

Proměny autorského vyprávěče

„...chceš říci, že dostačí, když někdo vyklopí popletený příběh jako neslané těsto? Bůh chraň a uchvej! Vždycky se při podobných příležitostech táží: Kdopak to tak čertovsky vyje?“ (Vladislav Vančura, Kosmas).

Tradičním břemenem české prózy je lineární, neosobní vyprávění, podání příběhu tak, „jak to ve skutečnosti bylo“. Není to břímě nedávné, způsobené snad až „televizací“ prózy v posledních letech. Je známo, že již v roce 1934 napsal Šalda, že „alespoň 99% tradiční české prózy“ je vystavěno na „stejnorodé posloupnosti časové“, vyprávěno „stejným ospalým tempem a rytmem“ v duchu „jednoplošné lineární epičnosti“.¹ Podle Šaldy taková konstrukce je dávno znemožněna. A přece se podobně psalo dál a poválečná normativní estetická kritéria - uplatňovaná hlavně v poúnorových letech a znovu po roce 1970 - dávala přednost onomu prostému „vyklopení příběhu jako těsta“, které zaručovalo noeticky závazný a jednosměrný smysl díla. Texty Věry Linhartové a Ivana Vyskočila, romány jako Vaculíkova Sekyra, Kunderův Žert či Grušův Dotazník jsou výjimkami, které potvrzují pravidlo. I ta část prózy, jež se ocitla v opozici vůči státně proklamovaným a protežovaným uměleckým hodnotám, disponovala obvykle běžnými vypravěčskými postupy a její mimoběžnost tak platila ideově a axiologicky, nikoli literárně. Razantní proměny vypravěčské perspektivy, nezvykle ostrá dynamizace celého aktu vyprávění - to byl jev i v ineditní próze poslední doby dost ojedinělý (kromě zmíněného Gruši např. Z. Brabcová, J. Kratochvíl, D. Hodrová).

Jestliže půjdeme po stopách iluzivně neosobního, přímočarého vyprávění, narazíme na obrozený model kultury s jejím historismem a posláním národně výchovným. Umění mělo být obecně srozumitelné a mělo zpodobovat „věc“, představovanou skutečnost samu, nikoli být svěbytnou fiktivní realitou, tedy primárně znakem. V tomto duchu vznikla monumentální díla - jako třeba Brožkovy rozměrné obrazy, Smetanovy opery, v literatuře Jiráskovy romány. Zmíněná díla představovala nesporně hodnotu, sporná však už byla normotvorná tradice takové texty imitující. Tato ilustrativně realistická tradice - postupem času spíš idealizující než reálná - měla podobu normy ještě dlouho ve dvacátém století a často byla přirozeně (za obou válek) nebo uměle (po Únoru) ožívována.² Doznala sice různých posunů a proměn (v próze býval objektivní, kronikářský vypravěč nahrazován vyprávěním skazovým; později Čapkovy kapesní povídky, J. Š. Kubín, J. Drda), ale

dílům podtrhujícím fiktivnost samého narativního procesu se u nás jaksi nedařilo. Vrátime-li se do devatenáctého století, náznaky sternovsko-diderotovské ironizace vyprávění můžeme hledat sporadicky u K. H. Máchy, F. J. Rubeše, Z. Wintra, v Nerudových Figurkách.

I později tato linie, která potlačovala iluzivnost a činila tématem *zprostředkovanost vyprávění*, byla považována za cosi vedlejšího, spíš kuriózního. Noetický předpoklad drtivé většiny děl české prózy tvořila představa „objektivního světa“, totiž předpoklad reality jsoucí o sobě, určitélné a v podstatě jednoznačné, k níž se poznávající subjekt vztahuje. Úkolem reprezentativní epické prózy je tento už „vyhodnocený“ svět (svět vlastně platónsky ideální, „pravý“) evokovat estetickými prostředky. Takovými měřítky poměřoval literaturu ještě v roce 1960 Milan Kundera v *Umění románu*.³

Podstatná část moderního myšlení i umění oproti tomu vycházela z jevo-
vé, denní lidské zkušenosti, z představy světa jako horizontu všech možných a skutečných věcí, které mohou být předmětem vnímání. Zpochybnění „objektivního světa“ znamenalo také hledání nových literárních postupů, které často nastávalo ještě před vyhocenou formulací problému v myšlení filozofickém (F. Nietzsche, H. Bergson, E. Husserl). Ve vyprávění tento proces probíhal - jak doložil přesvědčivě F. K. Stanzel - jako rozklad tradičních narativních konstrukcí, posun především směrem k personální vyprávěcí situaci (tzv. nevěrohodný vypravěč či reflektor, scénické předvádění - „showing“ namísto „telling“) a k takové perspektivě, v níž panoramatická vševědoucnost ustupuje osobně limitovanému hledisku (G. Flaubert, H. James aj.).⁴ Domněle evidentní, ve skutečnosti ovšem vypreparované teze byly nahra-
zovány záznamem fenoménů, bezprostředního prožívání a projektování. Smysl už nebyl vykládán jako něco - ať rozumem, nebo zjevením - dopředu daného, ovládnutelného a závazně čitelného, ale jako cosi v jádře problematického, jako ustavičné hledání smyslu.

Česká próza, podobně jako celá kultura v zajetí ideologie, procházela zmíněným vývojem se značným zpožděním. Cílem této kapitoly však nebude sledovat proces v celé šířce. Omezíme se na jeden poměrně vzácný, avšak vyhraněný a pozoruhodný typ vyprávění.

Podle Petschovy terminologie jde o typ *vypravěče hlasitého*, podle Well-
ka a Warrena o *vyprávění romanticko-ironické*, Stanzelovo třídění mluví

o *autorské vyprávěcí situaci*, přesněji řečeno jejím určitým typu. Tato větev české prózy, o jejímž chudém rodokmenu jsme se výše zmínili, polemicky popírá neosobní lineární vyprávění, navazuje na linii Cervantes - Fielding - Sterne - Diderot, tedy na nazastřenou manipulaci s fabulí, rušení dějové iluze explicitními vypravěčovými vstupy, odbočkami, hrou, ironií a tak dále - na prózu, v níž významově nosná část syžetu často spočívá ve vypravěčském aktu samém.

Tradiční „objektivně realistické“ narativní postupy radikálně narušili bratři Čapkové v juveniliích (v časopisech 1908-1911, knižně Krakonošova zahrada, 1918). Jejich příznačnými rysy jsou erotismus, popření morálně didaktické úlohy umění, „vynulování časové posloupnosti“ a jistý artismus, „tvar, který upozorňuje na sebe sama“.⁵ Právě tento poslední rys se výrazně projevuje v pojetí vypravěče. Nejčastěji tu vystupuje dvojice vypravěčů (evidentní odkaz k dvojici autorské), kdy se jedná z hlediska literární techniky o quasiautobiografickou *ich*-formu, respektive *wir*-formu: „Opřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnusné šamoty lokálu. Neboť byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe /.../ a proto jsme nyní hnusně plili, mrzce se tvářice, odměřeně chlácholice muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.“ „Leželi jsme tentokrát tváří k zemi, a hryzající tuhá stébla, mluvili jsme nízko při zemi.“⁶ Jestliže v běžných typech *ich*-vyprávění s „já“ jako hrdinou spočívala váha na představeném ději samém a na občasných sebereflexích, zde jsou obvyklé „zповědní“ kulisy ironizovány a těžiště významu se ze syžetu přesunuje ke komentářům, narážkám, vsuvkám.

Wir-forma přitom není výhradní vyprávěcí situací v Krakonošově zahradě. Vedle ní tu najdeme netělesného vypravěče („Představme si však, že by někdo vynalezl...“ - zde nejde o dvojici vypravěčů „s tělem“, jak by řekl Stanzel, nýbrž je to běžný vypravěčský plurál), tradiční vyprávění v *er*-formě (próza Aristokracie, Benátský karneval), *ich*-formu (próza O různých prostředcích), dokonce tu najdeme i dialog se scénickými poznámkami (Komedie lunární).

Sotva bychom v jiné české próze našli tak široké vypravěčské spektrum. Když všechny uvedené postupy zakreslíme do Stanzelova typologického kruhu, zjistíme, že zabírají jeho dobrou polovinu - od vyprávěcího a prožívajícího „já“ vyprávěcí situace první osoby až po scénické zobrazení na

přechodu mezi autorskou a personální vypravěčskou situací. Tato ustavičná proměnlivost - implicitní polemika proti tradiční lineární schematičnosti českého vyprávění - tato provokující pohyblivost je vlastně odkazem k hravému, elementárnímu životu postavenému proti prázdným, formulkovým rekvizitám. (Ostatně v próze Antika a křesťanství se explicitně ironizuje Macharův ideový historismus, tedy určité apriorní schéma, tím, že oba vypravěči - posluchači Macharovy přednášky o dějinách - jsou více zaujati zlatými vlasy dámy sedící před nimi.) Je to hra velmi artificijní, zdůrazňující často znakovou, arbitrární povahu umění. „Tolik předem, aby se dobře rozumělo osudu mladého muže, jenž miloval dívku, kterou pro větší půvab uvedeme pod pěkným jménem Kamila...“; „Jak vlastně k tomu takový hrdina přijde, aby nějaká žena mu hodila na hlavu, když jde po ulici, plný koš svých nejpěknějších představ...“⁷ Prózy Čapků z období Krakonošovy zahrady vlastně avant la lettre dokládají Šklovského teorii obnažení uměleckých postupů, reflexivních digresí (Šklovskij razí pojmy „brzdění“ a „retardace“), antignozologické pojetí literatury jako „metody znesnadnění formy“, neboť „umění je způsob prožívat děláni věcí“.⁸

Bourání tradičních realistických a právě tak novějších symbolistických kánonů a souvislost čapkovských juvenilií s pozdější avantgardou je zjevná. Další vývoj vedl postupně oba autory jiným směrem (z hlediska práce s vypravěčskou perspektivou neméně pozoruhodným - např. Stín kapradiny, Povětroň, Život a dílo skladatele Foltýna, pohádky), avšak v linii, kterou sledujeme, pokračovala především díla Vladislava Vančury.

Zatímco svět próz Karla Čapka se po avantgardním preludiu vyhraňoval k zachycování osobní časoprostorové i axiologické perspektivy, ke konfrontaci perspektiv různých postav, případně i různých perspektiv postavy jediné (Obyčejný život), což znamenalo rázné omezení aforistických reflexí „nad příběhem“, charakteristických pro Krakonošovu zahradu, svět Vančurových próz jako by ignoroval moderní podání příběhu (H. James, M. Proust, F. Kafka, A. Gide, V. Woolfová - tzv. personální narativní situace), tedy potlačování vypravěčského subjektu, fenomenální bezprostřednost zachycovanou obvykle „reflektorem“, nekomentovaným zrcadlením vědomí románové figury. Vančura totiž viditelně navázal na autorskou vypravěčí perspektivu prózy starší - například Cervantesovy, Fieldingovy - s jejím hlasitým, dominujícím vypravěčem, který bez rozpaků intervenuje, přerušuje dějovou linii a hodnotí. V pozadí Vančurova světa můžeme nalézt jakousi

analogii impersonálního významového schématu starých mýtů, bájí a pohádek, jejichž představa o světě vycházela z úhrnného vztahu k univerzu, nikoli z mozaiky jevů.

„Bez zastavení plyne veliká Amazonka a potrvá do konce světa. Bůh toho proudu je bůh zástupů a bůh hojnosti; jen veliké věci vládnu. Tvůj zločin, siouxský Indiáne, tvoje smrt a přátelství před koncem uzavřené, je unášeno bouří dějů jako vzdech.“; „Bojte se! Na nebi se jeví naše znamení. Ať Panama padne, na krásné hoře stůj dům! /.../ Silný, silný, silný zástupe, rozpoutej svoji velikost, nalehni na ně, udeř! Tiší a mírní, vyrazte proti nepříteli divě a nejmocněji! Ať přijde, ať již přijde obecný pokoj!“⁹ Těžko si lze představit podobné vnědějové apelující promluvy třeba u Flauberta, Prousta, Kafky nebo i u Čapka. Jestliže v tomto typu prózy přejímá vypravěč či přesněji podavatel (mluvčí) řeč, vnímání i hodnocení postav, u Vančury naproti tomu jako by postavy byly infikovány magnetickou silou vypravěče. Promlouvají obvykle stejně stylizovaným, obřadným jazykem, a to bez ohledu na to, zda - z hlediska životní pravděpodobnosti - to odpovídá představené situaci. Jestliže s redukcí zóny explicitního vypravěčova hodnocení v personálním vyprávění se často stlačuje na minimum i samo pojmenování postav (zaměnitelná osobní jména, iniciála, torzo jména, „on“, „ona“), u Vančury naopak najdeme opulentní množství jmen, nezřídka originálních, výrazně bývají pojmenovány i epizodní figurky.¹⁰ Oproti autentizaci, která omezuje podávané informace na úroveň momentálního vnímání postavy a sblížuje označující znak s předmětem, stojí tak akcentované ozvláštňení, důraz na literární znak jakožto znak, sklon k ikoničnosti.

Třeba říci, že oba protichůdné narativní kódy vyrůstají z reakce na stejnou situaci a ve svých významových radiacích nemusejí být odlišné. Čapkův Hordubal popírá „objektivní“, iluzivně neosobní vyprávění (a pojetí reality jako souboru hotových daností) představením několikerého, různého *osobního* zření. Ve Vančurově Pekaři Marhoulovi se dosahuje téhož prostřednictvím *antiiluzivního* nadosobně platného vypravěčova hlasu. Přeneseme-li se o několik desítek let dopředu, pak můžeme konstatovat, že zatímco Páralova Soukromá vichřice podává *věcnou, neosobní* „zprávu ze života hmyzu“, Hrabalova Perlička na dně skrze vypravěčovu *básnivou zainteresovanost* transformuje realitu do bizarní, napůl skutečné a napůl imaginativní podoby. V pozadí je však vlastně totéž: lidská bytost, kterou provoz masové industriální společnosti oklešťuje do pouhých funkcí a abstrakcí. Jednou je situace

obnažována až do krajnosti, člověk viděn jako zaměnitelná, bezejmenná jednotka - a dílo může být v intervalu vnímání vyloženo jako memento, nepřímá výzva k transcendenci -, podruhé se přímo v textu hledá nová, oživující celistvost života, přesah vědomí vůči zvěcnělým kulisám „moderní doby“. Oba postupy mají své oprávnění a přinesly jedinečné umělecké hodnoty, bylo by proto bláhové preferovat jeden z nich. Skutečnost, že se soustředujeme k typu „vančurovskému“, znamená jen typologickou, nikoli hodnotící selekci.

Ostatně postavení vypravěče se ve Vančurově próze pozměňovalo a proměňovalo. V prvních knihách se vyskytuje er-forma s vypravěčem stojícím zřetelně mimo děj, četné hodnotící komentáře i exklamace se dají snadno oddělit od ostatního textu. Lineárnost fabule je v syžetu rozbita, děj se rozvíjí „ve skocích“, s anticipacemi, retardacemi aj. Příznačný je přitom postup, jež E. Lämmert ve Stavebních formách vyprávění nazval „jistá předznamenání do budoucnosti“ („zukunftsgewisse Vorausdeutungen“).¹¹ „...byl jinochem a zůstal jinochem i tehdy, když byl již stár a vlekl se o žebrácké holi.“ (Pekař Jan Marhoul - podtrhl J. H.);¹² „Matěj mlčí, je mu volně /.../ je to pravšední plavba, žádná příhoda ji doposud nevzrušila. Za této pokojné plavby utopil se Matěj, prvorozený z obou bratrů.“ (Amazonský proud - podtrhl J. H.).¹³

Narušení čtenářské iluze - a dodejme, že je to iluze nejcitlivější, všichni jsme občas stržení očekáváním, „jak to všechno dopadne“ - není jenom ozvláštňujícím trikem vypravěče (jako v juveniliích Čapků, jimž se Vančura přiblížil Rozmarným létem). Vychází se zde totiž ze zmíněného impersonálního významového vzorce. Anticipace konce (v Pekaři Janu Marhoulovi a zejména v Polích orných a válečných) otřásá nadvládou právě přítomného časoprostoru - modlou zplošťující světské a spotřební epochy, toho, co Jan Patočka nazývá „vládou dne“.¹⁴ Jako v prastarých mýtech se z aktuálního ruchu dění vykláníme do velebného plynutí času, kosmu, do měřítek věčných.

Na rozdíl od klasického autorského vypravěče, který je v podstatě vševědoucí a nahlíží příběhy z vnější perspektivy, jsou však u Vančury představené události viděny jakoby v průběhu jejich odvíjení, *in actu*, dynamicky vizuálním pohledem. Ocitáme se bez přípravy jaksi přímo uprostřed dění. Uvedme některé začátky próz: „Lev krásně zobrazený nad obecní studní bez přestání štěká.“; „Celý les je mláděti ke hře. Před doupětem oba krotčí, jinde lezou si do kožichu.“; „Krejčí sedí ve světnici jako v jámě a šije. Prostořeká

žena mluví a mluví..."¹⁵ Jsou to krátké záběry, jež jsou vzápětí vystřídány záběry jinými a reflexivními, hodnotícími pasážemi. Autor skrze vypravěče dynamizuje - tak, jak je tomu pravidlem v moderním umění - obraz modelovaného světa, jenž není zalit neproměnným zářivým světlem jako v tradičních pohádkách a eposech, ale ustavičně se přeskupuje, pulsuje.

Toto „mnohopramenné vypravování“ nesvedené v jediný bod, ustavičné přehodnocování, jak o něm psal ve Vančurovských prolegomenech Jan Mukařovský,¹⁶ je pak ještě nápadnější ve středním období autorovy tvorby od konce dvacátých let. V *Hrdelní při* (1930) se poprvé stává vypravěčem jedna z postav (stejně jako v pozdějším *Konci starých časů*, 1934).

Ich-forma ovšem u Vančury neznamená, že by podatel příběhu byl v popředí, jak tomu bývá ve „zповědních“ prózách. Vypravěč *Hrdelní pře* - neznáme ani jeho jméno - slouží spíš jako amplión, vyskytuje se všude, kde se něco děje, reprodukuje a komentuje události - funguje de facto jako individuální, osobnější modus předchozích autorských vypravěčů z dřívějších Vančurových děl. Touto individualizací se ovšem do určité míry vytrácí věčná, kosmická měřítka Pekaře Jana Marhoula, Polí orných a válečných a Posledního soudu. Jsme svědky lidského a příliš lidského posuzování osob a dějů, ustavičných proměn hodnocení, jak o nich mluvil Mukařovský.

Relativizace hodnocení v *Hrdelní při* - kde se nakonec programově dává přednost evidencím před konstrukty, přirozenému životu před spekulací, abstraktní transdendencí - se přenesla i do dalších próz, v nichž se tematizuje vypravěčský akt: do Markéty Lazarové (1931) a souboru povídek *Luk královny Dorotky* (1932). Zejména Markéta Lazarová je sumou pozoruhodných narativních postupů.

V románu se opět uplatňuje autorská vyprávěcí perspektiva, ale složitěji než v prvním období Vančurova díla. Děj je znovu podáván „ve skocích“, s retardacemi, anticipacemi a mnohem četnějšími odbočkami než v dřívějších dílech, s náznaky dalších (z hlediska lineárně schematického vyprávění „nabytečných“) nitek příběhu. Představené děje jsou obetkávány celou sítí reflexí a hodnotících komentářů - jsou oslovovány postavy, čtenáři i Prozřetelnost, rozvažuje se o vylíčených událostech i o samém procesu vyprávění. Uvedme několik příkladů: „Zblázni se ve svém kloboučku! Ať ti ozebe mozek!“; „Přikloň se, Lazare, k úpěnlivým prosbám své dcery, kéž bys ji slyšel...“; „Poshovte mi, vzápětí povím, co se stalo s Alexandrou a co se přihodilo

Kristiánovi. Vypovím zevrubně i to...“; „Ty náš dobrotivý Pane, bojím se, že bude rozdrčen /.../ Dopřej mu, aby zvítězil, aby vyrazil duši z těch chlapů!“; „Ech, vezmi ďas vypravování o bláznivínách, kdopak má chuť sledovati loupežníka, který má takto uzpůsobenou duši. Toť se ví, teď, když trest již tasil svůj služební meč, bude se odvolávati na své rybičky!“; „Zatím z vřetena událostí se odvíjela poslední nit. Paní Kateřina byla poznána a jata.“; „Ale nač vypravovati obšírně; věc, která se vleče, za nic nestojí.“¹⁷

Snad na každé stránce Markéty Lazarové najdeme takové metasyžetové soudy. Stále nás provází osobní, zaujatý hlas vypravěče, který uvádí postavy na scénu, předpovídá a vrací se, žasne a nabádá. Význam promluv vypravěče vytane zřetelně tehdy, když se pokusíme vyabstrahovat z díla holou fabuli. Co zbude jiného než romaneskní historka o boji lapků s vojáky a lásce Miko-láše k sličné Markétě? Pozoruhodnost tohoto románu totiž spočívá v podání příběhu, v tom, že není „vyklopen jako těsto“, nýbrž že je tvarově a syžetově bohatě zvrstven a modulován.

Při bližším náhledu zjistíme, že vypravěč funguje polyfonně, jako by zastupoval několikahlasý orchestr. Jednou před zrakem čtenáře tvoří celé dílo a jindy - častěji - podává zprávu o tom, co se stalo („vypravuje se“, „stalo se“), ukazuje ostentativně na obraz událostí („hle“, „vidím“). Jednou je, zdá se, současníkem zobrazených postav, jindy evidentně mužem dneška, který proti přítomné ochablosti staví udatné činy, okouzující nadšení svých postav. Jednou ví vypravěč takřka olympsky vše, co nastane, podruhé nás mate nesprávnou předpovědí, často je na pochybách, vystupuje jako řadový svědek dění („nevím“, „snad“, „bojím se“). Je epicky obřadný i unesený city, ale i ironický, vidí události různým pohledem, vnějším i vnitřním (kdy se identifikuje s prožitky postav), jeho rejstřík sahá až k nevlastní přímé řeči,¹⁸ tedy doméně personální vyprávěcí situace. Vystupuje v první osobě singuláru i první osobě plurálu. Odevzdává své hrdiny do vůle Boží a vzápětí se rouhá, přesvědčen, že nebe je prázdné a že lidé si poradí sami. Jeho sympatie se v průběhu vyprávění mění, původní hodnocení se koriguje. V úvodu například mluví o Kozlíkové „ohavné smrti“, v závěru je však Kozlíkova poprava vylíčena ve vznešených barvách: „Dotkl se rouch Pána, jenž se vezdy usmívá, a jde jako vinař, když mu vypršel čas smlouvy.“¹⁹

Právě proměny vyprávěčského postoje, často i náhlé zvraty jsou pro toto dílo charakteristické; narativní perspektiva je neobyčejně dynamická. Mno-

hostranný náhled do zobrazovaného světa, který umožňuje vidět události a postavy z více aspektů, v nekonečné rozmanitosti a živém proudění, v otevřenosti (chybí jakýkoli finalistický koncept dění, čitelný z autorových prázdných dvacátých let), tvoří významovou osu Markéty Lazarové. V souvislosti se sledovanou linií prózy si můžeme položit otázku: Lze takové významové gesto nazvat ironickou hrou? Běží tu vskutku o hru, která by byla výrazem suverénní převahy subjektu, nezávazné těkající libovůle, formující představenou literární realitu jen podle jejích představ? Takový názor kdysi vyslovil Timotheus Vodička ve stati *Sen o absolutním tvůrci*,²⁰ v níž přisoudil Vančurovi nedostatek pokory k vyššímu řádu, životnímu kladu, metafyzickým hodnotám.

Naše analýza takové stanovisko nemůže akceptovat. Domníváme se, že při vši depatetizaci, ironizaci nespočívá v Markétě Lazarové role vypravěče jen ve virtuózním pohrávání si s látkou na způsob Sterna či Brentana. Sama prostá čtenářská zkušenost ukazuje něco jiného: významové okruhy boje, lásky a cti, smrti a života, základní antropologické konstanty, jsou zde zachovány v opravdovém, takřka „naivním“ smyslu. U Vančury se dá mluvit spíše o radostné a životodárné (ne pouze destruuující) hře - tedy o hře, která nevyrůstá jen ze záměrů a schopností člověka jako subjektu, ale je zároveň zaklíněna v nadindividuálních realitách samých, v proměnlivém proudu tvořivého života (nepředurčeném nějakou věčnou zárukou smysluplnosti, již měl snad na mysli Vodička), proudu bohatém a nevypočitatelném, a přece se ustalujícím v jakýsi přirozený řád. Naznačuje to stará herakleitovská představa světa jako hrajícího si dítěte. Chápeme-li hru u Vančury tímto způsobem, potom je zjevnější i úloha vypravěče: vypravěčova dominance není záležitostí artistní libovůle, vypravěčův projev je dialogem, v němž intenzivně zaznívá osobní hlas a který je současně ozvěnou neomezené suverenity tvořivého života.

Svět zřejmě není jen arénou pro sebezprosazování člověka jako jedince, nemůže být vykládán pouze ve vztahu k lidskému subjektu, ať již poznávajícímu a hierarchizujícímu, nebo jednajícímu a ovládajícímu (a v důsledku toho i ovládanému sebou samým i vlastními výtvoři). Domníváme se, že Vančurovo dílo vytyčuje jiný než takovýto úzce antropocentrický projekt světa a že prolamuje i avantgardní „felicitologický ideál člověkotvorby“ (Oleg Sus) - pokud je v něm tvořivost chápána jako ustavičná expanze, obohacování jedince jako tvůrce, předstupeň či analogon aktivity ve smyslu

praktického disponování skutečností na podkladě abstraktního ideového pro-
počtu. Vančurovo dílo vyrůstá mnohem spíše z jiskřivého úžasu nad věčným
prouděním světa v čase, nad tajemstvím viditelné i neviditelné skutečnosti,
je to hledání sounáležitosti s řádem a tokem života, vepisování nových lid-
ských významů do věcí, ale i pozorné naslouchání hlasu věcí, přírody i
druhých lidí. V základech Vančurova uměleckého kosmu leží vědomí soula-
du s bytím veškerenstva, neovládá jej suverénní pýcha individua, ale spíše
pokora, která ovšem po člověku nežádá, aby se jen kajícím pokořoval, nýbrž
aby se s porozuměním tomuto bytí otevřel.

Ve Vančurových dílech z druhé poloviny třicátých let mizí hlasitý
vypravěč a s ním i autorská vyprávěcí situace.²¹ Tři řeky (1936) a zvláště
Rodina Horvatova (1938) se blíží tradičním narativním modelům, zakládá
je mozaikovitý záznam vizuálních vjemů a ponorů do vnitřních stavů
postav. Ve srovnání s Markétou Lazarovou ubývá hodnotících komentářů,
podatel příběhu jako by chtěl jen ukazovat „to, co jest“ - působit mají
především zobrazené události ve své předmětné věčnosti, způsob jejich
podání se zasouvá do pozadí. Tomu odpovídá úbytek slohové obřadnosti,
mizí „vysoké“ stylové a jazykové prvky, přibývá běžně mluvené a obecné
češtiny. Vančura v tomto směru dospěl až k experimentu téměř fonogra-
fického záznamu velkoměstské mluvy (Pověť, 1940), jež řečeno tehdy
mu blízkou filmovou terminologií je „prostřihem do reálu“, a typologicky
se tím přiblížil textům Skupiny 42. Ale tento vývoj, který není dán jen
individuálně, ale souvisí s obecnějšími posuny v kulturní a společenské
atmosféře doby, kdy se vývojově plodná část českého umění přiklání od
„hledání nového“ k „uchování starého“, k tradici, minulosti, mýtům, kon-
stantním a přirozeným vlastnostem člověka, už není předmětem našeho
zájmu.

Na dvou ukázkách budeme sledovat další varianty námi sledované linie
románu. První z nich představuje Moudrý Engelbert (1940) Jaromíra Johna.
Johnovo prozaické dílo - viděno s nutnou dávkou zjednodušení - pracuje dvojí
metodou estetické aktualizace. Za prvé je to *autentizace* (díla založená na
dokumentárním materiálu, např. Boský osud, Děti, Topičovo australské do-
brodružství) a za druhé výrazná *literarizace* (díla založená na ironické distan-
ci a antiiluzivnosti, např. Moudrý Engelbert, Pampovánek). Obojí metoda se
obvykle prolíná. Tak je tomu výrazně ve Večerech na slavníku (1920, pře-
prac. 1930) a také v Moudrém Engelbertu, kde se například součástí díla

stávají fotografie „hrdinů“, sugerující dokumentární faktičnost. Z našeho hlediska je důležité, že oba uvedené postupy vedou k narušení konvenčních modelů lineárního neosobního a vševědoucího vyprávění - buď směrem k dokumentárnosti (přesněji sugesci dokumentárnosti) obnažením fakticity věcí, nebo k nevážené, nadlehčené hře, kdy se zobrazené události i postavy lomí v nastavených křivých zrcadlech.

Literarizace se v Johnově tvorbě objevuje v různých polohách a stylových konfiguracích. V Dořiných milencích (1942) v rámci hry s narativní iluzí na scénu dokonce vstupuje fiktivní autor - John. V Pampovánkovi (1948, rozšřf. 1949) o literarizaci svědčí příznačné dvojsečné komentáře, obřadná záhloví jednotlivých kapitol, stylizace některých pasáží po způsobu pouťových náboženských příběhů, quasidokumentární pasáže, stylizovaná oslovení čtenáře: „Ach, můj shovívavý čtenáři, /.../ Já původce tohoto vypsání, tvůj nehodný bratr, měl jsem pro opovážlivost svého brku přemnohé hodiny rozpačitých úzkostí, nemálo potních rozpaků - abych slovo řádným tělem učinil a spravedlnost s pravdou kopulací strefil.“²²

Do tohoto kontextu náleží i konstrukce vypravěče v Moudrém Engelbertu. Ojediněle v Johnově díle je to vypravěč hlasitý a tělesný, představený v rámci autorské vyprávěcí situace (v některých prózách, kupř. ve Večerech či Dořiných milencích, vystupuje sice rovněž tělesný vypravěč, ale v ich-formě). „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. /.../ Zpravodaj pospíšil do hotelu Zlatá husa a zapsal si myslivcovo jméno do svého zápisníku.“²³

Přesný údaj místa a času, záznam toho, co právě vidí a prožívá „zpravodaj“ - to vše nastoluje osobní perspektivu vyprávění, přesněji její dokumentární variantu v er-formě. (Dojem dokumentárnosti podtrhují i zmíněné ilustrační fotografie, údajně portréty postav.) Vidění událostí je tedy limitováno horizontem podavatele, ten však nevystupuje jako „já“, ale jako „on“. Podobného postupu se v próze dvacátého století často používá, nalézáme jej například u Kafky, Joyce. Na rozdíl od nich ovšem Johnův „zpravodaj“ nejen referuje, ale i komentuje, explicitně promlouvá ke čtenáři, uplatňuje se dílem jako vypravěč - perspektiva tedy kolísá mezi scéničností a panoramatičností,

užijeme-li příslušné Lubbockovy pojmy („scenic presentation“, „panoramic presentation“).²⁴

Tímto kolísáním je připravena půda pro další strategii vyprávění. Ve druhé kapitole se zpravodaj mění ve fiktivního autora: spatřená postava muže v lesnické uniformě („brahmána“) jej zaujala natolik, že jím inspirován napsal v roce 1940 celé románové dílo. „Brahmán to byl, jenž vtáhl vzpírajícího se zpravodaje do dějů svého života, učiniv ho svědkem neblahých, odporných i směšných událostí. /.../ osoby a dějství v románě nakonec tak pomátly zpravodajovu paměť, že /.../ kdyby měl místopřísežně udati, zda skutečně spatřil počátkem listopadu 1918 v pražských ulicích nějakého muže v mysliveckém oděvu, opatrně by řekl, že mu sice skutečně jakási brahmánská tvář učarovala, že však to byla nejdříve asi tvář spatřená na jakési fotografii ve starém rodinném albu a ztotožněná s kterýmsi lesníkem, spatřeným v zástupu pražské ulice.“²⁵

Zpravodajský point of view se tak proměňuje v autorskou vyprávěcí situaci s fiktivním autorem-vypravěčem stojícím mimo postavy. Moudrý Engelbert tvoří analogii Thackerayho Jarmarku marnosti: tam byl naopak nejprve (v předmluvě) podavatel uveden jako „principál“, tedy jako všemohoucí vypravěč, jenž s postavami nakládá jako s dřevěnými loutkami, a v 27. kapitole druhého dílu se pak nečekaně objevil uprostřed postav: „Já, pisatel tohoto do posledního slova pravdivého příběhu, měl jsem to potěšení spatřit je a seznámit se s nimi na tomto výletě. Plukovníka Dobbina s jeho hloučkem jsem poprvé zahlédl...“²⁶

V Jarmarku marnosti je proměna narativní perspektivy ojedinělá, zatímco v Moudrém Engelbertovi se opakuje. Po promluvě autorského vypravěče, kterou jsme výše citovali, ještě v téže kapitole, hned na následující stránce vystupuje znovu na scénu „zpravodaj“. Cestuje do Tvrdic, odtud se vydává pěšky k libodřickému zámku. Formálně se střídá er-forma s běžným vyprávěčským plurálem („zahneme-li z náměstí“, „vrhneme ještě letný pohled“). Podstatnější je však střídání hlediska. Již v pasáži o učiteli Ksáskovi jsme informováni o věcech, které přesahují obzor událostí zachycovaných zpravodajsky in actu. Totéž se opakuje v odstavci o obyvatelích brešnického okresu aj.

Do limitované perspektivy svědka, zaznamenávajícího to, co právě vnímá, se ustavičně prolamuje perspektiva de facto vševědoucího autorského

vypravěče. V dalších kapitolách tato autorská perspektiva převládá stále více, ostatně i „zpravodaj“ pak vystupuje v rouchu autorského vypravěče, jaksi všudypřítomný a vševědoucí - jako by měl stvrzovat pravděpodobnost střídání hledisek. Přitom horizont svědecko-reportážní nikdy zcela nezmizí. „Sám otrlý zpravodaj, znuděný tolika divy i ohavnostmi světa, spatřiv Etelku v zámeckém parku v Libodřicích v průvodu štěstím zářícího starohraběte Joachima, nebyl po celý den schopen jiné myšlenky než na mladičkou ženu...“ (7.kapitola) „Pana Engelberta a paní Etelku mohl by tedy zpravodaj s klidným svědomím opustit, protože vtíštění v kadlub svého osudu stávají se běžnými, nezajímavými osobami.“ (9. kapitola) „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...“ (16. kapitola)²⁷

Pohled škvírami žaluzií je bezpochyby příznačný personální vyprávěcí postup (A. Robbe-Grillet na něm, jak známo, vystavěl perspektivu své proslulé prózy *Žárlivost* - *La Jalousie*). U Moudrého Engelberta tedy můžeme mluvit o občasné personalizaci převládající autorské narativní situace, „svědecké“ hledisko čas od času střídá hledisko autorského vypravěče. Tomu odpovídají i příslušné stylové a jazykové postupy - na jedné straně autentizující (vidění událostí očima postavy, přechod z autorské řeči do vnitřního monologu), na druhé straně literarizující (vnědějové komentáře vypravěče, slovosled s knižním, inverzním postavením přívlastků a určitých sloves, přechodníky). Důsledkem takového střídání je razantní dynamizace vypravěčského aktu a celé výpovědi, která silně zpochybňuje absolutnost jakýchkoli hodnotových soudů. Události jsou nahlíženy z několika úhlů, jeví se relativní, víceznačné.

Na první pohled se tak Moudrý Engelbert blíží dílu Vančurovu, například Markétě Lazarové, kde jsme rovněž konstatovali ustavičnou proměnlivost narativní perspektivy, několikerou roli vypravěče, víceaspektové vidění událostí. Vypravěč Moudrého Engelberta (i Pampováňka) je však ironičtější, skeptičtější než vypravěč Markéty Lazarové. Oba vypravěči směřují za povrch věcí, narušují „objektivní“ lineárnost tradičního příběhu, střídají vnější a vnitřní perspektivu, oba pohlíží na své hrdiny s neskrývanou distancí, oba často komentují a přehodnocují představené události. Zatímco však u Vančury promlouvá vypravěč osobním, silně zúčastněným hlasem (v první osobě),

jímž po ironické dehierarchizaci opět nastoluje vědomí přirozeného řádu, Johnův komentátor pozoruje hemžení svých postav s chladnou skepsí.

Příznačný rozdíl v technice vyprávění spočívá ve vančurovských anticipacích, které u Johna nenajdeme. Johnovo dílo totiž nevyrůstá z impersonálního významového vzorce jako dílo Vančurovo, není založeno na spontánním vědomí souladu s životním a kosmickým prouděním. Jestliže v Markétě Lazarové při všem „shazování“ a depatetizaci hrdinů zůstává téma lásky, boje, cti a smrti zachováno v opravdovém, „naivním“ antropologickém významu - v Moudrém Engelbertu je ironie jaksi všepohlcující, všestravující; nenacházíme posléze nic, co by nás vedlo za obraz pestrého, směšnohrdinského mumraje bez přesahu k vyšším hodnotám.

Na linii romanticko-ironického vyprávění, již do české literatury uvedly prvotiny Čapků a v níž pokračovali - každý svým způsobem - Vančura a John, zřetelně navazují prózy Milady Součkové.²⁸ Dá se dokonce říci, že opozici vůči tezovitě lineárnímu vyprávění Součková dovádí k určitému druhu artismu. Z hlediska kompoziční stavby je pozoruhodný román *Amor a Psyché* (1937), nás však bude zajímat román *Bel canto* (1944).

V první kapitole si nejprve připravuje rekvizity autorský vypravěč. Oslovuje čtenáře, dává najevo svou moc nad příběhem. „Hladina prostoru, který před tebou otvírám, čtenáři, měřena je událostmi, jež ji jen tak tak čeří /.../ Proto tě vedu do tišiny...“²⁹ Oslovování čtenáře pokračuje i v kapitolách následujících („Jak mám odpovědět tobě, čtenáři?“; „Milý čtenáři, užíváme jedné zubní pasty...“). Mizí však domnělá nadvláda a vševědoucnost, vypravěč nejen „má“ představený svět, ale také v něm „je“, spoluúčastní se jeho každodenní existence. Už ve zmíněné první kapitole, vzápětí po citovaném úvodu se objevují příznaky znejistění: „vypravuje se“, „nikdo toho nebyl svědkem“, „doufejme však“, „někdo také říká“... A tyto relativizující výroky pak provázejí text stále. Ještě v závěru se vypravěč táže sám sebe, „neměl-li snad Ernesto Giulii přece jen rád“, a dále: „A Giulia ho milovala. (Opravdu?)“³⁰

Vypravěč už v první kapitole - stále ještě v autorské vyprávěcí situaci - si tedy není jist, nezná přesnou prehistorii postav a událostí, zdá se, jako by zaznamenával jen to, co právě vidí a slyší. Hned poté se však objevuje anticipace, do vyprávění je vložena celá scéna, odehrávající se až po letech. „Julinčiny modré oči s přirozeně tmavými řasami se podívaly na doktora

Arnošta. Julinka bude do konce života o tomto okamžiku vypravovat: naše oči se setkaly. /.../ Tu píseň zařadí Julinka do svého programu /.../ na celý život: bude ji zpívat, kdykoliv si v životě vzpomene na pobyt v lázních /.../ Vždy před tou písni půjde Giulia na toaletu /.../ Wann wirst du endlich anfangen!...“³¹ Součástí anticipace je německy vedený dialog, dokonce je Julie uvedena pod svým pozměněným uměleckým jménem Giulia (o čemž se dozvíme později).

Již první kapitola tak výrazně nastoluje střídání vnější a vnitřní narativní perspektivy. Jednou se vypráví z pozice autorské situace (oslovování čtenáře, komentáře, anticipace), jindy z pozice spíše personální (zachycení probíhajícího dění z hlediska nějaké postavy). Tato „svědecká“ perspektiva je v dalším textu stále výraznější: autorský vypravěč se proměňuje v tělesného vypravěče v první osobě.

Ještě na konci první a na konci druhé kapitoly to může být stále úvodní vypravěč autorský: „Proč vám vyprávím tak obšírně o těch malých lázních a o těch všech lidech? Protože jsem tam poznal Giulii. Giulii bylo tehdy osmnáct let.“; „Díval jsem se často na to papežské požehnání, pověšené vedle skříně...“³²

V kapitole páté je to už „já“ evidentně tělesné, objevující se na scéně: „Vyšel jsem dnes ven v neobvyklou hodinu, poněvadž jsem doprovázel přítele, který opouštěl naše město.“³³ Dostáváme se do vyprávěcí situace první osoby s „já“ jako současníkem a důvěrným přítelem hlavní hrdinky („Doprovázel jsem Giulii několikrát...“; „Častokrát mě Giulia žádala, abych ji doprovázel, často jsem byl hostem jejího hostitele...“). Prostřednictvím tohoto vypravěče - všudybyla se dozvídáme, ovšem na přeskáčku, v náznacích (např. až na straně 188 se uvádí, že Giulia byla - snad - provdána) mnohé o hrdinčině životní dráze, o její touze umělecky vyniknout a o její poklesle romantické stylizaci.

Vzniká otázka, zda Bel canto se svým převážně tělesným vypravěčem v první osobě patří vůbec do rámce našeho tématu. Není na místě zařadit román spíš k psychologickým, introspektivním prózám (Havlíkův Neviditelný, Řezáčovo Černé světlo), pokud se v nich rovněž objevuje vyprávěcí a prožívající subjekt v první osobě, tedy „já“-vypravěč?

Domníváme se, že tomu tak není. Vypravěč u Součkové je totiž více či méně ztělesněním narativní funkce; podobně jako ve Vančurově Hrdelní při

není ani pojmenován. Neuvádí do pohybu události, jen pozoruje a doprovází postavy. Podobně jako Johnův „zpravodaj“ mizí ze scény a ponechává prostor autorskému vyprávění. Ve stavbě románu tak přechod k „perifernímu“ vyprávěči - důvěrnému svědkovi umožňuje bez obtíží referovat nejen o jednání, ale i o vnitřním světě postav.

Zmíněné psychologické prózy jsou založeny na bohatém, iluzivně modelovaném syžetu - zatímco u Součkové je v souladu s tradicí romanticko-ironického vyprávění dějová linie ustavičně přerušována reflexemi, odbočkami, reminiscencemi i anticipacemi. V kapitole Romaneskní příběh se kupříkladu proplétají tři vyprávěcí nitky, v kapitole Pokračování: Corso doplňují nevlastní přímou řeč hrdinky v závorce skeptické autorsko-vyprávěčské komentáře; další kapitola je nazvána Kapitola pro toho, kdo někdy dlouho čekal, dále je v rámci textu tematizován vznik románu a práce na něm atd.

Uhrnem můžeme říci, že Bel canto je založeno na střídání vnitřní a vnější vyprávěcí perspektivy, „suverénní“ a „nespolehlivé“ narace, iluzivních a antiiluzivních postupů, znejistování představené fikce. Některé postavy místy působí jako loutky, zřetelně je dávana najevo hypotetičnost místa děje („sníh, tající v postranní ulici v Praze, v Berlíně, v Paříži, v New Yorku, v Tokiu...“; „to bylo v Kolíně nad Rýnem, snad nad Labem - všeobecně známo“), ve které můžeme spatřovat jistou obdobu „alternativnosti“, „konceptovosti“ postavy, jejího pojetí jako možného bytí v dílech Weinerových, později u V. Linhartové či ve Frischově Gantenbeinovi. Radikálně se tak popírá představa „objektivního světa“, jenž údajně existuje a priori, nezávisle na nás a jejíž pak stačí jen dokonale poznat a popsat - představa, která je východiskem tradičního schématu vyprávění. „Chcete vědět, jak tomu bylo ve skutečnosti. V které skutečnosti? Paní Lavinie, mého přítele, který si koupil v Lipsku Kanta, Giuliniho, Ernestově, mojí vlastní?“³⁴

Bel canto je tedy typem díla, jehož konstrukci lze označit jako „tvořenou skutečnost“.³⁵ Tento román je vyhroceným pólem linie, kterou sledujeme, patrně nejdůslednější realizací sternovsko-diderotovského vyprávění v české próze do roku 1945. Pohyblivost vidění a hodnocení představené skutečnosti, rafinovaná opakování a variace, četné literární a kulturní aluze - to vše utváří model světa pestrého, nazíraného v bohaté a subtilní mnohotvárnosti, ale - zejména ve srovnání se světem Vančurovým - dokonale ovladatelného a

vlastně v textu uzavřeného. Román *Bel canto* dovádí do krajnosti možnosti ironické hry,³⁶ naznačené v Krakonošově zahradě, Rozmarném létě a Johnových prázách. Tato hra na jedné straně rozšiřuje spektrum významového vnímání díla, na straně druhé však směřuje k hermetičnosti, zavírání do sebe, vytrácí se z ní přesah k otevřenosti smyslu, k životním obsahům.

Poznámky

¹ F. X. Šalda, Nejnovější krásná próza česká, in: F. X. Šalda, Z období Zapisníku II, ed. E. Macek, Praha 1988, s. 53.

² Srov. projevy Z. Nejedlého i Gottwaldovo poselství sjezdu spisovatelů 1949: „Staňte se inženýry duší našeho lidu, mluvčími jeho tužeb, jeho lásky i nenávisti, staňte se jeho socialistickými buditeli!“ (Od slov k činům, Praha 1949, s. 6) Jan Patočka v přednášce z roku 1974 se zmiňuje o těsné souvislosti tradičního starovlastenectví a dogmatického marxismu, „U nás často dochází ke skoku do marxismu leninského a později stalinského typu z *nacionalismu*, tj. z pohodlnosti, z obav o určitý *statek*, kterým je jazyk, národní tradice /.../ jistoty poskytované objektivně, zvenčí, odjinud.“ (Jan Patočka, Masaryk, samizdatový archívní soubor díla Jana Patočky, bez data, s. 259)

³ Kundera se přitom dovolával Hegelovy Estetiky, ovšem skrytě vycházel z Lukácsova pojetí epiky. V pozdějším stejně nazvaném souboru esejů *L'art du roman* (Paris 1987) je naproti tomu Historie vylíčena jako cosi neosobního, a proto nečitelného a nebezpečného. Důvěra v Historii a závaznou Pravdu jsou konstitutivními prvky totality, protikladu životní konkrétnosti i nekonečna duše.

⁴ Srov. studii F. K. Stanzela *Teorie vyprávění* (1979), Praha 1988, o jejíž teoretické poznatky i terminologii se zde opíráme. Zmíněný vývoj sleduje studie M. Mravcové *Personalizace vyprávění* v této knize.

⁵ J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 26, 39.

⁶ K. Čapek - J. Čapek, *Ze společné tvorby* (Spisy Karla Čapka, sv. 2), Praha 1982, s. 30, 36.

⁷ Tamtéž, s. 47, 52.

⁸ V. Šklovskij, *Teorie prózy* (1925), Praha 1948, s. 15.

⁹ Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy* (Spisy Vladislava Vančury, sv. 1), Praha 1985, s. 42, 46.

¹⁰ J. Holý, *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, Česká literatura 1984, 5, s. 459-476.

¹¹ E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (1955), Stuttgart 1968, s. 140 an.

¹² Vl. Vančura, *Pekař Jan Marhoul - Pole orná a válečná* (Spisy Vladislava Vančury, sv. 2), Praha 1984, s. 12.

¹³ Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy*, s. 26-27.

¹⁴ J. Patočka, *Kacířské eseje o filozofii dějin*, Praha 1990, s. 136 an.

¹⁵ Vl. Vančura, *První prózy a první pokusy*, s. 18, 14, 31.

- ¹⁶ J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, s. 221-276.
- ¹⁷ Vl. Vančura, Markéta Lazarová (Spisy Vladislava Vančury, sv. 5), Praha 1986, s. 12, 98, 58, 65, 76, 197, 110.
- ¹⁸ „Markéta poslouchala co a jak a sedlák pokyvoval hlavou, bůh ví, že poslouchal na půl ucha.
Prosím vás, příhody slečen, které si zedraly svoje šatečky! Cožpak les sténá? V lese roste dříví, na něž mám zálusk! A jelen! Kdyby mi nehrozila oprátka, počkal bych si na šesteráka, jenž mi škodí.“ (Markéta Lazarová, s. 95).
- ¹⁹ Vl. Vančura, *tamtéž*, s. 127.
- ²⁰ T. Vodička, *Stavitelé věží*, Tasov 1947, s. 7-25.
- ²¹ J. Opelík, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, Česká literatura 1968, 3, s. 297-303.
- ²² J. John, *Pampovánek*, Brno 1948, s. 10.
- ²³ J. John, *Moudrý Engelbert* (Dílo Jaromíra Johna, sv. 2), Praha 1956, s. 9-11.
- ²⁴ P. Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921), London 1965.
- ²⁵ J. John, *Moudrý Engelbert*, s. 16.
- ²⁶ W. M. Thackeray, *Jarmark marnosti II*, Praha 1965, s. 189-190.
- ²⁷ J. John, *Moudrý Engelbert*, s. 95, 131, 276.
- ²⁸ Informaci o jejím díle podává článek K. Miloty *Návrat ke staré dámě*, Literární noviny 1990, 25, s. 5, a stať téhož autora v *Kritickém sborníku* 12, 1992, 3.
- ²⁹ M. Součková, *Bel canto*, Praha 1944, s. 11.
- ³⁰ *Tamtéž*, s. 223.
- ³¹ *Tamtéž*, s. 16-17.
- ³² *Tamtéž*, s. 30, 32.
- ³³ *Tamtéž*, s. 48.
- ³⁴ *Tamtéž*, s. 84.
- ³⁵ D. Hodrová, *Román jako tvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let*, Česká literatura 1985, 6, s. 505-521.
- ³⁶ B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.