

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a literární vědy

Petr Kleňha

PROMĚNY VYPRAVĚČE V PRÓZE
JAROMÍRA JOHNA

(METAMORPHOSES OF NARRATOR
IN NOVELS OF JAROMÍR JOHN)

diplomová práce

vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Praha 2011

Na tomto místě bych rád poděkoval paní doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za cenné rady a pedagogické vedení při vypracovávání diplomové práce.

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

V Praze dne

Proměny vypravěče v próze Jaromíra Johna

Tato diplomová práce se zaměřuje na funkci vypravěče a jeho různé podoby v Johnově beletristickém díle. Věnuje se problematice konstruování fikčního světa vypravěčem a tomu, jak právě vypravěč ovlivňuje čtenářovo chápání zobrazených událostí. Nejdříve se snažíme porovnat hlavní soudobé koncepty vypravěče jako naratologické kategorie – především pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové, Franze Stanzela a Lubomíra Doležela, z nichž práce terminologicky vychází. Teoretické uchopení vypravěče je východiskem pro naratologickou analýzu Johnova prozaického díla z hlediska uplatněných vypravěčských typů na vzorku vybraných autorových děl: výbor povídek s válečnou tematikou *Večery na slamníku*, romány *Moudrý Engelbert*, *Výbušný zlotvor*, *Pampovánek*, *Honda Cibulků*; okrajově *Estét* a další díla.

Současně se práce zaměřuje na popsání stavebních postupů, které jsou pro Johnův autorský styl typické – je to zejména využití ironie, principu koláže a dokumentárních prvků. Ukazuje se, že autorova tvorba náležela ve své době k experimentálnímu proudu české prózy. Rovněž si všímáme vztahu autorovy prozaické tvorby a jeho estetického konceptu. Doufáme, že se alespoň částečně podařilo doplnit literaturu o Jaromíru Johnovi, jehož význam a přínos nebyl prozatím úplně doceněn.

klíčová slova:

naratologie, vypravěč, postava, autor, vyprávěcí situace, hledisko, fokalizace, ironie, koláž, dokumentárnost, antiiluzivnost, pololidová literatura, žánr, styl

Metamorphoses of Narrator in Novels of Jaromír John

This diploma paper focuses on the function of the narrator and his various forms in John's prosaic work. It deals with the issue of the construction of the fictional world and how the narrator influences the reader's understanding of the described events. Primarily, we try to compare the narrative categories of the main contemporary concepts as influenced by Shlomith Rimmon-Kenan, Franz Stanzel and Lubomír Doležel. It is our terminology base. Theoretical understanding of the narrator is the basis for the analysis of John's fiction from the aspect of narrative types applied to a selected sample of author's works: the anthology of the tales with war theme *Večery na slavníku*, novels *Moudrý Engelbert*, *Výbušný zlotvor*, *Pampovánek*, *Honda Cibulků*; marginally *Estét* and other works.

Concurrently this work aims to describe construction methods that are typical for John's creative style – it is mainly the use of irony, the principle of collage and documentary elements. It shows that the author's work at that time belonged to the experimental stream of Czech prose. Also, we observe the relationship between author's prose work and his aesthetic concept. We hope that we were able to, at least partially, explain the literary style of Jaromír John. His importance and contribution have not yet been fully appreciated.

keywords:

narratology, narrator, character, author, narration, point of view, focalization, irony, collage, documentarity, anti-illusionism, quasi-folk literature, genre, style

OBSAH

Úvodem	7
1. Osvojení terminologických a typologických nástrojů pro naratologickou analýzu Johnova díla – koncept vypravěče v různých naratologických systémech	11
1. 1. Shlomith Rimmon-Kenanová, Tzvetan Todorov	11
1. 2. Franz Stanzel	16
1. 3. Lubomír Doležel	18
1. 4. Společné názory na kategorii vypravěče	21
2. Analýza Johnových narativů z hlediska uplatněné vyprávěcí situace či vypravěčského typu	23
2. 1. Večery na slamníku	23
2. 2. Moudrý Engelbert	34
2. 3. Výbušný zlotvor	44
2. 4. Pampovánek	50
2. 5. Honda Cibulků	61
3. Existuje vztah mezi Johnovým estetickým konceptem a jeho beletristickou tvorbou?	68
4. Závěrem	73
Literatura	74

Úvodem

Jaromír John, vlastním jménem Bohumil Markalous, se narodil 16. 4. 1882 v Klatovech. Po gymnáziu studoval přírodní vědy na Karlově univerzitě v Praze, kde také navštěvoval přednášky z filosofie a estetiky (u Hostinského, Masaryka, Drtiny aj.), z dějin výtvarného umění a také ze všeobecného lékařství a psychiatrie. Psychiatrii a filosofii studoval rovněž v Innsbrucku a ve Vídni. Po dokončení studia vykonával povolání středoškolského učitele v Praze, Kolíně a Hradci Králové. Podnikl mimo jiné studijní cesty do Německa a Vídně. V roce 1915 nastoupil vojenskou službu a později se účastnil bojů na srbské frontě. Následujícího roku onemocněl úplavicí a ochrnutím nohou, válku přečkal jako instruktor jednorocní dobrovolnické školy v Trutnově. Zkušenost prožité války měla na vývoj jeho díla, jak se dále ukáže, velký vliv. Po propuštění z armády (v hodnosti nadporučíka) začíná působit jako výtvarný redaktor Lidových novin, později jako docent estetiky na brněnské technice. V letech 1922 – 1923 podniká studijní cesty do Německa a Francie, kde poznával moderní estetiku, architekturu a výtvarné umění a navštěvoval přednášky Maxe Dessoira, Charlese Lala a Victora Basche. V letech 1928 – 1933 byl šéfredaktorem pražského časopisu Pestrý týden – tam také často vycházely jeho beletristické texty. Kromě pedagogické činnosti publikuje články věnované estetice, architektuře a umění vůbec. Rediguje také průkopnickou revue Bytová kultura. K tomu se věnoval rovněž osvětové vzdělávací a propagační činnosti. V letech 1934 – 1945 se zabýval John především literární tvorbou, žil v Novém Městě nad Metují a od roku 1938 ve Slatiňanech. V letech 1946 – 1952 působil na Palackého univerzitě v Olomouci, od roku 1948 jako řádný profesor estetiky; zároveň přednášel na JAMU v Brně. V roce 1952, 24. dubna, umírá John-Markalous v jaroměřské nemocnici.

Pokusme se nyní alespoň v některých souvislostech vřadit Johnovo dílo (s přihlédnutím zejména k níže zmiňovaným textům) do kontextu české literatury. Johnovy beletristické prvotiny *Motýli* a *Kouzlo tance* byly ještě ovlivněny dekadencí a Moderní revue. Definitivně se od svých počátků oprošťuje vlivem prožité válečné zkušenosti, což je i jedním ze zdrojů Johnova zájmu o obyčejného člověka. Sbírká povídek *Večery na slamníku* je toho dokladem. Nabízí se tu souvislost s Haškovým *Švejkem*. Ostatně Haškovi se John nápadně blíží metodou „zesměšnění vlastními prostředky“, jíž oba dva autoři využívají – viz dále pasáže v *Moudrém Engelbertovi* nebo *Výbušném zlotvoru*, a formou povídky. Společná je oběma i záliba v nevázané fabulaci (např. *Pampovánek*). Žánr skazového vyprávění, který je ve *Večerech* celkem častý, se aktualizuje ve válečných dobách a souvisí s potřebou vyjádření základní hodnoty lidství, oproštěné od běžných konvencí, jak poznamenává Jiří Holý (Holý 2005: 705).

Hlavní Johnova románová tvorba sahá do třicátých a počátku čtyřicátých let. Daniela Hodrová mluví o vzestupu žánru „sebereflexivního“¹ románu ve dvacátých a třicátých letech.² *Moudrý Engelbert*, jakožto Johnův nejvýraznější příklad sebereflexivního románu, se tedy opožděje. Navazuje na romány, jako jsou např. *Přehrada* (časopisecky 1929, knižně 1932) Marie Majerové, *Rozmarné léto* (1926) a *Markéta Lazarová* (1931) Vladislava Vančury. Jaromír John je experimentátor obdobně jako Vladislav Vančura, se kterým ho pojilo přátelství. „Po umělecké stránce je pojilo zejména jejich úsilí stylotvorné“ (Dokoupil 1990: 406) – v případě Johna můžeme tvrdit, že jeho stylotvorné úsilí vyústilo v žánrovou a

¹ Typ románu, který tematizuje svojí tvořenost a antiiluzivnost. Typické je pro tento druh románu využití autorského vypravěče.

² Poetika sebereflexivního románu se ve dvacátém století zdvíhá jako reakce na tradiční popisný realismus a naturalismus (Hodrová 1987a: 157). Naturalistické metody John paroduje – především tezi o determinaci.

stylovou heterogenost některých jeho děl a v až experimentální stavbu textu založenou na koláži. S Vančurou Johna pojí také využití nejširších vrstev českého jazyka a časté využití rétorického autorského, mnohdy komentujícího vypravěče. Zároveň oba autoři patří mezi ty české prozaiky, kteří specifickým využitím jazyka a žánrových postupů odkazují na starší literární tradici.

Johnova tvorba náleží k proudu moderní epiky, která „klade důraz na distanci mezi *událostí*, o níž se vypravuje, a *zprávou* o této události, mezi fakty skutečnosti samé a způsobem jejich uspořádání a podání v díle“ (Dokoupil 1990: 402; kurzíva B. Dokoupil). A také do proudu epiky relativizující pohled na skutečnost – oslabením iluzivnosti nebo zmnožením a vzájemnou konfrontací několika úhlů pohledu (viz např. Čapkova noetická trilogie). Mnohost pohledů se projevuje ve využití principu koláže ve stavbě některých románů (*Moudrý Engelbert*, *Pampovánek*). Díky zájmu o obyčejného člověka a lidový jazyk nejširších vrstev můžeme volně spojit Johnovo dílo s tvorbou J. Š. Kubína. Využití žánrů kramářské písně či triviální náboženské literatury „souvisí s rozšířením hranic umění do sfér tradičně pokládaných za neumělecké“ (Hodrová 1987b: 314).

John patří rovněž mezi autory, kteří docenili estetickou hodnotu dokumentu.³ Záliba v „dokumentárnosti“ se projevuje v celém jeho díle – například podkladem pro román *Boský osud* byly skutečné dopisy Johnových rodičů (Šmahelová 1957: 221). Do proudu vlastenecky silně exponované prózy se John vřadil knihami pro mládež: *Rajský ostrov*, *Topičovo australské dobrodružství* a *Vojáček Hubáček* (Blahynka 1993: 571).

³ Myslíme tím jak využití skutečných dokumentů, tak i předstíranou stylizaci textu nebo jeho částí jako dokumentu.

Přesto, že je John jako autor těžko zařaditelný, což způsobuje mnohost forem a žánrů, které ve své tvorbě využívá, úplně se nevymyká z obecných literárních procesů své doby. Johnovo zařazení stěžuje i jeho pedagogická činnost – tu vystupuje v roli Johna spisovatele, Johna novináře, jindy zas v roli Johna-Markalouse pedagoga a estetika. I když neprávem trochu opomíjen, stojí po boku takových autorů, jakými byli Vladislav Vančura a Karel Čapek.

1. OSVOJENÍ TERMINOLOGICKÝCH A TYPOLOGICKÝCH NÁSTROJŮ PRO NARATOLOGICKOU ANALÝZU JOHNHOVA DÍLA – KONCEPT VYPRAVĚČE V RŮZNÝCH NARATOLOGICKÝCH SYSTÉMECH

Východiskem pro naratologickou analýzu Johnových děl z hlediska kategorie vypravěče bude pro nás seznámení se s jednotlivými pojetími vypravěče, která jsou v současné naratologii převládající. Zároveň se pokusíme si některá pojetí vzájemně porovnat. Pokud tedy chceme vyložit a srovnat Johnova díla především z hlediska typu vypravěče a vyprávěcí situace, je dobré si nejdříve položit otázku, co je to vypravěč a jak je pojímán v různých naratologických konceptech.

Jedním ze základních východisek je rozlišení *příběhu* a *vyprávění*, které má kořeny v ruském formalismu (termíny *syžet* a *fabule*) a dále pak rozlišení *příběhu* (*histoire*) a *vyprávění*, přičemž *vyprávění* je dále rozlišeno na text *vyprávění* (*récit*) a akt *vyprávění* (*narration*), které učinil Gérard Genette. Už sám fakt transformace *příběhu* ve *vyprávění* předpokládá nějaký prostředek, pomocí něhož k tomu dochází – tím prostředkem je dle naratologie vypravěč, který pro většinu autorů zabývajících se naratologií představuje nutnou součást narativního textu

Nejdříve se zaměříme na pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové – ta vychází z koncepce G. Genetta. Její rozlišení vypravěčů podle účasti na *příběhu* a příslušnosti k té či oné narativní rovině bude spolu s pojetím Franze Stanzela a Lubomíra Doležela pro další rozbor Johnových textů jedním z určujících faktorů.

1. 1. Shlomith Rimmon-Kenanová, Tzvetan Todorov

Pojetí vypravěče S. Rimmon-Kenanové, jak sama píše v *Poetice vyprávění*, vychází z koncepce G. Genetta. Autorka říká, že definuje vypravěče minimálně, jako „agenta, který přinejmenším alespoň

vypráví nebo provozuje nějakou činnost, která slouží potřebám vyprávění“ (Rimmon-Kenanová 2001: 95 – 96) – „minimální“ definice tedy předpokládá „maximální“ výskyt vypravěče v tom smyslu, že je přítomen v každém vyprávění.

Pro Tzvetana Todorova je vypravěč organizujícím principem, který řídí výstavbu textu – sám o sobě je nepostižitelný (může ale na sebe brát různé masky – autora či postavy). Nejvíce je postižitelný na úrovni hodnocení. Podle Todorova je tedy vypravěč nutnou součástí narativního textu jako funkce či jako sjednocující princip různých rovin textu (jazyková, časová, ideologická, aj.).⁴

Vraťme se ale k autorce *Poetiky vyprávění*. Vypravěč (i fiktivní adresát) je v jejím pojetí participantem narativní komunikační situace jakožto její konstitutivní složka – tím se vymezuje proti Chatmanovu tvrzení, že vyprávění nemusí mít nutně vypravěče nebo fiktivního adresáta⁵ (Rimmon-Kenanová 2001: 95).

Důležitým faktorem, který ovlivňuje podobu vyprávění, je *fokalizace* (termín G. Genetta). Jde o jistý „úhel pohledu“, jímž je příběh nazírán (J. John se dále ukáže jako autor, který mistrně využívá střídání různých hledisek). Autorka rozlišuje *vnější* a *vnitřní* *fokalizaci* podle pozice vzhledem k příběhu (tyto termíny používá, jak sama píše, jinak než Genette). Zásadní je fakt, že nositel fokalizace může a nemusí být totožný s vypravěčem – častým případem je, že se do promluvy vypravěče promítá hledisko postavy. Z oddělení vyprávění a fokalizace ovšem neplyne, že by tyto dvě „činnosti“ probíhaly odděleně od sebe. Vyprávění je realizováno verbálně, kdežto

⁴ K tomu podrobně např. B. Uspenskij: *Poetika kompozice*, 2008, Brno, Host.

⁵ Chatman rozlišuje vyprávěné a nevyprávěné narativní formy. Říká, že „ze všech forem literárního narativu nejméně předpokládají vypravěče ty, které předstírají, že jsou tvořeny nalezenými dopisy a deníky“ (Chatman 2008: 176). Dopisy ale své vypravěče mají a myslím, že i případná postava editora nebo někoho, kdo „dopisy“ našel, je někým vytvořena – vypravěčem (který se ovšem nemusí tematizovat).

fokalizace, jakožto způsob regulace narativních informací, neverbálně. Typ a míra fokalizace má určující vliv na podobu vyprávění – fokalizaci je možné chápat jako součást vypravěčské strategie, jako součást vyprávění. Funguje v rámci vyprávění jako jeho ovlivňující faktor. Typ fokalizace tedy ovlivňuje i typ vypravěče a vyprávěcí situace.⁶ Zejména pak v souvislosti se subjektivizací vyprávění – o tom dále.

Rimmon-Kenanová používá pro rozlišení typů vypravěče dvojice Genettových termínů *extradiegetický* a *intradiegetický* vypravěč a *heterodiegetický* a *homodiegetický* vypravěč, které mají ve vzájemných kombinacích postihnout všechny typy vypravěčů. V rozlišení extradiegetického a intradiegetického vypravěče se odráží snaha postihnout narativní roviny textu – tedy zapuštěné narativy. Hlavní rozdíl tkví v tom, že adresátem extradiegetického vypravěče je (fiktivní) čtenář, kdežto adresátem intradiegetického vypravěče je postava příběhu – jde v podstatě o příběhy v příběhu, přičemž extradiegetický vypravěč je intradiegetickému ze své pozice vždy nadřazen. De facto každý narativní text⁷ má svého vypravěče, ať už se projevuje v textu či jeho *vnímatelnost* je omezena na nejmenší míru. Za textem, zdá se, stojí vždy někdo, kdo alespoň cituje dialog (Rimmon-Kenanová 2001: 95). Mnohem důležitější je rozlišení heterodiegetického a homodiegetického vypravěče. Heterodiegetický vypravěč stojí nad příběhem, kdežto ten homodiegetický alespoň nějak náleží ke světu příběhu. Speciálním případem je extra-heterodiegetický vypravěč. Tento typ vypravěče nenáleží fikčnímu světu – ocitá se někde na pomezí fikčního světa a reálného světa

⁶ Např. rozlišení typů vyprávění pomocí typu fokalizace u Genetta (Kubiček 2007a: 78 – 81).

⁷ A zřejmě i každý text literatury fikce, bereme-li vypravěče jako organizující princip výběru jazykových prostředků, prostřednictvím kterého autor konstruuje fikční svět.

autora. Z toho pak plynou jeho nejrůznější „pravomoci“. Můžeme se setkat s termínem „vševědoucí“ vypravěč či *autorský* vypravěč u Franze Stanzela.

Otázkou je, může-li extra-heterodiegetický vypravěč být za určitých okolností postavou nebo být vnímán jako postava – např. v případě, kdy takový vypravěč omezí svoji vševědoucnost (např. jako vypravěč *Moudrého Engelberta*, o kterém bude řeč dále). Pro Rimmon-Kenanovou, která vychází z Genetta, nebo také pro Tomáše Kubíčka nemůže extra-heterodiegetický vypravěč být postavou – přesněji řečeno, nemůže být osobou. Kubíček reaguje na článek Roberta Walshe a staví se proti jeho tvrzení, že heterodiegetičtí vypravěči jsou totožní s autorem.⁸ T. Kubíček říká: „Vypravěč, tak jak se s ním vyrovnává naratologie, je strategie výstavby fikčního světa. Není to žádná osoba, i když může přijmout masku postavy“ (Kubíček 2007b: 46). Oproti tomu Stanzel tvrdí o autorském vypravěči: „Můžeme tedy vycházet z toho, že autorský vypravěč je – v jistých mezích – samostatná postava, která byla stejně jako jiné postavy románu vytvořena autorem, a proto se nabízí k interpretaci jako svébytná osobnost“ (Stanzel 1988: 24).

Todorov mluví o něčem, co by se dalo popsat jako rozdíl mezi „skutečným“ vypravěčem (*subjekt vypovídání textu*) a jeho podobou či maskou, když říká o vyprávění v 1. osobě: „[...] vyprávění v první osobě nečiní obraz svého vypravěče explicitnějším, ale naopak ještě implicitnějším“ (Todorov 2000: 55). Skutečný subjekt vypovídání vyprávějící knihu tedy nemůže být nijak zosobňován, ale může na sebe brát různé podoby.⁹

⁸ R. Walsh tvrdí, že vypravěčem může být buď jen postava příběhu, nebo autor (Walsh 2007: 53).

⁹ Zdá se, že Todorov zde rozlišuje „hloubkovou“ a „povrchovou“ rovinu narativní kategorie, kterou nazýváme vypravěč. Na hloubkové rovině je vypravěč především funkcí vyprávět a organizovat události příběhu a na povrchové rovině pak můžeme

Jako další se nabízí otázka účasti / neúčasti na zobrazeném fikčním světě. Otázka tedy zní: Jak zasahuje autorský vypravěč do fikčního světa, o kterém vypráví? Dotýká se to i otázky fokalizace – autorský vypravěč je vševědoucí (jde o *nulovou* fokalizaci podle Genetta – jeho nahlížení není nijak omezeno), avšak jeho postoj je často hodnotící, může nahlížet události, o kterých vypráví, skrze svoji vlastní perspektivu (tím získává některé vlastnosti postavy). Autorský vypravěč se pohybuje na úrovni čtenáře – on je tedy adresátem jeho nejrůznějších komentářů (i těch směřovaných k postavám) nebo nejrůznějších oslovování či tematizací aktu vyprávění. Wolf Schmid říká: „Takové úseky textu netvoří diegesi (vyprávěný svět), ale vztahují se k exegesi (k vyprávěcímu aktu)“ (Schmid 2004: 46). A píše v té souvislosti o *příběhu vypravování*. Autorský vypravěč tedy přímo fikční svět neovlivňuje (přesto, že ho vytváří) v tom smyslu, že není jeho postavou. Avšak ovlivňuje chápání významu událostí fikčního světa čtenářem – to, jak se to děje, bude důležitou otázkou při analýze konkrétních Johnových děl. Důležitým momentem je zejména časté využití ironie. O tom ale dále.

Autorský vypravěč (termín F. Stanzela) je ve svých krajních projevech značně rétorický. Rimmon-Kenanová to řeší termínem *míra vnímatelnosti (perceptibility)* vypravěče – od odkrytosti k úplné skrytosti. A dále popisuje znaky vypravěčovy přítomnosti, jako jsou *popis místa děje, identifikace postav, časové shrnutí* a další. Autorský vypravěč je případem úplné odkrytosti. Rétoričnost autorského

rozlišit jeho různé typy tak, jak je prezentuje např. právě typologie Rimmon-Kenanové. Z toho by pak plynulo, že různé rozlišení vypravěčských typů a vyprávěcích situací je možné pouze na povrchové rovině a že všechny tyto typy vypravěčů mají společnou základní funkci – vyprávět či vyprávěním zprostředkovávat (viz dále Stanzel).

vypravěče, myslím, lépe vystihuje Doleželovo rozlišení *rétorické*, *subjektivní* a *objektivní* Er-formy, přičemž výše popsaný autorský vypravěč je typem rétorické Er-formy. Ovšem i autorský vypravěč může vystupovat jako neindividualizované, anonymní já, jak říká Lubomír Doležel (Doležel 1993: 113). Může tedy nastat situace, kdy vypravěč tematizuje akt vyprávění či psaní a vypráví v 1. osobě, přestože jeho pozice je zřetelně nad příběhem. Jde např. o případ spisovatele píšícího knihu.

Rozlišení vypravěčů podle narativní roviny a účasti v příběhu, které se vlastně zakládá na příslušnosti k danému fikčnímu světu nebo naopak na nadřazenosti vůči němu, předpokládá také různou míru znalostí – určitou míru kompetence. Předpokladem je, že postava se pohybuje v rámci svého fikčního světa a tím je determinována i její perspektiva; např. oproti heterodiegetickému vypravěči. To ovšem platí jen pro fikci, která se má „tvářit“ reálně. V narativních textech, které zcela ruší reálnou perspektivu zobrazeného fikčního světa, je možné téměř cokoliv.¹⁰

1. 2. Franz Stanzel

Pojetí rakouského literárního vědce Franze Stanzela se zakládá zejména na tvrzení, že *zprostředkovanost* je druhovým znakem vyprávění – oním zprostředkovatelem je vypravěč, který funguje jako médium mezi autorem a čtenářem. Je tedy ve vyprávění nutnou složkou. Stanzel mluví o tom, že „slyšíme hlas vypravěče“, čímž se odlišuje narativní umění od umění dramatického.¹¹

¹⁰ Např. postavy Klímova *Putování slepého hada za pravdou* mohou oslovovat jménem své autory a podobně.

¹¹ V této souvislosti si ale můžeme položit otázku: Kdo organizuje repliky v dramatu? Je to autor, nebo může i drama mít svého vypravěče, který je skrytý za textem jako jeho stavební princip? Když vyjdeme z předpokladu, že vypravěč je

Stanzel navrhuje tři konstitutivní složky typických vyprávěcích situací – *osobu, perspektivu a modus*. Osoba se zakládá na identičnosti / neidentičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav. Termínem Rimmon-Kenanové jde vlastně o rozlišení heterodiegetický / homodiegetický vypravěč, kdy jde o vztah vypravěče k příběhu. Modus zahrnuje opozici vypravěč x *reflektor*. Jde o rozdíl mezi vyprávěním a „nekomentovaným zrcadlením zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy, kterou na rozdíl od vypravěče nazýváme reflektorem“ (Stanzel 1988: 65). Reflektor však působí v rámci promluvy vypravěče. Vypravěč zůstává skryt, avšak je to vypravěč, kdo je odpovědný za iluzi bezprostřednosti. A je to také vypravěč, kdo je zodpovědný za jazykové ztvárnění vědomí postavy. Perspektivou je míněn protiklad mezi vnitřní a vnější perspektivou, především s ohledem na vnímání čtenáře – z jakého úhlu pohledu jsou mu podávány informace o fikčním světě. Modus a perspektiva jsou v pojetí Rimmon-Kenanové, a potažmo G. Genetta, částečně obsaženy v pojetí fokalizace.

Na základě tří opozic (vypravěč – reflektor, vnitřní – vnější perspektiva, identičnost – neidentičnost existenciálních oblastí postav

strategie výstavy fikčního světa, jak říká T. Kubíček, pak i drama má nějakého vypravěče, který se zřetelně projevuje např. v režijních poznámkách – samozřejmě pouze v psané podobě. Nejsem si ale jist vůbec jist, zda tento „vypravěč“ není totožný s autorem. Drama by mohlo mít vypravěče na hloubkové rovině – tedy pokud moje domněnka, která souvisí s Todorovem (viz výše), má alespoň trochu reálné základy. Možná by bylo zajímavé rozlišit pojetí vypravěče jako činitele zodpovědného za výstavbu textu, kde je vypravěč „činitelem veškeré konstrukční práce“ (Todorov 2000: 54) a vypravěče, který zprostředkovává čtenáři fikční svět díla – tedy podle Stanzela, když slyšíme hlas vypravěče. V případě prvního, širšího, pojetí vypravěče by, zdá se, bylo možné uvažovat o vypravěči v dramatu, kdežto v případě zprostředkujícího vypravěče vyznačujícího se hlasem nikoliv. S tím, že širší pojetí vypravěče v sobě samozřejmě zahrnuje i fakt zprostředkovanosti.

a vypravěče) Stanzel vymezuje 3 základní typické vyprávěcí situace: VS 1. osoby (dominance identičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav), personální VS (dominance modu reflektora) a autorskou VS (dominance vnější perspektivy). Ty jsou chápány jako ideální formy, které se však v čisté podobě téměř nevyskytují. Už termín *vyprávěcí situace* předpokládá někoho, kdo vypráví – tedy vypravěče. Pro Stanzela musí být v narativním díle „někdo“, kdo zprostředkovává, přestože v personální VS je fakt zprostředkovanosti zakryt dojmem bezprostřednosti.

Výhodou Stanzelova pojetí typologického kruhu je možnost plynulých přechodů mezi vyprávěcími situacemi – u Doležela plynulost přechodů může zajišťovat např. míra subjektivizace a u Rimmon-Kenanové způsob fokalizace. Přesto však jsou, zdá se, moderní narativy, které jsou do Stanzelova typologického kruhu jen těžko zařaditelné – v této souvislosti zmiňuje Kubiček Camusova *Cizince*¹² (Kubiček 2007a: 62 – 63).¹³

1. 3. Lubomír Doležel

Pojetí kategorie vypravěče u Lubomíra Doležela souvisí především s využitím lingvistických prostředků pro popis promluvových typů a s funkčním pojetím vypravěče. Pro Doležela je určující chápání narativního textu jako kombinace promluv vypravěče a promluv postav. Na základě této opozice autor předkládá systém možných

¹² Viz Albert Camus: *Cizinec*, přel. M. Žilina, 1988 [1942], Praha, Odeon.

¹³ T. Kubiček říká, že: „v rámci vyprávění v první osobě dochází k tak zásadní redukci pocitů a myšlenek vyprávějící postavy, že máme pocit, že jej vnímáme jakoby z vnějšího pohledu [...]“ (Kubiček 2007a: 62 – 63). Otázkou je, zda právě taková redukce vnitřního života postavy nemá spíše ukazovat na její vyprázdněnost a na život redukovaný pouze na holou „existenci“. Pak by se jednalo o vnitřní perspektivu.

narativních promluv – tj. vypravěčských způsobů a forem řeči. Vypravěč se od postavy odlišuje především svým specifickým postavením vzhledem k fikčnímu světu – může i nemusí být součástí fikčního světa daného textem.

Vypravěč je u Doležela zároveň charakterizován svými funkcemi. Funkcí konstrukční je míněn fakt, že vypravěč je prostředníkem autorova tvůrčího aktu. Zprostředkovává autorovi kontakt s fikčním světem, který vytvořil. Pak také to, že vypravěč konstruuje nový svět – nepopisuje existující svět (Doležel 1993: 56). Funkcí kontrolní je pak míněno to, že vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu – promluva postav je součástí promluvy vypravěče. Důležitá je zde nadřazená pozice vypravěče vzhledem k postavám. Je tedy sjednocujícím prostředkem významového dění, který je přítomný v textu.¹⁴

Postavě proti tomu přisuzuje Doležel funkci akční (postava jakožto součást fikčního světa je schopná jednat) a funkci interpretační – to se zdá vzhledem k odlišení od vypravěče problematické. Doležel říká o interpretační funkci postav toto: „[...] vyplývá z toho, že každá postava je samostatný subjekt, který zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem, prostředím a zejména k jiným postavám. V promluvě postav se interpretační funkce projevuje v komentářích, hodnotících soudech, vyjádření citů apod.“ (Doležel 1993: 11). Toto rozdělení funkcí platí však pouze v tzv. *klasickém narativním textu*. Pro Doležela je pro vydělení různých vypravěčských způsobů zásadní pojem *funkce* – tím zřetelně navazuje na tradici pražského strukturalismu. V moderním narativním textu vypravěč přejímá funkce, které primárně náleží postavě. Přejmutím

¹⁴ Proti tomu můžeme uvést např. kategorii *implicitního autora*, který ale dle mého názoru v textu přítomen není.

funkce interpretační vzniká vypravěč rétorický, přejmutím funkce akční vypravěč osobní.

Funkční hledisko není ale dostačující. Dalším „nástrojem“ je pragmaticky založený textový model, který vychází z Bühlerova rozlišení tří funkcí promluv – *expresivní* (zaměření na mluvčího), *apelativní* (zaměření na posluchače) a *zobrazovací* – zaměření na předmět sdělení (Doležel 1993: 11 – 12). Z toho vychází Doleželovo důležité rozdělení na *objektivní* a *subjektivní* promluvové typy. Klasický narativní text je pak kombinací objektivní Er-formy a přímé (subjektivní) řeči postav. V moderním narativním textu pak dochází ke vzniku nových promluvoových typů neutralizací distinktivních rysů jazykové výstavby. Příkladem může být polopřímá řeč – jedná se vlastně o smíšení promluvy vypravěče a postavy. „Hledisko“ postavy se promítá do pásma vypravěče. Pro Doležela je polopřímá řeč neutralizací distinktivních rysů postihující gramatické distinktivní rysy. Do pásma promluvy vypravěče (objektivní vyprávění) se prolínají různým způsobem a měrou subjektivní aspekty promluvy postavy – tedy např. časoprostorová deixe apod. Promluva vypravěče je, termínem Rimmon-Kenanové, vnitřně fokalizována. Obecně lze říci, že tam, kde je využita vnitřní fokalizace, dochází k subjektivizaci vyprávění. To je ovšem jen jeden ze způsobů subjektivizace vyprávění, ke které dochází v moderním narativním textu. Na subjektivizaci vyprávění se podílí současně přejímání funkcí postav vypravěčem a využití subjektivních promluvoových typů. Vzniká tak škála šesti vypravěčských způsobů – Er-forma *objektivní, rétorická* a *subjektivní*, Ich-forma *objektivní, rétorická* a *osobní*.

Doleželovo pragmaticko-funkční pojetí vypravěče postihuje lépe status extra-heterodiegetického vypravěče – možné prostředky jeho vyprávění v sobě zahrnují Doleželovu objektivní a rétorickou Er-formu. Rimmon-Kenanová a Genette řeší různé podoby extra-heterodiegetického vypravěče typem fokalizace a mírou jeho

vnímatelnosti. Pro postižení aktivity některých vypravěčů (např. u V. Vančury, L. Klímy nebo J. Johna) se mi zdá výhodnější Doleželův termín rétorická Er-forma, která se svým vypravěčem, jenž může nabývat až podoby postavy (pro Stanzela je postavou vytvořenou autorem), vymezuje proti objektivní Er-formě. Naproti tomu subjektivní Er-forma je nejčastěji zastoupena postavou reflektora (viz Stanzel) a jejím základním promluvovým typem je smíšená řeč.

Opozice heterodiegetický x homodiegetický vypravěč se pak kryje s Doleželovou opozicí Er-forma x Ich-forma (ta podle Doležela značí přítomnost vypravěče jako postavy ve fikčním světě). Když Doleželovo pojetí rozlišení vypravěčských způsobů srovnáme s pojetím fokalizace Rimmon-Kenanové, zjistíme, že některé aspekty fokalizace se kryjí s Doleželovou mírou subjektivizace textu. Jde o různá uchopení téhož, přičemž Doležel je více lingvisticky zaměřen.

1. 4. Společné názory na kategorii vypravěče

Společné je všem konceptům to, že vypravěč je pro ně nutnou složku vyprávění (i tam, kde se stává téměř neviditelným) – na rozdíl od některých tvrzení autorů, kteří říkají, že vypravěč není nutnou složkou vyprávění nebo, že vypravěč je v určitých případech totožný s autorem (např. Walsh 2007). Možnost totožnosti autora a vypravěče všechny tři zde pojednávané koncepty odmítají, což je také v dnešní naratologii, zdá se, převládající pohled na problematiku vypravěče. Nemožnost této totožnosti vychází z předpokladu, že autor nemůže (na rozdíl od vypravěče) být nikdy přítomen v textu.¹⁵ Autor organizuje vyprávění skrze vypravěče. Se svým vypravěčem se ve faktuálním vyprávění, řekněme, shoduje v hodnocení a názorech

¹⁵ Na otázku totožnosti vypravěče a autora např. v literatuře faktu není jednoznačná odpověď.

(mluvit ale o stejné mentální podobě autora a vypravěče nemá smysl). Rozdíl mezi autorem a vypravěčem tkví v rozdílném „místě“ bytí. Autor (reálná postava) existuje ve skutečném světě, kdežto vypravěč v textu či ve světě, který je textem zakládán. Hraničním případem je extra-heterodiegetický vypravěč, který jakoby se pohyboval na hranici fikčního a reálného světa (teda pokud jím není třeba mimozemšťan). Tímto se také vlastně stavím i já na stranu těch, kteří tvrdí, že ani ve faktálním vyprávění nemůže být autor totožný s vypravěčem – nejsem si tím ale vůbec jistý. R. Barthes říká: „[...] autor (živý) vyprávění nemůže být ani v nejmenším ztotožňován s jeho vypravěčem; znaky vypravěče tvoří přímou součást vyprávění, a jsou tudíž dokonale přístupné sémiotické analýze“ (Barthes 2002: 33 – 34). Tím odlišuje autora od vypravěče a zároveň argumentuje faktem, že mnoho vyprávění nemá svého autora – např. ústní lidové vyprávění, lidové pohádky apod.

Vypravěč je v soudobém pojetí chápán v rámci (narativní) komunikace – dle Stanzela jako zprostředkovatel autorského záměru, u Rimmon-Kenanové jako účastník narativní komunikační situace, jehož protějškem je fiktivní adresát / postava (podle narativní roviny, ke které vypravěč náleží), u Todorova jako „subjekt výpovědního aktu, kterým je kniha“. Doleželovo pojetí vypravěče má pragmatická a funkční východiska. Todorov říká, že vypravěč je v narativním textu přítomen jako hlas (Todorov 2000: 53). Co se však děje, když mlčí? Vypravěč tedy může mluvit (vyprávět) nebo mlčet a „ukrývat se“. Stále je to však vypravěč, kdo konstruuje fikční svět a podílí se na tom, jak je chápán čtenářem.

Nástroje pro analýzu Johnových narativů jsou, zdá se, připraveny. Budeme vycházet především z terminologie Rimmon-Kenanové a Stanzela. Současně jsme se v tomto teoretickém úvodu více soustředili právě na typ autorského vypravěče – v následující kapitole se ukáže proč.

2. ANALÝZA JOHNOVÝCH NARATIVŮ Z HLEDISKA UPLATNĚNÉ VYPRÁVĚCÍ SITUACE ČI VYPRÁVĚČSKÉHO TYPU

V následující kapitole se budeme podrobněji zabývat vybranými Johnovými díly. Jako reprezentativní příklad Johnova povídkového díla jsme vybrali soubor *Večery na slavníku* (1920, rozšířené vydání 1960), a to především z důvodu rozmanitosti povídek. Ostatní Johnovo povídkové dílo – např. *Dořiny milence a jiné kratochvíle* (1942) – jsme ponechali stranou. Z románů jsme pak vybrali pětici autorových děl: *Moudrý Engelbert* (1940), *Vybušný zlotvor* (časopisecky 1933 – 1934, knižně 1959), *Pampovánek* (konečná verze 1949) a *Honda Cibulků na světlo vydaný* (nedokončeno, knižně 1976). Román *Vybušný zlotvor* je do výběru zařazen, protože se zajímavě ukazuje jeho návaznost na pozdějšího *Moudrého Engelberta*. Román *Estét* (dokončen jen první díl; časopisecky 1935 – 1936, knižně 1970) bude pak častěji zmiňován až v následující třetí kapitole, která se věnuje vztahu mezi autorovým působením estetika a jeho beletristickou tvorbou. Úplně stranou je pak ponechána Johnova tvorba pro děti a mládež – např. převyprávění Dona Quijota.

Volba analyzovaných textů by měla postihnout rozmanitost i styčné plochy autorovy tvorby.

2. 1. Večery na slavníku

Večery na slavníku jsou souborem vybraných Johnových próz s válečnou tematikou, které vycházely především v Lidových novinách a pak v Cestě, Lumíru a Šibeničkách v nepravidelných intervalech v letech 1917 až 1920.¹⁶ Nevznikly tedy shrnutím, ale cíleným výběrem.

¹⁶ O tom podrobně Milan Blahynka v doslovu vydání *Večerů* z roku 1960 (Blahynka 1960: 327 – 333).

Knižně vyšla sbírka roku 1920, přepracované a rozšířené vydání pak 1930. John vychází při ztvárnění svých postav především ze své zkušenosti na frontě. Zkušenost války také byla zřejmě východiskem pro Johnův odklon od jeho literárních začátků – začínal totiž jako stoupenec dekadentní Moderní revue. Prožitek války měl jistě vliv i na další utváření Johnovy literární osobnosti. V prozaické tvorbě se to projevilo sklonem k jednoduchosti a oproštěním od ozdobného a strojeného stylu (přestože „jednoduchost“ *Večerů na slavníku* je spíše stylizací) a zájmem o obyčejného člověka. Ve *Večerech* většinou stojí nejrůznější typy obyčejných lidí v opozici proti rakouským důstojníkům, kteří zosobňují rakouskou armádu, její nesmyslnost a odosobněnost.

Jednotčím prvkem všech próz je časté uplatnění různých druhů komiky, laskavého humoru, ironie či satirické nadsázky (Holý 2005: 705). Častá je přítomnost vypravěče na slavníku¹⁷, ke které se odkazuje, a také jistý nostalgický stesk po domově, ať už byl, jaký byl. Touha po domově má tragické vyznění u postav, které se vlastně nemají na co těšit. Setkáváme se zde s řadou postav chudáků nebo lidí na okraji společnosti, jejichž život je plný bídy a ponižování (o postavě Šulínka se říká, že byl zhlouplý od bití). S různými postavami ponižovaných lidí na okraji společnosti se můžeme setkat v dalších Johnových dílech – např. *Pampovánek*, *Honda Cibulků*. Na druhé straně jsou zde hojně zastoupeny různé postavy kutilů a všumělů – např. v úvodní povídce *Honza* jde o prototyp až pohádkového, dobrého a silného českého chlapíka. Podobně kladným hrdinou je postava básníka-četaře v povídce *Kráska neumění*. Objevují se také postavy výrazně záporné, různí darebáci a zlodušci – např. krutý

¹⁷ Původně označovalo ruské „skaz“ rozprávění v kruhu posluchačů. Od dob ruských formalistů se užívá jako označení výrazného narativního typu (Holý 2005: 699).

protagonista povídky *Dvanáct apoštolů*, nebo postavy duševně choré (*Delirium tremens*). Mnohé také napovídá samotný podtitul knihy, který zní: „Sólové výstupy, zpovědi, banality a sentimentality.“

Vyprávění je motivováno ukrácením dlouhé chvíle na slavníku nebo potřebou něco sdělit. Některé postavy nezapřou jistou podobnost s Haškovým *Švejkem*, což se projevuje ve vyprávění historek, které se vyznačuje využitím proudu řeči. Shodně s Haškovým antihrdinou některé postavy z *Večerů na slavníku* charakterizují výhradně jejich řečové projevy.

Většina Johnových povídek má více či méně charakter skazového vyprávění. Skazové vyprávění řadí J. Holý na pomezí autorského vyprávění a zpovědního vyprávění v ich-formě, kterému se blíží subjektivizací a osobní vnitřní perspektivou náhledu na svět: „Je to tedy epické vyprávění v 1. osobě (ich-formě), které usiluje o zachování mluvního charakteru promluvy a v němž vypravěč vystupuje jako zvláštní postava („vypravěč s tělem“), odlišná od autora jako vlastního podavatele díla“ (Holý 2005: 699).

Skaz bývá spojen s lidovostí – vychází z tradičních folklórních kořenů, z ústní tradice lidového vyprávění, což *Večery na slavníku* do jisté míry splňují. Skutečnost, že se skaz aktualizuje v období války, může být vysvětlena tím, že autor, který sám prožil první světovou válku na frontě, hledal prvky lidskosti přežívající i v těch nejtěžších podmínkách (Holý 2005: 705). K tomu mu posloužilo lidové skazové vyprávění, které bylo schopno zachytit základní lidské projevy a aktivity, jež přetrvávají i navzdory válečným hrůzám.¹⁸

Vypravěči v jednotlivých prózách jsou většinou zároveň postavami, které jsou v příběhu přítomné a které se ho účastní – jsou

¹⁸ K tomu si J. Holý všímá, že se skaz objevuje v době obou světových válek – v první u Johna, Haška; v druhé např. u Kubína, Vančury, raného Drdy (Holý 2005: 705).

to tedy vypravěči homodiegetičtí. Jedná se o narativ prvního stupně – vypravěč je extradiegetický. Často je charakterizován zejména prostřednictvím své řeči. Dozvídáme se o něm pouze to, co sám řekne. Pro charakteristiku postavy, která je současně vypravěčem, využívá John různé jazykové prostředky – to je zvláště patrné, když vypravěč hovoří nějakým dialektem, nebo jazykem s různou stylovou platností. Pro ilustraci lze uvést hned několik odlišných postav (vypravěčů).

Výrazně se hovorovost projevuje v povídce *Býčí zápasy*, kde grafická úprava může naznačovat též intonační spád řeči: „Proše páni, chci říct, dokud je kdo v poli, že – tento – v í – teda-teda – starou belu, co je bída, jako jsme my nic nevěděli v tom polským hergotsakramentu, teprvá, až sem přijel k švagrovi do Český Střebový“ (John 1960: 77). V povídce *Diuný věci* je až folkloristicky dokumentárně zachycen dialekt – dokumentární charakter zvyšuje automaticky dojem autentičnosti:

První diuná věc. Jeden švec vod nás, takovej šikovnej, čúlisnej človíček, s párma korcema a krávou – ten, jak sem vo něm už povídal, že přijela z Berlína do kasáren komis a jednomu prajskému maršálkovi spad monokl do ševcovskýho popu – ten švec, teda, dlouho se vojně uhýbal, až ho přeci dostali ke kádru a měl jít s marškumpačkou. (John 1960: 177)

V povídce *Šulínek vypravuje* se vyskytují dlouhá souvětí, v nichž jsou věty řazeny vedle sebe bez větší logické souvislosti, chybí promyšlená logická stavba – důležitý je asociativní charakter a hovorovost výpovědi, která se stává jakýmsi nezadržitelným mluvním aktem. Tím také předchází Hrabalovy pábitelské monologické promluvy, jako jsou např. *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*:

[...] dělám teď v umrlčí komoře a pomáhám v patologii zabíjet rakve s rozřezanejšma nebožtíkama a jsem od Kostelce nad Orlicí, počtu máme Častolovice a nádeničil jsem u sedláků, taky na panským pod šafářem Kudrnáčem a tam jsem chodil do školy, měli jsme pana Babičku, řídícího, a pana Kazdu, učitele, jenže umřel na tuberkule [...] (John 1960: 151)

Jiný případ nastává v povídce *Delirium tremens*, ve které je prostřednictvím řeči poukázáno na duševní stav vypravěče, jenž je pojmenován už v názvu textu – jedná se o výpověď člověka téměř šíleného, se zjitřenými smysly, přecházející až v děsivé halucinace, které někdy připomínají výjevy z apokalypsy – z tohoto a jiných náznaků se dozvídáme o vypravěči, že je zřejmě silně věřící. Lze říci, že tento text má některé expresionistické rysy – minimálně snahu zachytit se vzácnou bezprostředností stav šílenství:

Na moři jezdily lodi, mnoho lodí a vorů, na nich kovárny a školní děti, hudba hrála a oni se, duše moje, modlili naposled před smrtí, neboť se zablesklo a přilétali škorpióni a proráželi těla bajonety, i padaly děti do moře, jež bylo hned červené krví. (John 1960: 104)

V Johnových *Večerech* se ovšem také objevuje parodie jazyka strojeně spisovného, s takovým účinkem, že všichni posluchači usnou. Tak je to v povídce *Pan učitel vypravuje*, kde jsou rovněž zmíněny některé z postav¹⁹, které již vypravovaly nebo vypravovat teprve budou (podle řazení povídek v knize): „Jest na mně, abych podle příkladu druhých líčením nějakého zábavného příběhu rovněž přispěl k všeobecnému obveselení ducha a okřání srdce“ (John 1960: 56).

¹⁹ Můžeme mluvit o jisté kolokviálnosti. Jako srovnání se nabízí *Povídky z druhé kapsy* (1929) Karla Čapka.

Některé povídky mají formu dopisu, ale i v těch se často projevuje mluvená podoba jazyka. Výrazné známky mluveného jazykového projevu, a tím i skazového vyprávění, má dopis v povídce *Holinky dědy Pejšáka*. Přestože jde formálně o dopis, chybí v textu interpunkce. Je tak nepřímě vyjádřeno, že pisatelem dopisu je obyčejný člověk, neznalý konvencí psaného projevu. V povídce *Kůry andělské* je dopisem mamince navozen zřetelný kontrast mezi očekávanou promyšlenou formou dopisu a asociativností mluveného jazykového projevu. Čtenář může nabýt dojmu, že se jedná o text zamýšleného dopisu, který si postava přeřikává v duchu. Tomu, že se jedná o vnitřní monolog postavy, by nasvědčovala i nepřítomnost data nebo závěrečného podpisu. Svědčila by pro to i neukončenost výpovědi značená třemi tečkami. Povídka *Román o čtyřech dilech* se skládá ze čtyř dopisů se všemi náležitostmi, kde se střídají dva pisatelé (vypravěči) – vyprávěcí situaci můžeme nazvat termínem J. Holého „zповědні“ *vyprávění v ich-formě*.

Vypravěči *Večerů* se často obrací ke kamarádům na slavníku nebo k okruhu posluchačů doma či v hospodě – vždy je alespoň potenciálně přítomno obecenstvo, bez něhož by výpověď ztratila svůj smysl. Často se přitom odkazuje na prostor „na slavníku“ větami typu: „Pěkně se tu na slavníku leží a povídá ... ale musím ven ... musím [...]“ (John 1960: 70). Tím se odkazuje na realitu mimo vyprávění, kterou je vyprávění zarámováno. Dochází k aktualizaci prostoru, v němž se vypráví, přičemž je akcentován vztah vypravěče k posluchačům. Typické je přitom použití čistě mluvené řeči – chybí pevnější a promyšlená stavba souvětí, časté je volné přiřazování vět založené na asociaci a volném vývoji myšlenky vypravěče. Hojně se využívá přerušovaná výpověď, tři tečky, vsuvky, atd., což navozuje atmosféru citové vypjatosti a neprofesionality běžného lidového mluvčího. Objevují se také lidová rčení nebo jiné prvky lidové slovesnosti. Často vypravěč navazuje s posluchači kontakt pomocí

řečnických otázek nebo přímého oslovení typu: „Zdalipak se ještě pamatujete, jak jsme se měli královsky v transportech na počátku války?“ (John 1960: 91), čímž se navozuje důvěrný vztah s posluchačem. Ve skazovém narativním modelu záměrně převládá neprofesionální, syrové podání. Ve *Večerech na slamniku* je využit bohatý slovník. Objevuje se zde obecná čeština, nářečí, vulgarismy, na druhé straně jazyk strojeně spisovný a současně různé formy sociálních dialektů. Uplatňují se také některé cizí jazyky – rakouská němčina, polština, jihoslovanské jazyky.

Narativním založením se vymyká povídka *Lajtnant Zlatičko*. Jde o příběh poručíka rytíře Hložka ze Žampachu, který je malým posádkovým městem oblíben pro svou krásu. Vše se mění, když je těžce zraněn po srážce vlaků. Vypravěče zde můžeme označit jako autorského, použijeme-li Stanzelův pojem. Vypravěč je extradiegetický – stojí nad vyprávěním – a zároveň heterodiegetický – neúčastní se příběhu. Je rovněž vševědoucí, neboť zná minulost a myšlenky postav. Na některých místech lze ale vysledovat, že je vypravěč v příběhu přítomen. Tím dochází ke změně vyprávěcí perspektivy (je omezena prostředím) a současně k posílení vypravěčovy autentičnosti.²⁰ Je to patrné např. tam, kde vypravěč říká: „Vida, teď požádal sklepníka o cigaretovou špičku“ (John 1990: 131). V tomto případě ale nejde o vypravěče personálního, jak by se mohlo zdát, ale o variantu autorského vyprávění, do kterého se promítá hledisko přítomného svědka. Vypravěč pozoruje, co se právě děje, aby hned nato mohl událost komentovat nebo oslovit čtenáře.

Ke směřování perspektiv vypravěče a postav dochází v povídce *Lajtnant Zlatičko* (i obecně) prostřednictvím využití polopřímé řeči – vypravěč je omezen hlediskem postavy, promluvu nelze plně přisoudit

²⁰ Obdobné, avšak mnohem složitější, přechody mezi autorskou a personální vyprávěcí situací John využívá v *Moudrém Engelbertu* (1940).

vypravěči. Často jsou pomocí polopřímých řečí prezentovány myšlenky a pocity postav. Pro autorského vypravěče je také typické posilování role vyprávěcího subjektu – vypravěč často odbíhá od děje různými promluvami a úvahami, které jsou směřovány ke čtenáři, což souvisí s rétoričností autorského vypravěče: „Ale božská jakás síla vábí neodolatelně zrak; cosi tajuplného září z vyvolence, nevíš – proč – kterak – těšíš se a jsi rozladěn, závidíš, a přece se opět podivuješ tělesností, jež dohromady tvoří člověka jako umělecké dílo“ (John 1960: 131).

V textu se rovněž uplatňuje ironický postoj vypravěče, který John později využívá v dalších dílech. Se silně ironickým odstupem je vylíčena osudná vlaková nehoda:

Srážky vlaků ve vojenském zázemí nepatří k válce. Mnoho se nestalo. [...] Osud – jako vždycky – přál Vlastislavovi. Zůstal – chvála Bohu – na živu. Pouze sedadla jeho oddělení se srazila. Sevřela mu obě nohy dřevěnými kleštěmi. Rozdrtila mu kotník levé, strhla svalstvo pravé nohy. Zběsilé jakés ruce probouraly střechu a ostrými dýkami úštěpků mu rozdrásaly obličej. Pila, vytvořená z ohnutého plechu střechy, rozřízla mu ústa, sesekla čelist a daleko do sutin železa odletěl uříznutý malíček levé ruky s prstýnkem, v jehož srdéčku byl zasazen briliant. (John 1960: 135)

Ještě výrazněji lze ironický odstup pozorovat, když se opět vypravěč obrací na čtenáře: „Či nebývá krása spojena s duší plytkou a povrchní? Krásou lze duši tisknouti. Ale nelze ji mrzačiti. Právě za rok mohl Vlastislav odložit druhou berlu. To byl den ještě památnější, neboť nyní mohl rytmicky bít zemi dvěma holemi“ (John 1960: 136). V tomto případě působí ironicky už samotné užití knižních infinitivů se zakončením na -ti. Skrze silnou pozici autorského vypravěče můžeme najít jisté podobnosti s Vladislavem Vančurou, který také

prostřednictvím svých vypravěčů často promlouvá ke čtenáři. Rovněž v užití aktualizovaného, „ozvláštněného“²¹ jazyka se John místy blíží Vančurovi – v případě povídky *Lajtnant Zlatíčko* metaforickým spojením „rytmicky bít zemi dvěma holemi“.

V povídce *Hlavalam* se objevuje forma dialogů nebo replik pronášených k více postavám a opatřených scénickými poznámkami. Výsledkem je tvar připomínající divadelní scénář. Role vypravěče se pak omezuje pouze na poznámky vztahující se k scénickému zobrazení děje a na stručné zprávy o událostech. Vypravěč zůstává víceméně skrytý: neprojevuje se skrze hodnocení postav, ani skrze komentáře adresované čtenáři. V závěru přejímá vypravěč roli pozorovatele. Stanzel píše, že se takováto forma může počítat jak k narativním, tak k nenarativním formám (Stanzel 1988: 86 – 87). Záleží na převládajícím prvku – zda převládá dialog nebo scénické poznámky, které jsou prvky vyprávění. Pak by k narativním formám náležel zejména začátek a konec textu. S tím souvisí pojetí dialogu jako nenarativního stavebního prvku. V povídce *Hlavalam* je také použita v hojné míře němčina, někdy různě zkomolená. Pro ilustraci postupů využitých v této povídce poslouží dobře následující ukázka:

Poručík (vstoupí. Salónky. Ostruhy.)

Šikovatel: Háá-bicht! Her lajtnant, poslušně hlásím sedm mužů berajtsaft, třináct v arestu — nix najes!

Poručík (ukazuje rukou v jelení rukavičce): Co to být?

Šikovatel: Poslušně hlásím, toť jest hlavalam.

Poručík: Wie?

Šikovatel: Hlavalam – Kopfzerbrecher aufdajč.

Poručík: Aha! Trč-prt-krz-krt! (John 1960: 21; kurzíva J. John)

²¹ Termín *ozvláštnění* použil poprvé ruský formalista V. Šklovskij.

Povídka *Kravál u dalekomluvu* je zajímavá především přítomností postavy kadeta Jaromíra Johna, který je zde vypravěčem: „Ale,“ hrozil major ukazovátkem s pečetním prstenem, „neužíváme cizích slov, která vynašli naši nepřátelé. Opravte se!“ „Pane majore, kadet John nejposlušněji prosí, aby směl použití dalekomluvu!“ (John 1960: 269). Postava kadeta Johna je v textu fiktivní postavou – nelze ji plně ztotožnit se skutečným autorem. Vypráví se v ich-formě, která má charakter zpovědního vyprávění v 1. osobě a má zřetelné vlastnosti skazu. Důležitý je protiklad mezi postavou obyčejného vojáka (českého) a postavou starého rakouského vysokého důstojníka, který důsledně lpí na předpisech:

Je to ve služební knize předepsáno? Co? Pročpak nemá pan kadet šedou šňůrku? Což bude-li zelenou šňůrkou upozorněn nepřítel? Copak bude-li zničen pluk? Aj-jaja-jaj! – tohle jsou boty! Kdypak bylo nařízeno, aby kadeti nosili do pole takovéhle turistky? Chi-chi-chi! To je ta modern Militär! Jste zločinec, [...] (John 1960: 264)

Důstojník zároveň ale nostalgicky vypráví humorné historky ze své minulosti – tento protiklad působí komicky. Shledáváme tu podobnost se zobrazením rakouských důstojníků v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*.

Jinou podobnost s Haškovým dílem můžeme sledovat v povídce *Honza*, kde jsou smrt a válečné hrůzy líčeny s nezúčastněnou samozřejmostí, která přechází až do polohy černému humoru: „Na plotech, tyčkách, stromech visely nohy, ruce a vnitřnosti, ale kdopak věděl, co komu patří z doktorů, moníků nebo patnácti marodů“ (John 1960: 16). Smrt je zbavena vší patetičnosti a vojenské slávy, jeví se jako něco zcela absurdního. S. Richterová píše, že v těchto situacích

smích člověka osvobozuje a chrání před hrůzou a strachem z krutosti, která nemá žádné logické opodstatnění.²²

Závěrečná povídka (alespoň ve vydání z roku 1960) *Večerů O těch, kteří jsou silami země*, je vystavěna na paralelismu mezi životem vojáků a jejich koní, jejichž prostřednictvím zobrazuje autor bídu vojenského života, existenci člověka, která je obnažena a redukována pouze na tělesnost a pudovou složku bytí:

Ale někteří koně se rádi převalovali ze strany na stranu, po způsobu psů válejících se v trávě, třeli svědivý hřbet, sem tam se vrtěli, nohy skrčovali, oči rozkošivě přivírali. [...]

Mnozí vodičové soumarů a vojáci převalovali se ze strany na stranu jako psi válející se v trávě, trouce si hřbet, skrčovali nohy a oči blaženě přivírali. (John 1960: 323)

Vypravěč v této povídce stojí nad příběhem – je extradiegetický a zároveň homodiegetický – účastní se příběhu: vybavují se mu vzpomínky na to, co prožil a viděl. Časový odstup mu tak umožňuje jisté zobecnění a použití paralelismu. Vypravěč je personální, ale v závěru získává vlastnosti autorského vypravěče – to se týká především úvahových a proklamativních pasáží. Povídka má formu svědectví psaného v ich-formě, které přechází v úvahu nad osudem vojáků a lidství vůbec. V závěru text graduje v téměř patetické provolání, které je určeno českému národu a z něhož lze tušit i příslib lepší budoucnosti Čechů. Současně zde zaznívá i kritický soud nad církví a vládci, kteří nesou za válečné události odpovědnost: „A vy kněží, vychovatelé náboženství patera, šesterá, desatera a excelence! Vaše nebude už česká země, ani dary její a hrdost, nýbrž milionů chudých, opovržených, trpělivých, které jste biči hnali na jatka“ (John 1960:

²² Podrobněji o vztahu komiky a krutosti S. Richterová v knize *Ticho a smích* (1997).

325 – 326). V některých pasážích můžeme najít více či méně zřetelnou podobnost s formou biblických prorocství – a to i skrze užití některých neobvyklých výrazů jako např. *vzdělavatel* ve významu obnovitel: „A sražen bude každý, kdo hleděl jen na sebe! [...] Oni budou travinou svlaženou, dělníky obrody, stromem požehnaným a vzdělavateli zbořenin. Bude psán nový zákon pro pořádek v myslích a srdcích“ (John 1960: 326). Využitím biblického stylu se zde opět John přibližuje svému příteli V. Vančurovi.

Z mnoha příkladů vychází najevo, kolik typologicky různých postav a vypravěčů Jaromír John ve svém povídkovém souboru na téma války a prostého člověka vytvořil – a to i na základě využití mnoha různých podob a obměn vyprávěcích situací.

2. 2. Moudrý Engelbert

Román *Moudrý Engelbert*, po *Večerech na slamníku* patrně autorovo nejznámější dílo, poprvé vyšel v roce 1940, na základě autorova záměru přepracovat román *Výbušný zlotvor*, o němž bude řeč později. Příběh vypráví osudy lesního rady Čenka Engelberta, líčí jeho dvojí zklamání v milostném životě – nejdříve vztah s hraběnkou Etelkou a poté vztah a následné manželství s Viky. Velký prostor je věnován důkladnému objasnění původu rodin hlavních postav a jejich předků. Tím je způsobeno, že vypravěč často odbíhá od hlavního děje. Často se také zaměřuje na různé zajímavé detaily, a narušuje tak plynulost příběhu. Nakonec Čeněk Engelbert utíká do lesů do své vycpávačské komůrky. Stává se lhostejným k tomuto světu. Stává se bráhmanem.

V textu se výrazně uplatňuje autorský vypravěč a zároveň dochází ke střídání s osobním vypravěčem. Román je svým způsobem založen

na využití dokumentárních prvků.²³ Ty jsou v díle přítomny víceméně vždy. Autor využívá „autentické“ záznamy z kroniky místního šlechtického rodu, které jsou čtenáři předkládány prostřednictvím zpravodaje, jenž do nich nahlíží, nebo různé „nalezené“ dopisy a jiné dokumenty – jsou v textu odlišeny i graficky. Johnův zpravodaj často získává informace vlastní přítomností v místě děje, podplácí služebnictvo nebo nahlíží do deníků postav. Iluze dokumentárnosti se posiluje i grafickým zobrazením nápisů psaných švabachem (jsou v románu otištěny). První vydání románu bylo ilustrováno fotografiemi, označenými jako portréty hrdinů, které měly obdobný účel jako postava zpravodaje a jeho očitá svědectví – umožňují navodit dojem skutečnosti, jako by byly postavy vybrány přímo ze života, a na druhé straně rozšířit prostor pro autorův ironický postoj.²⁴ Důležitý je fakt, že tato dokumentárnost spolu s antiiluzívností románu, o které bude řeč dále, vede k narušení konvenčních modelů lineárního neosobního a vševědoucího vyprávění (Holý 1994: 16).²⁵ Zpravodajova figura je u Johna využita především pro výstavbu textu. Zpravodaj je zkrátka Johnova „epická mystifikace“, jak napsal B. Dokoupil (Dokoupil 1990: 403). Tragikomickou situaci uvozuje záznam dopisu, který byl určen nadlesnímu Vaňhalovi, velkému

²³ J. Holý poznamenává, že John pracuje dvojitou metodou estetické aktualizace. Za prvé je to autentizace (využití dokumentárního materiálu), za druhé pak výrazná literarizace – např. díla založená na ironické distanci a antiiluzívnosti (Holý 1994: 15).

²⁴ Václav Černý píše o Johnově „moudře pochybovačné a laskavé ironii“. Všimá si, že ironie prochází celým textem a je „silným principem stylotvorným“ i stavebním. Černý akceptuje vsuvky a dějové odbočky, které chápe rovněž jako projev ironie (ta dle něj zakládá odstup vypravěče od děje a zobrazovaného světa). „Ironická je především koncepce postavy, uspěchaného „zpravodaje“, vlastního vypravěče románu [...]“ (Černý 1941: 76).

²⁵ J. Holý Johnovu dokumentárnost nazývá přesněji „sugescí dokumentárnosti“ (Holý 1994: 16).

milovníkovi českého jazyka – forma dopisu je nakonec i příčinou a zároveň urychlením jeho úmrtí: „Dnes ještě přepište Vaši potřebu k nastávající Saisone, jako lupenkové Předlohy a malé kovani, biste s tymto vyplatném přídruží nepřišly pozdej do rospaku“ (John 1990: 234). Dokumentární prvky a segmenty využívá nejen vypravěč v podobě zpravodaje, ale i autorský vypravěč, který byl podrobněji popsán již výše.

Johnův vypravěč často navazuje kontakt se čtenářem nebo jinak komentuje události v příběhu. Vypravěčův náhled je ironický, čímž získává jistý odstup a dává prostor pro nadnesenou hru se čtenářem. Ironičnost vyplývá už ze samotného názvu knihy. Jak se později dozvíme, *Moudrý Engelbert* není vůbec moudrý. Na místě, kde vypravěč popisuje „sociální přírodopis“ rodiny Čeňka Engelberta až do prehistorických dob, je patrné, jak autor paroduje naturalistické metody a přesvědčení o zachytitelnosti lidského života pomocí sociologických metod. Jde přitom o koncept úvodu k rodopisu Engelbertova rodu psaný učitelem Žaloudkem:

Musíme nyní, chtějíce nechtějíce, zkoumati, zda v průběhu tisíciletí opravdu se splnila u všech předků pana Čeňka Engelberta strašná kletba, neštěstí v lásce a osud života samotářského. [...]

Byl to lid dobromyslný, se střechovitými lebkami, pastýřský a pohostinný a na ženy mírný. Žádný muž kmene Enžibou nebil svou ženu a hrubé práce vykonávali otroci. K obecnému pohoršení všech sousedních kmenů chápali se muži kmene Enžibou i práce. Vyráběli hliněné nádoby, tkali látky a pletli punčochy.

Přes tyto výtečné vlastnosti utíkaly jejich ženy, nezvyklé jemnějšímu zacházení. Rády se dávaly unášet kočovnými surovými hordami, jež táhly krajinou. (John 1990: 60; kurzíva J. John)

V této pasáži je patrná jistá souvislost s *Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona* (knižně až 1963) Jaroslava Haška. Stejně jako Hašek, tak i John využívá metodu, která spočívá v tom, že ve snaze parodovat tehdejší pozitivistickou vědu využije co možná nejvíce „vědeckých“ postupů a historických faktů, mezi něž zakomponuje fantastično, nebo zcela banální skutečnosti. Využitím parodické nadsázky zesměšní danou metodu (v tomto případě naturalistický determinismus) jejími vlastními prostředky. Zpravodajovo pátrání po kořenech Engelbertova rodu „má být“ záměrně autentické – jako u Haška nacházíme i u Johna vyvinutý smysl pro mystifikaci. Silně ironicky působí, když v momentě nějakého Engelbertova životního zklamání či strasti vypravěč odkazuje k jeho dávným předkům. Obdobně způsobuje komický účinek řazení zdánlivě nesourodých slov za sebe v úvodní kapitole, ve které popisuje zpravodaj chaotickou atmosféru doby:

Co se všechno udělalo pro polepšovny, pastviny, školky a hrací karty!
Pro doly a puncovny! Co se vykonalo pro elektrizaci, exhumaci,
prostituci, vice versa pro chorobince, nalezince, jakož i svědomité
zužitkování starých pražců! (John 1990: 10)

Tento úryvek je v textu součástí pasáže, která je přisouzena zpravodaji, avšak ironický nadhled, s jakým je napsaná, můžeme přiřadit spíše autorskému vypravěči, než omezené perspektivě zpravodaje. Tím se dostáváme k tomu, že se v románu neustále projevuje protiklad autorského a osobního vypravěče (který má příběh činit skutečným a autentickým), hlediska obou vypravěčů se ale v některých situacích, jak vyplynulo z předešlé ukázky, mohou různě prolínat nebo směřovat. Vypravěčův status tak neustále osciluje mezi vypravěčem autorským a personálním. Připomeňme, že rozdíl mezi oběma typy vypravěče je podle Stanzela založen na opozici vnější –

vnitřní perspektiva, na straně personálního vypravěče. Personální vyprávěcí situace je dle Stanzela primárně charakterizována postavou reflektora, sekundárně převažující vnitřní perspektivou. Osobní hledisko personálního vypravěče se v textu projevuje v postavě zpravodaje – ten je reflektorem – odráží zobrazované skutečnosti ve svém vědomí, jak se mu jeví, a je současně postavou románu. Zaznamenává přesně to, co právě vidí, nechybí přesné udání času a místa. Johnův zpravodaj nejen referuje o událostech, ale často je i komentuje a promlouvá ke čtenáři – jeho perspektiva tak kolísá. Získává vlastnosti autorského vypravěče, pro nějž je takováto rétorická aktivita typická (Doležel používá pro typ autorského vypravěče termín *rétorická er-forma*). Postava zpravodaje tedy není v románu jen reflektorem, nejde pouze o jeho vnímání událostí, ale také o jejich zprostředkování čtenářům – z reflektora se stává vypravěč, což do jisté míry souvisí s úlohou zpravodaje v reálném světě. Ve druhé kapitole se zpravodaj mění ve fiktivního autora – situuje se tak mimo postavy; takto vzniklá narativní situace se dá označit jako autorská vyprávěcí situace s fiktivním autorem, jenž je vypravěčem. Postava, kterou kdysi zahlédl, inspiruje zpravodaje v roce 1940 k napsání celého románu: „Zpravodaj pykal! Musil se uvázati ve vypsání života člověka, který nikdy nežil, a jeho dvou lásek způsobem, aby tomu každý uvěřil; to lehká věc není, nýbrž muka pekelná, [...]“ (John 1990: 18). To předem odhaluje iluzivnost použitých dokumentárních postupů a dává pocítit, že jde především o důmyslnou hru se čtenářem. Jako fiktivní autor románu zpravodaj také promlouvá ke čtenáři:

Proto chceš-li, čtenáři, uchovat svou duši prostomyslnou, jak se ti osvědčuje, ani očima do pytle nenahlížeješ! Knihu odlož, jinak nepěkné věci uvidíš, pošpiniš je člověčinou, iluzi o bráhmanech ztratíš, jejich

moudrosti jako šalivé prohlédneš a vším tím čtením o moudrém muži chytřejší nebudeš! (John 1990: 18)

Postava zpravodaje je „tělesně“ přítomná uvnitř příběhu – je to tedy vypravěč homodiegetický a současně extradiegetický – stojí nad příběhem, je vypravěčem prvního stupně (oproti vševědoucímu autorskému vypravěči, který je heterodiegetický – neúčastní se příběhu, a zároveň extradiegetický).

Je zajímavé, že zpravodaj o své osobě píše ve 3. osobě²⁶ – tím navenek zastírá svoji osobní vnitřní perspektivu, někdy se jeví jako postava, o které vypráví autorský vypravěč:

Zpravodaj, který v zakuklení jazzového pianisty působil po loirských zámcích, jenž navštívil pod záminkou odborného studia starožitností všechny hrady a zámky podél Mohanu od Bayreuthu až po Darmstadt, jenž zná zámky tyrolské, Ambras třeba, a všechna jejich strašidla, naučil se tajné mezinárodní řeči šlechtického služebnictva, jež se děje nepatrnými pohyby očních bulv, bez jediného mrknutí víček, bez povytažení řas, bez sebemenšího pohybu těla, strnule drženo ve spatném postoji.

Tímto způsobem smluvil s lokajem večerní schůzku.

„Kolik?“ ptal se lokaj svými bulvami. (John 1990: 106 – 107)

Někdy také skutečně postavou v autorském vyprávění je: „Náš zpravodaj, jenž se uchýlil do ústraní z diskrétnosti, kterou vyžadují milenecké a novomanželské záležitosti, vystupuje na scénu řádně odpočínutý a volá: Vari! Míním tím případ, že byste se setkali s některým knížecím komorníkem, šoférem, [...]“ (John 1990: 306). Právě druhá věta dobře dokládá přítomnost autorského vypravěče,

²⁶ J. Holý si všímá, že podobné zastření osobní perspektivy použitím 3. osoby se v próze 20. století objevuje často – např. u Kafky nebo Joyce (Holý 1994: 16).

zároveň zde autorský vypravěč ojedinele vystupuje v ich-formě. Osoba vypravěče poukazuje sama na sebe – ztělesňuje se, avšak na rozdíl od osobního vypravěče v 1. osobě, jak jej pojímá Stanzel, nepřísluší k zobrazenému fikčnímu světu. Znak osobnosti se u autorského vypravěče nespojuje s představou určité tělesnosti.

Postava zpravodaje funguje v rámci autorské vyprávěcí situace – vševědoucí autorský vypravěč, který stojí nad příběhem, musí být personálnímu vypravěči vzhledem ke své pozici nutně nadřazen (alespoň tedy v tomto románu myslím, že tomu tak je). Johnův zpravodaj nejen referuje o postavách, ale i komentuje jejich jednání a promlouvá ke čtenáři. Někdy dokonce získává vlastnosti typické pro autorského vypravěče – ty se projevují znalostí událostí, u kterých nemohl být fyzicky přítomen, jako např. v úryvku: „Kdybychom se pozdě večer opatrně přiblížili k domu, vyzkoumavše pohyb vzduchu, aby psi nevzali od nás vítr, kdybychom přeskočili tyčkový plot a připlížili se k oknu jídelny, spatřili bychom mezerami žaluzií paní Viky obklopenou knihami [...]“ (John 1990: 296). Už samotný pohled skrze žaluzie je typickou personální vyprávěcí situací. Dochází tak ke kolísání mezi dvěma perspektivami – mezi *showing* a *telling* (Friedman); mezi scénickým zobrazením a referujícím, řečeno pojmy, které užívá Stanzel. Střídání perspektiv se záměrně opakuje, přičemž s postupem času v románu stále více převažuje autorské vyprávění. Silněji o sobě dá vědět postava zpravodaje až v závěru románu. Změnou hlediska směrem k autorskému vypravěči se čtenář dovídá skutečnosti, jejichž znalost přesahuje možnosti zpravodaje – například na konci osmé kapitoly podává zpravodaj informaci o tom, že si hraběnka Etelka zranila tvář o trnité houští, zároveň si zpravodaj vzpomíná, jak našel ve stájích jezdecký bičík – z jemných náznaků vyplývá, že patřil svobodnému pánu von Uszlarovi. Na konci kapitoly se také dočteme: „Koňská kůže je mnohem silnější než jemná dámská pokožka“ (John 1990: 128), čímž je mnohé naznačeno. Až v

následující kapitole se čtenář přímo dozvídá, že hraběnku zranil bičíkem pán von Uszlar. Tím, že jsou události nahlíženy z různých hledisek, se stávají relativními a rozvíjí se prostor pro různé možnosti interpretace daných událostí. Dochází tak ke hře se čtenářem, který si ve svém hodnocení událostí nemůže být nikdy zcela jistý.

Postava zpravodaje a prostor, který vzniká mezi ní a autorským vypravěčem, umožňují také snadnější přesun vyprávění v čase a prostoru nebo měnit jeho stylový ráz – např. když se v textu vyskytují různé dopisy, dokumenty, kronikářské záznamy a podobně, nebo vypravěčovy úvahové pasáže, věcná vnější pozorování či přímé řeči postav, které se někdy vyznačují syntaktickou složitostí a i celkovým rozsahem působí takřka jako připravené monology. Přesuny v čase se pak uplatňují zejména v líčení minulosti postav.

Oba vypravěči – jak autorský, tak i osobní (zpravodaj) – jsou v textu vnímatelní a odkrytí. Autorský vypravěč pomocí různých odboček a komentářů směřovaných ke čtenáři, a zpravodaj tím, že se o sobě zmiňuje, jako například hned v úvodu:

Zpravodaj, který píše tyto řádky, uštvaný ohař s rozdýchaným jazykem, prodírající se dne 2. listopadu 1918 proudem chodců na Národní třídě, spatřil na čtvrtém schodě vestibulu Národního divadla muže v lesnickém oděvu, v hnědém hubertusu, s plyšovým kloboukem, který zdobila zelená stuha. (John 1990: 12)

Všechno, co bylo napsáno o střídání autorského a osobního vypravěče v textu, lze interpretovat ještě z jiného pohledu. Předpokladem je, že budeme typ autorského vypravěče (je třeba říci, že není jen vševědoucí, ale také „všemocný“²⁷) chápat jako nadřazeného personálnímu vypravěči. Funkcí zpravodaje je navodit dojem

²⁷ Všemocný v tom smyslu, že často odhaluje vlastní aktivitu konstruování fikčního světa daného textu nebo dává najevo svou neomezenou moc nad postavami apod.

skutečnosti. Jeho vyprávění je často *externě* fokalizováno a opravdu se chová jako pozorovatel. Je však pouhou mystifikací vševědoucího vypravěče, který se za zpravodaje vydává – projevuje se místy zároveň jako „vševědoucí“ vypravěč. Stává se tak jakoby postavou příběhu, avšak jeho perspektiva tomu často neodpovídá: „Ojediněle se tak u Johna objevuje typ hlasitého a tělesného vypravěče v rámci autorské vyprávěcí situace“²⁸ (Holý 1994: 16). Perspektiva vyprávění sice volně přechází od neomezené perspektivy autorského vševědoucího vypravěče k omezené perspektivě postavy, avšak plyne z pozice autorského vypravěče, že na sebe může brát různé podoby. Hlavní funkcí využití obou typů vypravěčů a jejich přechodů je vytvoření napětí mezi dokumentárností a antiiluzívností vyprávění. Tím se celá situace komplikuje – není už zcela jasné, má-li *Moudrý Engelbert* (a i jiná díla, kde se objevuje podobná vyprávěcí situace) jednoho, nebo dva vypravěče.²⁹ Tuto otázku ponecháváme otevřenou.

Vypravěč často odbíhá od hlavního děje³⁰, když líčí minulost postav, které nějak zasáhnou do života hlavní postavy. Postavě Viky je věnováno téměř sto stran, než se vdá za Čenka Engelberta, přičemž se popisuje také historie Hedvičiných předků a postava Engelberta se objevuje pouze okrajově. Při tom často dochází ke změně vypravěčova hlediska – ze zpravodaje, který chce informovat, se stává autorský vypravěč s atributy vševědoucnosti – zná například dialogy

²⁸ Autorský vypravěč tak v podstatě získává tělo, na rozdíl např. od *Pampováňka*, kde vystupuje netělesný vypravěč.

²⁹ Pokud budeme chápat vypravěče spolu s Todorovem jakožto základní organizující princip výstavby textu nebo jako činitele odpovědného za konstruování fikčního světa literárního díla (Doležel), mělo by jít o vypravěče jednoho.

³⁰ Složitost kompozice románu ukazuje D. Hodrová na příkladu vrstvení navzájem se relativizujících promluv: „[...] zpravodajovo vyprávění obsahuje vyprávění Engelbertovo, který na jednom místě převypravuje deník hraběnky zapsaný učitelem Žaloudkem“ (Hodrová 1994a: 100).

postav z historie nebo jejich myšlenky – ty se projevují ve velké míře polopřímými řečmi, jež jsou nejvýraznějším a nejpopulárnějším promluvovým typem moderního narativu. Je to jev vznikající včleněním myšlenky nebo pocitu postavy do vyprávění (Doležel). Jedná se vlastně o přechod mezi promluvou postav a vypravěče, kdy se částečně ruší jejich protiklad. Lubomír Doležel postihuje především jazykové zvláštnosti, kterými se polopřímá řeč vyznačuje. Pokusíme se uvést několik příkladů z *Moudrého Engelberta*. Častá je u polopřímé řeči deixe – může být prostorová, pak se v ní objevují prostředky prostorového ukazování: „Uschovala si je přece o velikonocích tady, na půdě do jednoho z úlů pana domovníka Rybičky“ (John 1990: 235), nebo časová: „Ale jak vhodně odpovědět manželce – jestliže se ho teď dovolovala -, aby směla navštívit rodiče?“ (John 1990: 336). V polopřímé řeči se samozřejmě projevují také další její charakteristické znaky, které plynou z promítání osobní perspektivy do řeči vypravěče.

Důležitým motivem románu je autorův postoj stavící se proti pasivitě a pasivně prožitému životu. I v souvislosti s dobou vzniku díla se ukazuje, že k ničemu nevede pasivní resistance povznesená nad obyčejný svět. Čeněk Engelbert nedělá dobře, když se k nepřátelskému světu staví lhostejně. Jeho útěk a „bráhmanská“ moudrost je jen iluzí a strachem před aktivně prožitým životem. Motiv iluze se ukazuje jako jeden z hlavních motivů Johnova díla, o tom ale ještě dále.

Pokusme se nyní odpovědět na otázku, jaký vliv na celkový obraz světa, který vypravěč *Moudrého Engelberta* konstruuje, má právě střídání autorského a personálního vypravěče a jejich přechody. Tím, že jsou události nahlíženy z různých perspektiv, je čtenář znejistěn. Události se jeví relativně. Vypravěč-zpravodaj se snaží rekonstruovat Engelbertův život z mnoha zdrojů pramenného charakteru (Žaloudkův rodopis, úřední záznamy, zповědi služebnictva, informace od

vzdálených příbuzných, pozorování apod.). Ve snaze zachytit život hlavního hrdiny jsou citovány různé dokumenty, je dopodrobna včetně „historického“ exkurzu vylíčen život Engelbertových blízkých – neúměrně dlouhá pasáž je např. věnovaná Viky, a proto působí jako „román v románu“. Román paroduje (pozitivistické) přesvědčení, že lidský život lze zachytit pomocí získání co nejpodrobnějších informací – ty ovšem nejsou pro protagonistův, tedy Engelbertův, život úplně relevantní (tak působí právě pasáž věnovaná Viky). Do toho pak vstupuje autorský vypravěč a jeho neomezený, často silně ironický pohled, který prostupuje celým dílem. Text je heterogenní a mozaikovitý. Lidský život se pak jeví jako neuchopitelný a mnohotvárný, což je jedno z hlavních témat románu. John využívá pro výstavbu textu princip montáže – včleňuje do textu různé dokumenty a střídá styly (např. parodie kronikářského stylu). To vše spolu s tím, že na jedné straně je v textu tematizovaná jeho tvořenost a na druhé straně se text tváří jako „ze života“ (např. využitím dokumentárních prvků). Román tak přispívá k obrazu světa jako něčeho mnohotvárného, roztříštěného, relativního a neuchopitelného. Mohli bychom dospět až k noetickému rozměru *Moudrého Engelberta*. Navýsost svobodným využitím popsaných postupů se tak John řadí spolu s V. Vančurou do experimentální linie české prózy.

Zároveň se v textu ukazuje, že teoretické rozlišení na jednotlivé typy vypravěčů, jak jsou prezentovány v konceptech Genetta, Stanzela nebo Doležela, není v některých případech úplně jednoznačné, vždy se jedná o teoretický konstrukt, který se málokdy vyskytuje v čisté a snadno definovatelné podobě.

2. 3. Výbušný zlotvor

Román *Výbušný zlotvor* vycházel na pokračování v časopise *Pestrý týden* v letech 1933 – 1934. Román měl dle autorova záměru vyjít

někdy v roce 1938 jako kniha, ale prvního knižního vydání se dočkal teprve v roce 1958 v Olomouci. John se v roce 1938 pokusil znění románu v důsledku dějinných událostí, které právě přicházely, přepracovat. O důvodech, proč nechtěl původní znění románu vydat, píše v dopise do Družstevní práce, jejíž redakční radu v té době řídil V. Vančura: „Já nemohu publikovat román v tom znění, jak jsem jej napsal, já se nemohu vysmívat Praze a tolika rmutným věcem popřevratovým, jež přímo volaly po satíře. Vzbudili bychom pobouření a odpor!“³¹ Autor se právem obával, že by se jeho román, kriticky zaměřený na první republiku, dostal do sousedství protičeskoslovenských výpadů německé propagandy. Výsledkem jeho snahy byl tak román zcela nový – *Moudrý Engelbert* (1940), o kterém již zde byla řeč. V novém příběhu použil John některá jména, povolání, některé příhody, situace a detaily z *Výbušného zlotvoru*. Právě na postavě lesního rady Čěnka Engelberta je příbuznost obou románů nejvíce patrná. Hned v úvodu se nabízí ke srovnání pasáž zachycující rušný pražský život v letech 1918 – 1930, která je použita s menšími odlišnostmi v obou textech: „Co se udělalo pro exhumace, prostituce, elektrizace a železnice, pro chorobince, chudobince, sirotčince a blázince, jakož i pro řádné a svědomité zužitkování starých pražců“ (John 1983: 6).

Pro srovnání vypravěčských technik, které jsou v románu použity, je důležitým faktem nepřítomnost zpravodaje – ve *Zlotvoru* se objevuje postava francouzského dějepisce, jehož funkce v textu se omezuje pouze na úvodní vykreslení poválečné Prahy. Jako vypravěč tedy vystupuje v díle pouze omezeně. Je v příběhu přítomen – je to vypravěč personální. Do projevu tohoto vypravěče ovšem právě v této pasáži výrazně zasahuje ironický nadhled autorského vypravěče. Ze srovnání obou textů je zřejmé, že autorovi posloužila postava

³¹ Dopis cituje M. Blahynka v doslovu k *Výbušnému zlotvoru* (Blahynka 1983: 261).

dějepisce jako inspirace pro zpravodaje v pozdějším díle, který v něm však hraje mnohem významnější úlohu ve výstavbě textu – střídáním jeho hlediska a hlediska autorského vypravěče získává autor větší prostor pro rozvíjení svého ironického nadhledu.

V románu *Výbušný zlotvor* naprosto převládá autorský vypravěč, který se nejvýrazněji projevuje v začátcích kapitol, v nichž často zaměřuje svoji pozornost ke čtenáři – jeho oslovením nebo úvahami nad osudem hlavní postavy adresovanými právě čtenáři. Objevují se též úvahy obecného charakteru, vypravěč dokonce zná sny hlavního hrdiny, zná myšlenky jeho i ostatních postav; zmiňuje také svoji osobu a tím přispívá k zosobnění sebe coby zprostředkovatele:

Skromný autor této práce, spanilomyslná čtenářka i vážený čtenář – my všichni, kteří sledujeme pohnutlivou odyseu našeho hrdiny, lesního rady Engelberta, nemůžeme se ubránit zamyšlení o převratu, který nastal v životě lidstva vynálezem rychlodopravních strojů. (John 1983: 110)

Samotný příběh románu s podtitulem „O muži, kterého pronásledovala auta“, není složitý. Lesní rada Engelbert přijíždí do Prahy, o níž má zidealizované představy, navštívit bývalé spolužáky. Celý příběh se točí kolem Engelbertova majetku, o který se až komicky důvěřivého muže všichni snaží různými úskoky a nečestnými metodami připravit, zároveň se potýká s hlukem výbušných zlotvorů, který mu znemožňuje spánek. Vypravěč si zde dokonce vymyslel zcela novou nemoc zvanou „neurasthenia automobilica, species pragensia“. Hlavní hrdina nakonec skončí tragicky, když na útěku před přetvářkou a zlotvory umírá v lese, zřejmě vyčerpáním, a téměř obrán o své úspory.

Ve *Výbušném zlotvoru*, obdobně jako v *Moudrém Engelbertu*, využívá autor dokumentární prvky – vyobrazuje různé nápisy,

zachycuje novinové titulky nebo i znění novinových článků a dopisů. Samotné využití formy dopisu v textu je pro Johna typické – objevuje se i ve všech třech zatím zmíněných knihách. Pro zvýšení dojmu autentičnosti v závěru ilustroval John své postavy fotografiemi ze své sbírky starých snímků, podobně jako v pozdějším *Engelbertovi*. Ty vypravěč následně komentuje: „Čtenáři rádi se podívají na dvě podobizny hrdiny našeho románu „Výbušný zlotvor“, které nám dodal autor Jaromír John“ (John 1983: 240). Sebeironickou narážkou je tematizována antiiluzivnost textu. Román byl opatřen ještě ilustracemi Antonína Pelce.

V úvodu osmé kapitoly postupuje Johnův vypravěč podobnou metodou jako vypravěč v Haškových *Dějínách strany mírného pokroku v mezích zákona*, když nejdříve uvádí významné historické události s přesně uvedenými daty. Takto jsou usouvztažněny s osudem fiktivní postavy Čeňka Engelberta. Tento rozpor mezi něčím, co má být předmětem úcty, a mezi obyčejným, banálním životem hlavního hrdiny, působí v následujícím příkladu jako činitel, který odhaluje protiklady mezi obecně přijímaným a oslavovaným pokrokem a jeho dopady na lidský život – pomocí takového postupu vzniká prostor pro relativizaci některých hodnot, jež mohly být ve své době pro někoho nedotknutelné:

Jak by byli staří Řekové Tróji dobývající zajásali, kdyby tehdy mohli užít k boření hradeb Cugnotova samohybu nebo kteréhokoliv dnešního zlotvora výbušného, zvláště autobusového? [...] Co zla napáchal lokomotivní zlotvor, jenž chrlil jiskry, zapaloval domy, luka, obilí, podobaje se d'áblu, před nímž lidé prchali daleko do lesů, varující dítky a chráníce dobytek, volně na trati bez dohledu se pasoucí. (John 1983: 110)

Pro srovnání s Haškem se nabízí úryvek z *Manifestu strany mírného pokroku v mezích zákona k posledním volbám*:

Bylo to roku 1492, když Kolumbus vyplul z Janova za tím účelem, aby objevil Ameriku [...] Potom bylo třeba teprve vyhubit Indiány, zavést otroctví, a tak zavádět všude pokrok poznenáhlu, pomalu, až konečně vidíme, že za řadu století podařilo se Edisonovi vynalézt fonograf.
(Hašek 1982: 282; kurzíva J. Hašek)

Zároveň se vytváří prostor pro ironický postoj vypravěče – v tomto případě se zdá, že Johnova ironie je zacílena na odpůrce nutného pokroku a na přílišné lpění na překonaných zvyklostech nebo na zastarávajícím obrozeneckém vlastenectví – není to ale zaměření omezeně jednostranné. Ironie jako důležitý prvek výstavby románu zde má relativizující funkci.

Objevují se také další znaky autorského vypravěče – především jeho již zmíněný ironický postoj, pro který je nutností nadhled nad celým příběhem a do jisté míry i vnější perspektiva. Z dalších vyprávěcích poloh je také zastoupena stylizace vyprávění, jaká se uplatňuje v pohádkách – např. využití formule: „a sotva ti odešli, parketaři (elektrikáři, plynaři atd.) přišli.“ Ta se s malými odchylkami opakuje celkem sedmkrát.

Každá z jedenácti kapitol je opatřena v úvodu stručným shrnutím událostí, které popisuje, čímž autor odkazuje na starší literární tradici, zároveň se akcentuje utvořenost textu. Toto resumé můžeme přisoudit fiktivnímu autorovi. Nechybí zde ani autorova ironie. Rovněž se obrací ke čtenáři, čímž konstruuje postavu fiktivního, ideálního čtenáře.

Román se odlišuje od pozdějšího *Moudrého Engelberta* nejen vypravěčskou technikou, ale také svým celkovým vyzněním. Celý román je pojat jako kritická satira na první republiku a její nešvary –

odhaluje stav české společnosti ovládané penězi a honbou za ziskem. Starého, dobrotivého lesního radu Engelberta neuštvala jenom auta, ale celý systém založený pouze na majetku. Svět se stává odlidštěným, vztahy mezi lidmi se redukuje na otázky obchodu a zisku, přátelství je nejčastěji založeno na vypočítavosti a přetvářce. Rada Engelbert je soustavně obírán všemi v jeho blízkosti, počínaje synovcem Jaroslavem. Člověku nepřátelští zlotvoři (automobily) jsou zde metaforou bezohledné honby za bohatstvím. Svou obecnou platností se příběh stává aktuální i pro současného čtenáře.

Na některých místech románu se projevuje John-estetik a jeho zájem o architekturu: „Ohromnými okny kavárny, budované podle hesla „Beton – sklo“, plála světla a hotel byl pln ruchu“ (John 1983: 121).

Milan Blahynka píše, že se „ve Výbušném zlotvorovi John pokusil vytvořit moderní český Labyrint světa, aby pak v Moudrém Engelbertu zpochybnil soudobý Ráj srdce“ (Blahynka 1983: 267). Na útěku před hlučnými zlotvory prochází hrdina nejrůznější prostředí (Praha, vězení, činžovní domy, hotely, sanatoria, kavárny, vesnice atd.) a nahlíží do domácností různých lidí. Důkaz o příbuznosti s *Labyrintem světa* se objevuje v následujícím úryvku:

Zvenku zvuk výbušných zlotvorů do místnosti zaléhá, s hudbou orchestru ryčnou se míse chaosem bučivým, ječivým, co na chodnicích, jak vidět, lidé shýbají se pod žebříky, trámovím, přeskakují kopce hlíny, uskakující zlotvorům, zle na ně houkajícím, drnčícím v tom spěchu života metropole, udýchaném, šťvaném o závod, jako o život, o přijetí oferty, o chvíli požitku či jiný statek hmotný, zhola neduchovní: Labyrint světa. (John 1983: 27)

Občas se také v textu objeví dlouhá složitá souvětí, která připomínají humanistické periody, a tím i Komenského *Labyrint*. Vyprávění

rovněž odkazuje k barokní alegorické pouti. Zároveň některé prvky autorova stylu působí archaicky – např. inverzní postavení shodného přívlastku nebo spojení „vyzbrojeni byli dláty sekavými“ (John 1983: 62), které působí téměř „vančurovsky“ – to nám připomíná, že oba autory spojuje jejich zájem o český jazyk různých stylových vrstev i období.

2. 4. Pampovánek

Rozsáhlý román *Pampovánek* vyšel už roku 1948 a definitivní verze pak roku 1949 v Československém spisovateli. Próza byla zamýšlena jako drobné romaneto, postupně se však text autorovi rozrostl v objemný svazek čítající ve vydání z roku 1949 lehce přes sedm set stran. Impulsem k napsání románu byla zřejmě skutečná událost, kdy se ve východních Čechách sám ukřižoval jistý náboženský šílenec.³²

Ve dvaadvaceti kapitolách („nůších“) román pojednává o „povrženém člověku“ Emanueli Zletákovi – zaznamenání jeho života tvoří hlavní dějovou linii románu. Nemanželský a nechtěný potomek sklepnice Olgy Emanuel vyrůstal do svých sedmi let ve chlévě. Když je matkou a nevlastním otcem pohodným Tuškem opuštěn, dostává se do sirotčince v Malovicích. Na mladého duševně zaostalého chlapce působí silně zejména místní starý páter Florián a jeho vyprávění o světcích. Po vzoru světců se Emanuel začíná sám fyzicky trýznit. Po odchodu ze sirotčince jde do učení jako pomocník. V 19 letech prožívá první sexuální zážitek – svede ho švagrová jeho mistra. Ve snaze očistit se od hříchu se Emanuel sám vykleští a od té doby se považuje za božskou (také protože bezpohlavní) bytost a mesiáše.

³² H. Šmahelová píše v předmluvě k *Hondovi Cibulků* o tom, jak Johnovi místní četníci přivezli fotografie ukřižovaného náboženského blouznivce (Šmahelová 1976: 8).

Z nemocnice je odvezen do psychiatrické léčebny na Karlově, kde se snaží především svým vyprávěním o světcích a mučednících přimět osazenstvo k bohulibému životu. Od té doby žije vlastně už jen ve světě svých povídek zejména z antických a raně křesťanských dob – např. v profesoru Rybářovi vidí svatého Jana Zlatoústého. V rámci úspor je později odvezen do domovské vesnice své matky, kde pak nábožensky působí na tamní obyvatele a léčí je bylinkami. Vybuduje si poustevnu v lese, před níž se na Štědrý večer roku 1933 sám ukřížuje na vlastnoručně vyrobeném kříži. Román je vystavěn na odvážné paralele mezi Kristem a jeho novodobým dvojníkem Pampovánkem a je zároveň „velkolepou polemikou o Kristův odkaz“ (Opelík 1957: 34).

Pojmenování Pampovánek vzniklo náhodnou kombinací slov, nebo spíše slabik, k čemuž Emanuela inspirovalo spatření figurky Ježíška na vánočním stromku. Emanuel si vyrobil a po celý život u sebe nosil loutku Ježíška-Pampovánka – ta mu také dala jeho další jméno, kterým jej ostatní pojmenovali. Ve sledování Emanuelova vývoje od narození až do jeho smrti můžeme spatřovat také ironickou a parodickou návaznost na žánr vývojového románu³³ (nebo rovněž *Bildungsroman*). Na starší typ románu odkazuje využití rozvedených podnadpisů, které fungují jako stručné obsahy kapitol.³⁴ Pod názvem

³³ Podle *Slovníku literární teorie* „tvoří dějový základ vývojového románu životní osudy hrdinovy od dětství nebo jinošství až k jistému stupni charakterové zralosti, přičemž dominování osobního zřetele určuje jeho kompozici, která v bohatě větveném ději a v časové chronologii spojuje různá prostředí a situace do širokého obrazu doby; [...] V sociálním a kulturním kontextu zobrazovaného okolního světa dozrává postupně hrdinova osobnost, [...] přičemž zpravidla ztělesňuje do jisté míry ideál doby a autora; [...]“ *Bildungsroman* je pak v německé literární teorii tzv. „román formování, který zpodobuje vnitřní formování člověka“ (Táborská 1984: 407).

³⁴ Objevují se ještě také ve *Výbušném zlotvoru*.

první kapitoly „O bodlácích rodičovských hříchů“ najdeme ještě rozvedený nadpis:

Emanuelovi rodiče neporadili se před početím dítky s duchovním své farnosti. – Číšnice Olga nítla mužské vášně. – Novorozeňátko nebylo obyčejné dítě. – Koza, dobrodějná živitelka. – Chvalně známí nepaničtí kapři. – Anděl strážný prstem nehnul. – Zjevení Pampováňkovo. (John 1949: 11; kurzíva J. John)

F. Stanzel hovoří v této souvislosti o synoptických nadpisech kapitol a řadí je mezi případy nulové zprostředkovanosti (Stanzel 1988: 52). Zde se jedná spíše o přechod mezi nulovou zprostředkovaností a zprostředkovaností vypravěčem. Přítomnost vypravěče značí použití epického préterita a ironie, kterou můžeme cítit z první věty podnadpisu.

Autor využívá autorského vypravěče se vším, co k této vypravěčské variantě náleží. Na rozdíl od vypravěče *Moudrého Engelberta* však netematizuje utvořenost a smyšlenost postav, chce naopak navodit dojem skutečnosti: „Chápaje se pera je však přesvědčen, že poučné příběhy se nemají tajiti, a že širší známost osudu Emanuela, zvaného Pampovánek, může u mnohých přispěti k rozpuku požehnané milosti a lásky k člověčenstvu“ (John 1949: 9). Vypravěč o sobě v úvodu píše ve 3. osobě – bere na sebe podobu (masku) spisovatele, který líčí „podle pravdy“ Emanuelův život. V úvodu má tato strategie funkci autentifikace příběhu. Od vypravěčů jiných Johnových děl se také vypravěč *Pampováňka* liší specifickým jazykovým stylem (někdy archaizující), který je přizpůsoben tématu náboženského blouznivce. V *Pampováňkovi* nedochází k přechodům mezi typy vypravěčů, ani na sebe autorský vypravěč nebere (kromě zmíněné úvodní pasáže) masku postavy. Johnův vypravěč uvádí a

komentuje události příběhu vzletným jazykem. Často je původcem všelijakých bizarních pojednání a úvah.

Budeme se zabývat především tím, jak se pracuje s neustále proměnlivým hlediskem. Do pásma vypravěčovy promluvy se promítají nejen hlediska různých osob, nejčastěji Emanuelovo, ale také „kolektivní“ hledisko katolické církve. Budeme-li fokalizaci spolu s Genettem chápat jako prostředek regulace narativních informací, pak oním „filtrem“ budou v případě kolektivního hlediska hodnotová měřítká dané instituce. Vypravěč je dokonale obeznámen s Biblí a jinými církevními spisy, s křesťanskými tisky pro lid, s křesťanskou věroukou a liturgií, zná církevní obřady a svátky apod. V textu je tohoto hlediska použito ironicky, v podstatě ukazuje zastaralost církevních dogmat, ne-li jejich škodlivost pro rozvoj člověka. Vypravěč tak ponechává církev, aby se sama projevila jako něco neživotného. Zároveň je fokalizace součástí vyprávění neustále – využívá buď perspektivu vypravěče nebo postav (či kolektivů).

V pasáži věnované vstupu do kláštera a následujícímu životu Roziny (později přijímá jméno Julie) vypravěč přejímá hledisko kolektivu ženského kláštera: „Zapud' navždy myšlenku, že v tom nebo onom světském zaměstnání by ses mohla lépe uplatnit. Nehloubej nikdy nad tím, proč právě tobě byla sestrou řeholnicí nařízena ta či ona práce“ (John 1949: 34).

Jako i v jiných dílech je vypravěč *Pampováňka* často silně ironický – ironie prostupuje celým dílem a tvoří sjednocující princip celého kolážovitého textu. Ironicky působí různá oslovování čtenáře, často výchovně zaměřená, nebádající ke zbožnému životu a podobně. B. Uspenskij ve své *Poetice kompozice* (1970) píše v souvislosti s ironií o neshodě autorova a čtenářova, zejména ideologického, hlediska, přičemž autor (v případě *Pampováňka* prostřednictvím autorského vypravěče) zaujímá záměrně protikladné hledisko hledisku čtenářovu. Například již zmíněné hledisko kolektivu ženského kláštera

nebo katolické církve jakožto instituce je zvoleno záměrně v opozici k očekávanému hledisku tehdejšího čtenáře.³⁵ Uspenskij poznamenává, že „ironie se objevuje jako zvláštní případ autorovy přetvářky“ (Uspenskij 2008: 158). Robert Scholes a Robert Kellog dokonce tvrdí, že „narativní situace je nezbytně ironická. [...] Narativní ironie je tedy funkce založená na nestejnosti tří nebo čtyř hledisek“ (Scholes – Kellog 2002: 235). Jsou to hlediska autora, vypravěče, postav a obecnostva (čtenáře). Ironie pak plyne z nestejnosti chápání. Je zřejmé, že nositel jednoho z hledisek ví vždy víc než ti ostatní. Pak je nezbytně ironický každý vševědoucí vypravěč, a tím i vypravěči v Johnově díle. Toto pojetí ironie je však velmi široké. Spíše bych upřednostňoval vymezení ironie jako *záměrného* použití hlediska, které neodpovídá autorskému záměru nebo je nějak v rozporu s kontextem díla³⁶ a v rozporu s (očekávaným) hlediskem čtenáře.

Ironicky působí už samotná volba hlavní perspektivy. Hlavní perspektivou³⁷, z které nahlíží příběh vypravěč, je perspektiva

³⁵ Je samozřejmě také možná ta varianta, kdy se hledisko čtenáře (v našem případě např. zbožného katolíka starší generace) bude shodovat s ironicky myšleným hlediskem autora. Pak zůstane autorský záměr nepochopen. Sám Uspenskij také podkapitolu, v níž se pojednává o ironii, pojmenoval „*Hledisko*“ v *pragmatickém aspektu* (Uspenskij 2008: 156).

³⁶ Termín *kontext díla* používá T. Kubíček, když mluví o nespolehlivém vyprávění. Jde o především o vztah mezi informacemi, které distribuuje vypravěč a souborem norem a pravidel, na něž se literární dílo odvolává (Kubíček 2007a: 175). Pro nás je důležité, že ironii (tak, jak se významně podílí na výstavbě *Pampováňka* nebo *Moudrého Engelberta*) můžeme do jisté míry chápat jako případ nespolehlivého vyprávění. Důležitá je přitom právě záměrnost, s jakou jí vypravěč používá, a záměrnost výběru toho, co bude sděleno čtenáři.

³⁷ V souvislosti s fokalizací mluví Rimmon-Kenanová o *ideologickém aspektu* fokalizace a cituje Uspenského. V souladu s tímto aspektem jsou postavy a události příběhu hodnoceny (Rimmon-Kenanová 2001: 88). Problém nastává, pokud se objevuje více „ideologií“ u jednoho vypravěče – vypravěč *Pampováňka* např.

katolické církve. Nejčastěji je tato perspektiva přizpůsobena „lidovému“ čtenáři v duchu triviálních náboženských příběhů a ponaučení – často se také objevují v textu různá lidová pořekadla a přísloví, objevují se ovšem i vážnější úvahy. Nutno dodat, že pohled na svět se neustále mění. Vypravěč tedy není v žádném případě objektivní, přestože nahlíží události z vnější perspektivy (ta se ostatně často v textu mění na perspektivu vnitřní – např. když je Emanuel v roli reflektora). Jak říká Doležel, vypravěč v rámci rétorické Er-formy (autorská vyprávěcí situace) přejímá interpretační funkci postav. Vypravěč dané události hodnotí a komentuje, a tím ruší objektivitu vyprávění (Doležel 1993: 44 – 45). Už záměrná volba vypravěčova hlediska a všudypřítomná ironie vypovídá o rétorické aktivitě vypravěče, který tak volí vhodnou vypravěčskou strategii.

V zobrazení různosti pohledů se uplatňuje personalizace vyprávění – záměrné využití hlediska postav v rámci pásma nejčastěji autorského vypravěče. Za nejúčinnější nástroj personalizace vyprávění považuje Marie Mravcová *vnitřní monologizaci* vyprávění (Mravcová 1994a: 54). Vypravěč je úplně potlačen reflektorem – vyprávění přechází v přímou reflexi.³⁸ Často ovšem nejsou jasné hranice mezi polopřímou řečí a vnitřním monologem.

Je otázkou, zda můžeme text chápat jako „typ multiperspektivního vyprávění, v němž však jsou jednotlivé perspektivy podřízeny v textu se tematizujícímu vypravěči, ovšem vypravěči, jehož existenciální

přejímá občas perspektivu, která svědčí o jeho zájmu o psychiatrii. Mnohost ideologických pozic je zde signálem ironie.

³⁸ K tomu můžeme dodat, že vypravěč není úplně potlačen nikdy – pokud budeme chápat spolu s Todorovem vypravěče jako toho, kdo je zodpovědný za budování fikčního světa textu, bude se role vypravěče při vnitřní monologizaci omezovat pouze na „citování“ vnitřního monologu. Tomu odpovídá i Genettovo striktní odlišení toho, kdo mluví (v našem případě autorský vypravěč *Pampováňka*), a toho, kdo vnímá (Emanuel).

oblast není totožná s oblastí postav“ (Kubíček 2007a: 148). T. Kubíček jako typ takového multiperspektivního vyprávění uvádí a dále rozebírá *Stín kapradiny* (1930) Josefa Čapka. Stejně jako ve *Stínu kapradiny* je i v *Pampovánkovi* nadřazeným vypravěčem autorský vševědoucí vypravěč. Kubíček označuje tento typ jako přechodný mezi vševědoucím a multiperspektivním vyprávěním. Ve *Stínu kapradiny* je však často vševědoucnost hlavního vypravěče oslabena. Ne tak v *Pampovánkovi*, kde se sice často střídají různé perspektivy (Emanuela, Julie, církve, osazenstva ženského kláštera a další), ale vypravěč neomezuje svojí svrchovanost a ponechává si svoji vševědoucnost (která je pak výchozí pozicí pro vypravěčovu ironii). Můžeme tedy spíše mluvit o personalizaci v rámci autorské vyprávěcí situace s více reflektory (fokalizátory).

Autorský vypravěč má občas sklon k nevázané fabulaci a mystifikaci, jak to měl ve zvyku Jaroslav Hašek. Vůbec radost z vyprávění je v úvodu vyřčena: „*Počneme vyprávěti, hráz slovům nekladouce*“ (John 1949: 10; kurzíva J. John). Následující úryvek pojednává o vědeckém odvětví zvaném „angelologie“ a o předmětu jeho zkoumání, přesněji o společenském uspořádání v nebi:

Jsouť andělé na slovo poslušným nebeským lidem, který pracuje těžce, má roboty nejvíce, rozhodování a moci nejméně. Proto v těžce vykořisťovaném andělském lidu kvasí dosti nespokojenosti. Víme ze svatého Písma, že byl revoluční odboj, který vedl k pádu a zavržení přemnoha andělů. [...]

Církev se nikdy nehodlá zespolečenštit řízení nebeské říše. Nejen, že by socialisace nebes odporovala Písmu svatému, které je samým Bohem zjeveno, bylo by to i těžké porušení autoritativního postavení samého Boha. Církev se nemůže odvážit ani konstituční monarchie. Byl by tu volební řád, volby a parlament. Volby musely by býti vyhlášovány. Byly by sváry politických stran. Agitace, schůze a plakáty. Při demokratické a socialistické úpravě byl by potom Bůh

pouhým voleným presidentem nebeské republiky, dočasným správcem, po němž by mohl přijít na křeslo jiný, důvěryhodnější.

Každý člověk uzná, že socialisovat božskou říši je pošetilý nápad – ne-li urážlivé vtipkaření nevěreckých socialistů. (John 1949: 223 – 224)

Jako v *Moudrém Engelbertovi* se i zde uplatňuje princip koláže – v textu se střídají různé styly, jsou citovány různé dokumenty či záznamy písní. Koláž je mimo jiné tvořena nejrůznějšími příběhy o světcích – ty se často objevují v celém textu. Místy se objevuje rytmičtější – tu můžeme přičíst Emanuelovu hledisku, protože si pamatuje množství lidových náboženských povídek a příběhů o světcích (viz knížky lidového čtení). Triviální náboženská literatura, jako např. zprávy o zázračných uzdraveních a podobně, je v textu také „citována“. Můžeme sledovat, že citované příběhy jsou často graficky odlišeny kurzívou – na rozdíl od těch, které „žijí“ v Emanuelově mysli. Kolážovitost textu se projevuje rovněž pronikáním prvků náboženských příběhů do promluv vypravěče i Emanuela (světci v jeho vyprávění „píjí pouze čistou pramenitou vodu ze studánky“ – a to i v oblasti Palestiny) a dalších postav – náboženské příběhy ovšem tvoří velkou část duševního života hlavního hrdiny. Jeho duševní život je vlastně také koláží nejrůznějších náboženských příběhů, skrze něž nahlíží svět:

Kámen je to kamenitý – škoda mu božské věci říkati a do klína kajicné slzy sypati.

A do třetice všeho nedobrého! Stařec v koutě, podle všeho bývalý katův šibeniční pacholek, daný sem na výměněk, přivezený na kárce v kleci jako nebezpečné zvíře, dopravený v nádražní, rychlozbožní bedně – toho pan Drahobyl schválně dal na nové místo, rovnou proti Emanuelově posteli –, aby tedy stále a výstražně musel patřit na ohavnou, ďábelskou tvář přehavné lidské trosky, na ničemná, pod

krkavčím zobím nosem bez zubů propadlá stařecká ústa, která se odvážíla plivnouti do tváře svatému Janovi, profesoru božímu.

Pohanský tento závistník schne asi od toho, vidí-li křesťanskou víru u koho. (John 1949: 370)

Do vypravěčova pásma se promítá Emanuelovo hledisko – Emanuel je zde fokalizátorem. Úvodní a závěrečný odstavec tvoří lidová pořekadla, která si Emanuel ve své mysli vybavuje. Silně expresivní výrazy předposledního odstavce pak náleží k jazyku lidových náboženských povídek. Emanuelovo subjektivní hledisko se projevuje také pojmenováním „svatý Jan, profesor boží“ a domněnkou, že přivezený stařec je bývalý katův pacholek. Autorskému vypravěči zde můžeme přisoudit promyšlenou stavbu vět, které by jinak Emanuel nebyl schopen. Zajímavá je ještě jedna věc: velká část Emanuelových promluv mu není vlastní – často jsou to nejrůznější vypravování o světcích, vyprávění o léčivých bylinách pátera Floriána, různá pořekadla a podobně. Emanuel je obdařen výbornou pamětí podobně jako Haškův Švejk.

I v *Pampovánkovi* se setkáváme s častými rozsáhlými dějovými odbočkami. Jde zejména o pasáže věnované sestře Julii a jejímu příběhu, jak se dostala do kláštera, profesoru Rybářovi a další. Na rozdíl od *Moudrého Engelberta*, kde jsou časté dějové odbočky více funkční, jde tady spíše o autorovu zálibu v detailu a konkrétnosti. Vedlejší děje tak získávají podobu vložených povídek – jsou součástí koláže textu. Vypravěč vytváří „barokní labyrint dějových odboček“ (Janoušek a kol. 2007: 210).

Využití koláže nespočívá pouze v citování různých dokumentů a dopisů a v bohatě rozvitých vedlejších příbězích. Velmi výrazná je také stylová heterogenost textu. V rámci autorské vyprávěcí situace se objevují nejrůznější žánry – některé úseky textu jsou stylizovány po vzoru pouťových náboženských příběhů, objevují se rovněž

quasidokumentární pasáže, stylizovaná oslovování čtenáře (Holý 1994: 19) a rytmizované promluvy autorského vypravěče, v čemž můžeme spatřovat návaznost na nedokončeného *Hondu Cibulků* (viz dále). Časté jsou také úvahové pasáže na nejrůznější témata (psychiatrie³⁹, náboženství apod.), jejichž původcem je vypravěč i postavy.

V některých momentech můžeme mluvit i o žánrové mnohosti *Pampováňka*. V době těsně před osudným sexuálním zážitkem hlavního hrdiny popisuje vypravěč „divadlo“, které se odehrálo v Emanuelově mysli a které navazuje na nejrůznější vypravěčovy úvahy o strážných andělech a ďáblech. V Emanuelově vědomí se stírá hranice mezi biblickými a reálnými postavami, text má formu divadelní hry:

(Paní švagrová v úloze Máří Magdaleny je rozložená v koupacím tričku na lehátku s ňadry jen napolo skrytými. Levé ramě pod hlavou, kdežto pravá ruka snivě si pohrává s rudou růží. Nehledíc na svého dvořenína Schpulku Jidáše, chápe se zrcadla a zálibně pozoruje svou tvář.) [...]

Druhý satan: „*Libání té paní velmi žádostivo a úsměv sladší medu lipového. Věz ty Schpulko Jidáši i ty tam, mladíku, že koho ona rameny ovine, ten zapomene chladných vznešeností božích trůnů a všechny klíče pokladnic svých jí k nohám složí, stav se mdlobným v neskonalých rozkoších.*“

První anděl: „*Ano! Tehdy však zášť v ní dlouho živená zachřestí a vypne se jako zmije proti tobě, pane – i proti tobě, jinochu – jestliže jí podleheš.*“

Druhý anděl: „*Ó hrůzo! Vždyť ty, nectná služebnice hříchu, nahotou svou poskvrňuješ duši dosud ctnostného panice!*“ [...]

První anděl (hněvivě): „*Ha, Jidáši, pročpak nyní rozvíráš ústa plná slin, že tvůj obličej je oškliv jako díra? Snad nežárliš na jinoška?*

³⁹ Zde se projevuje Johnův zájem o psychiatrii.

Nos tvůj posílený ohnivou vodou rudě tobě vykvétá jako tulipán a čelo tobě klene se jak vysmažená cibule. [...] (John 1949: 300 – 302; kurzíva J. John)

Uvedeme ještě jeden výrazný a zajímavý příklad žánrové rozmanitosti. Jde o malý úryvek z „litanie“ ke Kateřinské věži vyznačující se silně obrazným expresivním jazykem:

Štíhlá věži kateřinská, kůle popravčí, zube zmijí, zarputile mlčíš ke křečím epileptiků, k poroučivému křiku pana továrníka – ty věži mrtvá, střechýle zvrácený, vyslyš aspoň tichý pláč melancholiků, si bříškem dlaně slzy roztírající, aby to nikdo neviděl, tebe však mřížovým oken svých cel se spjatýma rukama o smilování prosících – ano, tebe, čepice šaškovská, třtino uschlá, vyrostlá z bažin tolika hříchů a z hnilot na věky ztracených životů. (John 1949: 346; kurzíva J. John)

V textu *Pampovánka* se můžeme setkat rovněž se skazovou vypravěčskou situací. Tak je tomu v případě vyprávění strážníka Měchury v závěru románu: „Tak se můžeš, Pampovánku, těšit, že ho tady budeš každou chvíli mít, a možná, že ti dá za uši; nebo pošle kanovníka, kdopak ví, jenže z toho si houbec dělej, to je ta farářova msta, že se mu pleteš do řemesla, to voni popi nemají rádi, [...]" (John 1949: 613).

Jak je zřejmé, princip koláže se v *Pampovánkovi* uplatňuje na více rovinách – na rovině tematické, stylistické i žánrové. Technika koláže je součástí autorského záměru ukázat svět nejednoznačný a mnohotvárný, podobně jako v *Moudrém Engelbertovi*. Hledisko katolického dogmatismu se ukazuje jako nedostatečné pro zachycení života. Technika koláže, jak bylo výše ukázáno, umožňuje na druhé straně autorovi (jeho vypravěči) experimentovat a „hrát“ si s textem.

2. 5. Honda Cibulků

Nedokončený román *Honda Cibulků* byl poprvé vydán z autorovy pozůstalosti roku 1976. Na románu John pracoval zejména ve čtyřicátých letech – v roce 1944 vydal úryvek z rukopisu *Kapitán Sekvenc* a v roce 1949 pak *Diamantové střevičky*. Postava Hondy Cibulků je však mnohem starší. Už v roce 1928 vychází v Lidových novinách povídka *Štědrý den otce Cibulky*.⁴⁰ Povídka vypráví události po smrti dcery Bárunky (román končí první světovou válkou).

Román je pozoruhodný svou veršovanou formou – text sice není graficky členěn na verše (asi také z důvodu jeho rozsahu), avšak snaží se zachovat uspořádání rýmů. Proto by se nabízelo mluvit textu jako o *rytmizované próze*. John se nechal inspirovat žánrem kramářské písně.⁴¹ Ke kramářské písni patřil hlasitý přednes či zpěv před publikem na nejrůznějších veřejných prostranstvích, často za doprovodu jednoduchých obrázků znázorňujících děj v jeho důležitých momentech. Tematickou náplní kramářských písní byly zejména zprávy o nejrůznějších hrůzostrašných událostech (vraždy, loupeže, přírodní katastrofy atd.). Často měly písně odstrašující a výchovný charakter. Základní myšlenkou byla nutnost bohabojného života nebo obecný princip spravedlnosti (Beneš 1970: 48).

Z formy kramářské písně tedy plyne i typ vypravěče – jde o vypravěče-postavu (jarmareční zpěvák). John shromažďoval a studoval tisky kramářských písní⁴², je tedy pravděpodobné, že jeho

⁴⁰ John text povídky ještě přepracoval v roce 1939, kdy vyšla opět v Lidových novinách. Oba texty se liší v některých motivech, použitých jménech a jiných dílčích drobnostech. Zároveň se také liší od textu pozdějšího románu. Ve vydání *Hondy Cibulků* z roku 1976 je povídka z roku 1939 zařazena jako volný epilog k románu.

⁴¹ Kramářská píseň je řazena B. Benešem k pololidové literatuře (Beneš 1970: 9).

⁴² O tom H. Šmahelová v předmluvě k vydání z roku 1976 (Šmahelová 1976: 11).

vypravěč na sebe bere podobu právě takového typu jarmarečního zpěváka. Je navozena situace, v níž zpěvák-vypravěč začíná vyprávět příběh publiku:

Poslyšte, lidičky, v tu pravou chvíli, zvláště vy rodiče starostliví, o smutném konci matky, také dcerky jedné, přenáramně švarné. Ta novina se počala na Starém Městě pražském, na náměstí zvaném Haštalském, pro nekřesťanské spuštění, skrze boha-prázdné vedení, otci jednomu, vřele milujícímu, tou samou láskou dceru zahubícímu. Povíme Vám obrazem i slovem brzce, jak Pánbůh opičí lásku tresce. (John 1976: 15)

Vypravěč začíná líčit Hondův příběh v hluboké historii. Nejdříve vypisuje (zpívá) historii domu, kde Honda žil. Je pro žánr kramářské písně příznačné, že v domě se odehrála kdysi i vražda. Podrobně se líčí osudy Hondova otce, schopného ševce, po němž Honda zdědil dílnu. Jak jsme ukázali výše, podrobné zachycení historie postav a jejich předků, spolu s častými dějovými odbočkami a smyslem pro detail, je pro Johna typické (viz např. romány *Pampovánek* a *Moudrý Engelbert*).

Už v *Moudrém Engelbertovi* jsme si mohli všimnout, že autorský vypravěč na sebe záměrně bere masku zpravodaje. Když si položíme otázku, kdo je vypravěčem v *Hondovi Cibulků*, odpověď také není úplně jednoduchá. V tomto případě můžeme nalézt styčné plochy mezi autorským a skazovým vypravěčem. Znaky skazového vypravěče se objevují především všude tam, kde je vypravěčem nějak tematizována *mluvenost*⁴³ jeho vyprávění – vypravěč je pojat jako

⁴³ Mluvenost je myšlena spíše ve významu hlasitosti. Oproti orálnosti skazu, jehož příznakem bývá mj. jistá spontánnost, porušení logické stavby výpovědi apod. (viz např. některé Johnovy povídky z *Večerů na slavníku*, jak bylo zmíněno již výše),

zpěvák kramářské písně, často se obrací na své publikum:⁴⁴ „A zítra ráno, moji milí – na shledanou! – pobavíte se historií o Hondovi, Ance – také malé Barčince – námi dále zpívanou“ (John 1976: 236). Podobné vypravěčovy výroky zpřítomňují posluchače a rovněž bývají využity jako prostředek segmentace textu – např. jako signál začátku nové kapitoly.

Připomeňme stat' J. Holého, kde se uvádí, že skazové vyprávění v širším smyslu znamená uplatnění orálního „hlasitého“ vypravěče: „Je to tedy epické vyprávění v 1. osobě (ich-formě), které usiluje o zachování mluvního charakteru promluvy“ (Holý 2005: 699). Skazové vyprávění také předpokládá postavu, která je odlišná od autora.⁴⁵ Pro nás je důležité, že vyprávění se kromě oslovování obecnstva odehrává v er-formě. Problém nastává rovněž s rýmovanou formou textu. Tato forma popírá do jisté míry skazového vypravěče svou umělou, předem danou utvořeností spolu s určením pro hlasitý přednes. V souvislosti se strukturou kramářské písně mluví Bohuslav Beneš o „dosazování do stereotypních formulek, které se vyvinuly v kramářské tradici“ (Beneš 1970: 48). Kramářská píseň měla tedy předem danou podobu, často i podobný obsah.

Oslovování publika je ovšem i výrazným prostředkem autorského vypravěče. Lze tedy říci, obdobně jako v případě *Moudrého Engelberta*, že autorský vypravěč využívá masku jarmarečního

v *Hondovi Cibulků* uplatňuje promyšlená stavba vět, což souvisí s rýmovanou formou.

⁴⁴ B. Beneš mluví o tom, že v kramářských písních s převahou epiky bývá často narušována plynulost děje nejrůznějšími odbočkami a komentáři, které upozorňují na existenci autora (Beneš 1970: 47).

⁴⁵ Jak již bylo řečeno v kapitole věnující se teoretickým východiskům pro analýzu Johnových narativů, autor není totožný s vypravěčem – alespoň určitě toto východisko platí ve fikční literatuře.

zpěváka.⁴⁶ Tato maska je však v celém textu neměnná. Vypravěč předkládá čtenáři-posluchači příběh ze života – příběh je pojat jako skutečnost (ovšem se všemi zvláštnostmi žánru kramářské písně, např. obecná morální ponaučení, poutavé podání příběhu apod.). Nikde v textu vypravěč nezmiňuje svoji nadvládu nad postavami, nikde nepřiznává literární smyšlenost příběhu, jak rádi činí autorští vypravěči – např. v *Moudrém Engelbertovi* vypravěč-zpravodaj popisuje, jak ho spatření muže v lesnickém oděvu přimělo o onom muži napsat román.

Ve vyprávění o Hondovi najdeme nejružnější obecná morální poučení a rady, nebyl by to ovšem John, kdyby vždy nebyla přítomna pro něj charakteristická ironie – i to je jedním ze signálů typického Johnova autorského vyprávění. Právě takovéto jemné signály, které jsou příznačné pro jiné Johnovy autorské vypravěče (*Moudrý Engelbert, Pampovánek*) nám prozrazují, že postava jarmarečního zpěváka, jakožto i možného tvůrce textu, je mystifikací, maskou autorského vypravěče zastírající jeho přítomnost.

Je tedy zjevné, že situace jarmarečního vyprávění-zpěvu je pro Johna jen výchozí situace pro daleko složitější hru s vyprávěním a se čtenářem (oproti jednoduchosti a lapidárnosti kramářské písně, které neodpovídá detailní vyličení Hondových osudů). Dominantní je tudíž forma autorského vypravěče⁴⁷ a jeho neomezená perspektiva, s níž

⁴⁶ D. Hodrová uvažuje, že tematizovaný vypravěč – v našem případě autorský či varianta autorského vypravěče – může být jednou z podob hypotetické, specifickým způsobem redukováné postavy (Hodrová 1994b: 120). V případě vypravěče-zpěváka se tento předpoklad naplňuje, avšak hledisko vypravěče není nijak omezené. Nastává situace, kdy vypravěč vystupuje jako autor textu, který vypráví-zpívá publiku.

⁴⁷ V případě *Hondy Cibulků* je termín *autorský vypravěč* zvláště zajímavý. V první řadě jde o autorského vypravěče, jak ho popisuje Stanzel. Druhou věcí je pak to, že když na sebe bere autorský vypravěč podobu postavy, jde o postavu-autora (interpreta) kramářské písně. V našem případě je to postava, která předčítá (zpívá)

nahlíží události příběhu. V textu jsou ovšem také využity prostředky perspektivizace vyprávění. Některé události jsou nahlíženy (fokalizovány⁴⁸) omezeným pohledem Hondy. Autorská vyprávěcí situace je tedy občas kontaminována personální vyprávěcí situací (viz Stanzel), která se v textu uplatňuje v rámci dominantní autorské vyprávěcí situace. Typická personální situace s omezeným pohledem „oka kamery“ se objevuje už také v *Moudrém Engelbertu*. V *Hondovi Cibulků* pozoruje hlavní hrdina svou Barči otvorem vyvrtným ve dveřích jejího pokoje – Honda není vypravěčem, zobrazené události se odehrávají v jeho vědomí – je reflektorem:

Když pak Honda tou d'ovírkou uviděl, jak si smutný pán obléká svůj svrchníček, jak si uhlazuje skráně, pleš, jak zkrušený po klobouku sahá, jak okolkuje, váhá – včas se odplížil do dílny a tam nad prací – mermomocí – tu zvláštnost pochopit se snažil – proč Barči s mladíkem – jako teda tovaryšem Karlem – s bujnou kšticí – žertovala, k sobě zvala – druhého muže, jímž byl pan domácí Lasl, podle všeho, přeukrutně trápila – po třetím, jímž byl dozajista ten pan Tuhý – dodavatel dvorní – ždála a s ním se miliskovala – čtvrtého, pana ředitele Řehovského, si nápadně oblíbila – o něm chválu v kuchyňce napořád pěla – pana Vrání – hubyjámu – všech práv doktora – však jenom pro smích měla, neboť jím pohrdala – Hondu, muže šestého – manžela svého – úsměvy a jen někdy hudánkem obdarovala – jenže koho? – probůh! koho? – svatým zápalem srdce svého opravdu milovala? (John 1976: 151 – 152)

Z tohoto úryvku je patrné, že ten, kdo se dívá a poslouchá, je Honda – jeho vědomosti o tom, co se děje, jsou značně omezené. Že jde o

nějaký předem daný text. Tím se ruší opozice mezi omezenou perspektivou postavy a vševědoucností autorského vypravěče.

⁴⁸ Fokalizace je u G. Genetta chápána především ve smyslu regulace narativních informací, které se dostávají čtenáři. Jde tedy o jakýsi filtr. (Kubiček 2007a: 76)

Hondovy domněnky, je patrné z výrazů: *podle všeho, dozajista*. Úhel pohledu „z venku“ implikuje také ukazovací zájmeno ve spojení: *dozajista ten pan Tuhý*. Hondova perspektiva se projevuje rovněž použitím slova *hudánek*, které zřetelně náleží Hondovu idiolektu, jak je patrné z celého textu. Naopak v závěrečném úseku „*probůh! koho? – svatým zápalem srdce svého opravdu milovala?*“ můžeme sledovat navracející se dominanci autorského vypravěče, neboť se domnívám, že tento výrazně literární obrat nelze plně přiřknout omezené perspektivě hlavního hrdiny. Autorský vypravěč současně celou situaci uvádí tím, že do jeho pásma proniká Hondovo hledisko. Na této krátké ukázce tak můžeme dobře pozorovat, jak John obratně zachází s využitím hlediska ve vyprávění. Formálně je pro pronikání hlediska postavy do pásma vypravěče typické využití polopřímé řeči (jak bylo ostatně ukázáno již výše).

K žánru kramářské písně se román hlásí také použitím jazykových prostředků: najdeme nejrůznější nespisovné tvary a výrazy, lidová pořekadla a přísloví.⁴⁹ V textu se stírá rozrůzněnost jazyka vypravěče a jazyka postav tím, že všichni promlouvají v rytmizované formě. Promluvy postav jsou ale stylově odlišeny častějším použitím nespisovných tvarů, u Hondy je občas graficky naznačeno jeho koktání. Každá postava má v rámci rytmizované formy svůj vlastní idiolekt.

V díle se také objevuje motiv *iluze*, s nímž se můžeme setkat rovněž např. v *Pampovánkovi* a *Moudrém Engelbertovi*. Lze říci, že motiv iluze je, snad jen s výjimkou *Večerů na slamníku*, součástí všech děl, kterým se v této práci věnujeme. V nějaké podobě klamu či zdání žijí vlastně všichni hlavní hrdinové těchto próz. Projevuje se zde

⁴⁹ Zde se opět naskýtá možnost srovnání s Vančurou, a to konkrétně s knihou *Hrdelní při aneb přísloví* (1930), a pak také s dílem J. Š. Kubína, který lidový jazyk bohatě využíval. V této souvislosti se vyjevuje Johnův zájem o lidovou tvorbu.

také Johnovo pedagogické působení. Motiv iluze je součástí výrazné pasáže autorského vypravěče, který vystupuje zpoza masky kramářského zpěváka:

A tak z té lidské bídy jediná kyne svoboda – pro pokračování života –
vší pravdy nevědění, slepota.

Jen se podívejte na ty svěží, zdravé tváře – na ty smějící se chlapce,
děvčata – tak jest! – správně! – a jak jinak – iluze toť jediná jest žití
podstata!

Jen pohleďte na bujné syny, dcery zastřelených otců, umučených
matek – jak si ony – brzo o ničem už nevědouce – do života opět výskli
– vždyť nejinak je tomu – než že lidstvo žije barvotisky – svázanými ve
špalíčky – modravými šňůrkami [...]

To pak lidé za zlé mají naši sortě zpěvácké – v tom je naše povržení –
naše šašků prokletí – že vyléváme vaše slova jak páchnoucí mydlinky –
že si oblíbujem řeční schválnosti a kudrlinky – vyslovujít ony lépe
bezeslovnou pravdu smutné lidské nahoty, no ba! [...] (John 1976: 234)

Román *Honda Cibulků* dokládá autorův zájem o pololidovou literární tvorbu, který se projevuje i v *Pampovánkovi*, kde John využívá pro celkovou koláž textu nejrůznější pout'ové náboženské příběhy. V jeho podání je ovšem zmiňované „umění neumění“ stylizací vypravěče – vypravěčskou maskou.

3. EXISTUJE VZTAH MEZI JOHNOVÝM ESTETICKÝM KONCEPTEM A JEHO BELETRISTICKOU TVORBOU?

Na následujících řádcích se pokusíme zodpovědět položenou otázku a při tom se zaměříme na další Johnův nedokončený román *Estét* (1970).⁵⁰ J. John, vlastním jménem Bohumil Markalous, jak již bylo řečeno v úvodní kapitole, se věnoval estetice a výtvarnému umění. Výbor *Estetika praktického života* (1989) ze statí, které se věnují výtvarnému umění, architektuře, estetice a výchovnému působení uspořádal Rudolf Chadraba. V Johnových románech a povídkách tak můžeme narazit na motivy s touto tematikou.

Podle Johna-Markalouse by mělo umění působit na člověka a kultivovat ho. Umění pojímá široce – zajímá se o věci denní potřeby, např. o bytovou architekturu a architekturu vůbec. Ve *Výbušném zlotvoru* se můžeme dočíst o dekorativním „slohu popřevratovém“, jehož je Markalous odpůrcem, a také o architektuře stylu „beton – sklo“ (John 1983: 121). Markalous estetik volí cestu „estetiky zdola“. Jako velký propagátor estetické výchovy a osvěty národa se projevuje např. ve článku *Výchova vkusu* (1919): „Není vyučovacího předmětu, v němž by nebylo možno vychovávat vkus. I mimo vyučování jest hojně příležitostí k výchově estetické“ (Markalous 1989: 30). Mimo jiné se snažil prosadit i reformu školství, v němž by větší roli hrálo využití vizuálních vjemů (oproti starému systému školství založenému na sluchu). V *Estétovi* můžeme číst: „Dívej se tedy na mnohost, nekonečnost světa a po jménech se neptej! Ale čisté vizuální vědění odporuje vžitému školskému způsobu, který naopak hromadí jména bez věcí. Ovšemže jména nejsou ještě myšlenky a největší část naučených jmen neznamená docela nic“ (John 1970: 327).

⁵⁰ Román vycházel na pokračování v časopise Pestrý týden v letech 1935 – 1936.

S výchovným zaměřením estetických prací souvisí i ta poloha Johnovy tvorby, která ironicky odhaluje nejrůznější nešvary společnosti⁵¹ (v období po vzniku samostatné republiky ve *Výbušném zlotvoru* a jemněji v *Moudrém Engelbertovi*) nebo se kriticky staví k institucím, jako je např. katolická církev (*Pampovánek*).

Zájem o lidové umění, o lidovou nebo pololidovou tvorbu se projevuje zejména v románech *Honda Cibulků*, který má formu jarmareční písně, a v *Pampovánkovi*, kde je využito při stavbě textu řady nejrůznějších triviálních náboženských povídek, příběhů o zázracích a světcích a podobně. Můžeme za tím vidět Johnovu snahu umělecky povýšit pokleslé slovesné žánry (Janoušek a kol. 2007: 209). Formy „pokleslých“ žánrů jsou však pro Johna prostředkem pro vytváření koláže textu a zvýšení ironického efektu (*Pampovánek*) nebo vypravěčskou maskou (*Honda Cibulků*). Využívá pokleslé literární formy jako stavební materiál pro „vyšší“ literaturu. Tento charakteristický aspekt Johnova stylu vystihl Václav Černý v kritickém posouzení romaneta *Eskamotér Josef*:

Svým způsobem, jak zahajovat děj, jak do něho zasahovat a komentovat jej moralistně, diskontinuitou svých příběhů, svým patosním nanášením citových barev a zhusta i povahou svých námětů, o drobnějších výrazových a jazykových jevech ani nemluvě, jeví se totiž Jaromír John jako jediný z dnešních našich umělců, jenž vědomě a s úspěchem doluje k účelům vysoce estetickým v bohatých slojích staré „literatury“ jarmarečních tisků. (Černý 1947: 87)

Černý se vyjadřuje i k Johnovu vztahu ke kýči: „Pojímá kýč za možnou složku krásy, tak jako před sto lety musilo být bojováno, než připustili, že esteticky zhodnotitelné je i groteskno“ (Černý 1947: 87).

⁵¹ D. Hodrová upozorňuje, že podstatným rysem sebereflexivního románu je společenskokritický aspekt (Hodrová 1987a: 157).

Později docenil Johna v tomto ohledu Milan Blahynka v článku *Jaromír John neboli Krása neumění* (1957).

Zájem o lidovou tvorbu souvisí také s velkým tématem Johnovy prózy, kterým jsou „povržení“ lidé, postavy nejrůznějších chudáků, často různě vyšinutých – v tomto směru se rovněž ukazuje Johnův zájem o psychiatrii. Okouzlení obyčejným člověkem je nejvíce patrné v souboru povídek *Večery na slamníku*. Zájem o obyčejné lidi⁵² souvisí se snahou pochopit lidový vkus ve snaze osvětově působit a vychovávat, což je výrazem praktické estetiky „zdola“. V *Pampovánkovi* se objevuje následující pasáž: „Páni vědci, učte se od lidu! Rozuměti zvláštní povaze umění vůbec, lidového zvláště, je i pro vás velice potřebno v zájmu spořádané osvětové výchovy širokých mas a zvláště mládeže“ (John 1949: 649).

Nejvíce se Johnovy-Markalousovy estetické názory projevují v nedokončeném románu *Estét*.⁵³ „Román *Estét* by nikdy nemohl vzniknout, kdyby Jaromír John nebyl zároveň estetikem Bohumilem Markalousem“ (Blahynka 1970: 392). Ústřední postava, Ctibor Vašátko, stojí v protikladu k Čeňku Engelbertovi a stejně tak i ke své ženě zvané Kytička. Zde se zároveň ukazuje jiné Markalousovo estetické východisko, jímž je přetváření „nepřátelské“ přírody a z toho vycházející protiklad města a vesnice. Ctibor je sběratelem moderních obrazů a le Corbusierovým zákazníkem – v textu najdeme popisy mnoha uměleckých děl, zvláště obrazů (Ctibor Vašátko jich vlastní kolem tří sta padesáti). Textem tak prostupují popisy interiéru Corbusierovy vily, kde má všechno přesný řád a logiku, spolu s popisy obrazů, čímž vypravěč vypovídá o vkusu hlavního hrdiny: „Tu viselo slavné Cézannovo *Zátiší*, Pissarova *Prádelna nad řekou*,

⁵² Na odklon od původních estétských literárních prvotin a příklon k „nižším“ žánrům měl patrně vliv prožité první světové války na frontě, kde se sblížil s prostými lidmi (Opelík 1957: 8).

⁵³ Jak píše v předmluvě H. Šmahelová, román je částečně autobiografický.

Toulouse-Lautrecova Tanečnice a Karsův akt mezi kolekcemi delfských talířů a vitrinami se starým sklem“ (John 1970: 40). Ctibor Vašátko nejen vytváří svůj nový, moderní životní sloh, ale snaží se zlepšit prostředí i dělníkům, pro které nechává stavět nové moderní řadové domky, rovněž navržené Corbusierem.⁵⁴

Je pro Johna typické, že jsou i ony estetické názory místy předmětem parodie a (sebe)ironie. Předmětem parodie je zejména estétství jeho mladých let, které vyznávalo jistou aristokratičnost a autonomnost umění (oproti pozdějšímu Markalousovi, jenž byl stoupencem umění dostupného širokému publiku, které je pro něj neoddelitelné od běžného života):

Nikdo není tím, čím se jest, nýbrž tím, čím se zdá. Mít svou lidskou hodnotu a uplatnit ji navenek, jest patrně asi tolik jako míti dvojnásobnou cenu. Výtvarný charakter zevnějšku má být výrazem významnosti vnitřního života. Nestačí být vnitřně povznesen, protože málokterý člověk má čas a schopnost prodrat se k cizímu nitru, divit se a mít úctu. (John 1970: 332)

Z tohoto i jiných úryvků je patrné, jaký důraz přikládá John-Markalous zraku a zrakovému vnímání⁵⁵ a jeho důležitosti při utváření osobnosti – viz např. *Eidický princip u T. G. Masaryka* (1934). Hlavní hrdina má v souznění s touto tezí silně vyvinutý smysl (někdy až impresionistický) pro zrakové vjemy. Ne neprávem proto označuje M. Blahynka ve svém doslovu *Estéta* jako „eidický“ román:

⁵⁴ B. Markalous se zajímal o moderní architekturu – byl velkým obdivovatelem Adolfa Loose.

⁵⁵ S jistou vizualizací se můžeme setkat v *Moudrém Engelbertovi*, kde jsou součástí textu fotografie hlavních postav nebo „citované“ nápisy psané švabachem apod.

Jak je možno míjet staré paláce, výkladce starožitníků, portály a hradčanské panoráma, když měl dar nových a nových vidění věcí týchž v různých denních dobách, v jiném osvětlení a se změněnými duševními dispozicemi? Nazíral výtvarně, obrazově, stává se opojeným divákem v bludištích malostranských a josefovských ulic, [...] (John 1970: 283)

Ironií, která prochází celou Johnovou beletristickou tvorbou, je pak fakt, že se hlavnímu hrdinovi jeho úsilí o vytvoření moderního životního slohu nedaří – výsledkem je odcizení a nakonec pokus o sebevraždu, jímž je text uveden. John-Markalous tak mimo jiné přehodnocuje svůj striktně moderní pohled z dvacátých let. Kromě ironie román spolu s dalšími autorovými díly spojuje volnější dějová linie a i jistá kolážovitost ve stavbě textu – kapitoly tvoří celkem uzavřené a nezávislé celky. Oproti jiným dílům je oslabena pozice autorského vypravěče, který se neprojevuje tak silně rétoricky. To souvisí také s psychologizující stránkou a autobiografičností *Estéta*.

4. ZÁVĚREM

Na závěr se pokusme na základě naší práce vyvodit několik obecnějších závěrů o Johnově díle a roli jeho vypravěčů ve výstavbě textu.

Jaromír John se ukazuje jako výrazná individualita české literatury první poloviny 20. století, ač zůstal do jisté míry nedoceněn.⁵⁶ Jako autor beletrie využívá množství žánrů a stylů, které jsou zejména v pozdějším díle využity jako stavební materiál románů-koláží, jejichž sjednocujícím principem je *ironie*, která prostupuje často všemi rovinami textu. Už V. Černý píše, že ironie je podstatou Johnovy tvůrčí osobnosti. Za výstavbu textu, jeho organizaci v čase, citování řeči postav, jeho stylovou podobu apod., je odpovědný vypravěč (tak, jak ho chápe dnešní naratologie). Rovněž je to vypravěč, kdo rozhodujícím způsobem ovlivňuje chápání zobrazovaného fikčního světa. John využívá často typ hlasitého autorského vypravěče – právě tento typ Johnovi poskytuje prostor pro ironii a relativizaci pohledů na předvedenou skutečnost. A je to právě vypravěč, prostřednictvím něhož skládá John mozaiku svých textů. John však využívá také další různé varianty vypravěčů – ty se často střídají a doplňují. Volbou různých vypravěčů, a tím také odlišných perspektiv, dosahuje John toho, že zobrazovaný svět se jeví jako nejednoznačný a pro hlavní hrdiny jeho románů nepoznatelný – velkým Johnovým tématem je kromě „povrženého“ člověka také téma iluze.

Jaromír John se ukazuje jako autor, který v lecčems předběhl svou dobu. Spolu s Vladislavem Vančurou ho můžeme právem považovat za velkého experimentátora české prózy první poloviny 20. století.

⁵⁶ O tom svědčí i fakt, že o Johnovi nebyla dosud napsaná žádná monografie. Jako kritik, který docenil originalnost tvaru a použitých vypravěčských postupů už za jeho života, se projevil Václav Černý. Ten také, jako jeden z prvních, rozpoznal hlavní znaky Johnova autorského stylu.

LITERATURA

a) Prameny:

JOHN, Jaromír

1960 [1920] *Večery na slavníku* (Praha: Československý spisovatel)

1990 [1940] *Moudrý Engelbert* (Praha: Československý spisovatel)

1949 *Pampovánek* (Praha: Československý spisovatel)

1954 *Dořiny milenci a jiné kratochvíle* (Praha: Československý spisovatel)

1957 *Romaneta. Zbloudilý syn, Boský osud, Eskamotér Josef* (Praha: Československý spisovatel)

1958 *Eskamotér Josef a jiné prózy* (Praha: SNKLHU)

1983 [1959] *Výbušný zlotvor* (Praha: Odeon)

1970 *Estét* (Hradec Králové: Kruh)

1976 *Honda Cibulků na světlo vydáný* (Hradec Králové: Kruh)

b) Literatura:

BARTHES, Roland

- 2002 [1966] „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, přel. P. Kylaoušek, in: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Kylaoušek (Brno: Host), s. 9 – 43

BENEŠ, Bohuslav

- 1970 *Světská kramářská píseň. Příspěvek k poetice pololidové poezie* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně)

BLAHYNKA, Milan

- 1957 „Jaromír John neboli Krása neumění“, in: *Nový život* 1957, č. 6, s. 650 – 661
- 1960 „Jaromír John a jeho Večery na slamníku“, in: J. John: *Večery na slamníku* (Praha: Československý spisovatel), s. 327 – 333
- 1970 „Eidický román“, in: J. John: *Estét* (Hradec Králové: Kruh), s. 389 – 404
- 1976 „Honda Cibulků a jeho tvůrce“, in: J. John: *Honda Cibulků na světlo vydány* (Hradec Králové: Kruh 1976), s. 320 – 335
- 1983 „Jaromír John dalekozorný“, in: J. John: *Výbušný zlotvor* (Praha: Odeon), s. 245 – 268
- 1993 „Jaromír John“, in: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce H – J*, red. V. Forst (Praha: Academia), s. 569 – 574

ČERNÝ, Václav

- 1941 „Jaromír John: Moudrý Engelbert. Láskyplný román“, in: *Kritický měsíčník* 1941, s. 75 – 77
- 1947 „Jaromír John: Eskamotér Josef“, in: *Kritický měsíčník* 1947, s. 86 – 87

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

DOKOUPIL, Blahoslav

1990 „Ironikův svět hybných věcí“, in: J. John: *Moudrý Engelbert*
(Praha: Československý spisovatel), s. 401 – 408

DOLEŽEL, Lubomír

1993 [1973] *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha:
Československý spisovatel)

DROZDA, Miroslav

1990 „O skazu“, in týž: *Narativní masky ruské prózy* (Praha:
Karolinum), s. 103 – 126

GENETTE, Gérard

2002 [1966] „Hranice vyprávění“, přel. P. Kyloušek, in: *Znak,
struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského
strukturalismu*, ed. P. Kyloušek (Brno: Host), s. 240 – 256

HAMAN, Aleš

2004 „Několik poznámek k otázce vyprávěcí funkce a formy“, in: *Od
struktury k fikčnímu světu*, eds. J. Hrabal – B. Fořt, vyšlo jako
příloha *Aluze* č. 6, s 87 – 93

HAŠEK, Jaroslav

1982 [1963] *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v
mezích zákona* (Praha: Československý spisovatel)

HODROVÁ, Daniela

- 1987a „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*, red. D. Hodrová (Praha: Československý spisovatel), s. 156 – 177
- 1987b „Proměny žánrů v meziválečné literatuře“, in: *Poetika české meziválečné literatury*, red. D. Hodrová (Praha: Československý spisovatel), s. 312 – 324
- 1994a „Postava-definice a postava-hypotéza“, in: *Proměny subjektu II*, red. D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Mlejnek), s. 75 – 108
- 1994b „Postava-subjekt a postava-objekt“, in: *Proměny subjektu II*, red. D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Mlejnek), s. 109 – 137

HOLÝ, Jiří

- 1994 „Proměny autorského vypravěče“, in: *Proměny subjektu II*, red. D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Mlejnek), s. 6 – 23
- 2005 „Typy vyprávění“, in: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, eds. D. Hodrová – Z. Hrbata – M. Vojtková (Praha: Torst), s. 643 – 709

HORA, Josef

- 1981 [1941] „Velký román Jaromíra Johna“, in týž: *Duch stále se rodící*, ed. J. Víšková (Praha: Československý spisovatel), s. 360 – 362

CHADRABA, Rudolf

- 1989 „Doslov“, in: B. Markalous: *Estetika praktického života*, ed. R. Chadraba – M. Krulichová – M. Vinařová (Praha: Odeon), s. 549 – 559

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*,
přel. M. Orálek (Brno: Host)

JANOUSEK, Pavel a kol.

2007 *Dějiny české literatury 1945 – 1989 I. 1945 – 1948* (Praha:
Academia)

JEDLIČKOVÁ, Alice

1992 *Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě
prózy* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – H+H)

1994 „Tematizovaný adresát v próze“, in: *Proměny subjektu II*, red.
D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV
ČR – Mlejnek), s. 185 – 203

KLÍMA, Ladislav – BÖHLER, Franz

2002 *Putování slepého hada za pravdou*, přel. M. Navrátil (Praha:
Volvox Globator)

KOCOUREK, Vítězslav

1956a „Jaromír John“, in: *Literární noviny* 1956, č. 6, s. 4

1956b „Osud lásky“, in: J. John: *Moudrý Engelbert* (Praha:
Československý spisovatel), s. 377 – 381

KONEČNÝ, Rudolf

1935 „Jaromír John: Narodil se“, in: *Lidové noviny* 7. 1. 1935, s. 5

KRAUSOVÁ, Nora

1972 *Rozprávač a románové kategorie* (Bratislava: Slovenský
spisovatel)

KUBÍČEK, Tomáš

2007a *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

2007b „Kdo vypráví vypravěče?“, in: *Aluze 2007*, č. 1, s. 42 – 47

KUDRNÁČ, Jiří

1992 „Jaromír John: Pampovánek“, in: *Slovník českého románu 1945 – 1991* (Ostrava: Sfinga), s. 77 – 79

LANGER, František

2001 [1930] „Johnovy Večery na slavníku“, in týž: *Prostor díla.*

Úvahy a vyznání o kultuře. Spisy 13, ed. M. Vojtková (Praha: Akropolis), s. 96 – 99

LIŠKOVÁ, Věra

1941 „Pokus o oživení románové skladby (Johnův Moudrý Engelbert)“, in: *Slovo a slovesnost*, roč. 7, s. 161 – 164

MARKALOUS, Bohumil

1989 *Estetika praktického života*, eds. R. Chadraba – M. Krulichová – M. Vinařová (Praha: Odeon)

MRAVCOVÁ, Marie

1994a „Personalizace vyprávění“, in: *Proměny subjektu II*, red. D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Mlejnek), s. 53 – 74

1994b „Vyprávějící „já“, prožívající „já“, in: *Proměny subjektu II*, red. D. Hodrová (Praha – Pardubice: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Mlejnek), s. 24 – 52

1995 „Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění“, in: *O poetice literárních druhů*, red. D. Hodrová (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 79 – 114

NOVÁK, Arne

1934 „Jaromír John: Zbloudilý syn“, in: *Lidové noviny* 6. 5. 1934, s. 10

1935 „Jaromír John: Boský osud“, in: *Lidové noviny* 20. 5. 1935, s. 5

NOVÝ, Karel

1954 „O Jaromíru Johnovi a jeho díle“, in: J. John: *Dořiny milenci a jiné kratochvíle* (Praha: Československý spisovatel), s. 241 – 243

OPELÍK, Jiří

1958 „O Jaromíru Johnovi“, in: J. John: *Eskamotér Josef a jiné prózy* (Praha: SNKLHU), s. 7 – 37

POKORNÝ, Ludvík

1965 „Johnův Rajský ostrov jako přímé vyprávění (skaz)“, in: *Otázky stylu a žánru v literatuře pro mládež* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně), s. 5 – 50

PRINCE, Gerald

1995 „Úvod do studia fiktivního adresáta“, přel. V. Miňovská, in: *Česká literatura* 43, 1995, č. 4, s. 339 – 363

RICOEUR, Paul

2002 [1984] *Čas a vyprávění II*, přel. M. Petříček – V. Dvořáková (Praha: OIKOYMENH)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1997 *Ticho a smích* (Praha: Mladá fronta)

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*, přel. V. Pickettová (Brno: Host)

SCHMID, Wolf

2004 *Narativní transformace*, přel. P. Málek (Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert

2002 [1966] „Hledisko ve vyprávění“, přel. M. Sečkař, in: *Povaha vyprávění* (Brno: Host), s. 235 – 276

STANZEL, Franz K.

1988 [1979] *Teorie vyprávění*, přel. J. Stromšík (Praha: Odeon)

SULA, Pavel

1957 „Kouzla a proměny vypravěče“, in: *Zlatý máj* 1957, roč. 1, č. 7, s. 204 – 206

ŠKLOVSKIJ, Viktor

2003 [1925] *Teorie prózy*, přel. B. Mathesius (Praha: Akropolis)

ŠMAHELOVÁ, Helena

1957 „Malé románové skladby Jaromíra Johna“, in: J. John: *Romaneta* (Praha: Československý spisovatel), s. 219 – 222

TÁBORSKÁ, Jiřina

1984 „Vývojový román“, in: *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín (Praha: Československý spisovatel), s. 407

TODOROV, Tzvetan

2000 [1971] *Poetika prózy*, přel. J. Pelán – L. Valentová (Praha: Triáda)

2002 [1966] „Kategorie literárního vyprávění“, přel. J. Šrámek, in: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. Petr Kylaoušek (Brno: Host), s. 144 – 179

USPENSKIJ, Boris

2008 [1970] *Poetika kompozice*, přel. B. Solařík (Brno: Host)

WALSH, Robert:

2007 [1997] „Kdo je vypravěč?“, přel. M. Orálek, in: *Aluze 2007*, č. 1, s. 48 – 60