

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vliv kompozice na tematizaci násilí v dílech s dětským protagonistou (*Vrány*,  
*Poupátka*, *Dravec*)

The influence of composition on the thematization of violence in works with  
a child protagonist (*Vrány*, *Poupátka*, *Dravec*)

**Kateřina Svobodová**

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann Ph.D.

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B ČJ-SPG 20

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Vliv kompozice na tematizaci násilí v dílech s dětským protagonistou ve vybraných dílech (*Vrány*, *Poupátka*, *Dravec*) potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 10. července 2024

Tímto bych ráda poděkovala Mgr. Lukáši Neumannovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce, cenné rady a za čas, který věnoval vedení této bakalářské práce. Dále bych velmi ráda poděkovala své rodině a všem blízkým za podporu v průběhu celého studia.

## ABSTRAKT

Bakalářská práce *Vliv kompozice na tematizaci násilí v dílech s dětským protagonistou (Vrány, Poupátka, Dravec)* se zabývá analýzou zmíněných tří děl současné české literatury, jež spojuje téma násilí vyskytující se v blízkosti dětského protagonisty, který je zároveň vypravěč. Konkrétněji se tato práce zabývá kompoziční stránkou děl, jelikož každé z nich se vyznačuje do jisté míry neobvyklou kompozicí. Po stručné synopsi děl je zkoumána kompoziční skladba těchto tří titulů z pohledu vnější a vnitřní kompozice. Jednotlivými složkami analýzy jsou vizuální (grafická) kompozice, titul, rozdělení do kapitol, incipit, explicit a následně se tato práce zabývá vnitřní kompozicí, s níž souvisí kategorie vypravěče a také druhy řeči. Po zanalyzování každého z titulů jsou jednotlivé poznatky shrnuty do dílčích závěrů. V samém závěru práce jsou sumarizovány nejvýznamnější složky kompozice, které přispívají k výslednému dojmu na čtenáře. Zároveň je zhodnoceno, které kompoziční prvky směřují příslušné dílo do kategorie umělecké literatury a které naopak více do literatury mainstreamové.

## KLÍČOVÁ SLOVA

kompozice, česká beletrie 21. století, dětský protagonista, vypravěč, téma násilí, *Vrány*, *Poupátka*, *Dravec*

## **ABSTRACT**

This bachelor's thesis titled "*The influence of composition on the thematization of violence in works with a child protagonist (Vrány, Poupátka, Dravec)*" deals with analysis of the three aforesaid works of Czech contemporary literature, each of the three dealing with the topic of violence in close proximity to a child protagonist who is also a narrator. More specifically, this thesis looks at the composition side of these works, as each of them is to some extent characterized by an unusual composition. After a brief synopsis of the works, the composition of these three titles is examined in terms of external and internal composition. The particular components of the analysis are visual (graphic) composition, title, division into chapters, incipit, explicit and then the thesis deals with the internal composition which includes the category of a narrator and types of speech. After analysing each of the works, the findings are summarised into particular conclusions. The most significant parts of composition, those contributing to the final impression on the reader, are summarised at the very end of the thesis. At the same time, it is evaluated which compositional elements put the works in question into the category of artistic literature and which, on the contrary, to more mainstream literature.

## **KEYWORDS**

composition, Czech fiction of the 21st century, child protagonist, narrator, theme of violence, *Vrány, Poupátka, Dravec*

# 1 Obsah

Úvod .....	7
2 Synopse děl.....	9
2.1 Vrány .....	9
2.2 Poupátka.....	9
2.3 Dravec .....	10
3 Kompozice v díle Vrány.....	11
3.1 Grafická kompozice .....	11
3.2 Titul.....	11
3.3 Incipit .....	12
3.4 Kapitoly .....	14
3.5 Explicit.....	14
3.6 Vnitřní kompozice .....	16
3.7 Vypravěč .....	17
3.8 Druhy řeči .....	18
3.9 Závěr .....	19
4 Kompozice v díle Poupátka.....	20
4.1 Grafická kompozice .....	20
4.2 Titul.....	21
4.3 Incipit .....	21
4.4 Kapitoly .....	22
4.5 Explicit.....	24
4.6 Vnitřní kompozice .....	24
4.7 Vypravěč .....	26
4.8 Druhy řeči .....	28

4.9	Závěr .....	30
5	Kompozice v díle Dravec .....	31
5.1	Grafická kompozice .....	31
5.2	Titul.....	31
5.3	Incipit .....	32
5.4	Kapitoly .....	32
5.5	Explicit.....	33
5.6	Vnitřní kompozice .....	34
5.7	Vypravěč.....	36
5.8	Druhy řeči .....	38
5.9	Závěr .....	38
	Závěr.....	40
	Přílohy .....	43
	Seznam použité literatury .....	48

## Úvod

V této bakalářské práci se budu věnovat třem titulům současné české literatury, konkrétně se zaměřím na knihu *Vrány* od Petry Dvořákové, dále na dílo *Poupátka* od Hany Lehečkové a do třetice i na knihu *Dravec* od Marka Epsteina. Tyto tři knihy spojuje dětský protagonista, v jehož blízkosti se vyskytuje násilí, jak na jeho blízkých, tak i na dětském protagonistovi samotném. Tato díla, která se tematikou násilí zabývají, často ukazují, jak se dětský protagonista snaží přežít nebo jeho snahu vymanit se ze zneužívání při souhře obtížných podmínek, kterým je vystaven. Lze zde zpozorovat dětské obranné mechanismy, snahu o sebeprosazení nebo jeho útěk do fantazie. Můžeme ale zachytit také skutečnost, že i přes toto temné téma mají děti nezměrnou odolnost a odhodlání bojovat proti všem nepříznivým osudu a situacím, které by je mohly zlomit. Zajímavé je, že ve všech zmíněných titulech dominuje ich forma vyprávění, kterou hovoří právě dětský protagonista, lze tedy nahlédnout do jeho mysli a prožívání.

Sledovaná díla se vyznačují neobvyklou podobou kompozice, což je úhelné téma této práce. V ní se budeme nejprve věnovat užšímu vymezení kompozice: tedy kompozici vnější, chceme-li tektonické, jež souvisí s horizontálním členěním díla, tedy členěním textu na určité úseky<sup>1</sup>, konkrétněji se zaměřím na grafickou kompozici, dále na titul, incipit a explicit jako na hraniční body literárního díla, poté i na kompozici kapitol. Následně přistoupím i ke kompozici vnitřní, v níž se nachází těžiště celé kompoziční výstavby literárního díla. Tato kompozice na rozdíl od architektiky textu pracuje s prvky, které jsou proměnné, dynamické, uplatňuje se tedy u jejího zkoumání vlastní interpretace.<sup>2</sup> Ve zkratce se dá říci, že je vnitřní kompozice založena na tematických souvislostech aspektů díla, jako jsou například postavy, vypravěč apod.

Mým cílem je zmapovat, jaké aspekty těchto děl především přispívají k výslednému efektu na čtenáře, se zvláštním zaměřením právě na kompozici, ale dotknu se i dalších aspektů díla (vypravěč, postavy, druhy řeči). S tím související otázka je i to, zda mají vybrané tituly

---

<sup>1</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 175

<sup>2</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 175



potenciál oslovit modelového čtenáře umělecké literatury spíše než literatury populární či, chceme-li, mainstreamové.

Hlavními sekundárními prameny mé práce je *Poetika literárního díla 20. století*, konkrétně první díl s názvem ... *na okraji chaosu...* od Daniely Hodrové, *Teorie literatury pro učitele* Josefa Peterky, poznatky též čerpám z publikace *Fokalizace* od Jiřího Hrabala.

## 2 Synopse děl

### 2.1 Vrány

Novela *Vrány* od spisovatelky Petry Dvořákové pojednává o životě dvanáctileté Bány, zejména se zaměřuje na vztahy v její rodině, které rozhodně nejsou ideální. Bára je talentované dítě, zároveň však i velmi živé, mající svou hlavu. A právě tato Bářina vlastnost ji často dovádí do sporů s matkou, která velmi trvá na pořádku a bezmezné poslušnosti svých dcer. Starší sestra Barbory, Kateřina, tuto matčinu představu splňuje, tudíž je Báře často dávana za příklad. Zajímavé je, že příběh sledujeme jak z pohledu Bány, tak i její matky, tudíž často nahlížíme na stejné situace z obou perspektiv. Otec Bány a Katky působí většinu díla spíše nezúčastněně, nezajímá se o výchovu dívek, působí to dokonce, jako by je ani příliš neznal. Se svou ženou také nemá příliš vřelý vztah, její frustrace a častý vztek na Báru si matka vybíjí právě na něm. S ohledem na vše mu vyčítá jeho nečinnost. V těchto situacích potom otec „vybuchne“ a zpravidla Báru fyzicky potrestá, zřejmě aby tím celou situaci uklidnil. To samozřejmě na Báře zanechává stopy, a to nejen na těle. Příběh končí tragicky, Bára se při jednom z otcových záchvatů vzteku tak vyděsí, že vyskočí z okna, což symbolizuje jakýsi útěk, únik za svobodou.

Jak bylo zmíněno v úvodu, každý z mnou vybraných titulů vyniká neobvyklou kompozicí. V tomto díle tento aspekt zastupují krátké odstavce před každou kapitolou, díky kterým se čtenář seznamuje s životem a částečně i pohledem vran majících hnízdo naproti domu, kde celá Bářina rodina žije. Podrobněji se tomuto jevu budu věnovat zejména v kapitolách *Titul*, *Incipit*, i v kapitole o vnitřní kompozici.

### 2.2 Poupátka

Děj *Poupátek* spisovatelky Hany D. Leháčkové se stejně jako u předchozího příběhu odehrává na nejmenovaném maloměstě. Zde žije v sídlištním bytě jedenáctiletá Františka se svými rodiči a starším bratrem. Opět se zde opakuje téma dysfunkční rodiny, ovšem s tím rozdílem, že na dětech není pácháno rodiči násilí. Rodiče se naopak o své potomky příliš nezajímají, nevěnují jim patřičnou pozornost, zejména z hlediska výchovy. Jakýmsi záchytným bodem je pro Františku divadelní kroužek, který navštěvuje i se svými kamarády. Vedoucího „divadelňáku“, Mirka, naprosto zbožňuje, stejně jako ostatní děti navštěvující

tento kroužek. Postupem času se ale ukáže, že se Mírek k dětem nechová vždy „standardně“. V průběhu příběhu se dozvídáme, že Mírek sexuálně zneužívá své starší svěřenkyně, jednu i Františku. Příběh končí tím, že je vedoucí divadelního kroužku nakonec zatčen a děti se domlouvají, že všechno, co se stalo, zapřou, jelikož jsou tak zmanipulovány, že nedokážou správně odhadnout vážnost situace, Mirkovo jednání jim připadá v pořádku. Nakonec zjišťujeme to, že i dospělí o Mirkově jednání do jisté míry věděli, ale nepochopitelně před tím zavírali oči.

Co se týče kompozice, kromě textu zpracovaného prózou se zde objevují úseky obsahující dialogy formou replik, zejména mezi Františkou a jejími kamarády, budeme tedy hovořit o vertikální kompozici.<sup>3</sup> Dále se zaměříme i na horizontální členění textu, kam náleží například pásmo vypravěče i druhy řeči.<sup>4</sup> Pozornost budeme věnovat také grafické stránce textu.

### 2.3 Dravec

Román Marka Epsteina má rovněž specifickou kompozici. Kapitoly jsou zde fokalizovány z pohledu tří hlavních postav – Inky, jejího manžela Jakuba a jejich dcery Bány (Beruchy), přičemž vždy je celá jedna kapitola z pohledu jedné z postav.<sup>5</sup> Když příběh sleduje osudy prvních dvou zmiňovaných, je vyprávěn v *er* formě, naopak devítiletá Berucha je zároveň přímou vypravěčkou.

Další rozdíl oproti prvním dvěma příběhům je v tom, že domácí násilí zde není páčáno přímo na dětském protagonistovi, nýbrž na matce, a to ze strany otce. Jedná se jak o fyzické, tak zejména o psychické týrání, jelikož ji Jakub pod záminkou jejího zanedbání rodičovské péče připraví o Beruchu. Ta je dočasně umístěna do dětského domova, mezitím se otec i matka snaží získat ji pro sebe. Bára však chce být se svou matkou, tudíž vynaloží všechnu svou sílu, kterou jako dítě může mít, aby se k ní dostala, což se nakonec podaří.

---

<sup>3</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 379

<sup>4</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 379

<sup>5</sup> Konkrétněji se rozložení kapitol budu věnovat v příslušné části – *Kapitoly*.

### 3 Kompozice v díle *Vrány*

#### 3.1 Grafická kompozice<sup>6</sup>

Když se nám kniha dostane do rukou, na první pohled si můžeme povšimnout její obálky, jejíž grafické zpracování je jednoduché a výstižné. Zobrazuje bustu hlavní hrdinky, společně s atributy typickými pro vrány. Jsou to například černá křídla nebo zobák. Zobák má hrdinka zakreslený přes ústa tím stylem, že na nás může, zejména po přečtení celého díla, působit až jako posmrtná maska. Celkový vzhled obálky je tmavý, působí nevesele, možná dokáže vzbuzovat i rozrušenost či melancholii.<sup>7</sup> Lze tedy říci, že již obálka nám, až symbolicky, naznačuje náladu, ve které se dílo ponese. Zaujmout nás mohou také ilustrace, které se nacházejí na několika úvodních stranách novely. Ty zobrazují jakési střípky příběhu, tedy jsou zde zobrazené situace, jež se v příběhu odehrají.<sup>8</sup> Co se týče písma, za povšimnutí stojí určitě krátké odstavce před každou kapitolou, které jsou psány kurzivou. Toto grafické ozvláštnění čtenáře upozorňuje jak na toto paralelní pásmo jako takové, tak i na proměnu hlediska<sup>9</sup>, o čemž píše v kapitole o titulu.

#### 3.2 Titul

Novela *Vrány* disponuje stejně jako další dvě zkoumaná díla jednoslovným symbolizujícím titulem.<sup>10</sup> Titul odkazuje k paralelnímu, souběžnému<sup>11</sup> pásmu vran, který je čtenáři představován po jedenácti krátkých odstavcích, z nichž každé kapitole předchází jeden. V každém z těchto odstavců se dozvídáme část koloběhu života těchto ptáků, kteří hnízdí naproti domu, kde bydlí hlavní hrdinka s její rodinou. Zároveň je zde vždy naznačeno i dění právě v bytě Bářiny rodiny. Tyto úseky jsou často vyprávěny vypravěčem, který je fokalizován interně, avšak ve třetí osobě - jeho ohnisko je právě ve vráně.<sup>12</sup> Pomocí tohoto vypravěče čtenář pozoruje život vrány a zároveň i střípky ze života Báry a jejich blízkých, jak zmiňují v následující kapitole.

---

<sup>6</sup> Tento název zahrnuje zejména vzhled obálky, ilustrace v knize a využívaný typ písma

<sup>7</sup> Přílohy, strana 42 - Obrázek č. 1

<sup>8</sup> Přílohy, strana 42, 43 - Obrázky č. 2, 3, 4

<sup>9</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 203

<sup>10</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 243

<sup>11</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 184

<sup>12</sup> Hrabal, Jiří. Fokalizace (Analýza naratologické kategorie). Česko, Dauphin, 2011, s. 51

Společně s grafickou podobou obálky, která zobrazuje dívku na temně podbarveném pozadí, působí titul do jisté míry znepokojujícím, až temným dojmem. Vrány byly odnepaměti nositelkami smrti, zla, tajemna a nadpřirozena. Zřejmě právě kvůli svému černému zbarvení a děsivému krákání. Avšak právě v jejich pásmu lze zpozorovat kontrast a zároveň tedy nalézt protiklady<sup>13</sup> mezi jejich rodinou a rodinou Báry. Vrány mají ustálený koloběh života, o svá mláďata se instinktivně starají tak, jak nejlépe dovedou. Pohání je jejich pudy, které právě k tomuto velí. Matka je také schopna své mládě nechat vylétnout z hnízda a ponechat ho svému osudu, když je připravené. Naproti tomu matka Báry jako by přes všechny povinnosti a pokřivené hodnoty, kterým věří, zapomínala na to nejpodstatnější – na lásku a porozumění, které dítě od svého rodiče potřebuje ze všeho nejvíce. Zároveň své dceři ani nedává stoprocentní volnost do té míry, aby si mohla plnit sny a vyvíjet se v svébytnou osobnost.

### 3.3 Incipit

První z odstavců o vránách na nás působí jako jakási předmluva, ač tak není označena. Uvádí nás však do celého díla, je součástí příběhu a představuje nám jeho hlavní aktéry. Lze ji tedy považovat za narativní předmluvu.<sup>14</sup>

V určitých aspektech se však tato předmluva od klasické narativní předmluvy liší. První rozdíl je ten, že ačkoliv je předmluva součástí příběhu, jak jsem již zmínila, čtenář není přímo vržen do hlavního pásma, tedy do příběhu Barbořiny rodiny. Jako první se seznamujeme s postavou vrány, jejíma očima poté poznáváme i nejdůležitější aktéry hlavního příběhu. Jelikož poté zjišťujeme, že odstavce, ve kterých se skrže krátké subjektivně perspektivizované popisy<sup>15</sup> seznamujeme s životním koloběhem vrány, se vyskytují před každou kapitolou, dalo by se říci, že tyto části slouží k retardaci hlavního příběhu. Tento životní koloběh je reprezentován především očekáváním a výchovou mláďat, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole. Motiv klidného života vran je zde ve

---

<sup>13</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 184

<sup>14</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 281

<sup>15</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 237

značném kontrastu<sup>16</sup> s rodinnou situací Báry, která je velmi špatná. Často je v odstavcích zmíněno i to, že jsou vrány rušeny lidmi a jejich projevy. Vzájemná provázanost obou pásem bude ještě zmíněna v kapitole *Explicit*. Naznačila jsem ji také v přechozí kapitole o titulu.

Dále se tato předmluva vymyká tím, že klasická narativní předmluva se od zbytku díla neliší svou poetikou. Zde je to však jinak, předmluva se, stejně jako všechny následující části pásma příběhu vran, liší z hlediska vypravěče.

Konkrétněji se zde objevuje více perspektiv, které se pokusím na jednom z odstavců popsat.

*Ve větvích starého jilmu se usadila vrána. Na jaře se chystá poprvé přivábit samečka. Ve velkém domě naproti stromu stojí v okně dívka s krátkými vlasy. [...] V dolním okně se právě rozsvítilo světlo. U stolu sedí děvče s dlouhými vlasy, muž a žena. [...] Skoro se zdá, že vrána rozumí tomu, co vidí. Korálkovým okem pečlivě sleduje lidské hnízdo. Spoléhá na své instinkty.<sup>17</sup>*

V prvních dvou větách odstavce můžeme pozorovat klasického vševědoucího vypravěče. Následující úsek je viděn tzv. okem kamery, tedy neosobním vypravěčem, sledujeme zde pouze vnější stránku. Dále následuje věta „*Skoro se zdá, že vrána rozumí tomu, co vidí.*“, v níž se objevuje další druh vypravěče, který využívá subjektivizovanou er formu. Konkrétněji se jedná o tzv. reflektora, který je vlastně opakem předchozího pohledu, tedy opakem oka kamery. V posledních dvou větách by se pak dal vypravěč označit znovu jako vševědoucí, i když „stopy“ po subjektivizovaném hledisku jsou nadále patrné.

I tímto tedy lze označit předmluvu jako originální. Jak jsem zmínila, i další odstavce se nesou v podobném duchu, tedy uplatňují se v nich různá vyprávěcí hlediska. Tento prvek, směřující více k umělecké než, řekněme, mainstreamové literatuře následně zhodnocuji i v samotném závěru práce.

Pokud bychom ovšem tento odstavec za předmluvu nepovažovali, také začátek hlavního příběhu bychom označili jako narativní, jelikož jsme přímo vrženi do děje, dozvídáme se i

---

<sup>16</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 184

<sup>17</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020, s. 15

kód textu: „*je nám tu dáván signál, do jakého narativního systému vstupujeme, z jakého hlediska bude vyprávěno (také titul dává podobné signály, ale často mnohoznačnější)*“.<sup>18</sup> Zjišťujeme tedy to, že vypravěčkou hlavního příběhu je jedna z postav novely – tedy matka Báry. V druhém odstavci posléze poznáváme i druhou vypravěčku, Báru, která je rovněž hlavní postavou. Tímto incipitem se také jak přímou, tak nepřímou charakteristikou seznamujeme se základními charakterovými rysy hlavních dvou postav a vztahy mezi nimi, zároveň poznáváme i vztah matky se starší dcerou Kateřinou. O vztahu matky s dcerami se dozvídáme i pomocí toho, jak obě dcery oslovuje. Díky tomu, že je tento začátek vyprávěn retrospektivně, kdy Báře je teprve osm let, je předvídatelné, že čím více bude dívka starší a jak bude dospívat do puberty, budou následné rozepře s matkou častější a emociálnější. Tento dvojí incipit je v kontrastu, stejně jako obě celá pásma, zejména z hlediska motivu mateřství či výchovy svých potomků, o čemž jsem již mluvila výše v této kapitole i v kapitole předchozí.

### 3.4 Kapitoly

Kapitoly v novele nejsou pojmenovány, na kapitolu následující nás upozorňuje vždy odstavec z životního příběhu vran na samostatné stránce před počátkem kapitoly. Jistě stojí za to zmínit, že téměř vždy nová kapitola reaguje z pohledu druhé vypravěčky na události odehrávající v předchozí kapitole. Další odstavce, které jsou přímo v kapitolách, slouží zejména ke střídání vypravěčů, ale také oddělují určitý časový úsek při vyprávění jedné z vypravěček. O tomto se dozvídáme díky několikanásobné fokalizaci, o které budeme hovořit níže v kapitole o vypravěči.

### 3.5 Explicit

Závěr příběhu nám předpovídá odstavec před poslední kapitolou. Naznačuje, že se stane něco nepředvídatelného, ale zároveň klíčového.

*„Pod jilmem stojí dva muži. Všude je hluk. Mezi větvemi na trávníku se povaluje hnízdo. Vrána posedá v korunách okolních stromů. Sbírá snítky větviček. Musí budovat nové hnízdo. Mezi větvemi uvízla růžová nitka. Dívka z okna se tolik proměnila.“<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 324

<sup>19</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020, s. 175

To se nám záhy potvrdí v závěrečném krátkém odstavci celé knihy:

*„Vyletím z okna ven a je mi dobře, protože vím, že už nikdy tady nebudu.“<sup>20</sup>*

Z těchto dvou ukázek by nám mohlo připadat, že novela končí smrtí hlavní hrdinky, tedy tradičním završujícím koncem; ten však není možný, jelikož by vypravěč psal o své vlastní smrti.<sup>21</sup>

Závěr příběhu je tím pádem otevřený. Představuje situaci, kdy hrdina příběhu odchází z čtenářova dohledu, otevírá se však další situace, která si žádá svůj nový závěr.<sup>22</sup> Jelikož je však zřejmé, že žádné další pokračování nebude, naskytá se zde možnost pro čtenáře využít svou vlastní představivost, závěr je tedy mnohovýznamový. Dá se říci, že se dílo tímto koncem liší od většinové populární literatury, pro kterou je příznačný tzv. happy end, tedy šťastný konec, který naopak často postrádají umělecká díla.<sup>23</sup>

Konkrétně v této novele však čtenář se šťastným koncem příliš počítat nemůže, přestože v poslední kapitole, pokud bychom nebrali v potaz odstavec z pohledu vrány, neprobíhají až do jejího konce žádné události, které by byly ve smyslu relevance v rámci příběhu něčím odlišné od ostatních. Nepůsobí to ani tak, že by se měla udát nějaká nečekaná událost, či dokonce událost konsektivní.<sup>24</sup> Toto očekávání však není na samém konci kapitoly naplněno, naopak situace velmi rychle vyeskaluje a celý příběh končí tragicky, jako by to byla jen otázka času, kdy bude situace už neúnosná. Až po přečtení této kapitoly si tedy čtenář spojí poslední kapitolu s odstavcem, kde je naznačeno, co se stane.

Dalo by se říci, že se těmito dvěma úseky definitivně protnula obě pásma, Bára jako by se symbolicky sama stala vránou, udělala vlastní rozhodnutí, které cítila jako vysvobození. Tím však rozbořila domov skutečné vráně, stejně jako byla vlivem rodičů zničena Bářina rodina a tudíž i symbolický domov této rodiny. Zároveň zde však můžeme zpozorovat i mírný náznak šance na nový začátek. Vrána si bude muset stavět nové hnízdo, které může být lepší

---

<sup>20</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020, s. 182

<sup>21</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 333

<sup>22</sup> HRABÁK, J. K morfologii současné prózy. 1. Brno: BLOK, 1969., s. 168

<sup>23</sup> HONCŮ, H. Čím končí romány? [online]. 2014 [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/134669>., s. 12

<sup>24</sup> KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, s. 43



než to, o které přišla. Stejně tak se i pro Báru může otočit situace k lepšímu. Kupříkladu zlepšením chování rodičů vůči ní i vůči sobě navzájem.

### 3.6 Vnitřní kompozice

V novele je uplatňován nejzákladnější způsob propojení prvků díla, tedy následnost, která se projevuje následností událostí, jak v rovině fabule, tak v rovině syžetu. Kompoziční linie (ve smyslu řazení událostí) představuje vlastně jakousi čáru života, ač poznáváme samozřejmě jen ty epizody a události, které jsou spojeny s vypravěčkami, přes jejichž vyprávění se o nich dozvídáme, a které považují samy vypravěčky za vhodné k vyprávění.<sup>25</sup> Na druhou stranou je tato linie právě kvůli oběma vypravěčkám částečně popírána, jelikož se často setkáváme s tím, že na jednu situaci nahlížíme právě z hlediska obou.<sup>26</sup> Ve většině případů matka vypráví v přítomném čase, zřejmě kvůli tomu, že z její strany většinou vzniká nějaký problém či konflikt, který nezdědka vygraduje v násilí na mladší dceři. Přítomný čas tedy dodává celé situaci na dramatičnost. Oproti tomu Bára vypravuje v minulém, jako by později na všechny události vzpomínala, zpětně je reflektuje a často se zamýšlí, proč se to či ono stalo. Můžeme zde tedy zpozorovat i porušení časového pořádku. Oba pohledy na sebe však bezprostředně a logicky navazují, ale zároveň se ve druhém pohledu odvíjí linie dále k situaci, na kterou poté může navázat znovu ten první vypravěč. Poznáváme tedy vždy příběh v jiném kontextu.<sup>27</sup> V díle se s tímto způsobem porušení linie setkáváme například při opakovaném motivu hádky, kterou povětšinou prožívají obě vypravěčky jinak, takže ji odlišně i popisují.

Co se týče pásma vran, který protkává hlavní příběh, uplatňuje se v něm pásmová kompozice vzhledem k hlavnímu příběhu, díky níž získáváme další linii příběhu, která se však liší zejména hlediskem vypravěče. Zároveň na sebe obě příběhové linie odkazují a na konci se dokonce propojují, o čemž hovořím podrobněji v kapitole věnující se závěru. Zde si dovoluji poznámku o tom, že odstavcem před poslední kapitolou byl zničen i náznak kompozice kruhové, jinak řečeno, pokud by hnízdo nebylo zničeno, dalo by se předpokládat, že „příběh“ vrány se vrátí tam, odkud začal. Díky těmto odstavcům před

---

<sup>25</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 395

<sup>26</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 401

<sup>27</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 401

kapitolami získáváme také přehled o čase příběhu. Příběh začíná scénou, v níž sledujeme postavu osamocené vrány. V dalších odstavcích je zobrazen koloběh života této vrány, sledujeme, jak sedí na vejcích, vychová mládě, vypouští ho do života, a nakonec se má její úděl znovu opakovat. Jelikož je téměř v každém odstavci nějakým způsobem zmíněna i Bára, víme, že se oba příběhy odehrávají současně. V neposlední řadě můžeme říci, že mezi pásmem vran a pásmem Báry a její rodiny se projevuje vztah difference<sup>28</sup>, jelikož postavy představují různé, až opačné postoje ke světu. Zde se jedná zejména o vztah k rodině, o kterém jsem pojednávala v kapitole o titulu. I tento prvek přináší kontrast mezi oběma pásmy a dodává tomuto vztahu symbolický význam.

### 3.7 Vypravěč

Ve *Vranách* se objevují dvě vypravěčky příběhu, které se příběhu účastní jako postavy, jsou to tedy vypravěči homodiegetičtí.<sup>29</sup> Zároveň lze obě vypravěčky označit za nespolehlivé, jelikož mají limitované informace, přináší svůj pohled na situace z vlastního pohledu, zkreslený svými zkušenostmi. Nespolehlivost je příznačná právě pro osobního vypravěče.<sup>30</sup> První z nich je Bára, kterou považujeme i za protagonistku novely, hovoříme zde tedy o vypravěči autodiegetickém, při jehož vyprávění je využíváno ich formy.<sup>31</sup> Dozvídáme se i její názory na různé situace, stejně jako myšlenky a pohnutky. Barbora je opravdu velmi umělecky nadaná, zhlédla se ve výtvarné činnosti, ale zároveň je (na rozdíl od své starší sestry) velmi živé, zvědavé a ryze chaotické dítě. Tyto povahové rysy způsobují velký rozkol mezi ní a matkou, která představuje druhého vypravěče a která jako by byla dceřiným opakem. Díky multiplicitní fokalizaci čtenář může často vidět jednu situaci zobrazenou z obou pohledů, jak jsem již zmínila výše. Dočkáme se však i fokalizace variabilní, jelikož vypravěčky nejsou propojeny jen společnými situacemi, prožívají i odlišné příhody, Bára především ve škole a matka v práci. Tyto situace, které zažívá každá z postav po svém, nám pomáhají blíže poznat jejich vnitřní svět a chování mimo domov.

---

<sup>28</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 409

<sup>29</sup> Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, přel. Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca 1980, s. 245

<sup>30</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 212

<sup>31</sup> Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*, přel. Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca 1988. s. 12

### 3.8 Druhy řeči

Jak již bylo řečeno, díky autodiegetickým vypravěčkám je příběh vyprávěn v ich formě, jejímž znakem je zejména subjektivita, s níž ruku v ruce jde však i nespolehlivost či jednostrannost.<sup>32</sup> Co se týče zprostředkování výpovědi, můžeme si povšimnout, že Bára využívá jak přímé, tak nepřímé řeči, přičemž nepřímou řečí zpětně popisuje ne příliš důležité události a rozhovory, což koresponduje s tím, že pro tento typ řeči je typický jakýsi odstup.<sup>33</sup> Oproti tomu matka mluví téměř výhradně přímou řečí, pro niž je opět příznačná expresivita a rychlý spád, o čemž jsem hovořila výše. S tím souvisí i časté expresivy a direktivy<sup>34</sup>, které adresuje zejména Báře, ale například i svému manželovi.

*„Není to tak zlý? Není? Tak se podívej na ten mrdník v pokoji!“<sup>35</sup>*

*„Smrdíš potem, zamračím se na ni, jdi se okamžitě umejt.“<sup>36</sup>*

Kromě řeči pronesené můžeme nahlédnout do vnitřního světa obou vypravěček pomocí řeči myšlené.<sup>37</sup> I zde si lze povšimnout rozdílností mezi oběma vypravěčkami, které opět souvisí s povahou postav a jejich funkcí v díle. Myšlenkové pochody Barbory jsou popsány spíše v delších souvětích, s občasnými odbočkami k událostem, které volnou asociací vypravěčku napadají, jelikož je v minulosti zažila. Tento styl vyprávění koresponduje s Bářiným prepubertálním věkem, ale dá se říci, že i s její povahou, která je, jak jsem výše popsala, často roztěkaná a chaotická.

*„Nechci vidět tatku a hlavně nechci, aby tatka viděl mě. Teda dřív jsem nechtěla, aby mě viděl, proto, že se na mě třeba ještě dva dny potom příšerně mračil. Až jsem se bála, že by mě mohl klidně seřezat zase. Ale teď nechci, aby se na mě díval, proto, že vím, že mě viděl nahou.“<sup>38</sup>*

---

<sup>32</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 135

<sup>33</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 137

<sup>34</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 142

<sup>35</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020, s. 96

<sup>36</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020, s. 72

<sup>37</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 137

<sup>38</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020, s. 50

Myšlená řeč matky je naopak velmi systematická, zejména ve větách jednoduchých, či krátkých souvětích. Místy to až působí, jako by si sama hlídala i své myšlenky, aby byly jednoznačné a správně urovnané. Její soudy jsou však často neobjektivní, jelikož matka nepřipouští žádné jiné stránky, které by mohl daný problém mít, než ty, jež ji samotnou napadnou.

*„Znovu to rychle pročítám. Ta holka se snad ještě náma cejtí utlačovaná. Všechno se mně to začíná skládat a zapadat do sebe. Možná že něco takovýho sepisovala i do té slohovky. Ale ta si to vypije!“<sup>39</sup>*

Pokud se tedy odehraje nějaká situace, která matku rozruší, zejména pokud je nějakým způsobem narušen pořádek, ať už se jedná o chování Báry, hádky s manželem či nepořádek v domě, i matka přestane pod tímto vlivem své emoce skrývat a hlídat. O to větší poté propukají konflikty, jako by přetekl pomyslný pohár matčiny trpělivosti. S tím souvisí náhlé využívání expresiv, o jejichž užívání jsem se zmínila výše.

### **3.9 Závěr**

Jak již bylo nastíněno v synopsi díla, ozvláštnění kompozice ve *Vránách* souvisí hlavně s kompozicí vnitřní, která je však velmi provázaná s kompozicí vnější. Hlavní aspekt, kterým jsem se zde zabývala, je zejména střídání vypravěček, jejichž vyprávěcí způsoby poznáváme již v incipitu díla. Zde se mísí oba druhy kompozice, jelikož uspořádání kapitol a odstavců, ve kterých se obě vypravěčky porůznu střídají, je vystavěno tak, aby na sebe matka s dcerou plynule i logicky navazovaly a reagovaly. Jejich myšlenkové pochody společně s promluvami jsou přitom v souladu s jejich povahou a věkem. Tyto postavy jsou tedy uvěřitelné a čtenář se do nich lépe veítí. Nezanedbatelnou složkou kompozice je samozřejmě i pásmo vran, které ubíhá stejně jako život Bářiny rodiny, ale tvoří k němu jakýsi kontrast. Dále mají tyto „předmluvy“ ke kapitolám i funkci retardace, neboli zpomalení, formou popisu cyklického života ptáků. Zároveň umožňují čtenáři nahlédnout do života rodiny z jiného pohledu. Tyto odstavce před každou kapitolou jsou graficky vyčleněné a zvýrazněné kurzívou, tudíž i zde vnější kompozice přispívá k výslednému dojmu na čtenáře.

---

<sup>39</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020, s. 147

## 4 Kompozice v díle Poupátka

### 4.1 Grafická kompozice

I tato kniha obsahuje ilustrace, avšak s rozdílným rozmístěním než ve *Vranách*. Můžeme zde nalézt deset černobílých ilustrací rovnoměrně rozložených tak, aby vždy zobrazovaly určitou situaci, kterou hrdinka v dané kapitole prožila či teprve prožije. Jsou to jakési obrazy ze života hrdinky - na každé je vyobrazena buď ona sama, nebo její přátelé, rodina a vedoucí Mirek, tedy vlastně nejdůležitější osoby jejího života.<sup>40</sup>

Ze tří základních modelů grafického členění dle Hodrové (2001) dokážeme určit, že k tomuto dílu náleží model přerývaný, pro nějž je charakteristický text rozpadající se na různě rozsáhlé textové bloky.<sup>41</sup> Toto rozdělení přispívá k ozvláštňení textu, společně s dalšími prvky, které zmiňuji níže. Také tento model jaksi reprezentuje myšlenkové pochody dětské vypravěčky, které nejsou vzhledem k jejímu věku vždy uspořádané. Autorka dále využívá různé typy písma pro zobrazení zvukové stránky jazyka, zřejmě proto, aby zdůraznila ty zvukové vjemy, které na vypravěčku silně působí a rezonují s ní:

Krá

KRÁ KRÁ

Krá krá kráááá

Krá! [...]<sup>42</sup>

Pro zdůraznění určitých slov, která jsou pro vypravěčku významná a většinou zobrazují její myšlenkové pochody, zase slouží opakování téhož slova či napsání slova velkými písmeny:

Váلكaváلكaváلكa.

VÁLKA.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Přílohy, strana 45 - Obrázek č. 5

<sup>41</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 202

<sup>42</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 210

<sup>43</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 94

„SBALILI POLICAJTI se drkotalo po chodníku, SBALILI POLICAJTI se převalovalo tam a zase zpátky, SBALILI POLICAJTI se zastavilo na cestě, SBALILI POLICAJTI.“<sup>44</sup>

Za povšimnutí také stojí seznam hereckých pravidel, který je v textu graficky znázorněn a ohraničen opravdu jako jakási vývěska; text tak působí přesvědčivěji a vtáhne čtenáře více do děje, jelikož si snadno dokáže představit, jak někde tato pravidla visí a děti je čítávají.<sup>45</sup>

## 4.2 Titul

Titul románu *Poupátka* můžeme opět považovat za symbolický. Čtenáři nejprve nemusí být jasné, proč autorka zvolila právě tento název, avšak to se záhy dozví při četbě textu, kdy jako poupátka několikrát označí své svěřenkyně vedoucí kroužku Mirek. Navíc v takovém kontextu, že toto deminutivum rázem mění své prvotní, možné až líbivé, vyznění a stává se symbolem jakési naivity, nevinnosti, přičemž má však tento symbol velmi erotický nádech: „*Sice jste teprve dívky, ale v každý dívce dřímá krásná žena, jste poupátka, který se každou chvíli rozvinou a já vám v tom pomůžu, máte v sobě spoustu skrytý síly, co dokáže hory přenášet, a když to všechno dokážete využít, každé chlap a celej svět vám bude ležet u nohou[...]*“<sup>46</sup> Pokud vztáhneme pojmenování „poupátko“ na samotnou vypravěčku, můžeme si v závěru povšimnout, že nakonec jako by opravdu „rozkvetla“, ale zejména duševně, odhodila svou dětskou stránku a vstoupila do dospělého světa. Toto dospění souvisí do jisté míry právě s Mirkovým chováním a jeho sexuálními „útoky“, které vypravěčka prožila. Podrobněji budu o této události hovořit v kapitole *Vnitřní kompozice*. Dalo by se tedy říci, že tento symbolický titul nepřináší jediný význam, nýbrž vícero, které v průběhu čtení poznáváme.

## 4.3 Incipit

Incipit *Poupátek* leží na pomezí začátku scénického a narativního.<sup>47</sup> Co se týká rozdělení začátků díla dle Hrabáka (1969), nazvali bychom tento incipit jako přirozený; je totiž

---

<sup>44</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. *Poupátka*. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 340

<sup>45</sup> Přílohy, strany číslo 45, 46 - Obrázky č. 6, 7

<sup>46</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. *Poupátka*. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 179

<sup>47</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 319

vypravován v přirozeném časovém sledu.<sup>48</sup> Příběh uvádí vypravěčka tím, že obeznámí čtenáře s přibližným časem, kdy se román odehrává. Dozvídáme se, že její rodiče se brali, když vybuchla Černobylská elektrárna. Poté vypravěčka na základě této informace popisuje svého bratra, domnívá se, že právě výbuch elektrárny způsobil to, že je podle ní hloupý, jelikož byla matka v čase svatby těhotná a čekala právě jeho. Následuje situace, která nám přímo demonstruje, jaké panují vztahy a atmosféra v rodině Františky. Díky tomuto úvodu se tedy dozvídáme, že nemá ideální vztah s bratrem, ale ani s matkou, která se, podle pocitů vypravěčky, o své děti téměř nezajímá. O otci na začátku není ani zmínka, což i reprezentuje jeho místo ve Františčině životě; později se dozvídáme, že většinu času otec tráví v práci, o výchovu dětí se zřejmě vůbec nezajímá, jen jednou za čas, jakoby z povinnosti, je bere do kina. Po tomto představení rodinných poměrů je tedy pochopitelné, že Františka uniká do divadelního kroužku, kde se cítí pochopená, výjimečná a „mezi svými“. O její zálibě se však v celé první kapitole vůbec nedozvídáme, dalo by se říci, že tato kapitola nás spíše uvádí do prostředí, ve kterém se hrdinka pohybuje. Zmiňuje se zde, odkud pochází a jaké má vztahy s rodinou a přáteli. Právě prostředí nevzhledného sídliště přispívá k tomu, že děti v kroužku snadno věří Mirkovi, který jim dává pocit jakési výjimečnosti, že právě ony něco v tomto neutěšeném místě dokázaly a mohou dokázat mnohem víc.

#### 4.4 Kapitoly

Knih je rozdělena na pojmenované kapitoly, jejichž názvy mají metajazykový charakter<sup>49</sup>, jelikož názvy kapitol jsou slova či úryvky vět, které některá z postav v kapitole pronese. Na první pohled se může zdát, že tyto názvy jsou zvoleny náhodně. Často je však zvolena věta, která s vypravěčkou rezonuje, či slovní spojení, které označuje nějaký nový motiv, jenž posouvá děj. Jako příklad lze uvést kapitolu příznačně nazvanou MOJE POUPÁTKA, kde se Mirek Františky a jejich dvou kamarádek poprvé nevhodně dotkne a zavede řeč na sexuální téma. Dále je to třeba předposlední kapitola s názvem A TOBĚ NĚCO DĚLAL?. Tuto otázku pronese bratr Františky, když se prozradí Mirkovy prohřešky. To, že Františka odvětlí, že asi ne, i když ji ve skutečnosti Mirek zneužil, znovu ukazuje zmanipulování dětí, popřípadě jejich strach přiznat takový problém. Na rozdíl od *Vran*, kde na sebe kapitoly

---

<sup>48</sup> HRABÁK, Josef: K morfologii současné prózy. Brno: Blok 1969, s. 61

<sup>49</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 381

navazovaly skrze vypravěčky, které na začátku kapitoly reagovaly na situaci, jež se odehrála v kapitole předchozí, zde nejsou kapitoly spojeny v tak těsném vztahu; každá kapitola jako by uzavírala určitou příhodu, přičemž s další kapitolou pak začíná nová příhoda, která je hned na počátku nastíněna. Zpravidla hned první větou se dozvídáme, kde se vypravěčka nachází či co zrovna dělá:

*„Všichni čekáme, až konečně začne schůzka našeho divadelníka. První v tomhle školním roce.“<sup>50</sup>*

Jednotlivé příhody v kapitolách od sebe nejsou z hlediska času příběhu nějak nápadně odděleny, zpravidla je od sebe v příběhu dělí několik hodin, na rozdíl od kapitol, u kterých to bývají dny, možná i týdny. Celkový čas příběhu se rozprostírá od začátku školního roku do konce jara s tím, že události v rámci vyprávění příběhu postupují rovnoměrně, tedy čas příběhu odpovídá času vyprávění. Zde můžeme pozorovat rozdíl oproti *Vranám*.

Toto delší časové rozpětí (z hlediska času příběh), které se u předchozích dvou textů nevyskytuje či v nich není přesný čas příběhu zmíněn, dokresluje závažnost celé situace s Mirkem. Jeho nevhodné chování nabíralo postupně na intenzitě po dlouhý čas v příběhu, měl tedy možnost děti a postupně i jejich rodiče zmanipulovat tak, že mu věřili, alespoň do té míry, aby ho nikde nenahlásili. Na konci příběhu je zmíněno, že mnoho dospělých tušilo, že se děje něco špatného, nikdo si toho však nevšiml a nikdo nijak nezasáhl. I v této oblasti hraje čas příběhu klíčovou roli, jelikož to, že za tak dlouho se nikdo neodhodlal řešit Mirkovo chování, dodává celému příběhu značně alarmující vyznění. Z událostí bych neoznačila žádnou jako klíčovou, alespoň do té doby, než Mirek zneužije Františku - vypravěčku. Po této události se čas vyprávění smršťuje; kapitoly jsou z hlediska času v těsnějším spojení, dělí je od sebe hodiny či maximálně dny. Od tohoto momentu jako by příběh nabral rychlý spád, během několika dnů v rámci příběhu Mirka zatýkají a vypravěčka projde proměnou, jak zmiňuji v jiných kapitolách.

---

<sup>50</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021., s. 36



## 4.5 Explicit

Po dočtení tohoto příběhu se čtenáři otevírá široké pole možných interpretací. *Poupátka* jsou ukončena větou, kterou pronese Františka sama k sobě při návratu domů z noční výpravy, při které jaksi prozře, zažije pro ni velmi silný zážitek, proto i tato věta zní velmi nadějeplně:

„*Já: Ne, nikdy se nezastaví.*“<sup>51</sup>

Hrdinka mluví o svém srdci, jelikož si venku vzpomněla na svou babičku, po které se jmenuje, jejíž srdce se také nezastavilo před ničím zlým, co ji v životě potkalo. Dá se říci, že pomocí explicitu se mění Františčin úděl, který měla celé dílo, tedy to, že se nechává vláčet životem, nerozhoduje sama za sebe, je jen jakousi herečkou, která plní role, jež jsou od ní očekávány. K této změně přispívá i popis starého rozpadlého domu, ve kterém Františka byla, když vzpomínala na babičku. Prostředí je popsáno, jako by se měnil jeho vzhled a celý dům se opravoval, zde tedy vidíme další jiskru naděje, lepšího pohledu na svět. Navíc má tato pasáž strukturu básně, což dodává celému konci až poetický nádech. I přesto, že v nás závěr vyvolává otázky, zejména právě o dalším osudu Františky, konec působí povzbudivě, jako by byla hrdinka odhodlána postavit se všem překážkám, které jí život přinesl a přinese. Pro tu chvíli se bude zřejmě jednat o prozření ohledně Mirka, jelikož si začíná uvědomovat a přiznávat všechny jeho chyby, a o rozvod rodičů, který ji jistě nějakým způsobem postihne. Na základě těchto motivů (návrat domů, odhodlání) lze konec díla označit za završující.<sup>52</sup>

## 4.6 Vnitřní kompozice

Kompozici tohoto díla bychom charakterizovali, stejně jako u *Vran*, jako lineární, v níž hraje hlavní roli následnost, která se opírá o následnost dějů jak v rovině fabule, tak v rovině syžetu.<sup>53</sup> Příběh je vyprávěn v přirozeném sledu toku života Františky. Jak jsem však zmínila na předchozích stranách, události jednotlivých kapitol na sebe nenavazují příliš plynule, naopak tyto události působí jako jakési střípky života mladé dívky, která žije svým koníčkem

---

<sup>51</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. *Poupátka*. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021., s. 359

<sup>52</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 330

<sup>53</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 395

a je ráda se svými přáteli, avšak má naopak špatný vztah s rodinou. Ač jsou tyto příhody popisovány ve volném sledu, všemi prostupuje motiv rostoucího nevhodného chování vedoucího Mirka, o jehož činech se dozvídáme pouze skrze pohled vypravěčky. Nejprve je nám ukázáno, že se Mirek vůči dětem chová občas až příliš autoritářsky, k tomu navíc užívá v jejich blízkosti i vulgarismů. Následně je Františka svědkem toho, jak Mirek jednu ze starších žákyň tajně líbá. V návaznosti na to se Františka po vyslechnutí rozhovoru mezi staršími dívkami v kroužku dozvídá, že s nimi má Mirek dokonce pohlavní styk, kvůli svému věku však nerozumí, co se doopravdy děje a jak závažnou věc se dozvěděla. Postupně se ale Mirkovo chování začíná více týkat i jí, potažmo jejich kamarádek. Lze zde tedy mluvit o gradaci<sup>54</sup> zobrazení tématu násilí, které se stupňuje v přímé úměrnosti s tím, jak se celá situace týká Františky. Na druhou stranu zde vidíme i jakousi paralelu<sup>55</sup> s životem hlavní hrdinky, která se, souměrně s rostoucím Mirkovým zvráceným chováním, cítí šťastnější, jelikož má jeho pozornost, cítí se výjimečná a v divadle se jí daří. Po noci, kdy je zneužita, se však Františčina důvěra k Mirkovi dostane do zlomového bodu. Tento motiv manipulace a jakéhosi slepého obdivu se postupně vytrácí. Zřejmě po pár dnech následuje zatčení vedoucího a z toho pramenící prozření dívky, která ztratí iluze, ale získá jakousi vnitřní sílu; objevuje se zde motiv odhodlání k nalezení nového smyslu života.

V rámci hlavních témat díla jistě stojí za zmínění rodina Františky, přesněji řečeno vztahy, které se v ní udržují. Velmi často se zde opakují motivy hádky a nepochopení, jak mezi rodiči navzájem, tak mezi sourozenci. Téma špatných vztahů mezi rodinnými příslušníky prostupuje dílem paralelně s motivem zmanipulovanosti vypravěčky svým vedoucím. Právě kvůli nefungující rodině Františka „utíká“ před problémy doma do dramatického kroužku, kde se cítí „mezi svými“, a snaží se ze všech sil tento pocit bezpečí a radosti udržet. Možná i proto přehlíží varovné signály, jako jsou nevhodné poznámky, osahávání apod. Motiv sexuálního násilí na vypravěčce tedy do jisté míry souvisí i s motivem narušených rodinných vztahů a vzájemně se ovlivňují. V neposlední řadě bych jako výrazný motiv označila i přátelství, konkrétně mezi Františkou a její kamarádkou Magdou. Dalo by se říci, že právě

---

<sup>54</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 185

<sup>55</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 184

ona do příběhu přináší variaci, tedy ztvárnění stejných motivů v odlišné podobě.<sup>56</sup> Na základě rozhovorů mezi dětmi čtenář může pozorovat, že je Magda v mnoha směrech opakem své nejlepší kamarádky, zejména ve svých názorech, ale i v rodinném zázemí. Její rodiče mají svou dceru rádi a Magda má ráda je, což si dávají i najevo, na rozdíl od Františtiny rodiny, ve které v celém příběhu nenajdeme ani jednu pasáž, kde by se k sobě členové rodiny chovali láskyplně. Co se týče dramatického kroužku a Mirka, Magda začíná jako první z dívek upozornovat ostatní, že není v pořádku jeho chování, možná i díky tomu, že má dobré vztahy s rodiči, není tedy tak jednoduše zmanipulovatelná jako ostatní děti z hůře fungujících rodin, které postrádají pozornost svých rodičů a rády uvěří někomu, u koho budou mít pocit, že jim rozumí.

#### 4.7 Vypravěč

Vypravěčka v tomto díle je tentokrát pouze jedna - dívka v předpubertálním věku, jejíž jméno je Františka. Jedná se zde tedy opět o interně fokalizovaný narativ, který využívá ich formového vyprávění a je omezen právě ohniskem v této postavě/vypravěčce.<sup>57</sup> Oproti dalším dvěma dílům, která jsem si zvolila, zde však hovoříme o fokalizaci stálé, protože je v tomto díle vyprávění zprostředkováno přes pouze jednu postavu po celou dobu příběhu. Jelikož se v tomto díle nestřídají vypravěčská hlediska, je celé vyprávění postaveno na dětském vypravěči. Na rozdíl od ostatních dvou textů je nám tedy předkládán pouze jeden úhel pohledu, což je příznačné právě pro lineární kompozici. Kupříkladu se, na rozdíl od *Vran*, nedozvídáme názor na problémy v rodině z hlediska matky. Nenahlédneme ani do mysli Mirka, tudíž nevíme, jak prožívá celou situaci on, co ho k těmto činům žene. Podobný motiv naproti tomu vidíme v *Dravci*, kde jsme seznámeni s minulostí otce, která nám do jisté míry objasňuje jeho násilnické chování.

Stejně jako ve *Vranách* lze vypravěče charakterizovat jako homodiegetického, chceme-li osobního, který se účastní děje, a zároveň i jako vypravěče autodiegetického, jelikož je také protagonistou.<sup>58</sup> Vypravěčka se znovu jeví jako nespolehlivá, jedná se však o nespolehlivost neúmyslnou, vypravěčka má jaksi omezený pohled, což je pochopitelné, jednak díky druhu

---

<sup>56</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 184

<sup>57</sup> HRABAL, Jiří. Fokalizace: analýza naratologické kategorie. V Praze: Dauphin, 2011, s. 51

<sup>58</sup> GENETTE, Gérard: Figures III. Paříž 1972, s. 253.

vypravěče a jednak díky věku autorky, která ještě vidí svět nedospělým pohledem: „*Sára nebydlí v bytovce jako Magda ani v paneláku jako já. Její rodina má barák. Kdybych bydlela v baráku já, celý můj život by byl úplně jinej. Všechny problémy by zmizely.*“<sup>59</sup> Toto vypravěčské hledisko, tedy nespolehlivý dětský vypravěč, souvisí s tím, že je nám celé hlavní téma (téma sexuálního násilí) popisováno nepřímo, pohlížíme na situace dětskýma očima. Konkrétněji Františka na události, které se dějí v kroužku, nemá negativní názor, naopak v Mirkově chování zprvu žádný problém nevidí a považuje ho za normální, jelikož téměř vše, co Mirek dělá, odůvodňuje slovy, že to patří k divadlu a má se to tak v divadle dělat. Stejně tak události, které se dějí v rodině, Františka vnímá svým dětským pohledem. Kupříkladu se dle jejího názoru její rodiče nerozvedou, jelikož se nehádají. Některé její způsoby hodnocení se však postupně mění, povětšinou kvůli negativním událostem, které se Františce stanou. Její rodiče se nakonec opravdu rozvádí, což ona komentuje slovy, že je jí to jedno. Zde tedy můžeme zpozorovat, jak se dívka v předpubertálním věku může s touto zásadní změnou vypořádat, tedy tak, že se stáhne do sebe. Další zlomový bod v náhledu vypravěčky je samozřejmě prozření ohledně Mirka, na jehož zneužívání bezprostředně reaguje tak, že si v duchu opakuje jídla, která má a nemá ráda. I zde můžeme tedy vidět jakýsi obranný mechanismus, stejně jako to, že si jeho prohřešky nechce připustit a stále ho do jisté míry obhajuje.

Jak jsem však již zmínila v kapitole o explicitu, na samém konci příběhu vypravěčka jako by setřásla svou dětskou naivitu a její dětský pohled se změnil na dospělejší. Jako příklad této změny bych zmínila například to, že téměř celá závěrečná kapitola je pouze jakýmsi vnitřním monologem vypravěčky, který připomíná až reflexivní úvahu. Tímto se tato část zásadně liší od předchozí části příběhu, ve které téměř žádný „hlubší“ vnitřní monolog nenalzáme. Také jazyk, který je vypravěčce vkládán do úst, se po jejím „prozření“ mění. Kupříkladu Františka popisuje rozbořený dům, ve kterém se nachází. Využívá při tom barvitý a obrazný jazyk, díky čemuž tento popis působí až imaginativně.

Společně s tím, že příběh dostává po proměně vypravěčky rychlý spád, jak jsem již zmiňovala výše, působí tato náhlá změna pohledu méně uvěřitelně, až prvoplánově. Na

---

<sup>59</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 19

druhou stranu lze považovat až za symbolické to, že poslední kapitola se od zbytku příběhu ve stylovém i jazykovém ztvárnění liší, stejně jako se změnila i protagonistka.

#### 4.8 Druhy řeči

V *Poupátkách* nás na první pohled zaujme neobvyklé koncipování přímé řeči, jelikož je realizována pomocí replik. Konkrétně jsou to nejčastěji dialogy, které vede vypravěčka se svými kamarády, dále jsou to i rozmluvy dětí z dramatického kroužku bez ní, avšak Františka je slyší. Repliky dětí jsou většinou krátké a úderné, často mezi sebou mají nějaký konflikt nebo řeší a komentují situaci, která se jim zrovna děje. Odpovědí na to, proč autorka zvolila pro promluvy dětí právě výrazový prostředek typický pro drama, by mohlo být to, že právě repliky a jejich promluvy jako by reprezentovaly to, že samy děti hrají jakési divadlo, ve kterém jsou postavami:

*„MAGDA: Hele, promiň, já ven nemůžu, musím bejt doma.*

*JÁ: Jak to? Proč nemůžeš?*

*MAGDA: Máma mi nedovolila jít ven.*

*Měla jsem ti to jen dojít říct.*

*JÁ: Co? Vždyť je pořád ještě odpoledne.*

*Tma bude až za dlouho.*

*MAGDA: No prostě nemůžu. Prý mám zaracha.*

*JÁ: Zaracha? A za co?*

*MAGDA: Nevim. To máma neříkala.*

*JÁ: Aha. Tak já půjdu za Sárou sama.*

*MAGDA: Tak jo. Čau.*<sup>60</sup>

A stejně jako v dramatu i zde jsou hlavními replikami, které děj posouvají, otázky či věty tázací.<sup>61</sup> Díky otázkám mezi dětmi se společně s vypravěčkou dozvídáme okolnosti ohledně

---

<sup>60</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 18

<sup>61</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 361

Mirkova chování. Naopak na ostatní otázky mimo tyto dialogy, které si vypravěčka klade i sama, odpověď nedostane, ač se jedná o zásadní okamžiky v životě protagonistky. Tyto řečnické otázky reprezentují nejistotu dětské protagonistky – vypravěčky.

*„Jaký to bude, až se po tak dlouhý době zase uvidíme? Poznáme se ještě? Změnilo se něco? Co když si nebudeme mít co říct?“<sup>62</sup>*

Pro vyjadřování dospělých je oproti tomu zvolena nepřímá řeč a zejména nevlastní přímá řeč, jež symbolizuje jakýsi odstup, odosobnění i menší důležitost. Řeč často není značena, jako by pouze patřila ke kulisám celého příběhu. Některé části promluv dospělých, zejména Mirka, jsou psány velkými písmeny či kurzivou, zřejmě proto, že na ně má být kladena větší váha či proto, aby vynikla expresivita promluvy, k čemuž přispívají i občasné vulgarismy a četné expresivy: *„Rychle zavírám dveře od špajzu a utíkám pryč, za mnou se nese Mirkův hlas: NESCHOPNÝ NESNESITELNÝ DĚCKA, JÁ SE NA TO UŽ VYKAŠLU, MŮŽU SE JIM NA TO NORMÁLNĚ VYSRAT, [...]“<sup>63</sup>*

Mimo mluvené řeči se v díle vyskytuje i řeč myšlená, kterou pochopitelně vidíme pouze u Františky, která nám jako vypravěčka homodiegetická jediná může dát nahlédnout do svého vnitřního světa. Skrze toto nahlédnutí můžeme vidět, jak si vypravěčka vysvětluje různé situace, které (zejména) na dramatickém kroužku nastanou. Také si všímáme toho, že její názory, ať už řečené nebo pouze myšlené, často neodpovídají jejímu věku, jelikož přejímá množství myšlenek od svých rodičů a od Mirka. Zde je jasně demonstrováno to, jak je mladý člověk náchylný k manipulaci. Se svými postoji je ale Františka často konfrontována, zejména svou kamarádkou Magdou, a později i sama vypravěčka začíná prozírat a přehodnocovat své ideály, což je znovu typické pro pubertální věk, kdy se člověk učí myslet sám za sebe a tvořit si vlastní hodnotový žebříček.

---

<sup>62</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 125

<sup>63</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021, s. 81

## 4.9 Závěr

Při čtení *Poupátek* čtenáře na první pohled zaujme grafická stránka díla, která je provázána s druhem řeči, konkrétně s řečí myšlenou i pronesenou. První zmíněný druh řeči je graficky ozvláštněn tak, že slova, respektive myšlenky, které jsou pro vypravěčku důležité a nějak s ní rezonují, jsou buď zvýrazněny kurzivou, psány velkými písmeny, či opakovány několikrát za sebou. Zejména opakování slov jako by u vypravěčky představovalo postupné uvědomování si různých věcí, což ještě více dodává na její důvěryhodnosti v roli dětského vypravěče, jehož myšlení je zatím nevyzrálé. Co se týče řeči pronesené, je jednak psána formou replik a jednak nevlastní přímou řečí, při které jsou opět místy velkými písmeny psána slova a úseky, které chce autorka zdůraznit, či jimi vyjádřit jistou expresivitu. Kompozice vnitřní splňuje dle mého princip kauzality, tedy to, že na sebe jednotlivé motivy navazují a zároveň se i prolínají. Tuto provázanost lze demonstrovat na tom, že motiv špatných rodinných vztahů a zanedbání dětí dává vzniknout pozvolna gradujícím motivu sexuálního násilí na hlavní postavě, který, stejně jako první zmíněný motiv, prostupuje celým dílem, jak jsem již blíže popsala v kapitole o vnitřní kompozici. Násilí poté vygraduje do té fáze, že po zneužití hlavní hrdinky tento motiv mizí a nastupuje motiv deziluze, prozření protagonistky, které souvisejí i s odhodláním bojovat za sebe samu a čelit právě třeba špatné rodinné situaci, což je motiv, který je udržován po celý příběh, a ani v jeho závěru nemizí. Celé dílo končí završujícím dojmem, nadějeplně, s příslibem pozitivnějšího osudu hrdinky.

## 5 Kompozice v díle *Dravec*

### 5.1 Grafická kompozice

Grafická stránka *Dravce* není tolik bohatá jako u *Poupátek* a *Vran*. Dílo úplně postrádá jakékoliv ilustrace, grafické zvýraznění či ozvláštňení textu. Za povšimnutí však stojí obálka knihy. Na první pohled čtenář rozeznává, že má vypadat jako typický obrázek rodiny, které děti často kreslí, ať už ve škole nebo doma. Na dolní straně je tedy jakoby dětskou rukou nakreslená holčička, která se drží za ruce s rodiči. Zajímavé však je, že postava otce není na obálce celá, vidíme jen jeho polovinu. Na zadní straně knižního obalu je „nakreslen“ obrázek jiného muže se psem, se kterým se čtenář seznamuje teprve postupně během čtení - je to Morris, bývalý pornoherec, který bydlí v sousedním bytě a který pomůže Ince v její těžké životní situaci. Zřejmě je na zadní straně tak připojen proto, že postupem příběhu a směrem k jeho samotnému konci, se dozvídáme, jak právě on působí v životě dívky i její matky jako otec a „správný muž“, který se stará o rodinu, na rozdíl od skutečného otce, který svůj vliv a moc v rodině postupně pro své chování ztrácí. Za zmínku stojí i samotný grafický vzhled titulu, který je opět psán jakoby dětskou rukou, avšak tento nápis působí velmi nedbale, poničeně, je rozpitý, působí tedy dokonce, jako by na písmena někdo plakal. Také tento prvek čtenáři tedy napovídá hlavní téma díla, což jsou špatné rodinné vztahy.<sup>64</sup>

### 5.2 Titul

Stejně jako u předchozích dvou titulů, i zde se budeme zabývat titulem symbolickým a znovu mluvíme o titulu jmenném, tvořeném jedním příznačným substantivem.<sup>65</sup> Chce tedy zapůsobit na potenciálního čtenáře svou zašifrovaností, teprve v průběhu čtení se dozvídáme, proč autor tento titul zvolil a kdo oním „dravcem“ je. Zajímavé je to, že v této knize je slovo dravec zmíněno pouze jednou, čímž se odlišuje od předchozích dvou titulů. Tímto slovem se v tomto kontextu myslí velké, až terénní auto otce rodiny, Jakuba, které symbolicky reprezentuje právě i svého majitele, jako by tímto vozem demonstroval svou domnělou sílu a velikost. Dravec je v živočišné říši označení živočicha, který loví a požírá jiné tvory. Dalo by se tedy říci, že je Jakub takto pojmenován, protože právě on chce „ulovit“

---

<sup>64</sup> Přílohy, strana 46, 47 - Obrázky č. 8, 9

<sup>65</sup> HRABÁK, J.: K morfologii současné prózy. Brno: Blok 1969, s. 47



svou dceru jen k sobě. Zároveň však víme, že by s ním Bára nebyla šťastná, stejně jako jeho současná přítelkyně, kterou by zřejmě postupně nakonec začal týrat stejně jako svou bývalou manželku, matku Beruchy.

### 5.3 Incipit

V tomto díle jsme v incipitu opět seznámeni s „časovými a prostorovými kulisami“<sup>66</sup> a s hlavními postavami, začátek bychom tedy označili jako narativní. Hned v prvních větách jsme obeznámeni s místem, kde se děj příběhu odehrává, později i s přibližným časem. V úvodu se dozvídáme o zranění ženy, kterou následně identifikujeme jako Bářinu matku. Skrze krátké věty, připomínající vzpomínky, se z matčina pohledu dozvídáme o konfliktu, který se zřejmě odehrál před počátkem příběhu. Postupně je nám jasné, že se ocitáme v rodině, kde je pácháno násilí ze strany manžela na manželce. Záhy se také dozvídáme, že dceři otec fyzicky neublíží, avšak dle matky Inky je to jen otázka času. Sama vzpomíná na to, kdy ji uštkl poprvé a jak často poté znovu. Na první pohled působí žena jako typická oběť domácího násilí, která je paralyzována, není schopna se z tyranie vymanit. Příběh se však začíná vyprávět ve zlomovém okamžiku, kdy Inka poprvé řekne manželovi, že se s ním chce rozvést. Den poté Inka omylem postrčí Báru tak, že se zraní a je nutno ji převézt do nemocnice, aby jí ránu zašili. Tyto dvě události bychom pojmenovali jako jádrové, jelikož jsou klíčové pro další konstituování příběhu, tudíž by nebylo možné bez nich příběh vyprávět.<sup>67</sup> Kdyby tyto situace neproběhly, nezačaly by se odvíjet ani události další. Jakub totiž čekal na to, až Inka udělá nějakou takovou chybu, nebo až se proti němu vzepře, aby mohl uskutečnit svůj plán.

### 5.4 Kapitoly

*Dravec* je členěn na 29 nepojmenovaných kapitol, což vzhledem k několikanásobné fokalizaci může u čtenáře způsobovat zmatení – vždy se musí nejprve zorientovat, ze kterého hlediska je příběh vyprávěn. Jednotlivé kapitoly jsou vždy fokalizovány jednou ze tří hlavních postav příběhu – z pohledu matky, otce a Beruchy. První tři kapitoly jsou z hlediska vyprávění příběhu nejdelší, odehrávají se zhruba ve stejném časovém období, zejména

---

<sup>66</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 318

<sup>67</sup> KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, s. 46

kapitoly náležící matce a Báře, ve kterých je téměř stejné časové období viděno jejich rozdílnými pohledy. Postupně se kapitoly střídají rychleji, což udržuje čtenáře v neustálé pozornosti a může to v nich vyvolávat i napětí. Příběh začíná z pohledu Inky, která, jak jsem již zmínila, spustí klíčové události, k nimž v průběhu příběhu dojde; je jí odebrána dcera, s čímž se postupně vypořádává. Poté přistupujeme k autodiegetické vypravěčce Báře, která popisuje to, co vinou rodičů musí prožívat, a dozvídáme se její pohled na situaci. Ve třetí kapitole věnované otci, Jakubovi, jsme obeznámeni jak s jeho plánem, při němž chce Báru odebrat matce, tak i retrospektivně spatřujeme jeho minulost, která nám jaksi osvětluje jeho nynější chování a jeho povahu. Po těchto třech kapitolách se další kapitoly výrazně zkrátí, jak již bylo řečeno, střídají se rychleji, hovoříme zde tedy o asymetrii rozdělení kapitol.<sup>68</sup> Zvláštní pozornost bych věnovala kapitole patnácté, kdy se změní časová perspektiva kapitol. Dočkáme se několikanásobné retrospekce, ze které až na konci díla rozplétáme, jak šly události za sebou. Díky tomuto rozložení kapitol a střídání hledisek je čtenář udržován v napětí a lehkém zmatení, proto je nucen číst dále, aby se dozvěděl, co se vlastně stalo.

## 5.5 Explicit

Na rozdíl od předchozích dvou děl v *Dravci* můžeme nalézt epilog, ve kterém vystupuje již pouze matka a Berucha, které jedou autem, který patřil zesnulému Morrisovi, ještě společně s jeho psem. První věta epilogu je v zajímavém kontrastu s úplně první větou románu:

*V pokojí visela hustá tma.*<sup>69</sup>

*Morrisův bourák nás unášel do oblak.*<sup>70</sup>

Obě tyto věty jsou symbolické: úvodní větou je určena samotná atmosféra celého díla, které začíná v určité krizi, postupně jako by se však vše vyjasňovalo, až první věta samotného epilogu začíná „cestou do oblak“, což můžeme považovat za symbolické označení toho, že obě jedou po dlouhé době navštívit přítelkyni Báry - jeptišku.

---

<sup>68</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 183

<sup>69</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018, s. 7

<sup>70</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018, s. 243

Co se týče typologie, lze tento epilog označit jako narativní, který se od předcházejícího textu neliší poetikou<sup>71</sup> a pro nějž bývá charakteristické jakési vytržení z času<sup>72</sup>. V závěrečné kapitole, ještě před epilogem, příběh končí nejednoznačně, byť zde cítíme jakousi naději, že se matka s Bárrou shledají a budou moci být spolu. Právě v epilogu, ve kterém čas příběhu zřejmě o týdny či měsíce pokročil, se dozvídáme, že to tak opravdu je, dokonce obě jedou navštívit jeptišku, která Báře velmi pomohla, když byla na kratší čas v dětském domově, zatímco o ni rodiče bojovali. Zakončení celého díla je tedy završující. Díky epilogu, který je jakousi poslední kapitolou, jsme ujisti, že celý příběh dopadl pro Beruchu a její matku dobře, Bára se navíc znovu setkala se svou opatrovatelkou, takže má u sebe obě dvě ženy, které v jejím životě působily a působí jako bezpečný, mateřský přístav. Dle Hrabáka (1969) se zde jedná o tzv. kompromis mezi otevřeným a uzavřeným koncem,<sup>73</sup> jelikož hlavní problém, který ztvárňoval otec, jako by zmizel, ztratil svou moc, což je demonstrováno právě v poslední kapitole, jak píše níže v části věnované vnitřní kompozici. Jakub je zmíněn pouze v souvislosti s autem, když Berucha krátce vzpomíná, že se tohoto auta matka bála. V kapitole o titulu bylo již zmíněno toto spojení otce s autem. V této kapitole jsem je oba dávala do určité souvislosti skrze to, že v první kapitole jako dravce označuje Jakubovo auto Inka, a to, stejně jako Bára v epilogu, s negativní konotací.

Další pokračování děje je však možné, jelikož ho opouštíme uprostřed jakési idyly, otec se ale může znovu pokoušet získat dceru či nějakým způsobem ztrpčovat život jí i její matce nebo naopak přehodnotit své názory a hodnoty a pokusit se znovu se svou rodinou navázat kontakt.

## 5.6 Vnitřní kompozice

V díle na první pohled dominuje kompozice pásmová, která je charakteristická tzv. zmnožením liniím, což se v praxi projevuje tím, že v samostatných kapitolách jsou

---

<sup>71</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 289

<sup>72</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 282

<sup>73</sup> HRABÁK, Josef: K morfologii současné prózy. Brno: BLOK, 1969, s.168

sledovány střídavě různé postavy.<sup>74</sup> Tato kompozice se uplatňuje zejména v románech, které nemají jednu ústřední postavu, ale více hlavních hrdinů.<sup>75</sup> Tímto „polygrafickým“<sup>76</sup> dílem je i *Dravec*, jelikož, jak již bylo řečeno, v kapitolách se jako vypravěči střídají tři hlavní postavy – matka, dcera a otec. Avšak postavy z různých pásem spolu komunikují tím způsobem, že se setkávají a ovlivňují se navzájem.

Tím vznikají i společné motivy, přičemž v díle vnímám jako hlavní motiv sílu či, chceme-li, moc. Tento motiv se postupně modifikuje, nabývá rozdílné podoby a různé intenzity. V první kapitole je tato síla demonstrována zpočátku zejména jako fyzická, jelikož se čtenář dozvídá, že manžel se dopouští násilí na své manželce. S tím souvisí i síla psychická, která jednoznačně převažuje právě u Jakuba, jelikož je „pánem“ své domácnosti, manželka i dcera se ho bojí a vše se podřizuje jemu. Oproti tomu s Inkou se čtenář seznamuje jako se zlomenou ženou, která je na pokraji svých (zejména psychických) sil. Jak ale čas příběhu plyne, postupně motiv moci, ve smyslu psychické síly, začíná čím dál více narůstat právě u Inky, která jako by se konečně „odpíchla ode dna“, na něž ji manžel dostal. Vytrácí se motiv zoufalosti, která Inku provázela, dá se říci, celou první kapitolu fokalizovanou jejím pohledem, a naopak se rodí odhodlání bojovat za svou dceru; jako matka dělá vše proto, aby ji získala. Tomu jí dopomáhá i přátelství se sousedem Morrisem, který jí ztracené sebevědomí a sílu pomůže získat zpět, zejména tak, že ji vidí jako plnohodnotnou ženu a oceňuje její klady, což od svého manžela neznala. O stejnou věc, tedy o to být znovu se svou matkou a zbavit se područí otce, usiluje i malá Berucha, již zpočátku poznáváme skrze její vlastní vyprávění jako nevinné devítileté děvče, které je však nuceno předčasně dospět, a tím pádem i využít všechnu sílu, kterou jako dítě má. Aby mohla svou matku navštívit, uteče dokonce z dětského domova. Projevuje se zde jakási přímá úměrnost v tom, že čím více matka s dcerou díky své nabyté síle bojují, tím otec svou moc nad nimi symbolicky i fakticky ztrácí. Inka se spřátelí s bývalým pornohercem Morrisem, díky kterému získá skvělého právníka, Berucha zase sdělí současné otcově přítelkyni o jeho činech, které spáchal na ní a na Ince, díky čemuž ho jeho přítelkyně opustí.

---

<sup>74</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 408

<sup>75</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 409

<sup>76</sup> HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 409

U Jakuba se motiv síly modifikuje o to více díky retrospektivní pasáži, ve které se dozvídáme, že ho nevlastní otec týral; on se mu však nakonec postavil. Sílu na to ale sbíral velmi dlouho. Z hlediska toku příběhu bych právě tento moment označila jako zdroj pocitu moci, kterou Jakub zakusil. Tato síla nadále nabývala a dosáhla pomyslného vrcholu v bodě, kdy odvezl svou dceru od Inky a očernil ji jako špatnou matku. Tím zdánlivě získal vše, o co usiloval, a naopak svou manželku a dceru dostal na úplné dno, jelikož byly ovládaný právě jeho činy. Jak však plyne příběh, začínají obě dvě pomalu znovu nabývat svou sílu, jak jsem již popsala výše, a naopak Jakub o svou moc nad jejich osudy přichází. Toto jeho padnutí na dno je explicitně vykresleno v závěrečné kapitole, kde i přímo leží na zemi, poražen ve rvačce s Morrisem. Jako by se dostal zpět na počátek svého životního příběhu, kdy byl před svým otčímem on ten slabý.

*„Musel vstát. Několikrát se předklonil. Obratle poslušně praskaly. [...] Všechno bude jako dřív. Inka ho vyprovokovala, dědek napadl. Opakoval si to stále dokola a čekal, kdy se z těch prázdných slov stane zase pravda.“<sup>77</sup>*

Tato roztržka proběhla proto, že Jakub napadl Inku, jelikož si myslel, že právě kvůli ní ho jeho přítelkyně opustila, přitom to byla Berucha, která Justýně (jeho přítelkyni) řekla o tom, jak se její otec k matce choval. Morris poté přišel za ním do práce, kde ho Jakub napadl, avšak Morris nakonec zvítězil. Lze tedy říci, že svůj definitivní pád si Jakub způsobil sám právě pocitem, že je nepřemožitelný, a že si pomocí síly může vynutit vše a vždy s ní zvítězí.

## 5.7 Vypravěč

I typ vypravěče, respektive vypravěčů, je v tomto díle odlišnější od ostatních dvou děl. Jak jsem již zmínila, kapitoly se střídají společně s fokalizací. Jedná se jednak o interně fokalizovaný narativ s variabilní kompozicí, kdy více postav prezentuje různé události<sup>78</sup>, avšak zejména se setkáváme s multiplicitní fokalizací, jelikož zejména v prvních třech kapitolách jsou popisovány stejné události z pohledu všech tří vypravěčů. Zajímavé však je to, že pouze Bára vypráví ich formou a kapitoly věnované otci a matce jsou psány er formou. Pokud se na pozici vypravěče podíváme detailněji, objevíme v Báře osobního vypravěče, který v díle vystupuje jako jedna z hlavních postav. V kapitolách, které jsou fokalizovány

<sup>77</sup> EPSTEIN, Marek. Dravec. V Praze: Labyrint, 2018, s. 241

<sup>78</sup> HRABAL, Jiří. Fokalizace: analýza naratologické kategorie. V Praze: Dauphin, 2011, s. 45

z pohledu otce či matky, bychom naopak našli vypravěče nadosobního, který zná myšlenky, pohnutky, ale například i minulost těchto dvou postav, díky čemuž může čtenář pochopit chování a motivace jejich činů.<sup>79</sup> Tento typ vypravěče je velmi důvěryhodný, naproti němu stojí dětský vypravěč, který se naopak vyznačuje nespolehlivostí a neobjektivním pohledem. I zde je mnoho Bářiných tvrzení rozporuplných, nejednoznačných. Tato nedůvěryhodnost je nezáměrná, způsobena zejména jejím věkem.

*„Napsala jsem mámě zprávu, že jsem s tátou a někam jedeme, že zavolám, jak to půjde. Jenomže zpráva se neodeslala. A zase ne. Ještě a ještě. Nenápadně jsem sundala kryt a tam uvnitř nebyla žádná karta. V nemocnici ji museli ukrást.“<sup>80</sup>*

Dospělému člověku, potažmo čtenáři, by zřejmě došlo, že SIM kartu musel vzít z telefonu otec Beruchy, ona sama však svými dětskýma očima zatím nedokáže prohlédnout jeho plán, uvádí tedy nepravdivou informaci, které však sama věří. Zároveň k nespolehlivosti přispívá i zvolení ich formy pro tuto vypravěčku, jelikož právě pro využívání první osoby je typická jakási jednostrannost vyprávění, zde ve smyslu zúžení nadhledu v souvislosti s mentálními schopnostmi postavy - vypravěčky.<sup>81</sup>

Avšak oproti předchozím dvěma dětským vypravěčkám jsou právě její myšlenky, činy a zejména způsob vyjadřování po celou dobu příběhu<sup>82</sup> spíše neúměrné jejímu věku, její postava tedy není tolik uvěřitelná, jelikož často působí příliš dospěle.

*„Projeli jsme kdysi honosnou bránou se zvednutou závorou. [...] Tam nás spolkl šero průjezdu.“<sup>83</sup>*

S touto „předčasnou dospělostí“ v promluvě souvisí i to, že právě Berucha je ta, díky které nakonec souhrou okolností otec přijde o svou moc nad ní a matkou, jelikož její vrcholný čin je ten, že uteče z dětského domova, aby přítelkyni svého otce řekla celou pravdu o něm a jeho chování. Tuto událost lze označit jako klíčovou, jelikož po ní se na jejím základě v čase příběhu seběhne mnoho dalších událostí, které končí poslední kapitolou, ve které je otec

---

<sup>79</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 210

<sup>80</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018, s. 94

<sup>81</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 135

<sup>82</sup> Na rozdíl od *Poupátek*, kde se vypravěččina promluva mění až v samém závěru.

<sup>83</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018, s. 105

„poražen“. I čas vyprávění zde zrychlí, jako by vše Bářiným činem nabralo rychlý spád. Epilog je poté vyprávěn opět z jejího pohledu, jak jsem již zmínila v kapitole věnující se explicitu. Zhodnocení tohoto nekonzistentního vypravěče se věnuji v samém závěru práce.

Naproti tomu postavy otce – násilníka a matky jako oběti jsou velmi dobře psychologicky vykresleny, zejména díky jejich myšlené řeči, s jejíž pomocí nahlížíme do jejich nitra.

## 5.8 Druhy řeči

Dominujícím stupněm zprostředkování je v tomto díle zcela jistě přímá řeč značená uvozovkami, kterou jsou realizovány dialogy postav. Zajímavé je, že každá z postav primárně hovoří s některou z vedlejších postav a ne mezi sebou navzájem: Inka si najde oporu v bývalém pornoherci a jejím sousedovi Morrisovi, Jakub primárně komunikuje s Justýnou, svou milenkou, a pro Báru se její blízkou osobou stane jeptiška v dětském domově, které přezdívá Nártoun. Přímá řeč se střídá s občasnou řečí nepřímou, díky nimž je odstraňována jednotvárnost pásma vypravěče.<sup>84</sup> Velmi silně zastoupena je zde i řeč myšlená, a to u všech tří hlavních postav, kdy se často detailně seznamujeme s jejich vnitřním světem.<sup>85</sup> V některých případech, zejména v kapitolách, které jsou fokalizovány z pohledu otce či matky, se setkáváme až s tzv. vnitřními monology, hlavně, pokud o něčem postava dopodrobna přemítá.<sup>86</sup>

## 5.9 Závěr

*Dravec* disponuje, stejně jako *Vrány*, několikanásobnou fokalizací. Na rozdíl od prvního analyzovaného díla se zde jedná o tři ohniska, která jsou ve třech členech rodiny. Tyto pohledy se střídají po kapitolách, což samozřejmě ovlivňuje jak vnější, tak vnitřní kompozici. Jednak může být pro čtenáře místy složité zorientovat se v tom, komu kapitola zrovna „patří“ a co se v ní děje, zejména kvůli využívání retrospekce a častého střídání vypravěčských hledisek. Na druhou stranu může být právě díky těmto prvkům čtení příběhu pro čtenáře atraktivnější, jelikož ho autor udržuje v napětí. Další složkou neobvyklé kompozice je to, že vypravěč využívající ich formu je tu jen jeden, a to sice dcera Bára;

---

<sup>84</sup> HUBÁČEK, Josef (1987): Učebnice stylistiky. Praha: SPN, s. 191

<sup>85</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 137

<sup>86</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 138

kapitoly matky a otce jsou vyprávěny v er formě vypravěčem nadosobním. Homodiegetickou vypravěčku zde považujeme za rozporuplnou a lehce problematickou postavu, jelikož na jednu stranu se jedná o vypravěče nespolehlivého vzhledem k jejímu nízkému věku (9 let), často však tomuto věku její vyjadřovací a myšlenkové dovednosti neodpovídají, jsou totiž místy až na úrovni dospělého.

Co se týče provázanosti vnitřní a vnější kompozice, již samotná grafika obalu knihy i její titul nám napovídá, o čem příběh bude, neboli nastiňuje hlavní motivy příběhu. Otec je na obálce zobrazen pouze z poloviny, což naznačuje jeho postavení v rodině z hlediska jeho dcery a manželky, zároveň toto může symbolizovat i to, že se vlastně postupně vytrácí, respektive ztrácí vliv. I název knihy – *Dravec* čtenáři evokuje negativní emoci, například právě z hlediska nějaké nadvlády nad „kořistí“. A v neposlední řadě mi přijde zajímavé, jak celkové kompozici odpovídá incipit a explicit, které se autorovi daří provázat s vnitřní kompozicí, konkrétněji právě s motivem síly. Celý příběh začíná situací, v níž je zobrazena žena po fyzickém útoku, které je později odebrána dcera, incipit tedy vyvolává zřetelně negativní emoce jako je smutek a beznaděj, čtenář i díky fokalizaci na matku může cítit její (zejména psychické) vyčerpání, až letargii, a vnímá situaci, ve které se Inka nachází, společně s ní jako bezvýhodnou.

*„Bude mlčet, jako mlčela vždycky. To udělá. A Jakub se k ní nakloní, až bude odcházet do firmy, a zašeptá jí do ucha – hodná. Pak bude sledovat, jak jeho velký vůz vyjíždí z garáže, a vzpomene si na větu Jacquesa Russeaua, že svobodu nelze znovu nikdy nabýt. Ale jak to, že je možné ji tolikrát ztratit?“<sup>87</sup>*

Naopak v explicitu sledujeme matku s dcerou, které jsou spolu, šťastné, otec je zde zmíněn pouze okrajově, jako by ani nestálo za to zmiňovat, co se s ním stalo. V tomto tedy vidím provázání vnitřní a vnější kompozice. Na počátku Jakub „řídil“ jak svou manželku, tak i dceru, kdy obě byly bezmocné. V průběhu příběhu se však tyto role měnily, jak jsem popsala v kapitole *Vnitřní kompozice*, a na samém konci jsou Inka i Bára šťastně spolu, otec již jako by v jejich životě vůbec nehrál roli, jako by ztratil právě tu svou moc nad jejich osudy.

---

<sup>87</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018, s. 11



## Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo analyzovat a porovnat mezi sebou vnitřní a vnější kompozici tří vybraných prozaických textů z oblasti současné tuzemské literární tvorby, jejichž pojítkem je dětský protagonista v roli vypravěče, na němž je pácháno násilí či je pácháno násilí na jeho blízkých. Konkrétněji jsem si kladla za cíl popsat to, jaké prostředky, zejména kompoziční, bychom v dílech mohli označit jako netradiční, a jak tyto prvky ovlivňují působení celého díla na čtenáře.

*Vrány* od autorky Petry Dvořákové se vyznačují originálním ztvárněním vnitřní kompozice, kterou představuje (až lyricky ztvárněné) symbolicky vyznívající pásmo vran, jež je paralelní s příběhem Barbořiny rodiny. Tato dvě pásma, která se v závěru protnou, představují zajímavý kontrast. Zmíněné kompoziční řešení v dnešní mainstreamové literatuře příliš nenalzáme. S tím souvisí i rozdíly vypravěčských hledisek obou pásem. V pásmu příběhu vran se vypravěčská hlediska různí, jsou zde rafinovaně užita a přechody mezi hledisky jsou nenápadné. Oproti tomu hlavní příběh je celý vyprávěn dvěma vypravěčkami, matkou a dcerou.

Další část, kterou stojí za to z hlediska zhodnocení dojmu na čtenáře zmínit, je explicit. Jak již bylo řečeno výše, nedočkáme se „happyendu“, ba naopak, motiv násilí a frustrace dívky zde vyeskaluje do rodinné tragédie s opět symbolickým vyzněním. Dalo by se říci, že příběh končí právě na samotném vrcholu, ke kterému došlo z hlediska vyprávění příběhu rychle, až nečekaně. Tento záměr autorky však může působit poněkud uspěchaně, ve snaze o překvapivý, dramatický konec.

Autorka pomocí kompozičních prostředků velmi přesvědčivě rozlišuje obě vypravěčky novely. Zejména je to díky volbě řeči, kterou se obě vyjadřují. Toto platí u přímé řeči, ale i řeč myšlená je u obou rozdílná a reprezentuje jejich povahy (matčina je uspořádaná, Bářina spíše chaotická). Také čas, ve kterém vypravěčky vyprávějí, se liší, díky čemuž je i častý motiv příběhu, hádka, modifikován v závislosti na pohledu konkrétní vypravěčky. Čtenář může na situace pohlížet jak z obou pohledů, tak i s odstupem, jelikož Bára většinou konflikt popisuje zpětně, oproti tomu matčino hledisko je prezentované v přítomnosti. I tento způsob řešení dvou vypravěčských hledisek považuji za neutřelý.

V díle *Poupátka* je na první pohled zřejmá netradiční forma vnější kompozice, konkrétněji grafická stránka. Dialogy jsou zde psány formou replik, které se odehrávají mezi dětmi. Oproti tomu promluvy dospělých většinou nejsou značené, působí tedy ne příliš důležitě, pouze jako jakási kulisa v divadle, které děti „hrají“ – v jejich vlastním životě. Tento prvek lze označit jako originální, symbolický, směřující toto dílo spíše do oblasti umělecké literatury.

Toto značení promluvy se do jisté míry promítá i do kompozice vnitřní. Celým dílem prostupuje motiv špatných rodinných vztahů, což autorka demonstruje právě tím, že nenaznačuje přímou řeč rodičů Františky. Naopak proslovy Mirka jsou často psány velkými písmeny, což zdůrazňuje jeho důležitost ve Františčině životě.

Po klíčové události, což je zneužití Františky, však již Mirek promluví pouze v několika větách, poté už se o něm dozvídáme pouze z rozhovoru mezi dětmi. Získáváme tak možnost nahlédnout více do mysli protagonistky, což vrcholí v poslední kapitole, která je téměř celá psána vnitřním monologem. Tato změna reprezentuje i proměnu samotné vypravěčky – protagonistky, která se najednou působí příliš poučeně, vyspěle. Také vnější kompozice na samém konci příběhu se mění, má až formu, jako by autorka psala volným veršem poezii. Tato náhlá změna nepůsobí příliš uvěřitelně, autorka ukončuje celý příběh nadějeplnou větou, což může působit jaksi prvoplánově, avšak i symbolicky, ve snaze neukončit příběh typickým happy endem, kdy by se všechny problémy hrdinky vyřešily.

*Dravec* se v mnoha aspektech odlišuje od předchozích dvou titulů. Nejvíce zřetelný rozdíl je v tom, že autor si zvolil vyprávění kapitol z hlediska tří postav, z toho pouze u dítěte využívá ich formy a osobního vypravěče. Tento vypravěč, který se vždy vyznačuje jistou nespolehlivostí, je proto v kontrastu s vypravěčem nadosobním, jenž figuruje v kapitolách věnujících se rodičům.

Avšak i přesto působí dětská vypravěčka v některých ohledech až příliš poučeně, její jazykové schopnosti také v mnoha případech neodpovídají jejímu věku. S touto „předčasnou vyspělostí“ souvisí i to, že se sama rozhodne vzít svou situaci do rukou a je strůjkyní jedné z klíčových událostí. Následně se jejím prostřednictvím s příběhem loučíme. I díky tomu, že autor využil pro epilog dětskou vypravěčku, působí konec příběhu jako typický happy end, jako by hlavní problém – otec – zmizel. Je to tedy silně idylické,

až sentimentální ukončení příběhu, což příliš nekoresponduje s předchozím vyobrazením Báry jako vypravěčky, která často působí protřele a bez iluzí. Tato nekonzistentnost dětské vypravěčky dílo směřuje spíše do oblasti čtenářsky méně náročné literatury.

Na druhou stranu jsem seznala, že autor velmi dobře pracuje s hlavním motivem, motivem moci či jakési síly, nadvlády. Jednak se tento motiv modifikuje u hlavních postav v průběhu vyprávění příběhu, a to tak, že síla matky a dcery vzrůstá v přímé úměrnosti s tím, jak ji naopak otec ztrácí. Dále jsou zde i menší náznaky, které symbolicky zobrazují moc, zejména u otce. Je to například už samotná obálka knihy, na které je otec zobrazen pouze z poloviny, přičemž na zadní straně je druhý muž, který „převzme jeho místo“ v životech Báry a její matky. A v neposlední řadě samotný titul „Dravec“ symbolizuje sílu a nadvládu, jež je spojena se strachem, který otec vyvolával. V závěrečné kapitole a následně v epilogu se však čtenář dozvídá, že již zřejmě „není nebezpečný“.

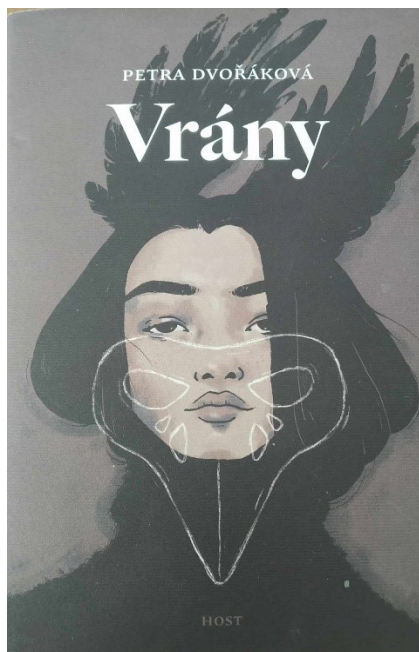
Každý z textů se vyznačuje svou specifickou kompozicí, jejíž některé znaky směřují spíše k umělecké literatuře. U *Vran* bych vyzdvihla kontrast mezi dvěma paralelními pásmy a vykreslení obou vypravěček, V *Poupátkách* autorka volí zajímavé grafické prvky, které korespondují s vnitřní kompozicí. *Dravec* se vyznačuje netradiční volbou vypravěčů, jak v počtu, tak ve vypravěčském hledisku, a vnitřní kompozicí, v níž se zajímavě modifikuje hlavní motiv.

V každém z děl však zároveň nalezneme prvky typické pro masovou (mainstreamovou) literaturu. Jedná se zejména o problematického vypravěče, který často působí v některých částech příběhu až příliš poučeně, což se týká protagonistek děl *Poupátka* a *Dravec*. V neposlední řadě bych také zmínila explicitu, jelikož mi každý přijde do jisté míry problematický, zejména ve smyslu toho, že je lehce prvoplánový.

Je však pochopitelné, že díla obsahují jak prvky z umělecké literatury, tak i ty směřující do literatury mainstreamové, jelikož se všechna díla zaměřují na přiblížení tématu (což je hlavním záměrem děl) rozvrácených rodin a násilí, které má nějakým způsobem dopad na dětského protagonistu.

## Přílohy

Obrázek č. 1 – Obálka díla *Vrány*<sup>88</sup>



Obrázek č. 2 – Ilustrace v díle *Vrány*<sup>89</sup>



---

<sup>88</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020

<sup>89</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020

Obrázek č. 3 - Ilustrace v díle *Vrány*<sup>90</sup>



Obrázek č. 4 - Ilustrace v díle *Vrány*<sup>91</sup>



---

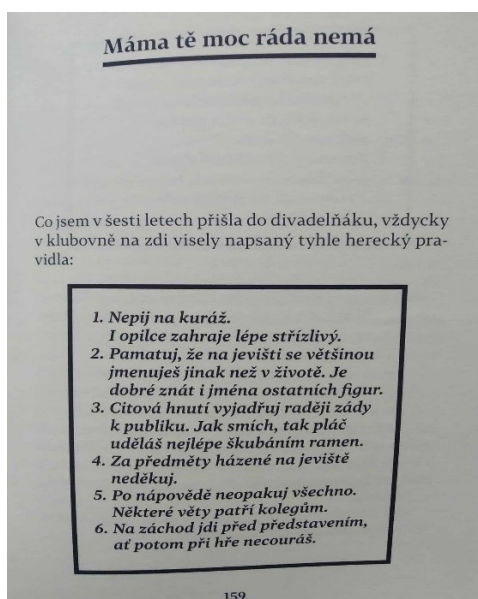
<sup>90</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020

<sup>91</sup> DVOŘÁKOVÁ, Petra. *Vrány*. Brno: Host, 2020

Obrázek č. 5 - Ilustrace v díle *Poupátka*<sup>92</sup>

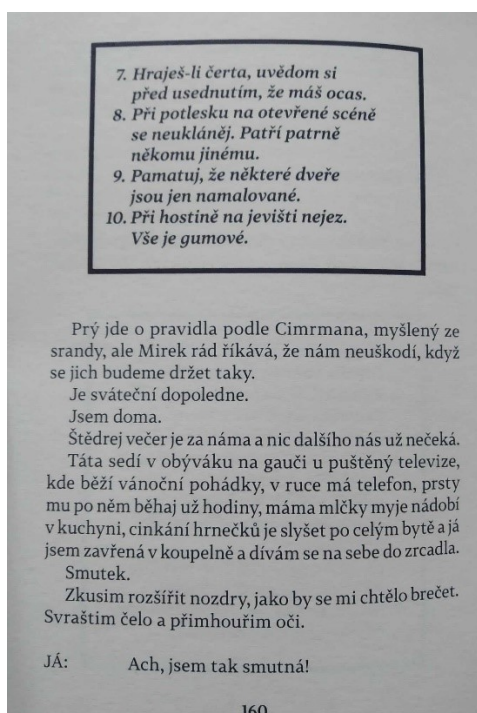


Obrázek č. 6



<sup>92</sup> LEHEČKOVÁ, Hana D. *Poupátka*. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. *Tvář* (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021

Obrázek č. 7



Obrázek č. 8 – Přední strana obálky díla *Dravec*<sup>93</sup>



<sup>93</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018

Obrázek č. 9 – Zadní strana obálky díla *Dravec*<sup>94</sup>



<sup>94</sup> EPSTEIN, Marek. *Dravec*. V Praze: Labyrint, 2018



## Seznam použité literatury

### Primární literatura

DVOŘÁKOVÁ, Petra. Vrány. Brno: Host, 2020

LEHEČKOVÁ, Hana D. Poupátka. Ilustroval Ondřej DOLEJŠÍ. Tvář (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2021

EPSTEIN, Marek. Dravec. V Praze: Labyrint, 2018

### Sekundární literatura

HODROVÁ, D. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001

PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007

HRABAL, Jiří. Fokalizace (Analýza naratologické kategorie). Česko, Dauphin, 2011

HONCŮ, H. Čím končí romány? [online]. 2014 [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/134669>

GENETTE, Gérard: Narrative Discourse: An Essay in Method, přel. Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca 1980

GENETTE, Gérard: Narrative Discourse Revisited, přel. Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca 1988

GENETTE, Gérard: Figures III. Paříž 1972

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013

Milada Hirschová (2017): REPRODUKOVANÁ ŘEČ. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny. URL: [https://www.czechency.org/slovník/REPRODUKOVANÁ\\_ŘEČ](https://www.czechency.org/slovník/REPRODUKOVANÁ_ŘEČ)

HRABÁK, J. K morfologii současné prózy. 1. Brno: BLOK, 1969

BHASKARAN, Lakshmi. Design publikací: vizuální komunikace tištěných médií. Vydání první. Praha: Slovart, 2007

HUBÁČEK, Josef (1987): Učebnice stylistiky. Praha: SPN