jako symbol říše zvířat zvolila Pilátová hady. Pradávní plazi se objevují v rozmanitých kulturách, z nichž dominuje křesťanská, ale nalezneme ho i v mezoamerické a řecké kultuře.¹¹⁴ Had je představen jako zástupce symboliky lékařství a odkazuje k pradávnému uspořádání světa. Mytologické systémy ho pojmají různorodě. Hadi se stávají nositeli dobra i zla, symbolizují podsvětí i pozemský život. Biblický had oplývá moudrostí, ale je zatracen jako

¹¹³ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 20-21.

¹¹⁴ Viz Vondřichová, Anna. Co zmůže hadí políbení. A2, 2010, roč. 6, č. 7, s. 39.

svůdce Evy a Bohem proklet. V křesťanské tradici se tedy jeví jako představitel zla a symbol d'ábla. V analyzovaném románu je had zobrazen také v klasickém narativu slovanských pohádek, z nichž tatér vybírá vyprávěné příběhy, např. ochutnání hadího masa umožní porozumět řeči zvířat. Jaké prostředky vypravěč–tatér používá v komentářích a stavbě fikčního světa s pohádkovými motivy, ukážeme na následující ukázce:

„Živá a mrtvá voda, och, od té doby, co jim ten příběh z mé nejmilejší knihy vyprávím, ji narcos hledají. A co teprve ten o Bílém hadovi. I já bych chtěl tolik ochutnat. Jednou jedinkrát vědět, co si vyprávějí krysy před mou boudou, uslyšet, co křičí supi na mé plechové střeše.“¹¹⁵

V *Mé nejmilejší knize* jsou hadi obyvateli dvou světů, pozemského a snového. Ve snech získávají nadpřirozenou moc, hovoří s lidmi a ovládají je. Následky událostí, které nastanou ve snovém světě, pak přetrvávají ve světě nesnovém. Had Haré se pomstí doktoru Vidalovi a ve snu ho zabije. Tento sen se však stává realitou a vědec zemře. Pilátová využívá hojně metaforických obrazů v popisu msty hada Harého, se kterým Vidal prolnul svou mysl.

„Dusil jsem ho, tiskl ho pevněji a pevněji. Cpal jsem ho pod skleněný plášť jeho vlastní smrti. Viděl jsem jeho oči a pozoroval, jak se mě doprošují. Toužil po tom, abych ho políbil. [...] A na jazyku jsem ucítil poslední záchvěv, hořkou slinu vzteku. Pak bylo ticho. Někde v poušti, daleko odsud, v sopečném prachu, jenž přikrývá dávno mrtvá města, ve skalách a příšeří džungle, všude tam však byla jeho smrt slyšet.“¹¹⁶

Nyní se pokusíme shrnout základní tematické proudy, které se v románu objevují. Prvním je již naznačený Hadí institut, prostorové epicentrum, k němuž se upínají jednotlivé narativy. Vědeckovýzkumný ústav je načrtnut jako organizace experimentující s hadím jodem za cenu utrpení jednotlivých plazů. V románovém celku zaujímá téma symbolické, které poukazuje k nejednoznačnosti prospěchů z pokusných zvířat, a reflektuje je jako oběti. Tematika není popisována černobíle, naznačuje různé přístupy ke světu zvířat a následně k jejich testování.

¹¹⁵ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 10.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 258.

Další vyprávěcí linie zahrnuje cestu mladé dívky Pajity, a to jak ve smyslu fyzické cesty do Velkého města, tak i duševní pouti s cílem porozumět vlastním schopnostem a získanému zvířecímu instinktu. Dívka neposkvrněná lidskými zločiny hovoří s hady a díky svému šestému smyslu zachraňuje lidské životy. Pilátová postupným vývojem citlivé indiánské míšenky zachycuje „etnografický popis života v horské vesničce a pozdější proměnu spojenou s poznáním Města,“¹¹⁷ jak konstatuje Tereza Marečková v recenzi. Pajitina iniciační pout' se odehrává v proměnách příběhového prostoru, který autorka plasticky a mnohohrstevnatě reflektuje. Postavy neznázorňuje schematicky, ale komplexně popisuje jejich psychologický vývoj.

Třetí námět znázorňuje hledání rodových kořenů. Pilátová se vrací k tematice emigrace a návratu do vlasti či ztotožnění s místem, v němž postavy žijí. V prvním románu tato problematika zaujímá hlavní téma, v *Mé nejmilejší knize* se dotýká původu rodinných předků jen okrajově. Čtenář reinterpretuje na základě nových informací život Wacława Struncowského, otce psychiatra Otty. Společně se vydávají do Wacławova rodného Polska a Otta odkrývá traumatizující události, kterými před lety jeho židovský otec prošel. Uměle vsazený příběh rozbíjí nastavený narativní rámec románu. Při líčení polského pogromu autorka pateticky útočí na čtenáře a opouští magickou rovinu příběhu.

Ztotožníme se s výtkami recenzentů, kteří se zamýšlejí nad vloženým příběhem v kontextu konstrukce románového celku či zdůrazňují mechanickou práci s jazykem při popisu pogromu spáchaného na židech:

„Myslím si však, že důmyslná konstrukce románu by se nezhroutila ani v případě, kdyby z něj některé příhody a epizody vypadly, například zrovna ona ‚polská odbočka‘ je dle mého názoru poněkud nadbytečná.“¹¹⁸

„Četba jakési knížky o pogromu v Jedwabném, která se fatálním řetězcem náhod ocitne v Ottových rukou (vnutí mu ji zázračně chápavá hotelová recepční jako jediný možný jakoby předem připravený zdroj odpovědí na trýznivé otázky, s nimiž ho zanechal jeho náhle zesnulý otec poblíž polského rodiště, kam se s Ottou nečekaně vypravil na sklonku života stráveného v Americe), v něm vyvolává takovéto reakce: ‚výkřiky byly silnější a plameny

¹¹⁷ Marečková, Tereza. Reportáž z velkého okraje. *Nový Prostor*, 2010, č. 346, s. 24.

¹¹⁸ Hrtánek, Petr. Román jako klubko hadů. *Host*, 2009, roč. 25, č. 10, s. 51.

začaly mrazit‘. [...] Pilátová čtenáře na dalších pěti stranách utvrzuje příklady jako: ‚zamrazilo Otta v kostech‘, ‚hlavou mu vířila mrazivá kola‘, ‚se svou mrazivou prázdnotou‘.¹¹⁹

Přesvědčivěji působí autorka při konstrukci narativů a modelování prostoru lokalizovaného do Latinské Ameriky, který obsahuje širokou škálu rozmanitých scenerií. Podmanivost prostředí a různorodost životních stylů ztvárňuje velmi neotřele a dokáže navodit atmosféru prostřednictvím barvitých detailů. K zprostředkování plastického fikčního světa opět využívá reflektování prostoru smyslovými vjemy. Prostor románu detailně popíšeme v další kapitole diplomové práce.

Shrneme-li kompozice románu, shledáváme, že tkví ve větvení fabule a protínání narativních linií. Řetězení příběhů vyžaduje konstruovat literární dílo bez faktických chyb a může narážet na fragmentárnost a osamostatnění jednotlivých narativů. Pilátová úspěšně prolíná motivy v příbězích (například symboliku hada), ale dostatečně nespojuje narativní proudy jednotnou tematickou linií a detailně je neprohlubuje.

¹¹⁹ Vajchr, Marek. Zapřená pohádka Markéty Pilátové. *Revolver Revue*, 2010, roč. 25, č. 79, s. 235.

4.2. Literární prostor magickorealistický

Konstrukce prostoru *Mé nejmilejší knihy* spočívá v systematickém propojování snových a reálných rovin textu. V této kapitole se zaměříme na konstituci pozemské i snové krajiny v kontextu smyslového vnímání. Nalezneme stylové prostředky, kterými se realizuje výstavba prostoru, a zjistíme, jak se liší prostředí snu a latinskoamerická krajina zahrnující džungle, hory, pouště, hornické kolonie či mořská pobřeží. V analýze se zaměříme i na funkční opozici města a slumu. Aplikujeme stejná teoretická východiska jako při naratologické analýze prvního románu, a to teorii prostorového vymezení Janusze Sławińskiego a smyslové osvojování prostoru Alice Jedličkové.

Otevřenost prostoru krajiny kontrastuje s uzavřeností města, které se stává paralelou k dynamickému živoucímu organismu. Součástí města jsou také slumy, které jsou reflektovány jako vězení bez možnosti útěku, a konfrontace atributů prostoru města a ohraničeného slumu vytváří v narativním textu napětí. Také v tomto románu konstruuje Pilátová svébytný narativní prostor a využívá smyslové vnímání a metodu *prostorového zanoření*. Tuto tezi potvrzuje také Viola Fischerová v recenzi *Mé nejmilejší knihy*:

„Světlem knížky je reálné anonymní Velké Město v Latinské Americe (hybrid Sao Paula a Buenos Aires) se svým Předměstím, obklopené exotickou kamenitou pouští a vysokými horami, krajinou, jejíž barvy, vůně, zvuky větrů, od horkého bezhlesého dechu vyprahlého kamení až po svištěcí víchř z hor si autorka osvojila všemi smysly.“¹²⁰

Autorka naplňuje krajiny specifickými zvuky, pachy, vůněmi a podřizuje ho budované atmosféře místa. Smyslové osvojení se stává významným aspektem zapojujícími se do konstruování prostoru. V detailních popisech prostředí s využitím všech smyslů se Pilátová daří sugestivně zprostředkovávat krajiny mytické, realistické i naturalistické. Identifikace zvuků, pachů či vůní evokuje iluzi autentičnosti a plastičnosti. Do prostoru se také projektuje emocionální rozpoložení postav, které se projevuje v detailní malbě vyprávěče. „Jeho otec Wacław se šel

¹²⁰ Fischerová, Viola. „*Moje nejmilejší kniha*“. [online]. 2010 [cit. 18. července 2013]. Dostupné z: <<http://www.respekt.ihned.cz/spisovatele-o-knihach/c1-44054270-moje-nejmilejsi-kniha>>.

projít do nedalekého parku plného smutných olší a zapáchajících okrasných rybníků.“¹²¹ Reprezentace prostředí spočívá v detailních popisech a individualitě. Každé místo oplývá podrobnou charakteristikou a autonomií. Konstruktivní propojování narativních elementů vytváří v textu dynamický komplex. Jedličková poukazuje na rozdíl deskripce a usouvztažnění prostorových jednotek takto:

„Prostorovost (či dojem prostorovosti) není primárně záležitostí pojmenování určitých objektů či jevů, nýbrž teprve jejich usouvztažnění. [...] Znovu lze konstatovat, že výsledkem není ani tak konkrétní představa prostředí, nýbrž skrze další smyslové podněty, spíše než vizuálně sugerovaná představa atmosféry.“¹²²

Atmosféru jednotlivých míst buduje Pilátová velmi zdařile, přesouvá se do různých prostředí bez časové konkretizace a vytváří napětí v narativu.

V první rovině popisu souvisí explicitní reprezentace prostoru se zvukovou složkou, kterou využívala při modelování prostředí již v románu *Žluté oči vedou domů*. Zvukomalebná slova dotvářejí také v *Mé nejmilejší knize* iluzi prostorovosti a konstituje se také pohyb jednotlivých složek v prostoru. Doložíme to ukázkou, v níž reflektuje tatér periferii města zvanou Velký okraj.

„Tady u nás na Velkém okraji plameny ohňů každý večer olizují hliněné zdi chatrčí. Lidé tančí v jejich světle a prohnuté nohy se sunou pomalu v tangovém rytmu do propasti melancholie, odkud je táhne na světlo ryk samby a štěkot kulek, jejichž déšť se zavrtává do kůže mnohem lačněji než mé jehly. V pachu výfuků se udí psí maso.“¹²³

Představa atmosféry v konkrétních prostředích je v románu navozena ještě dalšími subjekty, a to zvířaty. Ta pomáhají v orientaci v textu a lokalizaci reflektovaného prostoru. Živé subjekty se pohybují spolu s postavami v prostorech statických i dynamických a zdůrazňují charakteristickou atmosféru místa. Ve fikčním světě, který je tvořen různorodými místy, se stává dominantním prvkem díla princip personifikace a individualizace.

¹²¹ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 53.

¹²² Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 72.

¹²³ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 9.

V každém snu je přítomný had jako hybatel děje a motivací postav, se kterými hovoří a vede jejich kroky. Důležitá rozhodnutí totiž přicházejí ve snu. V reálné rovině ztrácí tuto moc, ale myšlenkovým prolnutím s některými jedinci je jeho vliv pociťován v podvědomí obyvatel fikčního světa.

Zvířata žijící v exotickém prostředí s různými klimatickými podmínkami jsou určující pro popisované prostředí. Uzavřené prostorové konstrukty pomáhají modelovat například švábi jako symbol špíny a panující vedro. Celkové vyznění místnosti je spíše negativní. Popis horké a špinavé místnosti v domě se pak odráží i v otevřeném konstruktu města, jež je reflektováno jako ohyzdné, nezabydlené a pustnouce. Zdůrazňování horkého klimatu prostupuje textem a evokuje autentičnost exotické latinskoamerické krajiny. Zapojení barev hraje v modelování prostoru také důležitou roli, vypravěč se zaměřuje na měnící se krajinu a barevnost umocňuje ilustraci plastického narativního prostoru.

„Cesta autobusem ubíhala nekonečnými poli cukrové třtiny, syté zelenými pastvinami, na nichž polehávaly tisíce kusů bílého dobytka. Měnily se jen odstíny půdy od hnědé po oranžovočervenou a býci měli někdy rohy zakroucené dovnitř a jindy jim zeširoka trčely vzhůru ke stále stejně modré obloze. Během celého dne se za okýnky autobusu míhala rozpálená plechová městečka. Zastávka na trochu jídla podávaného s pořádnou porcí rozhněvaných, obtížných masařek. Kolem krajnic pohozené krunýře mrtvých pásovců. A na všem se líně povalovalo nikde nekončící horko.“¹²⁴

Na této ukázce můžeme demonstrovat drobnokresbu a detailní reprezentaci svěbytného prostředí. Pilátová přesvědčivě konfiguruje literární prostor a zapojuje veškeré funkční složky k vytvoření nezaměnitelné atmosféry určitého prostředí.¹²⁵ Atraktivita prostředí není nahodilá, popisy exotických lokací jsou propracované do detailu a plně se zapojují do konstrukce prostoru literárního díla i do jeho významové složky.

¹²⁴ Pilátová, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 69.

¹²⁵ Petr Hrtánek k tomu dodává: „Autorka přitom dokáže velmi sugestivně zprostředkovat latinskoamerickou atmosféru různorodých míst, aniž by její popisy připomínaly prvoplánově efektní fotografie z National Geographic.“ Viz Hrtánek, Petr. *Román jako klubko hadů*. *Host*, 2009, roč. 25, č. 10, s. 52.

Důležitým příznakem prostoru je mýtus. Metaforické výrazy a symbolika se výrazně projevují v popisech snů formálně odlišených kurzivou. Z mytologických topů se v románu uplatňuje ráj. Jedná se o prostor ohraničený, oplývající hojností, krásou ženských i mužských těl. Pilátová projektuje ráj na základě klasických biblických archetypů, ale některé motivy aktualizuje. Naznačené figury pohybující se rájem jsou typizované a jejich plochost je znázorněna průhledností. Z motivů měnící prapůvodní obraz ráje jmenujme prázdnotu, která se rozprostírá na okrajích tohoto místa. Snový prostor ráje je charakterizován hranicemi, postavy se mohou pohybovat pouze v centrální části, za hranicemi se nalézá propast. Prostor se tak realizuje jak v horizontální, tak i ve vertikální rovině. Klíčovým motivem ráje je had symbolizující lidskou touhu. Autorka ve snech zobrazuje tužby, strach i nejistoty postav, u nichž sny představují významné změny a zásadní rozhodnutí.

Časový aspekt, který je komplementární s prostorem, zde nabývá významnou roli. Ve snech vládne bezčasí, pohyb se zpomaluje a zrychluje a prostor se transformuje v magický komplex, jehož hranice je možné překročit a ocitnout se v realitě světa. Narativ se před námi odvíjí jako sekce filmových scén. Postavy jsou ovládány přírodní silou personifikovanou ve všech aspektech.

„Najednou na všechno padl jeden stejný studeně ocelový stín. Mořem se hnala velká ledová vlna. Prastará, těžká a divoká. Živá a mrtvá vlna. [...] Panovačně se rozkročila mezi ním a snem. Mezi věcmi a vnímání věcí. Žila a umírala na pláži.“¹²⁶

V rovině scenerie, v níž se prostorové jednotky zapojují do celkového komplexu fikčního světa, zohledníme konfiguraci prostoru na základě opozice vesnice a velkoměsto a zahrneme interpretaci oblasti slumu, tedy periferie města. Základní rozdíl tkví v dominanci statického či dynamického příznaku. Zatímco malé vnitrozemní město je stagnující a „neživé“, metropole Velkého města se jeví jako pružný organismus, jako obrovské rozpínající se místo. Horskou vesnici vypravěč modeluje jako hliněnou, špinavou s chudokrevným sluncem. Chudoba a nevzdělanost jsou základními atributy dělnické kolonie ve studené náhorní plošině, kterou obývají indiáni a míšenci nejnižší sociální úrovně. Chladná poušť je reflektována jako pustina, kde nerostou květiny a žijí pouze ještěrky, hadi a hladoví

¹²⁶ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 129.

psi. Důraz je kladen na hnědou barvu jako zastupující znak špíny, suché hlíny, prachu. V popisu krajiny nenalezneme výraznou barevnost, která by dynamizovala a oživovala prostor. Naopak zdůrazňováním prašného prostředí a melancholie místa se vesnice v poušti vyznačuje mechanizací života a celkovou typizací figurek, které ji obývají.

Jihoamerické blíže neurčené velkoměsto se projevuje jako personifikovaná entita a je popisováno neidealisticky. Dynamické změny velikosti prostoru způsobují oživování prostoru, který se rozpíná a manifestuje jako organismus. Lidé do něj zapouštějí své kořeny a jsou s městem spoutáni pevnou vazbou. Velké město se podobá tepně, v níž se spojují a rozpojují osudy jednotlivců. Má svůj řád a zákonitost, které jsou připodobňovány k dalším popisovaným místům. Celé město v perspektivě Pajity splývá s pouští či džunglí.

„Město je pouze jiná tvář džungle nebo pouště, v níž vyrostla. Nebylo zelené ani hnědé. Bylo šedé. Odstíny betonu v určitém světle připomínaly fádni odstíny šedozeleného příšeří džungle, zelené barvy království, kde sídlí d'ábel stvořený z vlhka a slizu. A v jiném světle, ve všech těch těkavých molekulách pohybů, nervozity a chvění, město vypadalo jako nekonečné prázdno pouště, před nímž není kam utéct. Rozprostíralo se všude, roztahovalo se až ke konci světa, přepadávalo přes jeho okraje.“¹²⁷

Explicitní vyjádření nervozity města se projektuje do obyvatel, kteří jsou zde ukotvení, a město se pro ně stává autonomním vězením. Mechanizace životního rytmu ve městě připomíná stereotyp života v horské poušti či rituály slumu. Autorka si obratně podmaňuje prostředí a buduje napětí v prostoru akcentací latentního nebezpečí. Tuto tezi dokládá svými komentáři tatér žijící ve slumu. Velké město reflektuje jako místo zabydlené „nežijícími“ lidmi.¹²⁸

Slum neboli Velký okraj je charakterizován jako místo beznaděje a mizérie. Jak už jsme zmiňovali, obyvatelé slumu z něj nemohou uniknout. Tuto ohraničenou část města ovládají narcos, překupníci drog, kterým všichni obyvatelé dávají část své výplaty. Prostor se jeví jako ukončený, nezvratný. Krutost a násilí projevující se ve slumu nejsou reflektovány prvoplánově a černobíle. Reprezentace prostoru je

¹²⁷ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 208.

¹²⁸ „Říkají, že ve Velkém městě se hodně žije a hodně umírá. Nikdy jsem neslyšel nehoráznější lež. Nikdo v tomhle městě doopravdy nežije.“ Viz tamtéž, s. 185.

utvářena detailními popisy chudinské čtvrti a bídy jejích obyvatel. Hlavní dějiště slumu je soustředěno v boudě *Toho, který tetuje*. Tam tvoří tetování a zároveň vypráví svým zákazníkům, překupníkům drog a padělatelům, příběhy, aby při tetování necítili bolest. Pokud se zákazníkovi nebude příběh zamlouvat, může tatér zemřít. Toto stálé nebezpečí vyplňuje hliněnou boudu na kopci, a potažmo i celý Velký okraj. Sugestivní líčení se projevuje zachycením všedností i bizarností slumu.

Prostor je promyšleně vystavěn horizontálně i vertikálně. Víceúrovňový komplex je nahlížen z různých úhlů a stálé napětí vychází i z pozorovaten, které se tyčí na vrcholu slumu. Labyrint prашných uliček evokuje místo, z nějž nelze najít cestu ven. Přestože se chudinská kolonie nachází v centru Velkého města, je ostře ohraničena kulturně a vyspělostí obyvatel je městu velmi vzdálena. V jednom komentáři tatéra-vypravěče nacházíme toto porovnání města a slumu.

„Bydlím ve Velkém městě. Někde daleko na obzoru se lesknou skla mrakodrapů, o nichž někteří říkají, že jsou hladká jako plet' novorozence. A také tvrdí, že na jejich střeách celé noci pulzují neonová srdce Velkého města. Den za dnem si umiňuji, že se k nim jednou vypravím.“¹²⁹

„Kolem oken se rozvážně kolébají procesí kajcníků, na ramenou nesou velké černé magnetofony a v natažených rukou drží balíky bílého prášku, aby je položili na oltář Svaté Matky Smrti.“¹³⁰

Prostor je koncipován na základě opozic. Tuto funkční složku jsme popsali již u prvního románu, v němž autorka reflektovala dva různé národy. V *Mé nejmilejší knize* se opozice dvou míst váže k městu a slumu. Město patří mezi dynamická místa, která se stále pohybují a rozpínají. Personifikací nabývá nových rozměrů a významů. Slum je reflektován jako čtvrt' vymezená hranicemi, z níž není možné dobrovolně odejít. Představuje analogii vězení, v němž vládou mafiánské klany, drogy a zbraně. Toto území nelze opustit, jak autorka dokládá na tragickém osudu Ptáka, kterého zabijí krvelační psi. Prostředí města i přírody je detailně zpracováno. Pilátová si podmaňuje prostor, znázorňuje ho všemi smysly a zapojuje do textu působivé metaforu.

¹²⁹ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 9.

¹³⁰ Tamtéž, s. 185.

4.3. Role vypravěče

Mozaikovou kompozici zvolila Pilátová i v *Mé nejmilejší knize*. Na rozdíl od první prózy nestylizuje jednotlivé postavy do role vypravěčů v ich-formě, ale celkovou kompozici rozvrhuje jako vyprávění *Toho, který tetuje*. Vybraná románová stavba má intertextuálně odkazovat ke středověké arabské sbírce *Tisíc a jedna noc* a v tatérovi nacházíme paralelu k Šeherezádě, jež vyprávěla a vršila poutavé příběhy proto, aby nezemřela. Vypravěč předjímá události a komentuje dění. Volí příběhy, jež vybírá ze své nejmilejší knihy. Za touto knihou a samotným názvem románu se skrývá sbírka slovanských pohádek, které se sledem náhod dostávají do rukou tatéra a uměle propojují latinskoamerický a evropský kontinent.

Zvolená vypravěčská strategie vybízí k zařazení k typu intradiegetického – heterodiegetického vypravěče. Výše jsme se zmínili o paralele k Šeherezádě a jejímu vyprávění. K této vypravěčce dodává Rimmon-Kenanová: „Šeherezáda je fiktivní postava v příběhu, který vypráví extradiegetický vypravěč. V příbězích, které sama vypráví, se ona sama jako postava neobjevuje. Je tedy intradiegetický – heterodiegetický vypravěč.“¹³¹ Avšak v narativní struktuře analyzovaného románu dominuje vypravěč autorský. Tatér se totiž stává jednou z postav, o níž sám vypráví, a vystupuje v prvotním narativu. V tomto kritériu se liší strategie vypravěče ve sbírce textů s orientálními motivy a v *Mé nejmilejší knize*. Při komparaci narativní koncepce staroindické sbírky a románu se vyprávění *Toho, který tetuje* projevuje jako nenaplněné narativní gesto. Ztotožníme se s kritikou Pavla Janouška, který se přiklání k autorskému vypravěči:

„Rámcem prózy sice navozuje představu, že tvůrcem vyprávění je bezejmenný tatér, jenž vyprávět musí, jinak mu hrozí smrt, ve skutečnosti však jde jen o efektní, ale nevyužitě gesto, což se naplno ukáže, když se tento tatér stane jednou z vyprávěných postav. Skutečný vypravěč prózy je naopak čistě autorský, jen občas a na pár vět předstírající, že se identifikuje s některou z postav.“¹³²

¹³¹ Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. 2001, s. 103.

¹³² Janoušek, Pavel. 969 slov o próze. *Tvar*, 2011, roč. 22, č. 4, s. 3.

Autorský neboli vševědoucí vypravěč je „obeznámen s nejvnitřnějšími myšlenkami a pocity postavy; znalost minulosti, přítomnosti i budoucnosti; přítomnost na místech, kde postavy mají být samotné; znalost toho, co se děje na několika místech v tentýž okamžik.“¹³³ Pavel Janoušek udává jako příklad vševědoucnosti rozhovor mezi postavou Puly a její matkou Lindou. Vypravěč odkrývá minulost a charakterizuje Lindu Valparaísovou, nahlíží do mysli Puly i Lindy, zná myšlenky a využívá informace, které by personální vypravěč nemohl použít, neboť by je neměl k dispozici. Staví se do role vyprávějícího subjektu, který předjímá události nesouvisející s ženskými postavami vedoucími dialog.¹³⁴ Jako další příklad perspektivy autorského vypravěče uvedeme ukázkou, v níž vypravěč pracuje s neomezenými informacemi na rozdíl od postavy, která se vyznačuje nevzdělaností a jejíž informace jsou omezené.

„Všechno, co Pajita ví o hadech, se naučila sama. Nikdo jí s tím nepomáhal. Připadá jí, že hadi sami chtěli, aby se dozvěděla co nejvíc. Jednou pozorovala hada *oxybelise*, ona mu však říkala ‚*duhový had*‘.“¹³⁵

Autorský vypravěč se vyznačuje tím, že ví více než postava. Nesvazuje ho omezení a hranice fikčního světa jako jednotlivé postavy stojící uvnitř, ale pozoruje dění svrchu, stojí nad příběhem. Svět románu je zabydlen postavami, které z něj nemohou odejít, stávají se entitami patřícími do příběhu a charakterizují se také tím, že nemají možnost nahlížet na fikční svět zvnějšku. Vypravěč patří mezi diskursivní kategorie a jeho prostřednictvím se příběh formuje a vytváří se fikční svět. Popisem entity začíná její fikční existence, která se zapojuje do vytvářejícího se fikčního univerza.

¹³³ Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. 2001, s. 102.

¹³⁴ Vypravěč tematicky opouští popisovaný narativ a zaměřuje se na pokračování příběhu: „Na řadě jsou hadi, kteří s tím vším souvisí. Zvířata, co se plazí do snů, vyrůstají v bažinách, hlídají podsvětí a svými křehkými hřbety vyrovnávají chladné vrstvy světa.“ Viz Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 45.

¹³⁵ Tamtéž, s. 82-83.

Vypravěč se zaměřuje na detail a vrší fakta a poznatky. Nahlíží na fikční svět pomyslným mikroskopem, důkladně popisuje jak události, tak prostor, v němž se odehrávají. Z různých vypravěčských řešení typologie Jiřího Trávnička proto zařadíme vyprávěcí strategii k narativům směřujícím k popisu, bujení detailů a encyklopedičnosti.¹³⁶

Role tatéra stylizovaného do vypravěče je orámovat příběh, předjímat události a komentovat dění. Tetování se stává paralelou k vyprávění a uplatňuje se jako „princip nevratného záznamu“.¹³⁷ Ve složitém příběhu, kde se střídá a prolíná několik narativních proudů a svět příběhu je zabydlen velkým množstvím nesouvisejících postav, nedokáže tatér přesvědčivě fungovat jako kombinace intradiegetického a heterodiegetického vypravěče. Fikční svět vystavuje vypravěč extradiegetický, jenž zaujímá pozici toho, který koncipuje rámec románu a drží koherenci textu a fabule. Tento úkol nebyl zcela splněn. Pavel Janoušek ke koherenci textu dodává:

„Podobné nepřesnosti přitom prostupují celým textem, od užití jednotlivých slov až po autorčiny potíže s prostorovou a logickou koherencí celku vyprávění. Představa, že uměle poskládané fragmenty lze scelit pomocí vnějších jazykových a motivických triků, vede například k tomu, že čtenář musí občas korigovat autorčino užití slov *ted'* a *nyní*, jež nejednou a nezáměrně uvozují i děje vůči bezprostředně předcházejícím minule.“¹³⁸

Janoušek se ve své recenzi pozastavuje nad fragmentárností a nepropojením dílčích segmentů. Vypravěčská stylizace se jeví jako nedostatečná a představuje mechanický model vyprávění, který se efektně snaží o variování motivů jak pohádkových, tak mytických. My se ztotožníme s tezí, která potvrzuje, že románové fragmenty, které evokují skládačku, nejsou propracovány do té míry, aby se narativní linie věrohodně spojovaly. Struktura románu se pod nánosem odkazů rozpadá a protínání jednotlivých narativních proudů se děje bez vyššího řádu, jenž by strukturu normoval a sceloval. Vypravěč stojící nad fikčním světem narativy spíše neustále cyklizuje, než reflektuje a prohlubuje.

¹³⁶ Viz Trávniček, Jiří. *Příběh je mrtev?*. Brno: Host, 2003, s. 60.

¹³⁷ Ljubková, Marta. Na druhý pokus. *Souvislosti*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 27.

¹³⁸ Janoušek, Pavel. 969 slov o próze. *Tvar*, 2011, roč. 22, č. 4, s. 3.

V naratologické analýze budeme pokračovat uchopením pojmu fokalizace a aplikováním konceptu na literární text. Jak jsme konstatovali, autorka zvolila extradiegetického vypravěče, který je tím, kdo mluví. Fokalizátor se jeví jako ten, kdo vidí nebo přímo vnímá. Definice pojmu Gerárda Genetta zní takto:

„Fokalizace označuje konstitutivní prvek vyprávěcí situace a váže se na funkci narativní instance zprostředkování (*focalizer*), která se podle G. Genetta pojí s otázkami kdo vidí?, resp. kdo vnímá?, na rozdíl od vypravěče, na něhož se ptáme kdo mluví? Fokalizátor lze určit tehdy, má-li vyprávění určité ohnisko perspektivy, je-li zaručeno, že skutečnosti, na něž se z daného úhlu pohlíží, jsou částečné, a obzor daný konkrétním hlediskem omezený.“¹³⁹

Fokalizátor představuje subjekt, jehož prisma je příběh nahlížen. Na rozdíl od vypravěče zaujímá svůj úhel pohledu, který rozšiřuje o kognitivní či emotivní hlediska. Fokalizátorem se tedy stává figura fikčního světa, skrze niž je vyprávění vedeno a která se stává reflektorem narativu, vnímajícím subjektem.

Jiří Hrabal poukázal na nahlíženou postavu, jež se dostává do ohniska vyprávění: „Je-li vypravěč zaměřen na nějaký předmět či postavu, je tomu předmětu/postavě věnována zvláštní pozornost. Některá postava se pak dostává do popředí zájmu proto, že je na ni upřena pozornost (‘je fokusovaná’). Je tedy jakoby ‘sledována’ tím, že o ní vypravěč vypráví (ostatní na scéně nejsou).“¹⁴⁰ Vypravěč může reflektovat více postav skrz jejich vědomí, fokalizace se tedy přesouvá z jednoho aktéra na dalšího. Jedna událost může být fokalizována více postavami a čtenář pozoruje odlišnosti a zákonitosti náhledu jednotlivých protagonistů a způsob vidění fikčního světa. Fokalizátor, jenž se ztotožňuje s postavou-tvůrcem příběhu, je typem interního fokalizátora. Subjekt stojící mimo samotnou fabuli je příznačný externím pohledem.¹⁴¹

¹³⁹ Wolf, Werner. Fokalizace. In Nünning, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 239.

¹⁴⁰ Hrabal, Jiří. Fokalizace. Praha: Dauphin, 2011, s. 18.

¹⁴¹ Viz Balová, Mieke. Fokalizace. *Aluze*, 2004, č. 3-4, s. 149.

Externí i interní fokalizátor je přítomen v *Mé nejmilejší knize*, přičemž převažuje fokalizace interního typu. Vypravěč popisuje detailně pocity i myšlenky postav, nahlíží jejich perspektivou. Jako příklad uvedeme setkání Pajity, vesnické dívky, s turisty, kteří jedou do hor za dobrodružstvím.

„Rážovala si to k hloučku křiklavě a nepromokavě oblečených lidí ve slunečních brýlích. Na rtech měli všichni napatlaný bílý krém s vysokým filtrem proti slunci. To ovšem Pajita nevěděla, přišlo jí, že se dívá na nějaké zmalované ďábly.“¹⁴²

Rozdělení typů fokalizací mezi víc postav se nijak neuvozuje stejně jako přechody externího typu k internímu. Pokud se dozvídáme pocity postavy skrze vypravěčovu perspektivu, a to hned po vnějším pohledu na stejnou postavu, pak se jedná o střídání externích a interních fokalizátorů. V ukázce je popsána Ptáková profese externím fokalizátorem a následuje reflexe z interního úhlu pohledu.

„Jednou nasedl Pták do vlaku, předvedl to co vždycky, vybral peníze, ale když chtěl vystoupit, všiml si, že na sedadle vedle okna sedí malá míšenka s očima barvy nejkvalitnější ropy, která hledí nepřítomně z okna a na klíně má... cože? Ne! To je nějaký přelud! Podíval se jí znova na pokrčená kolena. Opravdu na nich ležel stočený zelený had.“¹⁴³

Při vnitřní fokalizaci působí na čtenáře jazykové indikátory. Rimmon-Kenanová zdůrazňuje rozdíl mezi řečí vypravěče a fokalizátora, který text ozvláštňuje zvoleným stylem jazyka a zaujímá funkci samostatného vnímajícího subjektu.¹⁴⁴ Pilátová pracuje s literárním jazykem, v němž se vyskytují vulgarismy, aby prokreslila povahové rysy postavy. Stylové odlišení se však při modelaci některých postav jeví jako černobílé. Například policistka Pula působí vykonstruovaně, její prudká je signalizována vulgarismy. „Nic nemůže nahradit pocit, že vám v kabelce leží revolver a vy s ním umíte zkurveně dobře zacházet.“¹⁴⁵

¹⁴² Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 91.

¹⁴³ Tamtéž, s. 119.

¹⁴⁴ Viz Rimmon-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 89.

¹⁴⁵ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 225.

Fokalizované krajiny, předměty i události jsou v románu velmi detailně nahlíženy. Postava Pajity plní funkci pozorovatelky krajiny. Systematické vidění vesnice, města i zvířecí říše se projevuje naplno v kontextu cesty, při níž Pajita porovnává prostředí a postupně si uvědomuje, že se město a horská pustina v mnoha ohledech neliší. Její vidění je o to specifitější, že se její myšlení protnulo s myšlenkami hadů, takže nahlíží na složky fikčního světa i jako animální tvor. Pohledem fokalizátora můžeme pohlížet na fikční svět svérázným pohledem. V případě interní fokalizace se stává součástí narativu vnímání a nazírání světa fikční postavou.

4.4. Svět postav

Románový svět se vyznačuje velkým množstvím postav. Rozvržení jednotlivých figur souvisí s velkým dějovým záběrem a strukturou mozaiky, v níž nesou jednotlivé postavy své dějové party. Promlouvá a charakterizuje je vypravěč v er-formě, který odkrývá vnitřní svět postav a jejich nejnějnější pocity.

V příběhu vystupuje sedm aktérů, kteří doplňují a posouvají složitou fabuli. Ani jedna figura není pojata jako hlavní postava románu. Jednotliví protagonisté mají své party víceméně stejně dlouhé a ve fabuli vystupují jako rovnocenné, aniž by nějaká postava byla koncipována jako dominantní a vystupovala v podstatně velké části příběhu.¹⁴⁶ Postavy se ve fikčním světě neustále potkávají a proplétají své osudy.

Modelování postav spočívá v jejich drobnokresbě. Povahové rysy jsou zde líčeny velmi detailně a postavy se jeví jako plastické subjekty, jejichž psychologický vývoj je znázorněn na pozadí prožitých traumat. U většiny postav nedochází k typizaci, naopak se setkáváme s individualizací a utvářením tajemství, které se stává důležitým aspektem při modelování postav stojících na pomezí lidského a zvířecího světa. Postavy jsou vystavěny jako komplexní subjekty rozmanitých rysů, mezi nimiž se vytváří napětí oživující románové figury. Aktéři, oplývající rysy vyznačujícími se polaritou racionálnost – magie, budují napětí a jsou svébytnými hybateli děje.

Propracovaná psychologie postav vypovídá o tom, že román je zaplněn plastickým typem postav. Pokud se vrátíme k teoretickému východisku *Seymoura Chatmana* a *Daniely Hodrové*, konstatujeme, že se jedná o postavy plastické inklinující k otevřenosti, nepředvídatelnosti a individualizaci. V typologii postav Daniely Hodrové zařadíme entity k postavám-hypotézám. V *Mé nejmilejší knize* nejsou postavy zcela determinované a neztrácí subjektivitu.

¹⁴⁶ Marta Ljubková ve své recenzi udává opačný argument: „Lovce hadího tajemství Michaela, kterého přivádí ze záhrobí, ukáže jako figuru ambivalentní, nejednoznačnou – a ve výsledku téměř hlavní.“ Viz Ljubková, Marta. Na druhý pokus. *Souvislosti*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 27.

K individualitě postav se vyjadřuje v recenzi Petr Hrtánek:

„Postavy však nejsou psychologicky ploché – vnitřní monology, sdělované sny i vnější projevy chování nás přímo vybízejí, abychom si coby amatérští psychoanalytici jejich duševní mikrokosmos do určité míry sami rekonstruovali a interpretovali.“¹⁴⁷

Zmínili jsme se o sedmi postavách, které působí ve fikčním světě. Jedná se o figury mužské (Michaela Vidala, Smradlavého Huga, Ottu Struncowského, homosexuála Yana a Ptáka) a ženské (Pajita a Pula). Podrobná povahokresba je vlastní každé této postavě. Dozvídáme se o jejich minulosti a přítomnosti prostřednictvím extradiegetického vypravěče a vnitřního fokalizátora nahlízejícího z pozice postavy. Pilátová opět rozvrhla postavy na základě funkčních opozic stejně jako v románovém debutu. Zaměříme se na modelování postav mileneckých dvojic. Znázorníme signifikantní kontrastní rysy i spojitosti narativních entit.

Žluté oči vedou domů se vyznačovaly mnohostí ženských postav, funkci pojítka zastávala mužská postava. V druhém románu Markéty Pilátové jsou zastoupeny ženské i mužské postavy rovnoměrně. Z milostných dvojic jmenujme homosexuály Ottu a Yana a mladého Ptáka a hadí dívku Pajitu. Na Michaela Vidala se zaměříme po znázornění konstrukce vyjmenovaných dvojic.

Yan je uveden do děje jako typizovaná figura beze jména vyznačující se pouze popisovaným oděvem, postupně dochází k její subjektivizaci. Vypravěč vidí do vědomí postavy a ta skrze vnitřní monology odkrývá své myšlenky. Yanův psychologický vývoj spočívá ve změně povahových rysů, a to od submisivity, přehnané citlivosti a nerozhodnosti k nabytému sebevědomí. Postupně se tak z uvedené typizované postavy stává subjekt s bohatým vnitřním světem. Yanova sebereflexe se vyznačuje neustálou akcentací průměrnosti, nevýraznosti a plachosti. Rozpačitost, jež je explicitně popsána, se projevuje také ve zvoleném jazykovém stylu. „Teď seděl Yan za stolem, rozpaky si mnul zpocené ruce, což bylo vedle příšerného *ehm* další charakteristické gesto jeho rozbředlosti. Nebyl tady nikdo, kdo by za něj dokončil větu, s níž si nevěděl rady.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ Hrtánek, Petr. Román jako klubko hadů. *Host*, 2009, roč. 25, č. 10, s. 52.

¹⁴⁸ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 25.

Kontrastně k povahovým rysům Yana působí charakter jeho milence a psychiatra Otty. Vypravěč uvádí Ottu do děje explicitním popisem vzhledu. Vnější podoba postavy je zdůrazňována na mnoha místech narativu, v nichž se optika vypravěče zaměřuje na popis těla. U modelování této postavy upozorníme na mechanizaci deskripce spočívající v opakujícím se líčení Ottových nohou. V románu se s tímto popisem setkáváme na čtyřech místech. Uvedeme dvě ukázky, v nichž se projevuje jazyková neobratnost a vágnost přirovnání.

„V upnutých červených legínách, které našel v popelnici za blázincem a v nichž Ottovy nohy vypadaly jako antické sloupy, s rozpuštěnými narezlými vlasy a v ‚lennonkách‘ křivě sedících na jeho židovském nose opravdu připomínal šilence.“¹⁴⁹

„Jeho nohy se v červených šortkách Adidas vyjímalý jako dva bramborové sloupy porostlé narezlými chlupy.“¹⁵⁰

Postava Otty je reprezentována občasnými stereotypy a faktuálními chybami ve výstavbě. Mezi stereotypy zahrneme opakující se popisy těla a důraz na pověřivost, jež ho přivedla ke studiu psychiatrie. Nepropracovanost se projevuje v chybách doprovázejících konstrukci mužské postavy. Na jedné straně se dozvídáme, že jako psychiatr naslouchá dlouhým monologům svých pacientek a na druhé je často přerušuje a líčí jim své oblíbené historky.

Otto vystupuje jako aktér příběhu, který se odehrává v Polsku. Autorka se snaží tematizovat pogrom, k němuž došlo v Jedwabném roku 1941. Uměle vkládá do fabule historickou událost, jež Otta rekonstruuje skrze knihu. Nemotivovanost jednání a sled náhod, jejichž přičiněním se dozvídá o svém židovském původu, narušují stavbu románu a tato polská epizoda se stává černobíle reflektovanou. Postava se kvůli nemotivovanosti jednání zplošťuje, ale není jako figura zcela typizovaná.

¹⁴⁹ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 142.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 151.

Nemotivovaností a samoučelností se zabývá v recenzi Marek Vajchr, který dodává, že text obsahuje „křiklavá klišé, nepravděpodobné vrstvení dějových senzací a černobílou předvídatelnost charakterů (dívka, která rozpráví s hady a díky tomu zachraňuje životy, má opravdu moc dobré srdce, kdežto bezskrupulózní boss je opravdu moc zlý)[...].“¹⁵¹ Hadí dívku, o které se zmiňuje Vajchr v recenzi, bychom nezařadili mezi černobílé a předvídatelné postavy. Klíčovým motivem se při konstrukci postavy Pajity jeví iniciační cesta. Motiv pouti za poznáním je základní stavební složkou při konstruování postavy mladé dívky, jejíž prostřednictvím je fokalizována krajina horské pouště symbolizující chudobu a beznaděj i Velké město charakteristické dynamickým, ale zmechanizovaným životem. Pajita se vyvíjí podle míst, na která se přesouvá.

Jako nevzdělaná se projevuje specifickými reakcemi v různých situacích. Její bezelstný charakter není znázorněn černobíle, stává se totiž postavou s prvky antropomorfizace a její sounáležitost s přírodou z ní činí tragickou a nepředvídatelnou figuru. Reprezentace postavy se manifestuje na základě propojení člověka a zvířete. Pajita pocítuje stejné bolesti jako hadi, kteří jsou testováni kvůli jedu. „V každé z nich jako přízračné nakládané plody plavala těla mrtvých hadů. [...] I ona teď ležela někde úplně nahoře na regálu stočená do klubíčka a její duše lokala formaldehyd.“¹⁵² Její tragédie spočívá také ve ztrátě milovaného Ptáka, na němž autorka dokládá svázanost s prostředím slumu. Ten se stává vězením bez možnosti úniku. Příběh dvou dětí, míšenců z hor a ze slumu, končí smrtí Ptáka a Pajitiným psychickým zhroucením.

Postava Ptáka je vystavěna jako funkční entita reflektující a přibližující chudobu slumů a brutalitu drogových kmotrů. Klíčem k uchopení postavy ze slumu je stejně jako u Pajity duševní cesta, ale s tím rozdílem, že u Ptáka je to cesta nejen z chudoby, ale i z nebezpečí a strachu ze smrti. Mladík, jehož programovací talent se projeví při akci neziskové organizace „počítačová gramotnost v chudinských čtvrtích“¹⁵³, si chce díky spolupráci s mladým americkým inženýrem vydělat peníze a odejít ze slumu. Důležitým motivem mladého Ptáka je cesta ze slumu a tomuto poslání je podřízen jeho charakter. Do jisté míry se mu podaří odejít, ale vrací se do čtvrti plné drog a násilí kvůli Pajitě, a to se mu stane osudným. Jeho příběh je

¹⁵¹ Vajchr, Marek. Zapřená pohádka Markéty Pilátové. *Revolver Revue*, 2010, roč. 25, č. 79, s. 235

¹⁵² Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 165.

¹⁵³ Tamtéž, s. 115.

ilustrován méně barvitě a dynamicky než Pajity. Spojuje je nutnost starat se od malička sami o sebe. Oba vyrůstali v prostředích plných chudých a hladových postav. Slum se od horské pustiny liší nadvládou gangů, které vybírají peníze a za ně pořizují zbraně, drogy a vykupují vězně.

Do příběhu je uveden jako postava-definice přímou charakteristikou. Dozvídáme se jeho jméno, vnější popis a oděv. Podrobná kresba povahových rysů ho posouvá k typu plastické postavy-hypotézy. Touto charakteristikou nezapadá do prostředí slumu. Figura Ptáka je koncipována jako hlavní fokalizátor struktury chudinské čtvrti.

Vysvětlování všech okrajových schopností postavy působí rušivě a některé motivace postavy jsou nepřesvědčivé. Například se dozvídáme, že Ptáka naučil žonglovat zákazník jeho matky, prostitutky, nebo že se svou matkou bavil Pták o jejím povolání a prožívání sexu. Prostitutka Babalu je jako vedlejší postava charakterizovaná okrajově. Stylistické odlišení jazyka vyznívá strojeně a nemotivovaně. Využití vulgarismů a obecné češtiny jí vytýká Pavel Janoušek: „Zcela vágně autorka zachází také s tak výrazným charakterizačním znakem, jako je obecná čeština. Ta se v jejím textu objevuje (ale také mizí) naprosto nečekaně.“¹⁵⁴ Tuto tezi doložíme ukázkou, která ukazuje nepropracovaný literární jazyk postavy.

„Miláčku drahej, tvůj táta a já! To byl normálně kšeft. Kterej se prostě nepoved. Promiň, drahoušku, vlastně poved, dyť ty seš zlatej... no jednou, nevím už proč, asi že jsem byla ve městě teprv chvilku a nic jsem tady neměla prolezlýho, tak jsem já kráva pitomá místo v nějakým spolehlivým rajónu vysedávala v umělecký putyce.“¹⁵⁵

Výrazné jazykové odlišení utváří také fikční postavu Michaela Vidala, jehož příznakem je časté používání vulgarismů („Ten směšněj odpornej, smradlavec hajzl, imbecil, šunt, píčus, ten pííičus.“¹⁵⁶). U postavy lékaře tento jazykový styl podtrhává jeho charakter a temperament. V textu se objevuje s přídomek Velký, který zdůrazňuje jeho ctižádost a cílevědomost. Adjektivem Velký označuje Pilátová prostor města, řeku i slum. Vědec Vidal je důležitou součástí v prostoru města, v němž sídlí Hadí institut.

¹⁵⁴ Janoušek, Pavel. 969 slov o próze. *Tvar*, 2011, roč. 22, č. 4, s. 3.

¹⁵⁵ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 110.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 27.

Michael je uveden do děje jako duch, který se vrací ze záhrobí. Autorka koncipuje nadpřirozenou rovinu vyprávění, jež směřuje k magickému realismu, a modeluje Michaela Vidala jako charismatického vědce, který se vrací mezi živé splnit úkol a dohlédnout na Pajitu. Postava autoritativního vědce je propracována do detailů a jeho psychologický vývoj ho řadí k postavě-hypotéze. Konstruování figury není černobílé, ale ambivalentní. Arogantní a chorobně ambiciózní Michael ubližuje hadům, aby se proslavil objevením proteinů obnovující tkáň, ale při prolnutí myšlenek s hady trpí a cítí úzkost. „Ucítil hadovu horečku, svou melancholii, jež ho prostupovala.“¹⁵⁷ Spojitost s Pajitou je u Michaela zřejmá. Oba mohou číst myšlenky hadů, ale každý z jiné pozice.

V této kapitole jsme naznačili, jakým způsobem jsou konstruovány románové postavy *Mé nejmilejší knihy*. Plastické figury zaplňují fikční svět a jsou ve většině případů modelovány neschematicky a detailně. Nejpropracovanějšími aktéry jsou Pajita a Michael Vidal. Oba charakterizuje ambivalence a pronikání do světa zvířat. Jejich psychologický vývoj je přesvědčivě znázorněn. Nemotivovanost jednání spatřujeme u psychiatra Otty, jenž se stává v příběhu situovaném do Polska typizovanou entitou dokládající hrůzy válečného programu. Pro všechny postavy je příznačné pátrání po identitě, hledání smyslu existence a její poznání.

¹⁵⁷ Pilátová, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 49.

ZÁVĚR

Tato diplomová práce se zaměřila na analýzu dvou románů Markéty Pilátové *Žluté oči vedou domů* a *Má nejmilejší kniha*. Zmínili jsme autory, kteří situují prostředí románu do exotických a pro čtenáře atraktivních lokalit stejně jako Pilátová. Zohlednili jsme tento aspekt a zařadili ji k okruhu spisovatelů tematizujících cizokrajné prostředí v současné próze. Stručně jsme představili děj a kompozici obou románů. Poté jsme přistoupili k rozboru narativních kategorií. Prvnímu románu věnujeme více pozornosti než druhému, neboť nechceme opakovat již uvedené poetické rysy autorky.

V úvodu jsme konstatovali, že se budeme snažit na podrobných analýzách dokázat literární kvalitu textů, která není založena pouze na exotickém prostředí figurujícím v obou románech. Prózy jsou fabulačně propracované a vystavěné jako svěbytné narativní komplexy, přesto se autorka nevyvarovala schematičnosti v některých částech textů. Pilátová koncipuje oba texty jako mozaiky, do níž přispívají postavy a vytvářejí mnohohrstevnatý příběh. Oba romány jsou vystavěny na prolínání více narativních rovin. V prvním případě autorka jazykově neodlišila jednotlivé postavy, čímž se text jeví jako jednolitý, v druhém případě je každá dějová linie znázorněna spíše jako fragment. Kompozicí připomínají *Žluté oči vedou domů* šachovnici, na níž se přesouvají jednotliví protagonisté a hledají své místo. *Má nejmilejší kniha* neskládá, ale obratně proplétá příběhy. Bohatou narativní strukturou a poetikou magického realismu je kompaktnějším a zdařilejším textem než debut.

Prostor prvního románu spočívá v přemostování evropského a jihoamerického kontinentu. Při komparaci dvou odlišných zemí jsme došli k závěru, že Brazílii zprostředkovává autorka jako dynamické prostředí a Česko jako šedivé a sterilní. V některých vypravěčských partech se vrací do totalitní doby a tematizuje odchod z vlasti. Druhý román se odehrává v Latinské Americe a vyniká v podmanivosti prostředí, které se zapojuje do sémantické výstavby románu a není samoučelné. Jako nadbytečná a uměle zkonstruovaná se pak jeví epizoda líčící polský pogrom na rozdíl od sugestivního znázornění prostoru latinskoamerického města a slumu. Do obou románů Pilátová zapojuje vypravěče, který si osvojuje prostor všemi smysly a zanořuje se do něj.

Přestože mají obě prózy mozaikovitou kompozici, v prvním románu dominuje mnohohlasí střídajících se intradiegetických vypravěčů, v druhém stojí za příběhem extradiegetický vypravěč. Zmnožením úhlů ve *Žlutých očích vedou domů* se vytváří plastický komplex stejně jako v *Mé nejmilejší knize*, jejíž příběh konstruuje vševědoucí vypravěč a velké množství fokalizujících postav. Druhý román má být koncipován jako vyprávění tatéra, ale naratologický rozbor vyprávěcí strategie odkrývá autorského vypravěče. Tatér vstupuje sám do příběhu a boří vyprávění, jež odkazuje k archetypálnímu příběhu Šeherezády. Oba literární texty se vyznačují změnami perspektiv a reflektováním románového světa z více úhlů. Romány jsou projektovány jako mnohovrstevnaté příběhy s plastickými postavami.

Povahokresba postav se projevuje především v opozicích. Princip kontrastu využívá Pilátová v analyzovaných textech, v nichž se objevují vedle sebe postavy pasivní a aktivní, dynamické a statické. Hlavní aktéři obou románů se vyznačují vnitřním psychologickým vývojem, individualizací a bohatým vnitřním životem. Neprokreslené vedlejší postavy se manifestují nemotivovaným jednáním a dochází ke zjednodušení a typizaci. V debutu se s nemotivovaností setkáváme u rozhodování postav žít v jiné zemi. Nepřesvědčivým jednáním a sledem náhodných událostí se projevuje líčení cesty do Polska a odkrývání vlastní identity v *Mé nejmilejší knize*.

V pásmu postav jsme si povšimli jazykové neobratnosti, tam kde vypravěč využívá zdařile metaforu a obrazotvornost, postavy v dialogích sklouzávají ke strojené řeči. Postavy prvního románu mluví stejným jazykem, jejich hlasy nejsou vzájemně odlišeny. V druhém románu promluvy postav charakterizuje autorka obecnou češtinou a vulgarismy, které do jisté míry zdůrazňují načrtnuté povahy aktérů, ale využívá je vágně a nahodile.

Markétě Pilátové se daří ve svých textech budovat napětí a přesvědčivě zaznamenávat atmosféru, má cit pro detail a nápaditě pracuje s barevností a smyslovostí. Stavba románu je charakteristická prolínáním mnoha narativních linií a narušováním časové posloupnosti. V textech se znatelně prezentuje cit pro reportáž vyvolávající pocit autentičnosti a epičnost se sklonem k imaginativním obrazům. Leitmotivem próz Markéty Pilátové je cesta za poznáním vlastního bytí a své jedinečnosti.

POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura:

PILÁTOVÁ, Markéta. *Žluté oči vedou domů*. Praha: Torst, 2007, s. 162.

PILÁTOVÁ, Markéta. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst, 2009, s. 276.

Sekundární literatura:

Odborné publikace:

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1993, s. 147.

FORSTER, Edward. Morgen. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971, s. 136.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 111.

GENETTE, Gerárd. *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2007, s. 96.

HERMAN, David. *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 123.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 865.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011, s. 221.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 328.

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 271.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 240.

LUKAVSKÁ, Eva. *„Zázračné reálno“ a magický realismus*, Brno: Host, 2003, s. 198.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 912.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 176.

SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 328.

SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, Jiří a kol. *Od poetiky k diskursu : Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. 2002, Brno: Host, s. 116-129.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev?*. Brno: Host, 2003, s. 300.

VLAŠÍN, Štěpán, a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, s. 1984, 456.

Články a příspěvky ve sbornících:

BALOVÁ, Mieke. Fokalizace. *Aluze*, 2004, č. 3-4, s. 147-154

CERMANOVÁ, Anna. „Kým v temnotě vlastně jsme“. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 1, s. 2.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Česko-brazílské nakračování k domovu. *Literární noviny*, 2007, roč. 18, č. 46, s. 10.

ECO, Umberto. Malé světy. *Česká literatura*, 1997, roč. 45, č. 6, 1997, s. 625-643.

GREGOROVÁ, Barbora. Žluté oči vedou domů. *A2*, 2007, roč. 3, č. 44, s. 7.

HAMAN, Aleš. Román exotických lásek. *Tvar*, 2008, roč. 19, č. 1, s. 2.

HORÁČKOVÁ, Kristýna. Jak se hledá domov. *Litenky*, 2008, roč. 4, č. 5/6, s. 6

HRTÁNEK, Petr. Román jako klubko hadů. *Host*, 2009, roč. 25, č. 10, s. 51-52.

JANOUSEK, Pavel. 969 slov o próze. *Tvar*, 2011, roč. 22, č. 4, s. 3

JIRKALOVÁ, Karolína. Políbit hada: Druhý román Markéty Pilátové opět těžší z Latinské Ameriky. *Lidové noviny*, 2009, roč. 22, č. 234, s. 8.

KARFÍK, Vladimír. Žena, která rozumí hadům. *Týdeník rozhlas*, 2010, roč. 20, č. 10, s. 18.

KUBOVÁ, Kateřina. Jedovatá poHADka tisíce a jednoho tetování. *Litenky*, 2009, roč. 6, č. 1, s. 8.

LJUBKOVÁ, Marta. Na druhý pokus. *Souvislosti*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 27.

MACHALA, Lubomír. 3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové. In Matonoha, Jan, a kol. *Česká literatura v perspektivách genderu. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 229-237.

MAREČKOVÁ, Tereza. Reportáž z velkého okraje. *Nový Prostor*, 2010, č. 346, s. 24.

NYKLOVÁ, Milena. Dvakrát o jedné knize. *Knižní novinky*, 2009, roč. 8, č. 22, s. 23.

PENĚS, Jiří. Když se rozeřvou pralesní zvířata: S prozaičkou Markétou Pilátovou o brazilských příbězích. *Týden*, 2007, roč. 14, č. 48, s. 88.

PILÁTOVÁ, Markéta. Spisovatelé na útěku. *Respekt*, 2009, roč. 21, č. 18, s. 36-41.

PŘEČEK, Lukáš. Kam vedete žluté oči. *Host*, 2008, roč. 24, č. 4, s. 56.

RAUVOLF, Josef. Markéta Pilátová, Žluté oči vedou domů. *Instinkt*, 2007, roč. 6, č. 39, s. 63.

ŠÍCHA, Jan. Knihovnička české prózy. *Literární noviny*, 2007, roč. 18, č. 41, s. 16.

VAJCHR, Marek. Zapřená pohádka Markéty Pilátové. *Revolver Revue*, 2010, roč. 25, č. 79, s. 235-236.

VONDŘICHOVÁ, Anna. Co zmůže hadí políbení. *A2*, 2010, roč. 6, č. 7, s. 39.

ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze*, 2009, roč. 13, č. 1, s. 39-55.

Elektronické zdroje:

FISCHEROVÁ, Viola. „*Moje nejmilejší kniha*“. [online]. 2010 [cit. 18. července 2013]. Dostupné z: <<http://www.respekt.ihned.cz/spisovatele-o-knihach/c1-44054270-moje-nejmilejsi-kniha>>.

PILÁTOVÁ, Markéta. ¹ *Rozhovor s Markétou Pilátovou*: [online]. 2012 [cit. 20. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoci/212411058370226/>>.

SLADKÝ, Pavel. *Česko-brazilský guláš*. [online]. 2007 [cit. 21. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/44/cesko-brazilsky-gulas>>.

SRBKOVÁ, Ivana. *Pilátová, Markéta: Žluté oči vedou domů* [online]. 2007 [cit. 25. června 2013]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/21663/pilatova-marketa-zlute-oci-vedou-domu>>.